



postures
critique littéraire

En territoire féministe : regards et relectures

postures
Printemps 2012

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Directrice Ariane Gibeau

Rédactrice en chef Rosemarie Fournier-Guillemette

Comité de rédaction Gabrielle Giasson-Dulude
Ariane Gibeau
Justine Harbonnier
Marie-Noëlle Huet
Eftihia Mihelakis
Annie Monette
Karine Rosso
Yan St-Onge

Correctrice en chef Adeline Caute

Comité de correction Émilie Rousseau
Emmanuelle Pelard
Sabrina Raymond

Responsable des finances Annie Monette

Responsable de la diffusion Laura Fredducci

Graphisme Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires, local J-4205

Case postale 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8

ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2012

postures
critique littéraire

EN TERRITOIRE FÉMINISTE :
REGARDS ET RELECTURES

Printemps 2012
Numéro 15

En territoire féministe : regards et relectures

9 | Présentation

Ariane Gibeau et Rosemarie Fournier-Guillemette

17 | Avant-propos

Lire, écrire dans la chambre à échos

Lori Saint-Martin

PRENDRE LA PAROLE

25 | La construction d'une posture féministe *a posteriori* : le cas Madame de Lafayette

François-Ronan Dubois

41 | Les postures médiatiques de Daniel Stern (1805–1876) : déploiement et rayonnement d'une personnalité *dans et par la presse*

Delphine Dufour

55 | Agentivité et création : l'enjeu de la représentation du réel dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey

Mariève Maréchal

ENTRE FÉMININ ET FÉMINISME

69 | Mensonges de l'intention d'auteur en période décadente. Les difficultés exégétiques dans *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde

Romain Courapied

83 | Une narrativisation singulière du féminisme : lecture de quelques œuvres de Chloé Delaume

Anysia Troin-Guis

**97 | La *Bit Lit* et ses stratégies de contournement
des cadres patriarcaux pour dire la féminité**

Gaïane Hanser

SEXUALITÉ(S)

**115 | Vertiges de la sexualité moderne dans deux nouvelles
d'Enrique Serna**

Davy Desmas

**129 | Nathalie Sarraute et « le plus simple des mélanges » :
androgynie et homosexualité latente dans *Martereau*
et *Le Planétarium***

Gabriel Laverdière

**143 | De l'individu à l'objet : l'impérialisme érotique sur
le corps féminin dans *La Vénus à la fourrure***

Jessica Hamel-Akré

PERSPECTIVES

**157 | Enseigner la littérature des femmes :
transmission et consécration**

Geneviève Tringali

169 | Notices biobibliographiques

175 | Numéros déjà parus

177 | Bon de commande

Introduction

Dans son brûlant et désormais fondamental *Rire de la Méduse*, Hélène Cixous invite les femmes à écrire, à *s'écrire*. *Qu'elles se mettent au texte*, qu'elles s'inscrivent dans la langue écrite et orale. Qu'elles écrivent avec leur corps, qu'elles soulèvent les institutions patriarcales, qu'elles découvrent le continent noir et obscur qu'elles habitent¹. Cet appel à de nouvelles pratiques d'écriture (et de lecture), s'il a suffisamment évolué pour devenir un champ de recherche reconnu par l'Université, apparaît toujours d'une grande actualité. Les études littéraires féministes, florissantes, permettent d'explorer toujours davantage le « continent noir », de l'éclairer toujours un peu plus. Rendre compte de la sexuation de l'écriture, donner la parole aux écrivaines du passé et du présent, voir comment les femmes (et les hommes) traitent du féminin dans leurs oeuvres : l'objectif, sans conteste, est aussi riche que vaste.

Ce continent, nous l'avons ici nommé territoire. En demandant aux jeunes chercheuses et aux jeunes chercheurs de se pencher sur la question du sexe et du

¹ *Le Rire de la Méduse*, Éditions de l'Arc, 1975.

genre en littérature, sans autre contrainte, nous nous attendions évidemment à un ensemble hétérogène. De fait, les textes rassemblés, bien que liés par leur approche résolument féministe, s'intéressent à différents corpus nationaux, touchent à différentes thématiques, proposent des retours en arrière comme ils jettent des coups d'oeil sur le présent. Qu'ils traitent de sexualité, de maternité, qu'ils s'intéressent aux multiples manières de construire le féminin, qu'ils montrent comment la littérature permet de déjouer des rapports de hiérarchie et de division, ils *regardent* et *relisent* diverses œuvres à l'aune d'une *autre* grille, toujours nécessaire nous semble-t-il. Ce quinzième numéro de *Postures*, numéro anniversaire, se place donc sous le signe du foisonnement et de la variété.

Prendre la parole

Il s'ouvre avec l'article de François-Ronan Dubois, qui revisite à notre plus grand profit un classique de la littérature française, *La Princesse de Clèves*, un roman dont l'interprétation féministe se base depuis toujours sur une correspondance entre l'œuvre et la vie de l'auteure. Or, cette approche biographique, difficile à supporter lorsque l'auteure n'est plus de ce monde, est depuis le XX^e siècle fortement contestée dans le monde littéraire. S'appuyant sur une hypothèse boudée par les critiques selon laquelle l'adéquation entre la vie de Madame de Lafayette et celle de son héroïne n'aurait que peu de fondement historique, Dubois s'interroge sur la pertinence de conserver un regard féministe sur cette œuvre. Un postulat émerge, qui laisse place à la réflexion et à la discussion : il n'y aurait « d'écrivains féministes que ceux dont les œuvres sont l'objet d'un commentaire féministe ».

Delphine Dufour aborde de son côté le cas de Marie d'Agoult, alias Daniel Stern, une journaliste du XIX^e siècle. Cette intellectuelle qui a longtemps entretenu le flou autour de son genre et de son sexe a écrit avec aplomb et intelligence sur des sujets dits masculins : politique, philosophie et histoire, tout en s'intéressant à des productions littéraires féminines, décrivant par exemple avec virilité la poétesse Louise Ackermann. Même si, d'après Dufour, Stern échoue à incarner le processus féministe qui amène « de la prise de conscience individuelle à la défense d'une identité collective, de *soi* aux *autres* », elle n'en reste pas moins une des premières véritables *intellectuelles* – au sens staëllien du terme –, qui réfléchit avec liberté sur les sujets qui l'intéresse, et ce, même si cette liberté s'exerce au prix d'une fracturation de l'être.

De l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles, Mariève Maréchal nous emmène vers l'Algérie moderne avec une analyse de l'agentivité dans

le roman *Cette fille-là*, de Maïssa Bey. Pour Malika, l'héroïne du roman, marginalisée par la société algérienne, la mise en récit de son passé permet de s'affranchir symboliquement – mais aussi activement – de la minorisation imposée par une société misogyne. Portrait sans conteste positif de la liberté qu'offre la prise de parole et l'organisation du discours, *Cette fille-là* constitue un récit d'émancipation inspirant. Comme Maréchal le souligne, « [l]a quête d'origine [de Malika] à travers la mise en récit de son passé la mène à découvrir qu'elle a elle-même le pouvoir de s'inscrire en société, d'en changer l'ordre dominant ». Avec cette analyse très juste qui témoigne de l'évolution de la pensée féministe, Maréchal conclut avec brio la première partie de ce numéro anniversaire.

Entre féminin et féminisme

Avec une étude d'une œuvre de Rachilde, Romain Courapied poursuit la réflexion entamée par Dubois et Dufour quant aux modalités de l'engagement féministe. À l'instar de Daniel Stern, Rachilde – son vrai nom est Margueritte Eymery – fait appel à un pseudonyme et s'engage alors dans un processus qui à la fois la protège et la divise. Insistant sur la difficulté d'écrire dans un monde ouvertement misogyne où les femmes n'ont qu'une matrice et pas de tête, Courapied s'interroge sur la pertinence de faire appel au concept d'intention d'auteur lorsqu'il s'agit d'analyser une œuvre subversive : la remise en question des modèles établis qu'elle suppose doit-elle apparaître sans que la question de l'auteur ne soit abordée ? Ici, Courapied remarque que la lecture de *Monsieur Vénus* comme un texte subversif est troublée par un paratexte qui sans cesse minimise sa portée. Or, les lectures qui en seront faites par des critiques féministes des deuxième et troisième vagues nous rappelleront que ces procédés de légitimation « par le bas » ne peuvent faire taire une voix véritablement contestataire.

De la période décadente, nous nous tournons vers le monde contemporain avec l'étude des textes de Chloé Delaume menée par Anysia Troin-Guis. Si elle ne s'affiche pas ouvertement comme féministe, la romancière française a toutefois produit une œuvre qui problématise nombre de questions abordées par le mouvement féministe : contrôle et possession du corps féminin, domination masculine, identité et affirmation, etc. Troin-Guis répond très clairement à la question posée par le texte de Dubois sur la pertinence de l'approche féministe pour tout texte : l'auteure « ne propose pas un discours figé sur les femmes mais, à partir d'une mise en récit de certains thèmes qui lui sont associés ou par l'application de la théorie de la performativité des genres à l'analyse de sa pratique, elle relaye différents aspects de la question féministe actuelle ». Ici encore, les « détails » historiques et biographiques se

trouvent balayés par l'adéquation de l'œuvre avec la grille d'analyse féministe.

En abordant la question de la littérature féminine, il est difficile de passer outre le récent engouement pour les récits vampiriques mettant en scène un personnage narrateur féminin aux prises avec un monde fantastique dans un cadre contemporain. Gaïane Hanser s'y intéresse d'un point de vue féministe en tentant de mettre au jour les tenants et aboutissants d'une littérature en pleine expansion, la *Bit Lit*. Le genre fantastique y permet d'aborder de biais des questions de marginalisation et de différence ; de même, la focalisation interne incite à l'identification au personnage, mettant en place les clés d'une réflexion sur la sexualité féminine, la maternité et le pouvoir. Si, comme le remarque Hanser, le sous-genre mine le réalisme de ces œuvres – et dès lors la possibilité de transposer directement le produit de ces réflexions dans le réel –, il permet, comme à l'héroïne de Maïssa Bey, de donner libre cours à une créativité libératrice.

Sexualité(s)

Un autre continent et un autre pan des études féministes sont explorés dans l'article de Davy Desmas, qui s'intéresse à l'œuvre de l'écrivain mexicain Enrique Serna. Abordant de front deux nouvelles de l'auteur, Desmas y cherche et découvre diverses manifestations du topos de la sexualité : homosexualité, transsexualisme et narcissisme sexuel. Dans une société où le catholicisme imprime toute déviance du sceau du péché, la transgression représente pour les personnages serniens la source d'un vertige paralysant. Comme le fait remarquer Desmas, « le personnage sernien se lance dans une double quête : à la fois celle de l'identité sexuelle et celle l'orientation sexuelle, toutes deux ne pouvant se défaire du regard d'Autrui et s'en trouvant ainsi limitées voire freinées ». Ainsi, en questionnant la société mexicaine à travers le prisme de la sexualité, Serna – non sans rappeler les postulats de Judith Butler – nous décrit une identité, un Soi cerné de toute part par les normes et leur internalisation.

Se penchant aussi sur la question de la sexualité, Gabriel Laverdière s'intéresse à deux romans de Nathalie Sarraute, *Martereau* et *Le Planétarium*. Sa réflexion aborde le sujet par son exact milieu, c'est-à-dire l'androgynie, une neutralité sexuelle que Sarraute décrit comme inspirée de l'enfance. Pourtant, Laverdière repère aussi dans ses textes une homosexualité latente, qui semble constituer la clé de l'androgynie : en effet, pour atteindre à la neutralité, « le plus simple des mélanges », le personnage masculin se voit féminisé et emprunte alors les attributs

de l'homosexualité. C'est donc en tentant de réduire l'influence de la sexualité – identité sexuelle et orientation sexuelle – dans la construction de ses personnages que Sarraute en arrive à se positionner, selon Laverdière, comme une auteure féministe. Ainsi la critique sociale des rapports de sexe et de genre procède-t-elle de la neutralité plus que de la dissidence.

La sexualité, qui met le plus souvent en relation intime homme et femme, est par conséquent un lieu important des rapports de pouvoir entre les sexes. C'est ce qu'illustre l'analyse proposée par Jessica Hamel-Akré de *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, un roman dans lequel elle observe le portrait négatif dressé de la sexualité féminine et où le personnage féminin, bien qu'en apparence détenteur du pouvoir, constitue en vérité l'objet de l'oppression. Comme Hamel-Akré le souligne, « [l]es femmes [y] sont dépeintes explicitement comme des êtres dangereux, malins, prêtes à détruire l'homme à tout moment, comme une maladie qui infecte le genre masculin ». À l'aide entre autres d'un imaginaire animal invoqué par la fourrure, le corps féminin est dans le roman de Sacher-Masoch à la fois objet de désir et territoire à conquérir ; le pouvoir octroyé à la femme dans l'imaginaire sado-masochiste se révèle bel et bien superficiel et illusoire.

Perspectives

Au terme de cette traversée du territoire féministe, il nous a semblé des plus pertinents d'ouvrir la réflexion avec l'article de Geneviève Tringali, qui s'intéresse à la place de la littérature des femmes dans l'enseignement supérieur. Soulignant dès le départ le rôle prépondérant que jouent les manuels scolaires dans la transmission et la consécration des textes littéraires, Tringali nous offre un survol de la place faite aux écrits féminins dans deux anthologies utilisées au niveau collégial. En effet, comme elle le remarque avec justesse et bien que l'une des anthologies présentées accorde à ces écrits un espace intéressant, « trop souvent, la volonté d'une inclusion plus importante des œuvres de femmes dans les corpus qui sont consacrés par les manuels scolaires littéraires s'est heurtée à la question, plus large, de la légitimité d'une posture féministe qui souhaite accorder une place plus grande à l'écriture des femmes au sein de l'institution littéraire ». La littérature des femmes semble donc, au même titre que les études féministes, occuper une aire trop souvent marginale au cégep comme à l'Université. Nous voulons en ce sens que les regards et relectures d'inspiration féministe colligés dans ce quinzième numéro contribuent à légitimer davantage

cette approche et à démontrer, par leur pluralité et leur efficacité, son importance toujours renouvelée.

La célébration du quinzième anniversaire de *Postures* nous donne l'occasion de saluer tous les collaborateurs et toutes les collaboratrices qui ont participé au projet au fil des ans. Depuis son premier numéro, publié en 1997, *Postures* propose aux étudiants et étudiantes de l'UQAM et d'ailleurs la possibilité d'une première expérience de publication, d'un premier contact avec le milieu de l'édition. À tous ceux et celles qui ont permis (et permettent) de faire vivre *Postures*, de créer un espace de diffusion riche et stimulant : bravo et merci !

Merci, également, aux partenaires financiers, qui permettent depuis 15 ans que soit publiée une revue étudiante de qualité ; Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, l'Association facultaire des étudiants et étudiantes en arts (AFEA), l'Association étudiante du module d'études littéraires (AEMEL) et l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL) donnent aux étudiants et étudiantes l'occasion de partager leurs travaux avec un lectorat informé.

Merci, enfin, à Lori Saint-Martin, professeure au Département d'études littéraires et pionnière des études littéraires féministes québécoises, qui signe, avec « Lire, écrire dans la chambre à échos », l'avant-propos du présent dossier.

Bonne lecture !

Avant-propos

| Lire, écrire dans la chambre à échos

La vérité, c'est que c'est le lot des femmes. C'est ce qu'on apprend à accepter, comme les menstruations et l'hystérectomie, comme les intuitions et les vertiges — tout ce par quoi nous n'appartenons pas au monde des hommes. Le lot des femmes, lot : portion d'un tout qui se partage au sort (X et Y, XX ou XY et tout ce qui découle de cette désignation aléatoire) ; un nombre de choses (« j'ai reçu un lot de chiffons ») ; un lopin de terre [...] ; le sort d'un individu sur terre ; le destin (aussi prévisible que les cinq pommes de terre à peler chaque jour à cinq heures).

[DAPHNE MARLATT, *ANA HISTORIQUE*²]

Lire, même pour la première fois, c'est déjà, c'est toujours relire : écrire, c'est mobiliser les voix, les laisser parler à travers la nôtre, redéployer, refuser, révolutionner ce qui a été dit.

À lire les textes réunis pour le présent numéro de *Postures*, à parcourir en exploratrice ce « territoire féministe », j'ai entendu, revu l'extrait d'*Ana historique* cité en épigraphe. Ce livre phare, qui sonde l'histoire et

¹ Paru aux Éditions du remue-ménage en 1992 (trad. de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné).

l'étymologie, dénonce l'effacement du féminin et cherche à réinventer autant le passé que l'avenir, à interroger aussi bien les mots que les faits, me semble encore, à la lumière de l'ensemble qui paraît ici, d'une brûlante actualité. Lorsque Daphne Marlatt écrit : « c'est ce qu'on apprend à accepter », il faut lire : « n'acceptons plus rien, mettons-nous à dés-apprendre ». La méditation profonde et amère sur les racines des mots (qui sont aussi les racines du mal), sur l'esclavage mental qu'ils entraînent en créant et en naturalisant certaines associations, va au cœur de la réflexion féministe. Si j'évoque cet exemple, c'est en raison de sa pertinence propre, mais aussi pour inscrire cette petite réflexion dans un contexte beaucoup plus vaste de lecture-écriture sans fin.

De fait, lire, écrire, c'est tirer, puis retisser autrement quelques fils de la brillante tapisserie que forment la vie, les textes et les rencontres dansantes ou gringantes entre eux. Par où, comment commencer ? Pas plus qu'une hirondelle ne fait à elle seule la nouvelle saison, on ne peut évidemment rien conclure de la critique féministe actuelle à la seule lecture de ce numéro de *Postures*, surtout que, à la différence des livres collectifs ou des actes de colloque, il n'a pas été conçu comme un ensemble unifié. De prime abord, il frappe surtout par son hétérogénéité : diversité nationale des corpus à l'étude (France, Québec, Allemagne, Algérie, Mexique, domaine dit « anglo-saxon »), des moments évoqués (entre le XVII^e et le XXI^e siècles) et des genres analysés (fiction littéraire et populaire, autofiction, journalisme, manuels scolaires), sans parler du sexe des signataires des articles (six femmes et quatre hommes). Et pourtant, et pourtant... la tentation est forte de vouloir chercher, dans cet ensemble, quelques réponses brillantes ou, mieux, des questions qui seraient comme des brèches, des pistes.

En réalité, autant que les différences, les convergences sautent aux yeux. Sans surprise, au fond, elles sont doubles : reviennent sans cesse tant la question de la norme – qui entraîne celle de la légitimité et de l'institutionnalisation, mais aussi celle de la binarité des genres – que celle des écarts, à la fois du côté des postures auctoriales et des stratégies textuelles. Comment penser, dès lors, la rencontre de l'individu – une voix, une vie singulières – et du collectif : stéréotypes, prescriptions sociales et textuelles, possibilités et impasses ?

La norme...

Fille de rien. Fille de personne.
Maïssa Bey, citée ici par Mariève Maréchal

Le « monde » des hommes, le « lot » des femmes, bout de chiffon, bout de terre ou sort malheureux. La maison conjugale, une identité

figée. Comment déstabiliser ce lopin, cette terre même qu'on a reçue comme unique et contraignant héritage ? Comment contrer cette idée reçue selon laquelle les femmes ne peuvent, ne doivent écrire, ou encore selon laquelle ce qu'elles écrivent est marginal, mineur, promis à l'effacement et à l'oubli ? De Lafayette et Stern aux manuels d'enseignement contemporains, la question de l'institutionnalisation, de la pérennisation de l'écriture des femmes, demeure entière. Presque tous les textes du numéro soulèvent également le problème des stéréotypes de genre, piliers et soubassement idéologique de l'ordre patriarcal aujourd'hui ébranlé, certes, mais nullement disparu. On trouvera ici une ample matière à réflexion sur la marginalisation des créatrices et le sexisme des critiques. Cela dit, parce qu'elles sont plus diversifiées, je m'attarderai davantage aux stratégies de contestation-subversion de la norme que mobilisent les créatrices et créateurs.

... et les écarts

De « vraies » femmes, de « vrais » hommes » [...] S'ils cessaient de se sentir si « vrais ? », comment seraient-ils ?
Nathalie Sarraute, citée ici par Gabriel Laverdière

Multiplés sont les modes de résistance, selon les époques et les sensibilités. Du côté d'abord des *postures auctoriales*, on peut parler du pseudonymat, de l'anonymat et, plus généralement, de tout changement de nom (Lafayette, Stern, Delaume) comme éléments d'une stratégie visant à détourner l'autorité narrative pour l'exploiter à son profit. Certaines, parfois les mêmes, refusent toute identification féminine (Stern, Rachilde, Sarraute) ou encore revendiquent, directement ou indirectement, une autorité qui vient précisément de leur expérience de femme (Bey, peut-être Delaume, les romancières de la *bit lit* ou littérature vampirique contemporaine).

Pour ce qui est des *stratégies textuelles*, la gamme des possibles est encore plus vaste. En ce qui concerne les deux auteurs masculins étudiés – et il est heureux qu'on déconstruise aussi les textes des hommes, faute de quoi ils demeurent implicitement neutres et donc universels –, leur posture va de la reconduction des stéréotypes chez Sacher-Masoch à leur contestation radicale chez Enrique Serna. Du côté des femmes, entre autres possibilités, on peut démasculiniser le neutre (Sarraute), investir le masculin de manière à en ouvrir l'accès (Stern), brouiller la frontière entre masculin et féminin (Rachilde, Serna), proposer des valeurs personnelles et sociales bonnes pour les deux sexes (Lafayette), investir un « je » féminin lié à l'empowerment (Delaume) ou encore inscrire résolument un féminin multiple et polyphonique (Bey).

On ne s'étonnera pas – ou on ne devrait pas s'étonner – de voir revenir de manière quasi obsessionnelle, soit dans six textes sur dix, la question de la sexualité comme lieu d'intersection de l'identité, du corps, du désir et de la norme. La représentation des pratiques sexuelles peut aussi bien renforcer le statu quo, malgré une apparente audace (Sacher-Masoch) que contester l'emprise des normes sociales et religieuses (une amusante parenté émerge à cet égard entre les transsexuels d'Enrique Serna et les héroïnes de *la bit lit*). L'homosexualité et le lesbianisme reviennent comme manières de dé-figer les identités sexuées et sexuelles (Bey, Serna, Sarraute). Point névralgique, contesté, la sexualité trouble et éveille.

*

Lire, écrire : au fil des siècles, les hommes ont construit un féminin mythique et social qui légitimait leur propre pouvoir (et faisait, pour diverses raisons, l'affaire de certaines femmes). Or qu'arrive-t-il, hier et aujourd'hui, quand une femme se met à écrire ? Une chose est certaine, selon qu'on croit l'auteur homme ou femme, on ne lira pas de la même façon : « l'espace encombré de la signature », pour reprendre la belle expression de Louky Bersianik, est donc un carrefour de significations à ne pas négliger. De manière riche et complexe, l'écriture des femmes, ici, est pensée comme un lieu d'opposition autant que d'affirmation. Mais comment l'aborder, au juste ? S'agit-il d'étudier les femmes parce que ce sont des femmes, suivant ce que Lucie Joubert a appelé avec humour un « parti pris chromosomique » (et alors qu'arrive-t-il si, comme dans le cas de Madame de Lafayette, on montre un jour qu'elle n'a pas écrit ses livres, ou en tout cas pas seule²) ? De se demander comment elles se sont imposées, en tant que femmes ou en se désolidarisant de leurs contemporaines ? De construire, une auteure à la fois, un panthéon parallèle fait de femmes d'exception (au risque de laisser intact le stéréotype de leur médiocrité générale) ? De s'attarder à l'importance d'un regard de femme, comme dans presque tous les articles qui paraissent ici³ ? De s'intéresser au rôle actif de la lecture-interprétation dans le (re)déploiement des interrogations féministes ? De retenir, plus largement, des questions liées au genre, aux configurations du masculin et du féminin, y compris dans les textes masculins ? Toutes ces stratégies, qui se combinent parfois du reste, sont, selon le contexte, opérantes ; toutes se déploient dans le présent numéro de *Postures*, et c'est signe d'éclatement, de foisonnement, de santé.

2 Stratégie du reste mille fois utilisée pour discréditer l'écriture des femmes. Voir Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, Austin, University of Texas Press, 1983. Russ résume ainsi quelques discours de dévalorisation : « She didn't write it. She wrote it but she shouldn't have. She wrote it but look what she wrote about. She wrote it but she isn't really an artist, and it isn't really art. She wrote it but she had help. She wrote it but she's an anomaly. She wrote it BUT... »

3 Se rappeler la conclusion de François-Ronan Dubois : « il n'y a d'écrivains féministes que ceux dont les œuvres sont l'objet d'un commentaire féministe ». La critique féministe est donc encore plus essentielle qu'on le pensait...

**PRENDRE
LA PAROLE**

La construction d'une posture féministe *a posteriori* :

I le cas Madame de Lafayette

Au cours de l'âge classique, peu d'œuvres semblent se prêter plus volontiers aux recherches d'une critique féministe, ou tout du moins d'une critique des œuvres féministes, que *La Princesse de Clèves* et, à travers elle, l'ensemble de la production de Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, Comtesse de Lafayette. Aussi la bibliographie critique sur la question est-elle abondante, qui a tenu non seulement à souligner quelle femme exceptionnelle est la princesse de Clèves, mais également à montrer quelle vie exceptionnelle fut celle de Madame de Lafayette ; ainsi, contrairement aux habitudes qui semblent devoir s'ériger depuis les prises de position théoriques de la nouvelle critique et même depuis que Proust a battu en brèche la méthode de Sainte-Beuve, œuvre et vie de Marie-Madeleine de Lafayette se sont trouvées inextricablement liées, au point de constituer un mythe du féminisme littéraire avant l'heure.

Paraît cependant en 1980 un important ouvrage de Geneviève Mouligneau, *Madame de Lafayette, romancière ?*, qui, quoiqu'il n'ait eu à peu près aucune conséquence pratique, jette un doute sérieux sur l'authenticité de la légende. Une étude documentaire précise laisse à penser, selon G. Mouligneau, d'une part que les œuvres habituellement attribuées à Madame de Lafayette ne sont pas de son fait, d'autre part que tous les éléments biographiques dont nous disposons à son propos ne sont pas aussi assurés qu'il le semble. On comprend bien que, si l'intérêt que l'on trouve à *La Princesse de Clèves* repose en partie sur le témoignage historique d'une volonté féminine de s'affranchir du joug masculin, la déliaison de l'œuvre et de son auteur peut menacer en quelque manière les constructions de la critique féministe.

Il n'en est rien, pourtant : les critiques, dont on ne peut douter qu'ils aient lu l'ouvrage de G. Mouligneau, ne paraissent pas embarrassés des objections qu'elle y soulève et l'attribution de *La Princesse de Clèves* à Madame de Lafayette continue à se présenter comme une grille herméneutique pleinement fonctionnelle. Cette absence de réfutation en règle de l'argumentation de G. Mouligneau peut troubler : faut-il croire les critiques trop malhonnêtes pour tenir compte d'éléments positifs qui ne vont pas dans leur sens ? Il est possible de préférer à ce pessimisme institutionnel une position plus compréhensive, en ceci qu'elle chercherait à dessiner les contours d'un accord commun : il s'agit à la fois de tenir pour douteuse l'attribution à Madame de Lafayette de ses œuvres et de sa vie, et de considérer comme fonctionnelle cette attribution. En d'autres termes, même s'il paraît impossible d'affirmer que Madame de Lafayette fut la féministe que l'on désire qu'elle soit, il peut être utile de lui construire, *a posteriori*, cette posture.

Pour comprendre la manière dont cette construction rétrospective a pu se mettre en place, il importe de saisir le matériau de base qui s'offrait à l'histoire littéraire d'une part et à la critique interprétative d'autre part, c'est-à-dire de rappeler succinctement le contexte historique général et propre à Madame de Lafayette ainsi que les principales lignes d'interprétation de *La Princesse de Clèves*, en mettant en évidence les éléments, dans l'un et l'autre domaines, qui ont fondé le féminisme de la comtesse. Il importera alors de méditer sur le sens et le rôle de cette construction *a posteriori*.

La vie supposée de Madame de Lafayette et son contexte historique

À bien des égards, le dix-septième siècle français paraît, littérairement, être un siècle féminin. Bien sûr, la présence des femmes en

littérature n'est pas une chose nouvelle : la poésie courtoise de l'époque médiévale, par exemple, offrait une large place à la figure féminine dans le texte et même avant le texte, puisque c'était elle qui l'inspirait. Mais cette présence, dont il était possible, du reste, qu'elle ne fonctionnât que par métaphores, n'était pas nécessairement le reflet d'une participation des femmes aux processus de production de l'œuvre littéraire, et les cas de Marie de France, Christine de Pizan ou, plus tard, Marguerite de Navarre, ne se présentent guère que comme des exceptions dans un paysage par ailleurs foncièrement masculin. Ainsi la grande nouveauté du second dix-septième siècle, disons approximativement après la Fronde, réside-t-elle dans l'implication pratique des femmes dans ces processus de production.

Encore faut-il préciser les choses, au risque de rappeler des évidences : les femmes dont il est ici question, ce sont d'abord des aristocrates qui ont le loisir et, surtout, l'éducation nécessaires à la production d'un discours littéraire. Toute division par le genre, dans le domaine, est précédée d'une division par le milieu social. Or, s'il est indubitable que les femmes de l'aristocratie ont été traitées en inférieures de manière générale par les hommes du même milieu, tout lecteur de mémoires peut aisément se convaincre que leur rôle social, et même politique, ne fut pas médiocre ; c'est du reste vraisemblablement la condition de l'émergence d'une posture revendicatrice que de n'être pas totalement opprimée.

La première forme d'implication des femmes dans la production des discours littéraires n'est pas celle de l'auctorialité, mais plutôt de la gestion des auteurs. Au dix-septième siècle, rappelons-le, se réunissent des salons, cercles à la fois littéraires et mondains, où l'on échange des nouvelles de la cour aussi bien que des poèmes (les unes et les autres n'étant pas nécessairement distincts). Ces salons sont tenus par des femmes (Marín Martí, 2001, p. 52 et suivantes), principalement de grandes aristocrates, dont les plus célèbres sont Arthenice (pseudonyme de Catherine de Rambouillet) et Mademoiselle de Scudéry (aussi appelée Sappho). Dans ces salons, donc, l'on reçoit à la fois le monde et les auteurs : les seconds viennent rencontrer le premier pour soumettre, avant publication, leurs ouvrages à la critique, d'abord afin de les promouvoir, ensuite de les remanier s'il s'avérait qu'ils ne plussent pas au public (Denis, 1981, *passim*). Les femmes, qui sont les maîtresses de ces lieux d'échange, mais également les premières consommatrices du produit fini, y exercent donc une importante activité critique.

En plus du remaniement de textes déjà écrits, une partie de l'activité salonnaire est consacrée à la production de textes nouveaux ; ce sont

généralement les formes courtes qui, correspondant mieux au format des réunions, sont privilégiées, avec les petits poèmes et les maximes. Cette activité bien connue des salons parisiens (on pense notamment à la production de Vincent Voiture) n'est pas réservée à la capitale : un numéro du *Mercure Galant* apporte le témoignage d'une compagnie de province qui, à l'occasion d'un mariage, se fend de quelques poèmes (Donneau de Visé, 1678, p. 316 et suivantes).

C'est dans ce contexte que certaines femmes sont portées à l'auctorialité. Citons deux exemples fameux. La marquise de Sablé produit régulièrement des maximes d'inspiration janséniste et il n'est pas rare que le duc de La Rochefoucauld l'invite à commenter et à remanier celles qu'il lui présente lui-même. Mademoiselle de Scudéry, quant à elle, s'exerce dans le domaine romanesque et publie de longs romans d'aventures sentimentales, succès de librairie dont les nouveaux volumes sont attendus avec impatience par des lecteurs fidèles ; on trouve dans ces romans, sous des noms empruntés, les aventures des salonniers, mêlées de fictions originales et de discussions psychologiques et philosophiques. Si le nom de l'auteur ne paraît jamais sur l'ouvrage au profit d'un nom masculin ou de l'anonymat, son identité, comme en témoignent les correspondances, ne fait aucun doute pour ses lecteurs.

Marie-Madeleine Pioche de la Vergne fréquente, dans sa première jeunesse, ces salons. La duchesse de Rambouillet, la plus célèbre des Précieuses, est sa marraine et une protectrice de sa famille. Gilles Ménage, poète des Précieuses, chante les mérites de Mademoiselle de La Vergne en vers latins et on la trouve mentionnée encore en bien d'autres endroits. Mais les liens entretenus par sa famille avec le cardinal de Retz la forcent vers dix-sept ans à une retraite prudente dans des terres rurales ; elle est alors coupée de la vie de la capitale, dont elle n'a les échos que par sa correspondance et par la lecture des ouvrages à la mode. Les détails de cette vie retirée, les circonstances du remariage de sa mère à la mort de son père, de son propre mariage, de son retour à Paris, qui ne concernent pas directement notre propos, peuvent être retrouvés dans l'une ou l'autre des biographies qui lui sont consacrées (Duchêne, 1988).

Mariée et installée à Paris, Madame de Lafayette est en lien avec de grands écrivains de l'époque : elle est l'amie personnelle de Monsieur de La Rochefoucauld et de Madame de Sévigné (qui lui est par ailleurs apparentée), elle fréquente Segrais, Huet et Ménage (ce dernier de manière plus irrégulière) et rend des visites à Madame de Sablé. Elle fréquente surtout l'hôtel des Plessis-Guénégaud, centre du jansénisme

littéraire, où l'on reçoit Racine, où l'on lit en avant-première Pascal. Madame de Lafayette est donc entourée d'écrivains, qu'ils soient aristocrates ou érudits.

Écrivain, elle l'est peut-être elle-même. Elle a signé dans le recueil des *Divers Portraits* de 1649 un « Portrait de Madame la Marquise de Sévigny, fait par Madame la Comtesse de Lafayette, sous le nom d'un inconnu ». C'est la seule attribution dont il est possible d'être certain. On lui attribue en outre *La Princesse de Montpensier*, *Zayde* et *La Princesse de Clèves*, respectivement parues en 1662, en 1670 et en 1678. La tradition y ajoute quatre publications posthumes : *La Comtesse de Tende* (1718), *l'Histoire de Madame Henriette d'Angleterre* (1720), les *Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689* (1731) et, enfin, une *Correspondance* (1942). On se reportera à l'ouvrage de Geneviève Mouligneau pour un commentaire détaillé de ces attributions, voire de l'authenticité des textes considérés ; rappelons brièvement les hypothèses émises par la critique.

Outre la position radicale de G. Mouligneau, donc, qui consiste à affirmer qu'exception faite du portrait de Madame de Sévigné et de quelques-unes des lettres éditées par André Beaunier, une grande partie de l'œuvre de Madame de Lafayette est à attribuer à Segrais et quelques lettres à des faussaires du dix-neuvième siècle, et outre la position exactement opposée qui ne remet absolument pas en doute ces attributions et s'essaye parfois à en ajouter d'autres (comme *Isabelle ou le journal amoureux d'Espagne*), la position la plus courante est de faire de « Madame de Lafayette » le nom d'une société d'auteurs responsable des productions de la comtesse.

Marie-Madeleine de Lafayette aurait donc écrit, en collaboration avec Gilles Ménage, *La Princesse de Montpensier* : elle aurait fourni un texte que l'érudit mondain aurait abondamment revu. *Zayde*, qui paraît sous le nom de Segrais avec une longue préface théorique de Huet, serait l'œuvre conjointe de ces deux doctes et de la comtesse. *La Princesse de Clèves*, quant à elle, se présenterait comme le fruit de la collaboration entre Monsieur de La Rochefoucauld et Madame de Lafayette (une hypothèse qui a déjà cours en 1678). Cette dernière se serait par ailleurs entendue avec Donneau de Visé, toujours en 1678, pour faire paraître une nouvelle semblable à *La Princesse de Clèves*, peu avant la parution du roman lui-même, avant d'éveiller l'intérêt du public (Labio, 1998) et se serait inspirée, pour le même roman, des *Désordres de l'Amour* de Madame de Villedieu (Fournier, 2007).

C'est ce consensus académique qui est généralement occulté par la critique féministe, depuis un article fondateur de Joan DeJean : « Lafayette's Ellipses : The Privileges of Anonymity ». DeJean suppose

que la discrétion de Madame de Lafayette quant à l'attribution de ses œuvres ne relèverait ni d'un défaut d'auctorialité (né par exemple d'une communauté d'écriture), ni d'une discrétion aristocratique, mais d'une stratégie sociale subversive rendue nécessaire par l'oppression de la voix féminine par la voix masculine. Cette intuition fondatrice peut conduire à remanier la biographie de Madame de Lafayette en isolant certains faits particuliers qui témoignent de sa grande indépendance.

Il a paru notable, par exemple, que Madame de Lafayette ait, pour ses contemporains, complètement effacé la présence de son époux. Monsieur de Lafayette, il est vrai, n'avait guère de goût pour les mondanités de la capitale et vivait plus volontiers retiré sur son domaine ; c'était Madame de Lafayette qui se chargeait des difficultés juridiques relatives à l'héritage familial, d'une part, et de l'avancement social des deux fils nés de l'union, d'autre part. Elle fut donc une femme active et engagée dans les affaires, assumant à peu près le rôle de *pater familias*.

Notable également, dans un domaine proche, l'amitié de Madame de Lafayette pour Madame de Sévigné, qui témoignait elle-même que sa frigidité, si ce n'était son goût, l'éloignait du commerce des hommes et des faiblesses de son sexe, et qui s'illustrait, de la même manière que Madame de Lafayette, tant par son esprit mondain que par son industrie dans les affaires.

Notable encore la proximité de Madame de Lafayette, dans sa jeunesse et dans la suite de sa vie, avec le milieu précieux. On sait par exemple que Mademoiselle de Scudéry, dont j'ai déjà dit que le pseudonyme était Sappho, se refusait au mariage pour ne pas y perdre son indépendance ; ce furent ses ouvrages qui firent les lectures de jeunesse de Mademoiselle de la Vergne. De la préciosité, qu'il est bien sûr impossible de résumer en quelques lignes, l'on peut dire qu'elle fut un mouvement d'éducation des femmes et de libération des mœurs qui participa à leur inscription dans les processus de production discursive et à leur indépendance morale – dans les milieux aristocratiques, bien entendu (Sellier, 2003 et Viala, 2008).

Notables enfin certains petits faits curieux de la vie de Madame de Lafayette. On raconte par exemple qu'un jour l'abbé de Choisy vint trouver la comtesse alors qu'il était déguisé en femme, qu'elle le complimenta sur sa tenue et lui enjoignit d'aller se montrer ainsi dans les salons. Cette anecdote, rendue du reste extrêmement douteuse par les travaux de Jean-Yves Vialleton (à paraître)¹, combinée à l'amitié

¹ Plus généralement, on peut se reporter à l'ensemble des travaux consacrés par ce chercheur, pour le dix-septième siècle, aux biographèmes fictifs de la vie des écrivains, notamment pour Corneille (2006), Quinault (2008) et Molière (2009). Références complètes en bibliographie.

qu'elle vouait à la frigide Madame de Sévigné et à certaines déclarations peu enthousiastes de la jeune femme sur l'amour, a conduit certains biographes, dont Roger Duchêne, à douter de l'attrait que le genre masculin pouvait exercer sur la comtesse.

Proche de la préciosité féministe, amie des femmes indépendantes, femme forte et libre elle-même, lesbienne si l'on veut, fréquentant des doctes qu'elle surpasse dans la postérité, Madame de Lafayette présentait au féminisme, on le voit, une figure de légende à laquelle il est d'autant plus difficile de résister que son œuvre supposée est riche également de circonstances semblables.

Le parcours existentiel de la princesse de Clèves

Comme il est impossible de traiter ici de front toute l'œuvre supposée de Madame de Lafayette, on se concentrera, suivant l'usage de la critique féministe, sur ce que l'on tient pour son ouvrage principal, *La Princesse de Clèves*.

À la cour de Henri II, travaillée par les cabales et les galanteries, une jeune héritière paraît, qui s'appelle Mademoiselle de la Marche. À la mort de son père alors qu'elle était toute jeune, elle a été emmenée par sa mère à la campagne, où elle a reçu une excellente éducation. En particulier, il ne lui a rien été caché de l'amour (une affirmation du narrateur pour le moins ambiguë), afin de mieux la détourner des dangers d'un semblable sentiment. Mademoiselle de la Marche revient à la Cour, sous la conduite de sa mère, afin de trouver un époux. Dans une bijouterie, elle rencontre le prince de Clèves qui, sans lui adresser la parole, tombe amoureux d'elle. Elle peut aspirer néanmoins à de meilleurs partis, mais des circonstances politiques diverses assombrissent ses perspectives ; c'est finalement le prince de Clèves, gentilhomme parfait du reste, qu'elle épouse. Elle n'a pas d'amour pour lui, mais l'apprécie à sa juste valeur. C'est alors qu'à un bal revient à la Cour le duc de Nemours, qui avait été absent depuis l'arrivée de celle qui est désormais Madame de Clèves. Le duc de Nemours est l'homme le plus beau, le plus habile et qui a le plus esprit de toute la Cour. Le roi les incite à danser ensemble et cette première rencontre est, pour eux, une séduction immédiate. Le duc de Nemours tente d'engager une galanterie ; la princesse n'a de cesse d'y résister. À la mort de sa mère, se sentant privée de tout soutien moral, elle se retire à la campagne pour éviter l'objet de son désir et ne pas succomber à la tentation. Des circonstances diverses l'incitent à douter de son courage : elle avoue

son amour à son mari pour qu'il l'aide à s'en prémunir. Ce dernier, qui reçoit ces aveux avec autant de patience qu'il est possible, ne manque pas d'en concevoir de la jalousie : il cherche à lui faire avouer, sans succès, le nom de l'amant, finalement la fait espionner et, à cause d'un malentendu, la croit coupable d'infidélité. Il meurt de douleur. Après une période de deuil violente, le Vidame de Chartres, oncle de la princesse, l'attire chez lui où se trouve le duc de Nemours, qui lui propose de l'épouser ; la princesse, quoique toujours amoureuse du duc et libre aux yeux de la société de s'unir à lui, refuse, par peur de la trahison et pour le souvenir de son mari. Elle se retire dans ses terres et meurt peu de temps après.

L'œuvre, parue en 1678 chez Claude Barbin, est un succès de librairie. Un journal littéraire de l'époque, le *Mercure Galant*, dirigé par Donneau de Visé, invite ses lecteurs à donner leurs sentiments sur l'aveu que Madame de Clèves fait à son mari. Deux ouvrages théoriques et critiques, l'un attribué à Valincour et intitulé *Lettres à Madame la Marquise *** sur la Princesse de Clèves* et l'autre, en réponse, attribué à Charnes et intitulé *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, examinent scrupuleusement le roman : Valincour le loue beaucoup, y reprend certaines choses ; Charnes en fait un éloge sans réserve. Dans le siècle suivant, le roman n'est pas sans postérité (Gevrey, 1989) et devient très vite un classique de la littérature. Madame de Lafayette figure au dix-neuvième siècle dans les portraits de Sainte-Beuve (1844) et au début du vingtième siècle dans l'*Histoire de la littérature française* de Lanson (1918). L'intérêt de la critique pour l'ouvrage ne se dément pas au cours du vingtième siècle (Campbell, 2011). L'œuvre est par ailleurs l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques (Oster, 2009), d'un documentaire et d'une virulente polémique dans les années 2000 (Sauder, 2011), en France, après que Nicolas Sarkozy l'a plusieurs fois déconsidérée² (Duval, 2009).

Si le parcours existentiel de l'héroïne a paru si remarquable à la critique féministe, c'est qu'il se caractérise, à première vue, par un refus des normes qui régissent l'organisation sociale du monde dans lequel elle évolue. Grâce à des narrations intradiégétiques, dont Madame de Clèves est la narrataire, le roman présente au lecteur des conduites féminines typiques, qui sont comme des évolutions possibles du

² En 2006, dans son « Discours sur le projet politique et les enjeux électoraux de la droite », prononcé à Lyon devant des partisans de l'UMP, Nicolas Sarkozy affirme qu'il est « sadique » d'interroger un candidat à un concours de l'administration sur *La Princesse de Clèves* et que les guichetières de la poste n'ont pas à s'intéresser à cette œuvre, propos réitérés en 2008, à Paris, dans une « Déclaration sur la modernisation des politiques publiques et la réforme de l'Etat ». Dans le cadre d'un vif débat politique sur la réforme du statut des universités françaises, ces propos ont suscité une polémique alimentée par des universitaires, des personnalités du monde de la culture et des personnalités politiques.

personnage principal. Ces narrations mettent en scène, la plupart du temps, des femmes engagées dans des galanteries, dont elles cachent le plus compromettant par des mensonges (c'est particulièrement le cas de Madame de Tournon). Plus généralement, le mensonge, la duplicité et le paraître (Anseume Kreiter, 1977) sont les seuls modes d'organisation des discours et de la société qui se présentent à Madame de Clèves. Par ailleurs, cette société est fluctuante : ce qui est à un moment donné a tôt fait de ne plus être et la Cour peut changer entièrement de visage en quelques jours. Ainsi le monde peut-il trouver acceptable qu'une femme épouse un homme, quand elle aurait trouvé inacceptable qu'elle eût publiquement des relations avec lui quand son époux était vivant. L'ambiguïté des signes et le changement perpétuel sont ainsi les deux traits mondains auxquels la princesse s'oppose.

Ces oppositions forment la vertu inimitable de l'héroïne et reposent, pour résumer, sur deux grands thèmes : celui de la parole et celui de l'espace. L'accession de Madame de Clèves à la parole, rendue particulièrement sensible, dans la lettre du texte, par le développement des fameux monologues intérieurs, correspond à la recherche par l'héroïne d'une voix qui lui soit propre (Schaf, 2011) et à la possibilité d'être l'auteur de ses propres maximes morales (Brink, 2009). La progression psychologique et morale³ qui se lit dans ces discours intérieurs se traduit, s'actualise en une certaine manière, dans trois discours importants que la princesse adresse à son époux et à Monsieur de Nemours : le premier, c'est bien sûr celui de l'aveu, acte exemplaire et exceptionnel de l'héroïne, adressé à son mari et écouté en cachette par Nemours ; le second est le témoignage de fidélité que Madame de Clèves adresse à son époux mourant et qui la conduit à porter sur son existence un regard rétrospectif qui en favorise la cohérence ; le troisième est le refus qu'elle oppose à la demande en mariage du duc. Les monologues intérieurs et les discours adressés construisent donc l'altérité de l'héroïne ; confrontés aux paroles rapportées des autres femmes de la Cour et aux narrations intradiégétiques, ils soulignent la posture exceptionnelle de la princesse.

Or, l'on pourrait croire que cette posture, qui fait de la princesse un parangon de la morale justement prônée au sein de la société, c'est-à-dire une femme vertueuse, fidèle à son mari, ennemie des galanteries, sincère et droite, serait susceptible d'inscrire l'héroïne qui la tient au cœur de cette société ; c'est pourtant tout le contraire qui se produit. Qui s'intéresse aux espaces décrits dans le roman ne manque pas de constater que le parcours géographique de la princesse est celui d'un éloignement de plus en plus grand : retraite à Coulommiers, une maison de

³ Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon analyse dans « *La Princesse de Clèves* et le problème de l'originalité dans la construction de l'identité ». Références complètes en bibliographie.

campagne protégée par des palissades, puis, finalement, retraite dans ses terres, à l'autre bout de la France, après avoir refusé le duc. À ces deux retraites marquantes et de quelque durée, il faut ajouter les multiples circonstances dans lesquelles la jeune femme, alors en compagnie, se retire dans sa chambre, dans un cabinet, pour y faire des réflexions sur elle-même. La quête de l'authenticité personnelle et de l'indépendance morale de la princesse implique donc, apparemment, un mouvement antisocial, la pousse à occuper, spatialement, les marges de la société (Rochigneux, 2001).

Il a été donc facile pour la critique féministe d'interpréter ces deux mouvements, discursif et spatial, comme une lutte contre la société phallogocentrique, pour reprendre un concept qui trouve ici une heureuse application. Si *La Princesse de Clèves* est une œuvre subversive, ce serait donc parce qu'elle décrit le parcours existentiel d'une héroïne qui lutte contre la confiscation de la parole (et donc de la morale) par une société patriarcale et que cette lutte, justement, n'est pas une opposition franche et déclarée à cette société, mais un cheminement personnel, éthique, qui fait fonds des discours disponibles pour les remanier et les prendre au sérieux quand ils ne s'y attendent pas (par exemple en étant la femme vertueuse que personne, à la cour d'Henri II, n'espère vraiment qu'une femme soit).

Le caractère exceptionnel des décisions de la princesse, sur lequel beaucoup de critiques ont insisté, est parfois mis à mal par des recherches d'histoire littéraire précises, notamment sur le motif de la retraite (Beugnot, 1996). Mais il ne s'agit pas ici de s'assurer de l'authenticité historique des développements proposés par la critique féministe, mais de souligner que le texte donnait matière à la construction, dans le commentaire critique, de la figure d'une héroïne féminine et féministe.

Le rôle de Madame de Lafayette dans l'interprétation de *La Princesse de Clèves*

Quelle est la place de la biographie, plus ou moins fantasmée et douteuse, de Madame de Lafayette dans ce processus herméneutique ? On pourrait croire d'abord qu'elle a donné lieu à ce qu'on appelle une critique biographique, c'est-à-dire qu'on a tenté de faire correspondre certains éléments du roman à certains éléments de la biographie, dans l'espoir, en attachant l'une et l'autre histoires, de les faire s'éclairer mutuellement.

Cette tentation, bien présente dans la première moitié du vingtième siècle, et à plus forte raison chez Sainte-Beuve, est pourtant extrêmement discrète dans le corpus critique plus récent. Personne, ainsi, pour

remarquer que la princesse, comme son auteur, vit fortement l'opposition entre la ville et la campagne. Personne pour remarquer que la princesse, comme son auteur, entretient une sorte de religiosité sans théologie et de morale sans Dieu. Personne pour remarquer l'absence du père dans l'une et l'autre vie. Il est vrai que le texte du roman se suffit à lui-même quand il s'agit de développer de semblables réflexions, de sorte que l'apport de la biographie (réelle ou fictive, encore une fois, peu importe) de l'auteur à l'activité même de l'interprétation est parfaitement négligeable.

Il faut donc formuler d'autres hypothèses pour expliquer le sens de l'attachement à Madame de Lafayette dans les études de *La Princesse de Clèves* et le rôle de cet attachement. La première hypothèse et la plus évidente, peut-être, c'est que ce nom d'auteur permet de regrouper naturellement des œuvres qui, parce qu'elles présentent des similarités thématiques importantes, paraissent former un corpus cohérent : *Zayde*, *La Princesse de Montpensier* et *La Princesse de Clèves*, principalement. Les attribuer toutes à Madame de Lafayette évite d'avoir à justifier les rapprochements que l'on fait et permet de gagner beaucoup de temps.

La seconde hypothèse, qui n'exclut pas la première, est l'intérêt pour un féminisme cultivé, par exemple académique, de construire une série de figures avant-gardistes, de donner de la densité à l'histoire d'une subversion et d'une lutte, intérêt qui n'est pas étranger, il faut le signaler, aux fondements foucaaldiens de ce féminisme. Or, repérer dans la vie de Madame de Lafayette des moments de féminisme, des signes d'indépendance, des marques de subversion, c'est s'assurer que le féminisme, l'indépendance et la subversion que l'on trouve dans *La Princesse de Clèves* ne sont pas l'apanage d'une spéculation littéraire ou un doux fantasme d'écrivain, mais bien une posture morale, sinon politique, qui est apparue cohérente, à un moment donné, pour une femme historiquement existante. En d'autres termes, la vie de Madame de Lafayette et l'attribution que l'on fait en sa faveur de *La Princesse de Clèves*, sont un moyen de s'assurer que l'œuvre et le commentaire que l'on produit sur elle ne sont pas uniquement des produits littéraires, mais aussi, potentiellement, des produits politiques.

Conclusion

Cette hypothèse, bien sûr, pose à son tour de nouveaux problèmes, d'ordre méthodologique principalement. Dans quelle mesure peut-on accepter qu'une activité critique fasse fonds de données qui sont au mieux douteuses, au pire tout à fait fausses, quelque utilité que ces données, combinées en légende, puisse avoir par ailleurs ? Cette réflexion

méthodologique ne peut se mener qu'à partir de corpus critiques plus larges que ceux que nous avons envisagés, mais nous avons compris qu'il est nécessaire de la mener.

Au moins avons-nous pu cerner l'intérêt des postures féministes pour le critique littéraire. En effet, si le cas Madame de Lafayette est un cas-limite, dans la mesure où la part du fictif et celle du véritable sont difficiles à déterminer, ce que nous avons dit du rôle de cette posture construite *a posteriori* est valable pour l'analyse des postures effectives. En d'autres termes, étudier le texte *Y* d'un auteur *Z* ouvertement féministe et dont le féminisme est une chose assurée (par exemple parce que *Z* est encore vivant, témoigne, s'exprime sur des questions de société, etc.) implique soit d'étudier *Y* pour soi-même, soit de l'étudier en rapport avec la vie de *Z*, de sorte que l'introduction par la critique, dans le domaine de réflexion du commentaire, de la posture de l'écrivain relève toujours d'un choix.

Ce que le cas Madame de Lafayette permet d'illustrer, étant une construction, c'est l'utilité que revêt cette introduction : attirer *Z* dans le domaine de *Y*, c'est ancrer *Y* dans la réalité du monde, ce qui conduit bien sûr à rogner un peu de sa spécificité littéraire (et on peut le regretter), mais qui permet, d'un autre côté, de développer beaucoup plus aisément un commentaire politique. L'on pourrait donc dire, en poussant à l'extrême ces observations, qu'il n'y a d'écrivains féministes que ceux dont les œuvres sont l'objet d'un commentaire féministe.

Bibliographie

Œuvres de Marie-Madeleine de Lafayette

LAFAYETTE, Marie-Madeleine. 1649. «Portrait de Madame la Marquise de Sévigny fait par Madame la Comtesse de Lafayette, sous le nom d'un inconnu». *Divers portraits*. Caen : Huet

_____. 2003 [1662, 1718]. *La Princesse de Montpensier, La Comtesse de Tende*. Édition critique par L. Plazenet. Paris : Librairie Générale Française.

_____. 1670. *Zayde*. Édition critique par Camille Esmein. Paris : GF-Flammarion.

_____. 1999 [1678]. *La Princesse de Clèves*. Édition critique par P. Selliers. Paris : Librairie Générale Française.

_____. 1978 [1720, 1731]. *Histoire de Madame Henriette d'Angleterre, Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689*. Édition critique par G. Sigaux. Paris : Mercure de France.

_____. 1942. *Correspondance*. Édition critique par A. Beaunier. Paris : Gallimard.

Ouvrages et articles cités

ANSEAUME Kreiter, Jeanine. 1977. *Le problème du paraître dans l'œuvre de Madame de La Fayette*. Paris : Nizet.

BRINK, Margot. 2009. «Interprétations cinématographiques de *La Princesse de Clèves* : du cadavre exquis à l'héroïne d'une nouvelle éthique». *Biblio 17*, n° 179, p. 113-125.

CAMPBELL, John. 2011. «Etat présent : Madame de Lafayette». *French studies*, vol. 65, n° 2, p. 225-232.

DEJEAN, Joan. 1984. «Lafayette's Ellipses : The Privileges of Anonymity». *PMLA*, vol. 99, n° 5, p. 884-902.

DENIS, Jean-Pierre. 1981. *L'honnête homme et la critique de goût : esthétique et société au XVII^{ème} siècle*. Lexington : French Forum Publishers.

DONNEAU de Visé, Jean. 1678. *Le Mercure Galant*. Paris : Octobre.

DUBOIS, François-Ronan. 2011 « *La Princesse de Clèves* et le problème de l'originalité dans la construction de l'identité ». *Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice*, vol. 3, n°. 10, p. 54-69.

DUCHÊNE, Roger. 1988. *Madame de La Fayette, la romancière aux cent bras*. Paris : Fayard.

DUVAL, Sophie. 2009. « Une analyse littéraire des discours satiriques contre la réforme Pécresse ». *Fabula, la recherche en littérature*, avril [en ligne], http://www.fabula.org/actualites/une-analyse-litteraire-des-discours-satiriques-contre-la-reforme-pecresse-par-s-duval_30482.php.

FOURNIER, Nathalie. 2007. « Affinités et discordances stylistiques entre *Les Désordres de l'Amour* et *La Princesse de Clèves* : indices et enjeux d'une réécriture ». *Littératures classiques*, n°. 61, p. 259-276.

GEVREY, Françoise. 1989. « Les registres de la jalousie dans quelques imitations de *La Princesse de Clèves* ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n°. 41, p. 25-40.

LABIO, Catherine. 1998. « What's in fashion vent : Behn, Lafayette and the market for novel and novelty ». *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 28, n°. 1, p. 119-139.

LANSON, Gustave. 1918. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette.

MARÍN Martí, Amalia. 2001. « Sociedad y literatura en el siglo XVII francés : los salones ». Cordoba : Universidad de Cordoba.

MOULIGNEAU, Geneviève. 1980. *Madame de Lafayette, romancière ?* Bruxelles : Université de Bruxelles.

OSTER, Patricia. 2009. « La sémiotique du *moi caché* dans les transpositions filmiques de *La Princesse de Clèves* ». *Biblio 17*, n°. 179, p. 127-141.

ROCHIGNEUX, Allison Joy. 2001. « L'expression de l'autonomie et de l'espace dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette : la galanterie et la vertu ». Regina : Université de Regina.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. [1844], 1998. *Portraits de femmes*. Édition critique par G. Antoine. Paris : Gallimard, p. 331-354.

SAUDER, Régis. 2011. *Nous, Princesses de Clèves*. Nord/Ouest Documentaires, 69 min.

SCHAF, Ellen. 2011. « Finding Her Voice : the Princess' Struggle in Madame de Lafayette's *La Princesse de Clèves* ». Oxford : Miami University.

SELLIER, Philippe. 2003. *Essais sur l'imaginaire classique : Pascal, Racine, Précieuses et Moralistes, Fénelon*. Paris : Honoré Champion.

VIALA, Alain. 2008. *La France galante*. Paris : Presses Universitaires de France.

VIALLETON, Jean-Yves. 2008. «Quinault héritier de Tristan : une filiation mystérieuse». *Cahiers de Tristan l'Hermitte*. p. 62-71.

VIALLETON Jean-Yves. 2009. «L'extraordinaire vie de Molière : du théâtre au roman». Gabriel Conesa et Jena Emelina (dir). *Molière et le romanesque*. Pézenas : Domens, p. 10-38.

VIALLETON, Jean-Yves. À paraître. «La nouvelle diffamatoire à l'âge classique : le cas particulier de *La Vie de Monsieur l'abbé de Choisy de l'Académie Française*». *Cahiers d'études italiennes*.

Les postures médiatiques de Daniel Stern (1805–1876)

| déploiement et rayonnement d'une
| personnalité *dans* et *par* la presse

« **D**aniel Stern servira aux succès mondains de la comtesse d'Agoult et la comtesse d'Agoult à la réussite littéraire de Daniel Stern » (Vier, 1959, p. 71). Femme de lettres à la personnalité complexe, hybride, dont le nom et le pseudonyme se font l'écho¹, l'auteur de l'*Histoire de la Révolution de 1848* et de l'*Essai sur la liberté* empruntait un nom de plume masculin à l'instar de George Sand, mais n'en demeurait pas moins une experte *ès* mondanités, hôtesse admirée dont l'entourage n'avait de cesse de célébrer, outre l'esprit et l'exceptionnelle clairvoyance, les manières et le port aristocratiques. Marie de Flavigny, née à Francfort-sur-le-Main le 30 décembre 1805, mariée au comte d'Agoult au printemps 1827, prit la fuite avec Franz Liszt en 1835 pour rejoindre la Suisse et l'Italie, laissant

1 Sur la question du pseudonyme chez Marie d'Agoult, voir Roger Bellet, « Masculin et féminin dans les pseudonymes des femmes de lettres au XIX^e siècle », dans Roger Bellet (dir.), 1982.

derrière elle époux, enfants, et relents de scandale. Le pseudonyme « Daniel Stern » sera créé au lendemain de sa rupture avec l'artiste, en 1841, et sous l'impulsion d'un nouveau mentor, Émile de Girardin, fondateur de *La Presse*. Le salon parisien de Marie d'Agoult attire rapidement les auteurs et les critiques les plus réputés, de Sainte-Beuve à Victor Hugo, d'Alfred de Vigny à Eugène Sue. Rares, alors, sont les personnalités féminines à jouir de leur suprématie dans le milieu de la presse périodique. Delphine de Girardin connaît certes un grand succès avec les chroniques du « Vicomte de Launay », et nombreuses sont celles qui écrivent pour un public exclusivement féminin, mais ces productions n'ont rien de commun avec celles de Daniel Stern, qui entend précisément rivaliser d'intelligence avec des collaborateurs *masculins*. Les articles relèvent traditionnellement des *minores*, mais l'espace médiatique dans lequel ils prennent place se révèle pourtant un lieu d'expérimentation exceptionnel pour la parole publique puisque l'expression s'y veut réellement performative. Les textes qui nous occupent sont l'œuvre d'une plume polygraphe ; la variété et l'ampleur de ce corpus lui donnent une consistance remarquable, tandis que les supports investis lui confèrent un caractère exceptionnel et fortement transgressif : l'écriture périodique de Daniel Stern couvre l'ensemble de sa carrière intellectuelle, depuis la retraite en Suisse avec Franz Liszt jusqu'à sa mort en 1876, soit presque quarante années. On dénombre une centaine de titres (parfois divisés en de nombreuses livraisons) consacrés à la politique, à la diplomatie européenne, à la philosophie, à l'histoire et à la culture artistique².

La production médiatique nous donne à appréhender la personnalité « publique » de Daniel Stern, désireuse d'influencer la politique de son temps. Quelle image la prose qu'elle livre aux journaux et revues renvoie-t-elle de l'auteure ? La comtesse d'Agoult se considère-t-elle comme une journaliste ? Une essayiste ? Un penseur ? Ces difficultés se posent du moins pour tous les journalistes, mais aux hommes dans une moindre mesure : comment caractériser l'*ethos* singulier d'une femme qui signe ses articles politiques d'un pseudonyme masculin et recourt à divers stratagèmes pour mettre en scène sa voix dans l'espace médiatique ? La production de Daniel Stern dans les périodiques, pour vaste et multiple qu'elle soit, n'est en réalité qu'un aspect d'une ambition plus large : pénétrer le domaine d'influence traditionnellement réservé aux hommes, et égaler les grands esprits du temps. Daniel Stern n'a pas d'équivalent ni de précédent lorsqu'elle investit l'espace de l'éditorial

² L'inventaire détaillé des articles de Daniel Stern, réalisé par Jacques Vier, est disponible en annexe du tome VI de *La Comtesse d'Agoult et son temps*, Armand Colin, 1963. Environ 140 articles sont répertoriés, parus de 1835 à 1874.

politique³ dans *La Liberté* des 5 et 19 juillet 1866, sous le titre « La politique des Tristes⁴ ».

La presse a de toute évidence joué un rôle crucial, à la fois dans la formation et, par la suite, dans la diffusion de la pensée de cette personnalité hors du commun, figure d'« intellectuelle » avant l'heure, entourée des hommes les plus influents de son époque, et qualifiée par eux d'*âme virile*. Daniel Stern est presque une exception dans le paysage médiatique du XIX^e siècle : à une époque où les genres et les rôles dévolus à chacun sont fortement marqués, c'est l'une des très rares plumes féminines à aborder des sujets politiques, et auxquelles les journaux les plus en vue ouvrent volontiers leurs colonnes – et non point exclusivement les « rez-de-chaussée » des feuilletons. Au XIX^e siècle, « écrire comme une femme doit le faire, c'est demeurer de bon goût, ne remettre en question ni les barrières du genre ni celles des classes sociales » (Primi, 2010, p. 115). Dans la presse, la chronique, qui fait la part belle aux mondanités, aux modes, aux fêtes..., offre aux femmes un espace possible d'expression – le seul « qui, durablement et explicitement reste ouvert aux femmes, et où la supériorité féminine est même affirmée par certains » (Planté et Thérenty, 2009, p. 24) – tout en leur permettant de se conformer aux contraintes tacites imposées à leur plume. De sa rivale Delphine de Girardin ou de sa fille Claire-Christine d'Agoult (dont elle accompagnera les débuts dans *La Presse* avec bienveillance⁵), Daniel Stern périodiste se distingue ouvertement dans la mesure où elle « franchit le Rubicon ». À l'instar de George Sand, elle professe une parole politisée et engagée, qu'elle nuance cependant des exigences de sa naissance et de son statut social. Elle n'est pas une *passionaria*, et son militantisme, qui n'a rien de fébrile, se mesure à l'aune de la raison : Daniel Stern veut tirer sa légitimité à la fois de ses convictions républicaines et de son savoir, de ses idées et de ses compétences intellectuelles. Ses articles politiques lui sont dictés par une nécessité, mais la comtesse d'Agoult ne saurait en aucun cas faire l'économie des lectures, de l'examen minutieux des circonstances, c'est-à-dire du travail critique approfondi qu'elle juge indispensable à la rédaction d'un article. Le cas de la comtesse d'Agoult illustre en définitive les coups encore timides portés à un modèle de sexuation qui organisait l'espace

3 Relevant typiquement de « la sphère masculine », « l'éditorial politique du journal quotidien est une rubrique strictement interdite aux femmes durant tout le XIX^e siècle et ceci d'autant plus qu'elle reste fondée largement sur un modèle rhétorique (discours public avec exorde, argumentation, réflexion, péroraison) » (Planté et Thérenty, 2009, p. 26).

4 Article où il est question de la guerre austro-prussienne de l'été 1866, et dans lequel Daniel Stern défend les ambitions de la Prusse, seule puissance jugée légitime dans l'entreprise d'unification de l'Allemagne, contre la monarchie catholique des Habsbourg vilipendée pour son autoritarisme suranné.

5 Plus de quinze ans après sa mère, Claire de Charnacé fit ses débuts dans *La Presse* en octobre 1856 sous le pseudonyme « C. de Sault ». Peu après, la *Revue germanique* et *Le Temps* la compteront parmi leurs collaborateurs réguliers.

public tout entier et que les spécialistes conceptualisent sous la forme d'une « théorie des deux sphères » consistant en une « [hiérarchisation] au profit du masculin de caractères prétendus naturels » : « indépendant/dépendant ; rationnel/émotionnel ; propre à l'activité publique/à l'activité domestique » (Planté et Thérenty, 2009, p. 26).

À partir des années 1840 (son salon est créé en 1843, la Révolution de 1848 marquera un tournant décisif dans son engagement), toute l'activité de Daniel Stern semble dominée par une ambition virile, que manifestent son désir d'indépendance financière et affective, sa formation intellectuelle poussée, et enfin ses prises de position dans la presse. En cela elle obéit à l'« idéal qu'[elle avait] conçu de la vie dans [sa] jeunesse : une retraite poétique et *l'action par l'esprit*⁶ ». Le caractère transgressif de cette activité médiatique est tempéré par le respect d'une façade mondaine et l'adhésion, hors de l'espace public, à tous les codes d'une féminité parfaitement maîtrisée. Paradoxalement, le caractère bicéphale de Daniel Stern / Marie d'Agoult semble plutôt bien accepté par la société parisienne, peut-être en raison de ce maintien strict d'une frontière entre personnalité réelle et *ethos* public, qui exclut *de facto* toute extravagance à la manière d'une George Sand par exemple. Ne pas « [cesser] d'être femme » mais « l'[être] avec plus de puissance et de grandeur que les autres⁷ », voici la qualité que vante à propos de Germaine de Staël celle que l'on surnommait la « Corinne du Quai Malaquais ».

Le moi du journaliste : un *ethos* ambigu et protéiforme

Ce double-visage des femmes auteurs au pseudonyme masculin demeurerait pour certains contemporains foncièrement choquant. Une anecdote met en lumière le caractère scandaleux de cette « subversion ». Le portrait de Marie d'Agoult fut exposé par Lehmann au salon de 1843. Le salonnier de *L'Artiste*, qui avait à se plaindre de l'esprit de sa concurrente (Daniel Stern signait alors la critique du salon de *La Presse* où elle défendait l'école ingriste et néo-classique), s'en prit à son physique :

Peut-on rien voir de plus repoussant que le portrait de cette dame coiffée d'un burnous blanc par M. Lehmann et le portrait de Daniel Stern qui s'est déguisé en femme pour poser devant cet artiste ? Oh ! M. Lehmann, qu'est devenue la verve caustique du spirituel écrivain ? Quoi ? Vous n'avez pu trouver dans cette tête si pleine de distinction que ces traits communs, que cette physionomie vulgaire ? C'était bien la peine de changer le sexe

⁶ Lettre inédite de Marie d'Agoult à Claire de Charnacé, 28 mars 1871. Nous soulignons

⁷ Cahier de notes de Marie d'Agoult, Bibliothèque nationale (Département des manuscrits, fonds Daniel Ollivier, N.A.F. 14336), cité dans Dupêchez, 2001, p. 239.

d'un de nos critiques les plus distingués pour nous la figurer sous cette vulgaire apparence⁸!

Le tableau donne le reflet erroné et décevant de l'homme travesti, c'est-à-dire d'une femme « de pacotille », là où il aurait dû révéler l'homme dans toute la majesté de son intelligence virile, le penseur, l'écrivain. C'est précisément le genre (*gender*) tel qu'il a été construit par l'intéressée, qui est en cause ici. Est-ce à dire que le regard masculin est pris de malaise face à une réalité qui déstabilise sa conception de la différence sexuelle ?

L'article de presse requiert une forte implication – directe ou indirecte – de l'auteur. Au XIX^e siècle, il devient de plus en plus habituel de signer les articles, en sorte qu'un auteur célèbre peut vite devenir reconnaissable à son style. Pour examiner la façon dont Daniel Stern envisage sa relation avec la presse, il est nécessaire d'étudier son pseudonyme et surtout les marques du genre (grammatical et/ou sémantique) auxquelles elle recourt dans ses articles. À cet égard, l'exemple sandien peut se révéler pertinent : Marie-Ève Thérénty a bien montré comment, jusqu'aux années cinquante, George Sand joue sur une énonciation auctoriale volontairement floue (Thérénty, 2011, *Introduction*). Au tournant du siècle s'exprime ensuite un « je » qui offre une garantie auctoriale du discours, prenant appui sur une rhétorique argumentative qui se manifeste par exemple dans les articles relatifs à l'affaire Fanchette⁹.

En août 1838, lorsqu'il se trouvait à Lugano avec la comtesse d'Agoult, Franz Liszt commença à rédiger un « Journal des Zÿi », au demeurant très bref puisqu'achevé en février 1839. Bien des années plus tard, lorsqu'elle relut ce texte peu avant de mourir, Daniel Stern annota ainsi les derniers mots de Liszt : « Qu'a-t-il fait de ces vingt-huit années ? Et qu'en ai-je fait ? Il est l'abbé Liszt et je suis Daniel Stern ! et que de désespoirs, de morts, de larmes, de sanglots, de deuils, entre nous ! » (Agoult, 2007, p. 610). Cette affirmation de soi résume rétrospectivement tout le chemin parcouru : « Daniel Stern » excède le simple nom d'emprunt, révèle au contraire la césure entre la femme et le penseur et baptise un être parfaitement indépendant, libéré des contraintes de son sexe, dont la postérité peut garder la mémoire. Si la comtesse d'Agoult avait adopté ce pseudonyme, c'était à l'origine pour « disposer d'un nom qui [lui appartienne] à [elle] seule » (Agoult, 2007, p. 406) et aussi pour assumer personnellement les critiques potentielles, indique-t-elle dans ses *Mémoires*. L'article marquant l'entrée de Daniel Stern dans *La Presse* avait fait son effet dans le cercle d'Émile de Girardin : qui était donc cet

8 *L'Artiste*, janvier-juin 1843, 13^e livraison. Cité dans Vier, 1959, p. 117.

9 La publication, au cours des mois d'octobre et novembre 1843, de « Fanchette, lettre de Blaise Bonnin à Claude Germain » dans *La Revue indépendante* marque l'entrée directe de George Sand dans le journalisme politique, puisque c'est la « campagne Fanchette » qui va conduire Sand à créer *L'Éclaircur de l'Indre* en septembre 1844.

Inconnu qui critiquait avant tant d'audace le roman de George Sand¹⁰ ? Peu importait, au fond : « Le journal, où règnent l'anonyme et la fausse identité, s'emploie donc souvent à démasquer les pseudonymes. [...] Les différences d'attitude s'expliquent souvent par la stratégie à laquelle obéit le choix du faux-nom. » (Thérenty, 2003, p. 153) La « stratégie » de Marie d'Agoult penche plutôt du côté de la transparence : l'anonymat n'apporterait guère de satisfaction à une femme qui entreprend précisément d'acquérir une nouvelle notoriété (*se faire un nom*) et de se lier à l'élite artistique, politique et intellectuelle de la capitale. Marie-Ève Thérenty souligne que « la notion de genre est centrale dans cette question du pseudonyme », même si « la relation de la femme au pseudonyme se modifie lentement » (Thérenty, 2003, p. 154). Le nom d'épouse viendra parfaitement à une prose moralisante, destinée à un public féminin, mais « dès que la femme choisit une écriture plus "virile" – roman non moralisateur par exemple – ou qu'elle a le souci de ne pas nuire à ses proches, le pseudonyme s'impose » (Thérenty, 2003, p. 155). Stylistiquement, l'écriture « virile » reste à définir, mais dans l'univers de la presse périodique, on peut imaginer qu'elle tient à l'usage de la rhétorique classique, à un ton assertif, et surtout au choix de thèmes habituellement dévolus aux plumes masculines : politique, diplomatie, économie... En fournissant un travail intellectuel abouti, Daniel Stern obéissait bien davantage à un goût prononcé pour l'étude qu'à des contraintes alimentaires. Au début de sa carrière littéraire, la rédaction d'articles pour la presse répond de surcroît à un évident besoin de reconnaissance¹¹ : lorsqu'elle avait fui avec Liszt, Marie d'Agoult avait bel et bien été *excommuniée* de son monde...

La manifestation la plus directe de l'*ethos* du rédacteur dans le corps même de l'article passe par l'usage d'un pronom personnel. Le choix du pronom, et surtout la marque des accords, nous permettent d'identifier dans la prose de Daniel Stern un *moi* labile, instable, tour à tour singulier et pluriel, masculin et féminin. La dimension poétique se double alors d'une question liée au *genre*. « Daniel Stern » est une création pérenne, qui fait sens dans l'esprit du lecteur accoutumé à lire ce nom. Lorsqu'*il* s'exprime sous ce nom dans l'univers médiatique, Daniel Stern est systématiquement le *locuteur* (un locuteur masculin, puisque prétendu tel). Si, en revanche, dans un article, la comtesse d'Agoult recourt à une marque du féminin, ou se signale comme femme, on observe dès lors un écart au niveau de l'*énonciateur* (ou plutôt de l'*énonciatrice*). Cette distinction peut se révéler utile dans la mesure où elle

10 Premier article de Daniel Stern paru dans *La Presse*, « *Le Compagnon du Tour de France* » (9 janvier 1841) était signé « Un Inconnu ».

11 C'est ce que laisse notamment à penser la lecture de sa correspondance et de ses journaux intimes, qui recèlent de très nombreuses évocations des succès espérés et acquis.

permet de rendre compte d'une combinaison étrange, au sein de certains articles en particulier, entre un locuteur masculin (l'article est signé « Daniel Stern ») et une énonciatrice féminine, qui se présente comme telle à travers des accords grammaticaux féminins.

Le journalisme étant « un cas typique d'hétérogénéité énonciative », et son discours se révélant particulièrement « susceptible de mettre en scène plus d'une identité discursive » (De Bonville, 2004, p. 318 *sqq.*), une difficulté nouvelle se fait jour : les alternatives (masculin/féminin, singulier/pluriel) pour lesquelles Daniel Stern opte tour à tour ne résultent manifestement pas d'une indécision foncière ni du hasard, et l'on peut donc clairement soutenir que les différents visages de l'énonciatrice font sens en tant qu'éléments cohérents d'une poétique, ou peut-être en tant qu'ils témoignent de la recherche d'un compromis avec l'idéologie. Les mises en scène de cette *énonciatrice* traduisent autant de « tactiques énonciatives ».

À ses débuts (notamment dans ses articles consacrés aux Salons de 1842 et 1843 dans *La Presse*), Daniel Stern utilise un « nous » ambigu qui doit attirer notre attention. La langue française ne permet pas de distinguer clairement le « nous » inclusif du nous « exclusif ». Il semble bien pourtant que l'usage du « nous » dans l'article de presse soit d'abord et avant tout *exclusif* puisque l'interlocuteur (le lecteur) n'est pas censé adhérer d'office aux propos du locuteur. Dès lors, il est possible de considérer cette première personne du pluriel comme un « nous » de modestie¹². Cette hypothèse est confirmée par l'accord sylleptique au singulier (par exemple, la forme « nous serions tenté », dans le premier article sur le Salon de 1843¹³). L'emploi du « nous » de modestie peut sembler entrer ici en contradiction avec le ton profondément thétique de l'article :

Nous pensons que la science de la critique a plus d'une analogie avec la science de la médecine. [...] Nous avons toujours pensé, quant à nous, que la première, la plus indispensable qualité dans ceux qui pratiquent la médecine, la qualité que nulle autre ne peut suppléer, c'est l'amour de l'humanité (*Ibid.*)

L'auteur multiplie les verbes d'opinion, les structures argumentatives et ne néglige pas même d'insister sur la verbalisation de son « opinion » :

[...] si, en un mot, au lieu d'aimer l'art, il aime la critique, alors, nous ne craignons pas de l'affirmer, il n'exercera qu'une influence regrettable.

12 « *Nous* fonctionne également comme substitut rhétorique de *je* qu'il assimile métaphoriquement à une pluralité (*nous* de majesté des souverains et détenteurs d'autorité), ou dont il estompe l'individualité derrière une entité collective (*nous* de modestie des auteurs et conférenciers). » (Riegel, Pellat, Rioul, 2009, p. 363).

13 Daniel Stern, « Le Salon. 1843 » (Premier article), Feuilleton de *La Presse*, 8 mars 1843.

[...] On a souvent accusé d'ignorance la critique qui se fait de nos jours. En vérité, et quelque paradoxale que puisse paraître notre opinion, nous serions tenté de ne voir dans cette ignorance que *le moindre de ses défauts...* (*Ibid.*)

Cette disposition va dans le sens d'une progressive affirmation de soi. Quelques jours plus tard, Daniel Stern publie son troisième article sur le Salon de 1843, et annonce immédiatement qu'elle traitera désormais des œuvres qui ont suscité son admiration, non plus de celles plébiscitées par un public dont elle se détache *de facto*¹⁴.

L'énonciatrice peut dans d'autres circonstances recourir à un « je » exclusivement féminin (malgré la signature masculine en fin d'article). Les exemples sont assez rares : il s'agit de certaines lettres familières dans lesquelles l'auteur semble profiter de sa relation amicale avec le destinataire pour s'exprimer sur un mode léger et divertissant, tout en assumant une *identité discursive* féminine. Les lettres écrites à son genre, le comte Guy de Charnacé, commencent par un jovial « Mon cher Guy », et livrent des considérations variées sur les changements à l'œuvre dans les campagnes jurassiennes. Daniel Stern s'y montre sous l'apparence d'une citadine curieuse et jouée¹⁵.

Les lettres destinées cette fois à des Rédacteurs en chef laissent percevoir une nouvelle ambiguïté. Le 11 décembre 1861 paraît dans *Le Temps* la première d'une série de deux lettres consacrées à la célébration des arts populaires¹⁶. Daniel Stern y fait la relation enthousiaste du concert auquel elle a assisté au Cirque Napoléon. Par la suite, elle abordera la question pratique en imaginant un lieu populaire ouvert à tous les arts :

[...] Ne serait-il pas temps de secouer notre ennui ? [...] Le miracle en vaudrait la peine, assurément, dira-t-on ; mais le moyen ? – Le moyen ? Hier encore, je l'aurais cherché loin sans doute, dans les régions inaccessibles pour nous du pouvoir et de la science politiques (*sic*). Aujourd'hui, il se montre à moi tout proche, à la portée de tous : je n'en veux pour exemple que ce qui vient de se produire aux Concerts populaires. [...]

« Voilà le vrai public ! » s'écriait un illustre maître, en me rendant attentive à l'incroyable discernement de l'auditoire... [...]

14 Daniel Stern, « Le Salon. 1843 » (Troisième article), Feuilleton de *La Presse*, 25 mars 1843.

15 « Je me suis longuement entretenue avec Bourbon, l'habile et honnête montagnard... [...] Dans une prochaine lettre, je vous dirai ce que j'ai recueilli, empressée, comme il arrive, de communiquer à un grave docteur tel que vous, mon petit savoir de bachelier ès sciences rustiques. » (Daniel Stern, « Un village dans le Jura », I, *Le Temps*, 17 octobre 1865). On notera l'allusion aux nombreuses *Lettres d'un bachelier* signées de Franz Liszt et parues entre 1837 et 1841, qui avaient été le fruit d'une étroite collaboration entre les deux « amants romantiques » et dont la maternité peut légitimement être attribuée à Marie d'Agoult. Sur ce point, voir Émile Haraszti, 1943, p. 21.

16 Daniel Stern, « Au rédacteur », *Le Temps*, 11 et 18 décembre 1861.

Mais je m'aperçois que mes réflexions menacent de s'étendre et d'usurper un peu trop sur les choses de la politique. Je remets donc à un autre jour, si vous le voulez bien, quelques développements sur la manière dont je souhaiterais de voir centraliser le mouvement libre des arts et s'exercer leur influence, libre aussi, dans l'éducation populaire.

Attentive, la comtesse l'est assurément : il est d'ailleurs notable qu'elle se mette en scène au milieu de l'*auditoire*. C'est finalement au moment où le sujet pénètre dans le champ politique que l'article s'achève : mais loin de renoncer à écrire sur les affaires publiques (posture dont une femme pourrait arguer), Daniel Stern se contente de « remettre à un autre jour » l'exposé de son programme.

Dans certaines autres lettres, c'est un « je » bel et bien masculin qui s'exprime. Ce locuteur atteint alors un degré supplémentaire dans l'échelle du discours public, il n'est plus question de lettres pseudo-privées destinées à un ami ou abordant avec une malice toute féminine le thème de l'art populaire, mais de textes d'allure plus solennelle. La signature de Daniel Stern se doit alors de faire autorité, si bien que le discours adopte les codes d'une masculinité conventionnelle (balancement rhétorique, discours ferme et thétique, jugement instruit, posture maîtrisée et souveraine). Une lettre de Daniel Stern publiée en juin 1860 dans la *Rivista Contemporanea* s'adresse au Rédacteur en chef pour défendre l'idée d'une célébration commémorative en l'honneur de Dante Alighieri. Le discours multiplie les occurrences d'une première personne singulièrement « virile », ponctuées d'apostrophes au destinataire. Il en va de même pour la « Lettre à Caro à propos de son livre *La Philosophie de Goethe* » (*La Liberté*, 7 octobre 1866) dans laquelle Daniel Stern fait œuvre de critique – et de critique intransigeant. Si la lettre est écrite du petit village de Saint-Lupicin, elle n'en demeure pas moins éminemment classique quant à son style. Il faut toutefois atteindre la moitié de la deuxième colonne pour y trouver une marque de l'accord masculin, unique indice généré du texte. De fait, dans la plupart des articles qui n'incluent pas de dimension fictionnelle ni n'adoptent la forme épistolaire, l'énonciateur est masculin. Dans ce type d'occurrences, le *je* masculin peut éventuellement passer pour un (faux) neutre ou un universel. En tout état de cause, les rares utilisations d'une première personne féminine se limitent à un certain type d'écrit dont le propos demeure léger ou moral, ou implique une représentation de soi plus poussée.

Journalisme et féminité

Daniel Stern, si elle n'en fait pas le thème principal de sa réflexion, évoque de temps à autres la question féminine. Elle s'intéresse quelquefois à des littératrices (Bettina d'Arnim, Louise Ackermann, Laurette

de Malboissière) et le sujet paraît ponctuellement sous sa plume, par exemple dans les extraits des *Esquisses morales* qui paraissent en 1847 ou dans la dernière de ses *Lettres républicaines* (1848). D'une manière générale, Daniel Stern se montre très réservée sur ce point, et certaines ambiguïtés confinent parfois à la contradiction. L'analyse d'un article de Daniel Stern pourra servir d'illustration : il s'agit de la critique des *Contes et poésies* de Mme Ackermann, qui paraît les 7 et 8 juin 1863 dans *Le Temps*. Marie d'Agoult et Louise Ackermann s'étaient rencontrées à Nice au cours de l'hiver 1859-1860. Dans une lettre à sa nièce, la poétesse exprimait son mépris pour Daniel Stern¹⁷. Elle qui n'avait pas de mots assez durs pour les *bas-bleus*¹⁸, fut finalement enchantée d'avoir cédé à son préjugé contre Marie d'Agoult, dont la mort seule mit fin à leur profonde amitié. Deux ans après qu'a débuté leur correspondance, et un an après la parution du volume dont il est question, Daniel Stern livre donc un éloge flatteur de Mme Ackermann. Il est frappant qu'elle oriente sa critique du côté de l'auteur plutôt que de la femme¹⁹. Lorsque, dans la deuxième partie de l'article, apparaît le récit de sa rencontre avec la poétesse, Daniel Stern se met de nouveau en scène en mentionnant « la venue d'un étranger ». Nulle part ailleurs dans cet article l'énonciatrice ne donnera une preuve explicite de son sexe. Le portrait d'une Louise Ackermann « grande, robuste, virile en son port et en sa démarche », « rustique en ses ajustements » est lui aussi placé sous le signe de la virilité. « Esprit rare, caractère fort, âme droite » : la filiation spirituelle qui unit la rédactrice à son hôtesse est envisagée comme une reconnaissance. On trouve enfin sous la plume de Daniel

17 « J'espère éviter Madame d'Agoult qui m'avait menacée d'une visite. J'ai prié les personnes qui me la devaient emmener de faire leur possible pour m'en délivrer ; elle m'est antipathique sans la connaître. Je n'aime pas les femmes tarées et, voyant peu de monde, il m'est nécessaire que je choisisse les gens... » (Lettre de Louise Ackermann à Caroline Fabrègue (novembre 1859), citée dans Vier, 1961, p. 260).

18 Par exemple : « La femme est un être inférieur dont la principale fonction est la reproduction de l'espèce. Malheureusement, elle ne peut accomplir son œuvre toute seule, il lui faut un collaborateur. Elle est un instrument aveugle entre les mains de la nature dont elle seconde admirablement les desseins. Mais comme celle-ci a soin d'éviter toutes les prodigalités inutiles, elle a refusé à la femme toute sérieuse capacité intellectuelle. On ne peut concevoir ni mettre au monde de deux côtés à la fois. Quelques femmes ont pu, il est vrai, se rencontrer qui se sont posées en artistes, en écrivains et qui ont même produit des œuvres distinguées, mais le bas-bleu n'en est pas moins un être contre-nature, un monstre dans toute l'acceptation du mot... » (Extrait cité par le Comte d'Haussonville dans son article consacré à « Madame Ackermann », *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1891).

19 « Ce qui m'intéresse surtout dans un livre, c'est son auteur. Ce que j'aime du talent, c'est encore plus ce qu'il est que ce qu'il fait. Dans la poésie, je cherche le poète. On m'a parfois reproché cette disposition d'esprit, un peu trop féminine me disait-on ; mais comme je lui dois les plus heureuses rencontres de ma vie morale, je l'excuse, et j'espère aujourd'hui la faire excuser du lecteur, en lui parlant non seulement d'une œuvre, mais d'une personne que je ne saurais plus séparer dans mon estime : œuvre excellente, personne singulière, au plus vrai et meilleur sens du mot ; esprit aimable, vers faciles qui viennent à nous dans un charmant recueil, publié sous ce titre : *Contes et poésies*, par L. Ackermann. » (Daniel Stern, « Madame Ackermann », *Le Temps*, 7 et 8 juin 1863).

Stern un hommage non dissimulé à Louise Ackermann lorsqu'elle déclare que « [celle-ci] vit *conformément à sa nature*²⁰ ».

La comtesse d'Agoult, dans son *Essai sur la liberté* puis dans ses *Esquisses morales*, livre un puissant réquisitoire contre le mariage ; elle écrit, à la fin de sa vie, des pages remarquables de lucidité sur la maternité²¹. Pourtant, si elle défend les libertés en soi, ce n'est ni dans la revendication de droits collectifs ni dans la quête d'une égalité réelle et effective à tous les niveaux de la société qu'il faut chercher son sentiment à ce sujet. Marie d'Agoult, même républicaine, peut à l'occasion adopter un discours violemment phallocrate et acquiescer à la « sexualisation du monde » (Thérenty, 2005, p. 98). Dès lors, le processus féministe (de la prise de conscience individuelle à la défense d'une identité collective, de *soi* aux *autres*) achoppe dans son inachèvement, sans pouvoir encore parvenir au stade de la maturation. L'aboutissement vient semble-t-il à la fin du siècle, s'incarnant dans des femmes qui sont à la fois féministes et écrivains.

Pour l'heure, Daniel Stern adopte une posture aristocratique et s'applique surtout à défendre la légitimité de son intelligence et une œuvre libérée des influences partisans. La femme reste en partie à l'écart d'un univers politique exclusivement dominé par les hommes, et ne peut apporter qu'un regard extérieur aux événements. L'auteur de *l'Histoire de la révolution de 1848* plaide précisément pour la reconnaissance de cette indépendance de vues, qui offre une justification et une légitimité particulières à son œuvre²². Au XIX^e siècle, Daniel Stern pourra réaliser, dans une certaine mesure, les ambitions staéliennes²³ et incarner l'avènement de l'intellectuelle.

20 L'expression apparaissait déjà sous la plume de Marie d'Agoult à propos du philosophe Emerson dans une longue étude intitulée « Emerson » et publiée dans la *Revue indépendante* du 25 juillet 1846. La parenté alors soulignée par l'auteure entre elle-même et le philosophe s'élargit donc ici à la figure de Louise Ackermann.

21 Voir « Mes dernières pensées » (seules pages du dernier chapitre des *Mémoires* intitulé « Mes respects et mes curiosités ») : « Il est faux, quoi qu'on en ait dit, que la maternité soit la vocation unique de la femme. Si profond ou si exalté qu'on le suppose en elle, l'amour des enfants ne saurait, à l'exclusion de tous les autres amours, absorber toute sa puissance d'être, ni remplir sa destinée. » (Agoult, 2007, p.445 *sqq.*)

22 Ce thème est développé dans la préface à la seconde édition de *l'Histoire de la révolution de 1848* parue dans *Le Temps* du 19 avril 1862.

23 Voir en particulier le chapitre IV « Des femmes qui cultivent les lettres », où est revendiqué le droit pour les femmes de « s'élever à la hauteur de la réputation des hommes. » (Staël, 1880, Vol. 2, p. 154).

Bibliographie

- AGOULT, De Flavigny, Marie. Comtesse d'. 1848. *Lettres républicaines*. Paris : Amyot.
- _____. 1849. *Esquisses morales Pensées, réflexions et maximes*, Paris : Pagnerre. Rééditions : 1856. Paris : J. Techener et 1880. Paris : Calmann-Lévy, 337 p. Reproduction en fac-similé des *Esquisses morales* (3^e édition). 2005. Paris : L'Harmattan « Les Introuvables ».
- _____. 1851-1853. *Histoire de la révolution de 1848*. Paris : G. Sandré, 3 volumes. Rééditions : 1861. Paris : Charpentier (2 volumes, 522 p. et 604 p.) et 1869. Paris : Lacroix-Verboecken.
- _____. 2007. *Mémoires, souvenirs et journaux* (Charles Dupêchez éd.). Paris : Mercure de France.
- BELLET, Roger (dir.). 1982. *Autour de Louise Colet : femmes de lettres au XIX^e siècle*. Lyon : P.U. de Lyon.
- DE Bonville, Jean (et al.). 2004. *Nature et transformation du journalisme : théories et recherches empiriques*. Laval : P.U. de Laval.
- DUPÊCHEZ, Charles. 2001, 3^e édition. *Marie d'Agoult, Le grand amour de Liszt*. Paris : Perrin.
- HARASZTI, Émile. 1943 (t.22) et 1944 (t.23). « Franz Liszt écrivain et penseur : Histoire d'une mystification ». *Revue de musicologie*, t. 22, p. 19-28 ; suite t. 23, p. 12-24.
- NESCI, Catherine. 2007. *Le flâneur et les flâneuses Les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble : Ellug.
- PLANTÉ, Christine ; Thérenty, Marie-Ève. 2009. « Masculin/Féminin dans la presse du XIX^e siècle. Le genre de la critique ». *Femmes et critique(s)*, Lettres, Arts, Cinéma. Namur : P.U. de Namur.
- THÉRENTY, Marie-Ève. 2005. « Introduction ». *Féminin/Masculin Ecritures et représentations*, Université Paul Valéry / Montpellier III, « Lieux littéraires / La Revue », n° 7-8.
- _____. 2003. *Mosaïques Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*. Paris : Honoré Champion.
- _____. 2011. « Introduction ». *George Sand journaliste*, Actes du colloque international « La Science du journalisme : George Sand et la presse » du 19 juin 2008. Saint-Etienne : P.U. de Saint-Etienne.

PRIMI, Alice. 2010. *Femmes de progrès. Françaises et Allemandes engagées dans leur siècle, 1848-1870*. « Archives du féminisme ». Rennes : P.U. de Rennes.

RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL. 2009, 4^e édition. *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF.

STAËL, Germaine de. 1800. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris : Maradan.

VIER, Jacques. 1955. *La Comtesse d'Agoult et son temps*, Paris : Armand Colin.

Agentivité et création :

| l'enjeu de la représentation du réel
| dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey¹

Tissés à travers des récits poignants et une écriture brillante, les thèmes de la femme et du passé sont mis en relief dans l'œuvre de l'écrivaine algérienne Maïssa Bey telles des mosaïques en assurant la cohésion. Ils seront ici étudiés dans *Cette fille-là*, quatrième livre de Bey en carrière, publié une première fois en 2001 aux éditions de l'Aube. Celui-ci met en scène Malika, la protagoniste, qui raconte et écrit son passé alors qu'elle se trouve dans un établissement où sont enfermées diverses catégories d'êtres marginalisés par la société algérienne. À ce récit et à celui de huit autres femmes du même établissement, la narratrice juxtapose celui d'un passé qu'elle invente de façon à en déranger la vraisemblance. Ce brouillement des frontières entre passé vécu et fiction problématise les représentations dominantes du réel de

¹ Ce texte fut présenté lors d'une communication à l'Université de Victoria en Colombie-Britannique le 7 mai 2011 et a été ici légèrement remanié.

sa société en leur confrontant une nouvelle interprétation. En laissant ainsi foisonner son imagination, Malika cherche à valoriser la parole des femmes dans une société qui l'accueille fort mal. Elle parvient de la sorte à subvertir les codes, les mœurs et les traditions qui l'ont jusqu'alors contrôlée. Je montrerai que l'agentivité de Malika, c'est-à-dire sa capacité à agir de façon autonome et à transformer les discours normatifs, se manifeste à travers la fictionnalisation de son passé et de celui de ses compagnes, lui permettant ainsi d'outrepasser les frontières culturelles de sa société. Je présenterai une brève définition de l'agentivité avant d'exposer en quoi la mise en récit permet de poser un regard subjectif sur sa vie, d'affirmer une parole dissidente et enfin de rendre compte de plusieurs actions. Il apparaîtra au terme de cette étude que l'écriture de ce livre encourage l'autorité des Algériennes en favorisant leur capacité à représenter le réel.

L'agentivité

Les théories de l'*agency* ou, en français, de l'agentivité, proviennent de la philosophie analytique de l'action et sont maintenant répandues dans plusieurs domaines des sciences humaines. L'agentivité dénote une liberté de choix tant sur le plan individuel que social. Susan Hekman l'associe plus précisément à une création, définition sur laquelle se basera entre autres cette analyse. En effet, elle écrit : « Agents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in expressive ways » (Hekman, 1995, p. 203). Chez plusieurs États-Uniennes œuvrant dans les études féministes (par exemple Rita Felsky, Patricia Mann, Judith Kegan Gardiner et Judith Butler), on attribue à l'agentivité une dimension éthique et politique. En effet, ces chercheuses s'en servent pour suggérer qu'il existe des sujets discursifs, ceux-ci étant à la fois constitués et constitutifs de pratiques sociales et institutionnelles. Ces théories sont fondées sur un réseau d'échanges de relations de pouvoir à la suite de la pensée de Michel Foucault plutôt que sur des dichotomies hiérarchiques et absolues telles que celle du sujet/objet à la base de l'épistémologie de la modernité. C'est ce qui amène Susan Hekman à écrire que « [f]or the discursive subject [...] *agency* and construction are not antithetical. Rather, *agency* is a product of discourse, a capacity that flows from discursive formations » (Hekman, 1995, p. 202). La professeure Barbara Havercroft, à qui l'on doit la traduction française de l'*agency*, différencie ce concept de la subjectivité. En effet, elle écrit : « on peut bel et bien être sujet d'énonciation sans pour autant être agent, sans être capable de faire advenir des changements sociaux » (Havercroft, 1999, p. 95). Il est possible de ne rien énoncer de neuf, de répéter du discours, contribuant alors à le

renforcer. Ainsi, pour différencier un sujet agent d'un sujet non-agent, il suffirait de remarquer lequel crée une transformation du discours de la norme, lequel le modifie. La philosophe Judith Butler écrit justement : « toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition; il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation de cette répétition » (Butler, 2005, p. 271). L'agentivité porte donc attention à des oppressions et à des résistances spécifiques et, ce faisant, dévoile le type de relation à l'œuvre entre le personnel et le politique, d'où tout l'intérêt du concept pour les féministes.

La prise de conscience

La mise en récit du passé de la protagoniste Malika résulte d'un désir de faire la lumière sur sa vie et surtout de la signifier autrement que par un constat de fatalité. En effet, elle affirme : « [l]e temps est enfin venu de dire [...] de prendre à rebours le chemin parcouru et d'aller à la rencontre de cette petite fille dont depuis si longtemps je veux effacer la trace » (Bey, 2006, p. 37). Son récit est l'exposé de sa vie passée mené par un regard subjectif, par le filtre de sa conscience afin de se « dépouiller des apparences » (Bey, 2006, p. 148) ; c'est-à-dire des interprétations que lui ont imposées les autorités officielles. *Cette fille-là*, c'est donc elle-même « [r]evue et corrigée » (Bey, 2006, p. 20). La mise en récit lui permet de dresser un portrait de sa position sociale et de l'identité que cette dernière l'incite à revêtir. En effet, la protagoniste fait preuve d'une connaissance aiguisée des enjeux qui la retiennent enfermée dans l'établissement fourre-tout qu'elle habite depuis plusieurs années. Elle partage qu'elle n'est : « [n]i folle, ni débile. Juste un peu dérangée. Ou plutôt dérangeante pour l'ordre public. C'est ce qu'ils disent » (Bey, 2006, p. 16). Le récit qu'elle invente lui permet de poser un regard neuf sur sa vie par la mise en distance qu'il impose. Ce faisant, elle saisit très bien que cette habitation est un outil du pouvoir en place, de cet ordre qu'il ne faut pas transgresser : « Seul souci des gens du dehors : embarquer tous ceux qui pourraient porter préjudice à l'équilibre d'une société qui a déjà fort à faire avec ses membres dits sains de corps et d'esprits » (Bey, 2006, p. 17). Ce regard permet à Malika d'examiner le passé selon une nouvelle perspective. Il dévoile plusieurs mécanismes d'oppression ayant régi son identité jusqu'alors, dont le premier s'inscrit dans l'institution de la famille :

Farkha, la bâtarde. Ou Farkh, au masculin. Pas d'autres mots chez nous pour désigner les enfants conçus hors mariage. [...] Ce mot souvent entendu. [...] Une des insultes les plus graves qui puisse être proférée. [...] Rien ne se pardonne chez nous. Et surtout pas le déshonneur [...] il rejaillit par ricochet, de génération en génération. Fait partie de

l'héritage. Du seul héritage que peuvent recevoir tous ceux qui, comme moi... (Bey, 2006, p. 47)

Ce statut accompagnant Malika la prédéfinit aux yeux de sa société. Il la surcharge symboliquement de façon à ce qu'elle ne représente plus qu'un manquement aux mœurs, non pas le sien, mais celui supposé de ses parents. Malika s'aperçoit ainsi que l'institution de la famille empêche son autodétermination.

Un deuxième mécanisme s'opère à partir de l'institution des sexes : « j'ai pris conscience de ma féminité comme quelque chose de honteux. [...] c'est dans le regard d'un homme, l'homme qui avait fait de moi sa fille aux yeux du monde, qu'un jour j'ai compris que j'étais devenue femme » (Bey, 2006, p. 70). Il apparaît ici que le féminin est représenté à travers le regard des hommes, ceux-ci le dépréciant socialement. Il n'offre rien de solide à Malika sur quoi bâtir son intégrité et s'insérer en société. Être femme signifie ici vivre par procuration ; c'est-à-dire être définie par et pour autrui principalement comme un être dégradant et méprisable. Un rôle sexuel si figé handicape nécessairement l'avenir des femmes qui en viennent à intérioriser l'aliénation. Malika écrit : « C'est [la mère] qui souvent avait besoin de sa fille. Qui la retenait. L'empêchait d'aller à l'école, au collège. Trop de travail à la maison. Qui d'autres aurait pu l'aider? » (Bey, 2006 p. 43. L'auteure souligne.) La mise en récit de Malika lui permet de constater que l'institution des sexes est particulièrement défavorable aux femmes, et leur pose toutes sortes de contraintes brimant leur liberté.

L'écriture fictionnelle du passé de Malika lui permet aussi de se libérer du regard de l'autre par des stratégies telles que la répétition discursive de clichés et de croyances. Barbara Havercroft écrit que : « l'agentivité réside dans une re-citation de l'énoncé à l'encontre de son but original, ce qui aboutit à un renversement de ses effets nocifs » (Havercroft, 1999, p. 100). Elle précise aussi que « la distance critique impliquée dans la répétition ou dans la re-citation d'une image ou d'un discours imposés par les normes ou par les fantaisies de la féminité instaure une nouvelle perspective » (Havercroft, 1999, p. 100). Malika use à volonté de ce procédé itératif, qui ne va pas sans une touche d'ironie, par exemple dans le passage suivant : « Qui donc dans la confusion générale aurait pu s'intéresser au sort d'une enfant abandonnée, alors que les préoccupations devaient être nécessairement patriotiques, les objectifs grandioses, et l'avenir radieux? » (Bey, 2006, p. 67). Malika, en rapportant ce discours, instaure une distance entre celui-ci et elle-même, notamment par l'adverbe « nécessairement », qui contribue à soulever des doutes sur le degré d'adhérence de la narratrice à son

propos. Malika rejette de la même manière différentes croyances véhiculées dans sa société, dont une concernant les femmes : « Nul n'ignore que c'est à l'intérieur d'un corps d'adolescente à peine nubile que les *djenoun* préfèrent loger. [...] C'est cela. / C'est peut-être en moi qu'est le mal. La folie. L'instinct de destruction. / C'est cela. Certainement². » (Bey, 2006, p. 71. L'auteure souligne.) Il apparaît dans cette citation, où est répété deux fois « C'est cela » et où est employé l'adverbe « Certainement » suivi d'un point final, que la narratrice cherche en fait à subvertir cette représentation du féminin. En effet, cet agencement impose une lecture saccadée, une mise en relief, indiquant que ce discours n'est pas celui de Malika et qu'elle le répète seulement pour se distancier du propos qu'il véhicule et ainsi mieux le contester.

Au niveau formel, il est intéressant de noter que le texte répond à cette entreprise consistant à se départir du regard de l'autre. Un avertissement signé du nom de Malika précède le début de l'histoire et contribue ainsi à orienter la lecture selon sa propre interprétation. De plus, bien que la page couverture comporte la mention « Roman », la structure du texte rappelle celle d'un poème en se composant de phrases nominales et d'une ponctuation abondante, ce qui a pour effet de souligner la subjectivité de Malika. Cet agencement donne ainsi à voir textuellement la façon par laquelle la protagoniste préfère représenter sa parole. L'agencement se rapproche aussi de la nouvelle par l'insertion de sous-titres, l'utilisation d'une typographie à la fois romaine et italique de même que par le recours à plusieurs voix narratives. Cet arrangement favorise l'autorité sociale des Algériennes en leur donnant la parole et en multipliant leurs voix afin qu'elles puissent représenter elles-mêmes leur passé.

Le refus

La mise en récit du passé de Malika lui permet aussi d'exprimer ses refus de l'oppression tout en construisant son identité par l'affirmation de la différence. Elle réarrange la cohérence de son passé afin d'afficher sa parole dissidente, son agentivité :

À treize ans, j'ai refusé de grandir. Croissance arrêtée / ont constaté les médecins plus tard. J'ai même décidé à l'âge des premières règles que je ne serai jamais femme. Aménorrhée primaire / ont dit fort intrigués les médecins après examen approfondi lors des visites médicales scolaires (Bey, 2006, p. 13).

² J'utilise ici et plus loin dans cette analyse la barre oblique afin de marquer la disposition particulière des phrases de ce roman qui, à mon avis, est aussi significative pour la cohésion de l'œuvre que l'agencement des vers dans un poème.

Le désir de Malika de se singulariser, d'exprimer sa subjectivité passe à travers son corps. Cette façon d'exprimer un refus est significative de l'oppression qu'elle subit. Jacinthe Cardinal a écrit : « chez les femmes, la possibilité d'agentivité impliquera la plupart du temps la subversion des normes qui gouvernent le corps féminin dans la sphère publique afin de leur permettre de s'autodéterminer et de s'affirmer » (Cadinal, 2000, p. 31). Malika, en affirmant avoir refusé de grandir et d'avoir ses règles, rend non seulement explicite l'oppression qu'elle subit en regard de son genre sexuel assigné, mais aussi l'invention d'une nouvelle lecture de son passé contredisant celle des médecins faisant figure d'autorité. La protagoniste conteste ainsi l'ordre social qui se consolide par la discrimination systématique des femmes. Il apparaît ici que la création, tel qu'affirmé plus haut par Hekman, signale une forme d'agentivité : Malika l'utilise afin de valoriser la manière dont elle-même signifie sa vie et ses agissements.

La mise en récit du passé de la protagoniste rend visible aussi d'autres refus, entre autres par la « resignification » d'insultes et d'injures subies au cours de sa vie. Elle écrit : « C'est cela. Je suis / différente. Autre. » (Bey, 2006, p. 24) ou encore « Oui, je suis / une bâtarde » (Bey, 2006, p. 47). Elle dégage ces paroles qui se voulaient blessantes de leur contexte et se les approprient, elle les utilise à son profit afin de faire vivre sa différence. Butler écrit : « [r]etourner l'énoncé, l'arracher à son origine est une façon de déplacer le lieu de l'autorité par rapport à l'énonciation » (Butler, 2004, p. 150). Ce faisant, il y a véritablement une force dans la reprise de l'insulte. La mise en récit du passé permet à Malika, d'un même mouvement, de refuser de se laisser blesser sans riposter et de représenter elle-même sa réalité de même que son identité. Son choix, à la toute fin de son récit, de prendre pour nom M'laikia – signifiant « la possédée » – mot qu'on lui avait accolé lors de son entrée à l'asile, révèle son désir de s'extirper des discours qui construisaient son identité jusqu'alors afin de se la réapproprier. Effectivement, Malika en vient à trouver une grande liberté et une fierté au fait d'être « bâtarde ». Cela lui donne la possibilité de s'inventer plusieurs origines rocambolesques de même que de se trouver des parents parmi les célébrités du moment, de quoi épater les copines de classe : « ineffable bonheur, je peux imaginer à ma guise selon l'humeur du jour, la tête de l'un ou de l'autre de mes géniteurs » (Bey, 2006, p. 48). Ainsi, après avoir été marquée négativement par la différence, Malika réussit, par la mise en récit de son passé, à la banaliser afin de construire son identité autrement. Amélie Gambus écrit : « En s'inventant sans cesse un autre passé, une histoire d'avant le « trou noir », Malika cherche à nier cette première valeur et à se reconnaître

en dehors de sa situation d'orpheline. Elle révèle un besoin de se créer des origines» (Gambus, 2009, p. 202). D'où toute la pertinence du titre du livre : cette fille-là, c'est un discours rapporté et réassumé.

Cette autonomie si chère à ses yeux, la protagoniste la fait profiter à huit femmes dont elle partage le quotidien en rapportant leur histoire dans le livre qu'elle écrit. Il apparaît ainsi qu'elles se sont retrouvées exclues de la société à cause de la discrimination que différentes autorités exerçaient sur elles. Aïcha, par exemple, rappelle que, lors de la colonisation, on niait parfois l'existence des femmes en refusant de les nommer. Ma'Zahra se souvient de coutumes violentes en racontant avoir été mariée à dix ans. Yamina, qui a aimé un autre homme que son mari, soulève les malheurs causés par une conception rigide et sexiste du mariage. Fatima démontre pour sa part la surveillance malade à laquelle les femmes sont exposées depuis l'enfance. Kheïra suggère qu'une femme voulant réaliser ses désirs sexuels risque des conséquences dévastatrices pour son futur. M'barka, quant à elle, rapporte comment l'identité d'une femme dépend de sa capacité à avoir des enfants. Enfin, Badra souligne comment la pauvreté affecte leur avenir et Houriya, tombée amoureuse d'un Français pendant la guerre de libération, rappelle les contraintes qu'elle imposait à leur liberté. Ces témoignages étant parsemés de blancs, Malika les remplit dans son manuscrit, aussi facilement qu'elle remplit ceux de sa vie, afin de représenter leur existence autrement. Ce faisant, elle s'inscrit dans une collectivité, voit en elles « cette fille-là », cette personne dont l'ordre établi tente si ardemment de renier les expériences puisqu'elles représentent toutes des preuves vivantes de l'oppression exercée contre les femmes. Malika, en incorporant leur récit de vie au sien, indique qu'elle bâtit son identité à partir d'une telle communauté en favorisant la formation de liens sororaux. Elle montre aussi qu'elle tente de légitimer leur autorité sociale. En effet, son récit dénote une rébellion contre les discours dominants, car il consigne des interprétations de leur vie différentes de celles des autorités officielles et par lesquelles on avait justifié leur détention et leur isolement loin de la vie publique.

L'action

Le récit produit par Malika est utilisé afin de rendre visibles plusieurs actions transgressives qu'elle a posées dans sa vie et afin de se rendre visible lui-même en tant qu'acte de rébellion. Dans le premier cas, les actions tournent surtout autour de la sexualité. Malika évoque qu'elle a échappé à un viol en ripostant à son assaillant ; ce qui est une représentation très rare puisque plusieurs discours en Algérie, comme

dans bien d'autres pays, y compris occidentaux, véhiculent l'idée qu'une femme est censée être plus faible qu'un homme, effrayée par la sexualité et interdite de désir. Malika livre ainsi un témoignage subversif :

et cette force qui lui était venue à elle qui ne s'était jamais battue qui ne s'était jamais mesurée à d'autres pas même en jeu / [...] toute sa terreur / toute sa haine concentrée dans ses mains qui se relèvent dans ses doigts ses ongles soudain aiguisés qui labourent le visage penché au-dessus du sien qui creusent des sillons sanglants / images terribles terrifiantes / la stupeur de l'homme soudain figé / et son cœur qui se remet à battre (Bey, 2006, p. 40).

La prise de parole de la protagoniste bouleverse les conventions, car elle montre ici qu'une femme a échappé à l'agression et qu'elle s'est de plus défendue en affichant une colère envers son agresseur, et ce, sans jamais évoquer par la suite de sentiment de culpabilité ou de regret à son égard.

Une autre action transgressive est décrite plus loin. Malika, qui n'a pas de règles et donc ne pourra avoir d'enfant, décide que sa sexualité n'est pas condamnée pour autant. Elle va ainsi à l'encontre de son rôle sexuel assigné en s'inscrivant en tant qu'être sexué, désirant et désiré ; pratiquant une sexualité hétérosexuelle autrement que pour la procréation :

Aujourd'hui je ne sais rien de son visage. Je n'ai plus en moi que le reflet de ses yeux étonnés. Je suis allée au-devant de son désir. Je l'ai amené là où nous devons être. [...] Apaisée, délivrée, j'ai regagné seule les rives que je voulais fuir. / J'avais enfreint les lois parcheminées qui enclôtaient les rêves des femmes, ainsi j'étais enfin venue au monde (Bey, 2006, p.151).

Il apparaît ici clairement que c'est une action contestataire qui crée chez Malika le sentiment d'exister enfin par elle-même ; désir et action sont intimement liés. Ce faisant, c'est en posant une action en accord avec ses désirs que Malika est enfin capable de bâtir son identité. Elle valorise sa représentation du réel plutôt que celle des autorités, laquelle, affirme-t-elle, parlait officiellement de cette expérience en termes de viol et de folie (Bey, 2006, p. 151).

Une autre action transgressive se situe dans l'expérience d'une sexualité lesbienne nommée par les normes « plaisirs interdits » (Bey, 2006, p. 105). Encore une fois, la sexualité sera source de renouveau et d'autonomie : « Un souffle puissant s'engouffre et me transporte au-delà de ce monde. Les murs du dortoir s'écroulent. Sous mes yeux fermés explose un aveuglant soleil qui me désintègre et me donne vie » (Bey, 2006, p. 105). Il est à remarquer ici que la sexualité permet la déconstruction puis la construction identitaire et représente ainsi une manifestation puissante d'agentivité pour la protagoniste.

Dans le deuxième cas, l'écriture en tant qu'acte de rébellion apparaît comme une manifestation d'agentivité puisqu'elle permet de poser un nouveau regard sur le passé de Malika et de partager sa vision du monde. Elle rend ainsi visible l'existence d'une personne à travers la masse, elle la singularise. L'écriture de Malika « griffe » (Bey, 2006, p. 19) la page blanche, selon son propre terme, lui permettant justement de s'inscrire en société. La protagoniste l'utilise de plus pour composer un livre qui sera l'acte fondateur de son origine. Malika est donc auteure. Foncièrement. Patricia Smart a remarqué que : « auteur – comme le suggère l'étymologie du mot, signifie accéder à l'autorité » (Smart, 2003, p. 21). Écrire, c'est détenir un pouvoir d'action sur le monde. D'où la raison pour laquelle, chez Malika, « [l]a relation entre écriture et identité est ressentie [...] comme une nécessité. La restitution de la parole [lui] permet [...] de redéfinir son personnage et donc de se construire de façon individuelle » (Gambus, 2009, p. 291).

Cette fiction du passé est rendue explicite par plusieurs commentaires émis par Malika, qui insistent sur son acte de création. Malika écrit par exemple : « C'est bon, là, je peux commencer l'histoire » (Bey, 2006, p. 19) et « Oui, c'est un bon début. / Commencer ainsi. N'efface pas » (Bey, 2006, p. 20) ou encore « voici donc la version la plus romanesque, la plus émouvante de mes débuts dans la vie » (Bey, 2006, p. 20). Ces énoncés suggèrent que ce ne sont pas tant les histoires racontées qui sont importantes pour la protagoniste que la possibilité de raconter des histoires. Le choix d'une écriture fictionnelle pour dire son passé rend compte d'une quête visant à légitimer la capacité de Malika à représenter le réel et, plus largement, l'autorité sociale des Algériennes.

Cette courte étude s'est intéressée à la manière dont la protagoniste Malika tente de s'autodéterminer dans une société qui l'enferme loin des regards et où les femmes ont un statut de mineures³, ce qui a pour effet de légitimer plusieurs discriminations contre elles. Le concept d'agentivité a permis de mettre en relief que cette quête de la protagoniste se manifeste à travers la création d'un récit de son passé lui permettant de rejeter le regard des autres sur sa vie, de développer le sien, puis d'affirmer son refus de l'oppression et enfin d'agir contre elle. Ce faisant, il a rendu visibles les relations de pouvoir à l'œuvre entre le personnel et le politique. Hors de tout doute, Malika les réarrange afin d'interagir avec son monde en représentant elle-même sa réalité. En effet, en laissant foisonner son imaginaire, elle parvient à devenir maîtresse de sa parole. Sa quête d'origine à travers la mise en récit de son

3 Il existe dans la jurisprudence algérienne un « Code de la famille », en place depuis 1984, imposant aux femmes un statut de mineures. Shahrazède Longou rappelle dans sa thèse qu'il est « en totale contradiction avec l'article 29 de la constitution qui reconnaît l'égalité entre les femmes et les hommes » (Longou, 2009, p. 19-20).

passé la mène à découvrir qu'elle a elle-même le pouvoir de s'inscrire en société, d'en changer l'ordre dominant. Il apparaît aussi que Maïssa Bey offre un constat de réussite à la quête de Malika. En effet, la fin du roman est ouverte, n'offrant aucune conclusion définitive à la vie de la protagoniste. Celle-ci, à la suite de son choix de s'appeler par le nom de M'laikia, se met à danser puis disparaît, se consume, comme lorsqu'elle réalisait ses désirs sexuels. Elle se donne ainsi le droit de représenter son existence, commence enfin à vivre par et pour elle-même, quittant un monde hypocrite et dominateur au profit d'une nouvelle réalité. «Je suis l'héritière d'une histoire, écrit-elle, que je dois sans cesse inventer. Mais c'est peut-être cela ma richesse. Ma seule richesse. / Fille de rien. Fille de personne.» (Bey, 2006, p. 52). Cette fille-là.

Bibliographie

BEY, Maïssa. 2006. *Cette fille-là*. La Tour d'Aigues : Aube.

BUTLER, Judith. 2004. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Paris : Amsterdam.

_____. 2005. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte.

CARDINAL, Jacinthe. 2000. « Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

DRUXES, Helga. 1996. *Resisting Bodies : The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*. Detroit : Wayne State University Press.

GAMBUS, Aurélie. 2009. « La quête d'individuation du personnage féminin : *Les Jolies Choses* de Virginies Despentes, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria, *Surtout ne te retourne pas* et *Cette Fille-là* de Maïssa Bey ». Thèse de doctorat, France : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

HAVERCROFT, Barbara. 1999. « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies*, vol. 47, p. 93-113.

HEKMAN, Suzan. 1995. « Subjects and Agents : The Question for Feminism », dans K. Gardiner, Judith (dir.) *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*. Urbana : University of Illinois Press, p. 194-207.

LONGOU, Sharazède. 2009. « Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maïssa Bey, Malika Mokeddem et Leïla Marouane) ». Thèse de doctorat, University of Iowa.

SMART, Patricia. 2003. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal : XYZ.

**ENTRE FÉMININ
ET FÉMINISME**

Mensonges de l'intention d'auteur en période décadente

Les difficultés exégétiques dans *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde

La décadence est à la fois un mouvement littéraire du dernier quart du XIX^e siècle et un concept historique appréhendant le temps sous la forme cyclique, alternance entre les périodes d'essor (l'âge d'or) et celles de déclin. L'étymologie – du latin *cadere*, signifiant « tomber », « choir », sur lequel on insiste par le préfixe *de-* associé – nous renseigne sur l'inévitable retour d'une déchéance, d'où l'aspect pessimiste du mouvement souvent souligné¹. La décadence latine est régulièrement invoquée, tant comme modèle, pour le raffinement de la création artistique, que comme contre-modèle, notamment sur la question des mœurs. L'inquiétude d'une dégradation des mœurs, ayant permis l'intrusion barbare et

¹ Ajoutons que cette peur du déclin est en partie psychologique et s'affirme en fins de siècle, dans une attitude millénariste. Joris-Karl Huysmans écrivait : « Les queues de siècle se ressemblent, toutes vacillent et sont troubles [...] ce phénomène reparait tous les cent ans. » (*Là-bas*, Paris, Le livre de poche, 1988 [Tresse & Stock, 1891], p. 290).

provoqué la chute de l'Empire romain, est présente dans le discours des juristes et des médecins, tandis que les auteurs de la fin du XIX^e siècle profitent de l'occasion, non sans délectation et prises de positions morales ambiguës, pour explorer minutieusement les possibilités textuelles apportées par un sujet tel que la sexualité. Marguerite Eymery (1860-1953), future épouse d'Alfred Valette et collaboratrice régulière au *Mercur de France*, écrira sous le pseudonyme de Rachilde nombre de romans sulfureux traitant particulièrement les questions d'identité sexuelle, et présentant des points de vue très progressistes sur le sujet. Sa carrière débute véritablement avec *Monsieur Vénus* (1884), œuvre qui lui vaudra un procès... et peut-être la célébrité. Aux prémisses d'un travail sur l'intention d'auteur en période décadente se pose un constat simple : parmi les œuvres décadentes inquiétées par la justice pour des raisons de mœurs, *Monsieur Vénus* occupe une place à part entière et soulève un questionnement théorique particulier, car il fut écrit par une femme. La première question qui vient est à la fois simple et insoluble : qu'est-ce qu'une écriture féminine ? S'il semble difficile de donner des traits définitoires fixes à un tel objet théorique, on doit néanmoins considérer qu'être une femme auteur induit une posture particulière. Dans le contexte de la fin du XIX^e siècle, période bien connue pour sa misogynie affichée, les implications éthique et esthétique (les deux dimensions allant de pair) d'un texte écrit par une femme ne sont évidemment pas les mêmes que s'il s'était agi d'un homme. Partant, l'interrogation de départ quant à « l'écriture féminine » est à moduler : quelles stratégies d'écriture une femme doit-elle développer pour s'affirmer en tant qu'auteure ?

En me basant principalement sur les travaux fondateurs de Melanie Hawthorne et de Nelly Sanchez, je proposerai une étude sur la genèse problématique de *Monsieur Vénus* de Rachilde. D'abord publié à Bruxelles aux éditions Bancart en 1884, et saisi par la justice, le roman est réédité en France en 1889 avec une modification conséquente du péri-texte qui pose un certain nombre de questions quant à l'honnêteté de la démarche littéraire. En effet, outre les changements apportés au texte et à ses seuils, moins pour des raisons esthétiques que pour éviter des problèmes supplémentaires avec la justice – attitude ayant à voir avec l'autocensure dont Yvan Leclerc a donné la base théorique dans un ouvrage² qui fait date à propos de la littérature en procès –, il y a chez Rachilde une difficulté à assumer le statut de femme auteure. Cette difficulté donne lieu à au moins trois positionnements perturbant le lecteur dans sa perception de l'intention d'auteur : le choix d'un coauteur en la personne de Francis Talman, dont elle s'est vite séparée et dont le

² Yvan Leclerc, *Crimes écrits : La littérature en procès au 19^e siècle*, Paris : Plon, 1991.

rôle est incertain (garde-fou d'un auteur masculin?); le choix d'affirmer à plusieurs reprises et de manière contradictoire une dimension autobiographique dans l'œuvre au travers d'un rejet de la figure maternelle (mais en quelles proportions et est-ce vraiment vérifiable?); enfin, le choix d'une écriture qui, pour des raisons pécuniaires, serait volontairement dirigée vers la subversion (comment vivre de sa plume en étant une femme?). On ne peut apporter de validation biographique définitive à ces éléments et il faudra se contenter d'hypothèses probables fondées sur le recoupement des informations. Ajoutons que, pour les auteurs décadents en général (Rachilde incluse), une volonté de tromperie délibérée du lecteur (dévoisement de l'éthique) ainsi que le déploiement d'une esthétique résolument tournée vers l'inauthentique et l'inexemplaire achèvent de jeter le doute sur la véracité des affirmations constituant l'autour du texte.

*

Les études sur Rachilde, encore peu nombreuses, abordent toutes peu ou prou la question du féminisme et de l'écriture féminine, et sont menées par deux tendances analytiques repérables : celle qui, peut-être un peu naïvement, ou du moins dans une logique conditionnée par les *gender studies*, considère d'emblée et sans remise en cause que l'auteure ouvre une voie à un féminisme basé sur un refus du formatage du genre sexuel (une pensée du travestissement et du transgenre), et celle qui, plus rigoureusement me semble-t-il, tente de déterminer les conséquences d'une position auctoriale ambiguë sur l'efficace du texte. En effet, une première lecture de *Monsieur Vénus*, sans connaissance de la genèse de l'œuvre, engage à relever le potentiel transgressif du sujet. On voit tracé le portrait d'un couple atypique formé d'une femme omnipotente, Raoule de Vénérande, représentante de l'aristocratie qui décide dans un jeu passablement pervers de réduire, en le féminisant et en le pliant à ses caprices sexuels, Jacques Silvert, jeune homme des classes populaires. Le jeu de renversement du genre sexuel, rendu possible par un écart dans la position sociale (ce qui pourrait être une stratégie d'écriture classique en période décadente) devient un thème intéressant précisément parce que c'est une femme qui écrit, et qu'alors les enjeux éthiques d'une telle intrigue changent de nature. À la fin du XIX^e siècle, ce sont habituellement les hommes qui prennent en charge le discours sur la femme dans un climat très généralement misogyne, et dans l'intention de démontrer une menace du féminin. Le personnage de la femme castratrice est omniprésent dans la littérature décadente, comme c'est le cas par exemple, et pour prendre un mythe souvent évoqué, lorsqu'elle est présentée sous les traits de Salomé qui conteste la domination masculine dans une prise de conscience de son pouvoir

sexuel. Seulement, à de rares cas près, l'intention d'auteur est clairement de dévoyer tout féminisme potentiel et de réaffirmer au travers d'une fiction les raisons (qui sont de bonnes raisons, n'en doutons pas...) d'un fonctionnement de la hiérarchie des sexes. La fiction est donc le lieu d'une mise en scène expérimentale d'une crise du couple homme/femme dont le potentiel de conviction tiendrait à la qualité esthétique. L'idée vient alors naturellement (naturellement, puisque d'un schéma historiquement reconduit) que l'activité d'écrivain sérieux est strictement réservée aux hommes, détenteurs à la fois d'un art d'écrire et d'un art de penser (comme le passé le prouve), et l'occasion vient tout aussi naturellement de mettre en scène la femme qui ne peut ni penser ni *a fortiori* écrire, puisqu'elle n'est qu'un sexe. Octave Mirbeau, représentant patenté de la décadence et « docteur ès femmes » présente dans un essai au titre assez ironique, « Propos galants sur les femmes », tiré d'un ouvrage tardif de 1926 intitulé *Les écrivains*, une pensée on ne peut plus claire à ce sujet. Décrivant à grands traits un extrait de *Lilith*, le roman de Rémy de Gourmont dont il souligne au passage les qualités stylistiques indéniables, il donne une version très fin-de-siècle de la Genèse. D'un peu de glaise, Dieu modèle l'homme, mais très vite l'homme s'ennuie. Alors Dieu, dans sa très grande mansuétude, crée la femme d'un reste de glaise. Mais avec ce reste de glaise, Dieu n'a pas assez de matière pour faire une tête à la femme : « Alors, nous dit Mirbeau, après avoir esquissé à travers l'espace primordial un geste qui semble dire : "Ma foi, tant pis!", il puise à pleines mains dans le ventre, où un trou se creuse, et, avec cette poignée d'argile, il donne à la femme un cerveau ! » (Mirbeau, 1926, p. 190). Puis Mirbeau aggrave encore le propos d'un commentaire subtil :

La genèse symbolique de la femme, interprétée par Rémy de Gourmont, concorde exactement avec les conclusions de la science anthropologique. La femme n'est pas un cerveau : elle est un sexe et c'est bien plus beau. Elle n'a qu'un rôle dans l'univers, mais grandiose : faire l'amour, c'est-à-dire perpétuer l'espèce. Selon les lois infrangibles de la nature, dont nous sentons mieux l'implacable et douloureuse harmonie que nous ne la raisonnons, la femme est inapte à tout ce qui n'est ni l'amour ni la maternité. Quelques femmes – exceptions très rares – ont pu donner, soit dans l'art, soit dans la littérature, l'illusion d'une force créatrice. Mais ce sont ou des êtres anormaux, en état de révolte contre la nature, ou de simples reflets du mâle dont elles ont gardé, par le sexe, l'empreinte (Mirbeau, 1926, p. 190-191).

Cette exception très rare qu'incarne Rachilde, en tant que femme et auteure qui sort de sa condition, implique la lourde tâche de lever le doute sur les qualités réelles d'une création, sans passer pour anormale ni contre-nature, et sans se servir en outre des instruments utilisés

jusqu'ici par les hommes (n'être plus l'empreinte). Paradoxalement, Octave Mirbeau nous met sans doute face à l'inévitable stratégie d'affranchissement qu'induit l'expression « écriture féminine ». Il s'agit bien d'une occasion pour une femme, dans ce contexte, de développer une esthétique inédite visant à contourner les modèles. Lorsque la parole est empêchée, elle doit chercher son lieu dans la transformation du langage par lui-même, dans le travail de l'image. Être une femme est donc *a priori* une motivation toute trouvée à l'écriture, car, si l'on veut que le *topos* du féminin, ce lieu commun fin-de-siècle, soit révisé, ce ne peut être que par la femme elle-même. Alors de quelle manière Rachilde est-elle une femme qui écrit ? D'une manière bien surprenante. Première surprise, au détour d'un *Rapport à M. le ministre de l'Instruction et des Beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* établi en 1902 par Catulle Mendès, un propos de Rachilde est rapporté :

Le vers libre est un charmant non-sens, un bégaiement délicieux et baroque convenant parfaitement aux femmes poètes dont la paresse instinctive est souvent synonyme de génie (Mendès, 1902, p. 152).

Cette phrase aux allures de compliment assassin, approuvée par Catulle Mendès (dont on sait en outre d'après les sources biographiques qu'elle aurait été sans succès éperdument amoureuse, au point d'avoir développé une paralysie des jambes au cours d'une crise d'hystérie...), est une manière de souligner une différence d'écriture entre les femmes et les hommes, au point de vue des compétences techniques (puisque la poésie est alors considérée comme plus technique que la prose). La femme est jugée incapable, comparable à l'*infans* qui ne maîtrise pas le langage, elle bégaye et, comme devant un enfant, on pourrait éventuellement s'émouvoir de ses balbutiements charmants et la chatouiller sous le menton... On ne s'étonnera donc pas qu'elle utilise naturellement le vers libre qui ne lui demandera pas cet effort technique apparemment étranger à sa paresse. On s'aperçoit que Rachilde cherche à calquer l'attitude masculine, non pas dans l'opposition, ni dans le réinvestissement d'un pouvoir, mais dans la construction d'un statut d'exception, une position douteuse dans laquelle elle peut en arriver à prendre à son compte, comme c'est le cas ici, un discours ambiant nettement misogyne. Au-delà du choix personnel, qu'on pourrait mettre en parallèle avec le choix qu'elle a fait de porter des habits masculins, moins pour subvertir que pour neutraliser un féminin gênant sa carrière, ou encore celui d'apposer la mention « Rachilde, homme de lettres » à ses cartes de visite, c'est son œuvre entière qui peut être mise en cause au point de vue de l'intention. Ce qui nous ramène à cette première lecture naïve de *Monsieur Vénus* comme renversement du genre sexuel et comme renversement social, et qui nous autorise à remettre en cause à

la fois l'efficace et le bien-fondé de cette éventuelle intention. Maryline Lukacher, dans un article pionnier, analyse la volonté d'un « devenir-homme » chez Rachilde qui serait « [...] un mouvement de rhétorique indispensable à se distancer du même coup du Pouvoir-de-la-Mère et du pouvoir des féministes de l'époque » (Lukacher, 1992, p. 454), deux intentions compréhensibles étant donné le fait biographique souvent relevé de cette mère folle qui sera enfermée à Charenton, et étant donné le fait contextuel, plus intéressant à mon avis : les féministes de la première heure réclament la prise en compte d'une *spécificité féminine* plutôt que la prise d'un pouvoir. Melanie Hawthorne propose une lecture très intéressante des différentes manières d'appréhender ce que peut être le féminisme à partir du roman. La réception de *Monsieur Vénus* peut être modulée en fonction d'une histoire du féminisme. Le féminisme des années 1960-1970 a défini le genre sur le fondement de la différence des sexes, en cherchant les limites d'un domaine spécifiquement féminin, en définissant une expérience féminine particulière de l'être au monde, irréductible à l'idéologie masculine, et même à son langage ; ce à quoi ne répond pas le roman de Rachilde puisque :

Les travaux de Rachilde fournissent à première vue un matériau qui ne se prête pas aux analyses féministes de cette période, car sa représentation des femmes va clairement à l'encontre d'une disposition à donner voix et forme à une différence féminine³.

Au milieu des années 1980, une manière différente de percevoir le féminisme, revisité à l'aune des théories du genre (chez Judith Butler ou Monique Wittig, par exemple) permet une autre lecture de *Monsieur Vénus*. Melanie Hawthorne écrit que « [l]e roman incite les lecteurs à opérer une lecture complexe des axes de sexe et de genre, comme à la fois distincts et inséparables⁴ ». En effet, dans ce roman, les repères normatifs sont subvertis, c'est-à-dire inversés, et le lecteur doit remettre en cause son ancrage normatif (la force de la construction du genre) pour adhérer au déroulé de la fiction. On peut dire que la fiction trouve ici son rôle d'expérimentation (Kundera), qu'elle pourrait permettre à chaque lecteur d'exercer son libre arbitre, de prendre conscience de son rôle et de sa position sociale en fonction de son sexe. En ce sens et à première vue, Rachilde amorcerait une prise de pouvoir et une lutte détachées d'une vision réductrice du féminin ; la femme ne se percevant plus par les seuls critères du genre, mais au travers de la stricte distinction sexe/genre, serait désormais autorisée à outrepasser le rôle

3 « Rachilde's works did not at first seem to provide the sort of material that would lend itself to feminist analysis of this era, since her representation of women clearly went against the grain of giving voice and forme to a feminine difference » (Hawthorne dans Rachilde, 2004, p. XXI).

4 « The novel challenges readers to develop a complex understanding of the axes of gender and sexuality as distinct, also inseparable [...] » (Hawthorne dans Rachilde, 2004, p. XXII).

qui lui est habituellement attribué... par les hommes. Monique Wittig, dans son texte « On ne naît pas femme », souligne alors différentes manières d'appréhender le féminisme :

Que veut dire « féministe » ? Féministe est formé avec le mot « femme » et veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes ». Pour beaucoup d'entre nous, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes en tant que classe et pour la disparition de cette classe ». Pour de nombreuses autres, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour la femme et pour sa défense » – pour le mythe, donc, et son renforcement (Wittig, 2007, p. 47-48).

La possibilité de cette lutte pour sortir du mythe est cependant dévoyée par le mythe personnel de Rachilde qui s'échafaude sur un certain nombre de décisions peu judicieuses. L'évolution du péritexte de *Monsieur Vénus* témoigne d'une constante remise en cause du contenu par le contexte qui laisse perplexe. Le premier fait est l'appui d'un coauteur masculin dans l'édition originale du roman, Francis Talman, dont on n'a jamais pu déterminer s'il existait bel et bien ou si elle l'avait inventé. Rachilde souhaite en tout cas minimiser son rôle par une pirouette ironique en déclarant comme le cite Melanie Hawthorne « [...] qu'elle l'a rencontré pendant qu'elle prenait des leçons d'escrime et qu'il a été d'accord pour être son coauteur afin de combattre lors de duels qui seraient provoqués par la publication du livre⁵ ». L'explication est d'autant plus troublante ou douteuse que, dans l'intrigue même de *Monsieur Vénus*, Raoule de Vénérande pousse Jacques Silvert à se battre en duel : la coïncidence est trop belle pour être vraie. Quoi qu'il en soit, Francis Talman est évincé dès la réédition française de 1889. Le second fait, qui laisse une marque plus gênante, est l'apparition d'une préface de Maurice Barrès dans les rééditions successives, laquelle fonctionne comme la caution d'un pair suite au procès. Seulement, cette caution s'accompagne d'un certain nombre d'analyses limitant considérablement la portée du propos. Tout en reconnaissant l'originalité et la qualité de l'ouvrage, tout en le plaçant comme le dernier-né d'une lignée flatteuse allant d'*Adolphe* à *Mademoiselle de Maupin*, Maurice Barrès s'étonne que cet imaginaire improbable ait pu exister dans la tête d'une si jeune fille. Il écrit, non sans une certaine condescendance :

Certes, la petite fille qui rédigeait ce merveilleux *Monsieur Vénus* n'avait pas toute cette esthétique dans la tête. Croyait-elle nous donner une des plus excessives monographies de la « maladie du siècle » ? Simplement elle avait de mauvais instincts, et les avouait avec une malice inouïe. Elle

5 « Rachilde claimed she met him while taking fencing lessons and that he agreed to be her coauthor in order to fight any duels that might be provoked by publication of the book » (Hawthorne dans Rachilde, 2004, p. XVIII).

fut toujours très inconvenante. Déjà, toute jeune, lunatique, généreuse et pleine d'étranges ardeurs, elle effrayait ses parents, les plus doux parents du monde ; elle étonnait le Périgord. C'est d'instinct qu'elle se prit à décrire ses frissons de vierge singulière. Ramenant gentiment ses jupons entre ses jambes, cette fillette se laissa gaiement rouler sur la pente d'énervation qui va de Joseph Delorme aux Fleurs du mal et plus profond encore –, elle roula gaiement, sans souci, comme avec un cerveau moins noble et une autre éducation, elle eût glissé dans le wagonnet des « Montagnes Russes » (Rachilde, 1977, p. 13-14).

Rachilde incarnera désormais « Mademoiselle Baudelaire », antinomie piquante de la vierge perverse, élément pseudo-biographique et tenant clairement du fantasme qui fera peut-être oublier les égarements de cet ouvrage, qu'on s'efforcera, même si on est malgré tout un peu effaré, de considérer comme une rêverie un peu fiévreuse, mais bien innocente au fond... La préface est un seuil trompeur qui dévoie véritablement l'œuvre en minimisant un contenu sexuel, pourtant explicite, parlant mystérieusement de « mauvais instincts » à même de laisser croire, pense Barrès, à la pureté d'intention de l'auteure. Rachilde n'ignore pourtant rien des choses du sexe et les met en lumière de manière nette. Elle écrit par exemple :

Il y a une chaîne rivée entre toutes les femmes qui aiment...

... L'honnête épouse, au moment où elle se livre à son honnête époux, est dans la même position que la prostituée au moment où elle se livre à son amant (Rachilde, 1977, p. 121).

Il s'agit là de bien autre chose que de vagues « frissons de vierge », et ceux qui s'efforceraient d'ignorer encore l'expression du désir féminin sont immédiatement raillés :

Des philosophes chrétiens ont parlé de la pureté de l'intention, mais ils n'ont d'ailleurs jamais mis ce dernier point en question, pendant l'amoureuse lutte... Au moins ne le pensons-nous pas ! Ils y eussent trouvé trop de distraction (Rachilde, 1977, p. 121-122).

Je note un troisième et dernier fait, et non des moindres, dans une chronique de Jean Lorrain significativement titrée « La débutante » et traçant le portrait des bas-bleus en prostituées dans un sarcasme mordant propre à l'auteur. Après une description désormais classique de la femme (ici Rachilde) sous les traits d'une femme fatale réunissant toutes les ambiguïtés de l'androgynie, rassemblant toutes les sexualités contraires, et attirant inmanquablement tous les regards, reconstituant une Rachilde en papier (ce qui ne devait pas être pour lui déplaire), Lorrain conclut de manière lapidaire par un : « ça fait de l'argent » (Lorrain, 1984, p. 190). Le soupçon est d'emblée jeté sur une motivation strictement pécuniaire de l'auteur, faisant de la subversion

un fonds de commerce, et l'hypothèse est certainement très plausible. Mais d'un renversement, Lorrain reconsidère la qualité d'écriture de Rachilde au regard du reste de la production des écrivaines :

Rachilde était pauvre, c'était son excuse ; mais vous, mesdemoiselles les diplômées, ès-Gomorrhe et ès-lettres, qui paie donc et ces bracelets bossués de saphirs, et ces solitaires aux oreilles, et ces boas de plume encadrant d'une ombre veloutée le joli visage à fossettes?... Ce n'est pas encore votre littérature... si primée qu'elle soit, apparemment (Lorrain, 1984, p. 191).

L'hommage que Jean Lorrain rend à Rachilde est bien ambigu puisqu'il souligne une certaine complaisance dans l'écriture sulfureuse flirtant avec la pornographie (le mot est employé dans la chronique). Il considère néanmoins l'originalité de sa démarche qui la distingue de tous ses avatars, ces « pseudo-Rachilde », puisqu'elle s'est fait un nom par elle-même :

Car cette dépravante était chaste, vivait avec sa mère, irréprochable au milieu de cette boue, escortée d'amis, mais sans un seul amant : le contraste était au moins piquant (Lorrain, 1984, p. 190).

Cependant, si nous pouvons oublier un instant que Rachilde a besoin des hommes pour écrire et tenter de se faire une place en tant qu'homme de lettres, c'est pour considérer que le contenu subversif de son roman est à visée fiduciaire... Hypothèse que soutient Nelly Sanchez dans son article en considérant qu'« [a]yant compris, avec le succès de *Monsieur Vénus*, que le scandale permettait de se libérer des normes et des conventions sociales, elle a entretenu son image de romancière sulfureuse, en multipliant les provocations, pour conserver son indépendance et se distinguer de ses consœurs » (Sanchez, 2010, p. 262).

L'ensemble de ces faits met en lumière un paradoxe problématique : même s'il y a intention de la part de Rachilde de ne pas écrire en tant que femme, il y a une attente liée au contexte qui la dépasse, ce que j'ai presque envie d'appeler un contexte intentionnel, par quoi elle ne peut pas se permettre d'écrire sans en passer par l'appui constant et contradictoire d'un homme qui empêche la transgression à la source. Elle se trouve donc dans la position d'incarner l'homme jusqu'à rejouer la misogynie qui va avec, plutôt que de prendre un pouvoir symbolique. C'est la limite évidente de son projet.

*

Une phrase de Lanson pose un principe à la recherche en littérature :

Le premier homme qui, écoutant ou lisant un poème, a voulu savoir le nom de l'auteur, celui-là écartait la littérature de sa fonction naturelle :

dans sa question étaient en germe toutes les analyses de la critique et de l'histoire littéraire. Il faisait le premier geste professionnel⁶.

En effet, il y a une figure du lecteur et une figure de l'auteur dont le contenu théorique a changé au cours de l'histoire de l'écrit. Si on revient loin en arrière, l'auteur d'un texte n'était pas certifié, l'anonymat était assez courant, et le lien du texte à l'auteur non assuré, en tout cas juridiquement. Le texte fonctionnait donc de manière autonome avec en quelque sorte une « mort de l'auteur » précédant Barthes, et qui impliquait un rapport au texte débarrassé des questions de l'intention. Avec la naissance de l'auteur en tant que signataire de son texte, avec l'apparition d'un texte garanti en tant qu'il a un auteur certifié, toute lecture ne se suffit plus à elle-même, devient relative, demande presque instinctivement la preuve d'une existence physique de cet auteur (d'où l'intérêt d'un travail du biographique) et plus encore la vérification d'une intention. L'importance du lien entre texte et auteur, l'importance de l'intention, sont palpables par exemple lorsqu'il y a plagiat, et donc responsabilité de l'auteur devant la loi. Dès lors qu'il y a auteur certifié, une connaissance est à apporter quant à la fabrication du texte et, dans ce qu'écrit Lanson, se fait jour la notion de lecteur « compétent » à qui l'on fait appel pour décrypter le fonctionnement de cette construction textuelle. Dans le cas de Rachilde, le fait est flagrant qu'un jeu sur le statut d'auteur est à l'œuvre, jeu sur le genre sexuel qui se traduit par une volonté d'effacer son existence physique de femme pour laisser la place à la reconstruction fantasmatique d'une figure d'homme-écrivain. Toute la stratégie textuelle vise à faire oublier que c'est une femme qui écrit. Mais le lecteur « compétent » dont la vigilance est aiguïlée par l'utilisation du pseudonyme Rachilde découvre aisément le stratagème. La conséquence est fâcheuse. Dès lors qu'un vice intentionnel se glisse dans la démarche de Rachilde, aux vues de son statut de femme et aux vues de sa biographie, une question délicate se pose : garde-t-on le plaisir du texte intact ? Après avoir démasqué l'illusion, a-t-on encore envie de lire Rachilde ? Est-ce un bien d'être en mesure d'identifier une démarche littéraire comme authentique, de considérer qu'il y a une éthique de l'écriture ? C'est toute la question qu'il y a à poser s'agissant de la littérature en procès où les tromperies sont révélées : lorsque l'auteur est plagiaire (Lorrain), lorsqu'un auteur incriminé désavoue ses choix esthétiques dans une préface (Flaubert et *Madame Bovary*), lorsqu'un auteur laisse une contradiction apparente entre ses présupposés esthétiques et la réalité de ses écrits (Zola et le naturalisme), lorsqu'un auteur joue du roman à clef avec des figures

⁶ Gustave Lanson, « Réponse aux réflexions de M. Ch. Salomon », *Revue du mois*, oct. 1910 (cité par M. Charles, « Amateurs, savants et professeurs », *Poétique*, 1996, nov. 1993, p. 506, et repris dans un atelier de Marc Escola, « Dix variations sur l'autorité de l'auteur » consultable sur Fabula.org).

qui furent célèbres un temps, mais qui sont désormais oubliées, lorsque cet auteur se fait en outre attaquer en diffamation (à nouveau Lorrain). La question se pose plus fortement encore à propos de littérature décadente et d'auteurs qu'on classe parmi les *minores*⁷, car ces auteurs ont été oubliés, longtemps ignorés, puis ramenés à la lumière par un lectorat «compétent». Or, on pourrait douter du bien-fondé de ce mouvement de résurgence d'œuvres dont certains défauts pourraient être immédiatement analysés comme la source de leur oubli. L'envie de légitimer la réapparition du nom de Rachilde dans le panorama littéraire par le biais d'une analyse résolument féministe de son œuvre serait une vision tronquée si l'on tient compte de ce simple fait qu'en 1928 elle écrit un pamphlet intitulé *Pourquoi je ne suis pas féministe*. L'envie de discuter les ambiguïtés dans les écrits de Rachilde peut par contre offrir une occasion de penser le féminisme à partir de son histoire, de ses erreurs et de ses progrès. On peut à la fois constater l'échec relatif d'un projet et se laisser séduire par une écriture et un personnage au caractère inédit. Il faut en outre insister sur l'important : la qualité d'écriture de *Monsieur Vénus* justifie qu'on s'y intéresse et le lecteur y trouvera l'une des belles réussites de la littérature décadente.

⁷ Les *minores* sont les auteurs qui, pour une raison ou pour une autre (raisons souvent difficiles à évaluer) sont ignorés par la recherche en littérature. Ce ne sont pas forcément les qualités de leurs œuvres qui sont en cause, mais, à mon sens, le résultat d'un croisement de critères complexes qui se traduisent sur le plan de la réception. Chaque époque est sensible à telle ou telle manière d'écrire, et la notion de «classique» est alors aussi peu immuable que celle de *minores*. S'agissant des décadents, après une longue phase d'oubli en partie conditionnée par leur inféodation au symbolisme, un regain d'intérêt semble à l'œuvre aujourd'hui.

Bibliographie

Monographies

BOLLHALDER Mayer, Regina. 2002. *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*. Paris : Honoré Champion.

DAUPHINÉ, Claude, 1991. *Rachilde, femme de lettres 1900*. Paris : *Mercure de France*.

FINN, Michael R. 2009. *Hysteria, Hypnotism, the Spirits, and Pornography : Fin-de-siècle Cultural Discourses in the Decadent Rachilde*. Newark : University of Delaware Press.

HAWTHORNE, Melanie C. 2001. *Rachilde and French Women's Authorship : From Decadence to Modernism*. Lincoln : University of Nebraska Press.

HOLMES, Diana. 2001. *Rachilde : Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford. New York : Berg.

KINGCAID, Renée A. 1992. *Neurosis and Narrative : the Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde*. Carbondale : Southern Illinois University Press.

LINGUA, Catherine. 1995. *Ces anges du bizarre. Regard sur une aventure esthétique de la décadence*. Paris : Nizet.

SANCHEZ, Nelly. 2010. *Images de l'Homme dans les romans de Rachilde et Colette*, Saarbrücken : Éditions Universitaires Européennes.

Articles

CACHIN, Françoise. 1973. « Monsieur Vénus et l'ange de Sodome. L'androgynie au temps de Gustave Moreau ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°. 7, printemps 1973, p. 63-69.

HAWTHORNE, Melanie C. 1987. « Monsieur Vénus : A Critique of Gender Roles ». *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 16, 1987-88, p. 162-179.

LUKACHER, Maryline. 1992. « Mademoiselle Baudelaire : Rachilde ou le féminin au masculin ». *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 20, n°. 3-4, printemps-été 1992.

SANCHEZ, Nelly. 2010. «Rachilde ou la genèse (possible) de *Monsieur Venus*». *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38, n° 3-4, printemps-été 2010.

Quelques éditions de *Monsieur Vénus*

RACHILDE. 1884. *Monsieur Vénus* : roman matérialiste, avec Francis Talman, Bruxelles : A. Bancart.

_____. 1998. *Monsieur Vénus* : roman matérialiste, Préface et lettre autographe de Maurice Barrès, Paris : Flammarion.

_____. 2004. *Monsieur Vénus* : roman matérialiste, édité et introduit par Melanie C. Hawthorne and Liz Constable, New York : Modern Language Association of America, 2004.

Une narrativisation singulière du féminisme

| lecture de quelques œuvres
| de Chloé Delaume

Chloé Delaume revendique ses écrits comme relevant de l'autofiction¹. Elle voit dans celle-ci un terrain de jeu artistique où s'entrecroisent contraintes formelles et matériau présenté comme autobiographique. Elle s'inscrit donc à la suite d'un Nouveau Roman comme « Nouvelle Autobiographie » (Robbe-Grillet, 1991, p. 50) où matière et manière devaient autant l'une que l'autre faire l'objet d'un travail de recherches et d'expérimentations. Sur son site Internet, autre médium propice à la construction de soi, Chloé Delaume décrit son projet ainsi :

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. J'ai pour principal habitacle un corps féminin daté du 10 mars 1973. [...] Je fabrique de la littérature

¹ Serge Doubrovsky propose le terme d'« autofiction », en 1977, afin de qualifier la spécificité de sa production : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau » (Doubrovsky, 1977, quatrième de couverture). L'autofiction postule l'identité onomastique des trois instances que sont l'auteur, le narrateur et le personnage (Gasparini, 2008, p. 300).

expérimentale. La langue est un outil autant qu'un matériau. [...] Je me construis à travers des chantiers dont les supports et surfaces varient, textes, livres, performances, pièces sonores².

Lors d'un colloque sur l'autofiction auquel elle participe, elle affirme aussi : « J'ai choisi l'écriture pour me réapproprier mon corps, mes faits et gestes, et mon identité. » (Delaume, 2010, p. 109) Cette réappropriation s'élabore à partir de l'expression d'un traumatisme d'enfance : le père de Chloé, après avoir battu celle-ci pendant des années, a assassiné sa mère et s'est ensuite suicidé sous les yeux de sa fille alors âgée de dix ans. La reconstruction par l'écriture est entérinée par un changement de nom : le passage de « Nathalie Dalain » à « Chloé Delaume » (Delaume, 2010, p. 11). Comme le remarque Annie Demeyère en paraphrasant André Gide, « on ne fait sans doute pas de bonne littérature avec des relations familiales harmonieuses et respectueuses de l'identité du sujet » (Demeyère, 2008, p. 69) : cette matière traumatisante, qu'elle soit véridique ou fictionnelle, semble être le vecteur de l'entreprise autofictionnelle de Chloé Delaume, présente dans la majorité de ses œuvres.

Ainsi Chloé Delaume attribue-t-elle un pouvoir aux mots et à l'écriture, allant jusqu'à considérer celle-ci comme un « moyen de résistance » (Delaume, 2009, p. 125) qui permet une « forme de contrôle » sur sa vie (Delaume, 2010, p. 6). En effet, dans *La Règle du Je*³, elle insiste sur le fait que c'est grâce à la pratique d'une réécriture du moi qu'elle s'est affranchie d'un « roman familial » (Delaume, 2010, p. 6) traumatisant. Cependant, l'autofiction chez Chloé Delaume ne semble pas se limiter à l'exposition de faits intimes relevant uniquement d'une histoire personnelle dont le but serait d'exorciser un passé dramatique, mais dévoile la volonté d'une émancipation de ce que l'auteure considère comme la « fiction collective » (Delaume, 2010, p. 6). L'auteure précise d'ailleurs son but :

Toujours y revenir, car revenir au Je pour ne pas qu'il se noie dans le réel débordant de fictions collectives. Familiales, religieuses, économiques, politiques, sociales. Avènement des fables et du storytelling. Dissolution de l'individu dans le flux des fictions en cours (Delaume, 2010, p. 111).

Chloé Delaume explique que sa pratique de l'autofiction et de l'écriture à la première personne est un moyen pour empêcher que le « Je », c'est-à-dire l'individualité, ne se « noie » dans la masse. Ainsi affirme-t-elle dans son essai :

L'autofiction est un geste, un geste politique. Par le biais de l'autofiction, le Je peut se redresser, entrer en résistance. Écrire le Je relève de l'instinct

² Voir <http://www.chloedelaume.net/bio/index.php>.

³ Selon l'indication paratextuelle en couverture, *La Règle du Je* est un essai où Chloé Delaume s'attache à analyser sa pratique et sa conception de l'autofiction et où elle évoque les différents dispositifs littéraires qu'elle a tenté de mettre en place dans ses écrits.

de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle (Delaume, 2010, p. 78).

L'auteure investit donc l'autofiction d'un pouvoir politique. En la considérant comme un geste, elle établit la valeur pragmatique qu'elle accorde à la littérature : le discours qu'elle véhicule redevient « un geste chargé de risque » (Foucault, 1994, p. 799) qui permet la résistance de l'individu face à l'uniformisation qu'engendrerait, selon elle, la mondialisation. Selon elle, il faut « utiliser la langue pour parer aux attaques rampantes et permanentes issues du Biopouvoir » (Delaume, 2010, p. 125).

Cependant, l'entité « Chloé Delaume », qui investit notamment *Les Mouffettes d'Atropos*, *Dans Ma Maison sous terre* ou *La Règle du Je* en prenant la posture d'une écrivaine qui s'écrit, bien qu'elle affirme faire une littérature qui se veut politique, ne se revendique jamais comme féministe. Pourtant, comme Chloé Delaume est une femme qui s'écrit, une femme qui se construit une identité dans et par l'écriture, il semble intéressant d'analyser les différentes réflexions issues de la tradition féministe présentes dans certains de ses textes. Pour Elsa Dorlin, le féminisme est :

cette tradition de pensée, et par voie de conséquence les mouvements historiques, qui, au moins depuis le XVII^e siècle, ont posé selon des logiques démonstratives diverses l'égalité des hommes et des femmes, traquant les préjugés relatifs à l'infériorité des femmes ou dénonçant l'iniquité de leur condition (Dorlin, 2008, p. 9).

Comment les textes de l'auteure, bien que n'étant pas postulés comme tels par Chloé Delaume, apparaissent-ils paradoxalement comme faisant partie d'une littérature véhiculant des idées féministes ?

Pour répondre à cette question, nous allons rattacher la démarche et certaines remarques de l'écrivaine à des notions féministes, puis nous analyserons la rencontre des différentes formes de féminisme présentes dans *Les Mouffettes d'Atropos*, le premier roman que publie Chloé Delaume, où celle-ci explore la mise en fiction de l'intime en utilisant le matériau autobiographique qu'est son mariage avec un philosophe, la relation destructrice qu'elle vécut avec lui, et où elle met en récit une jalousie paroxystique qui la conduit à formuler des délires meurtriers.

L'empowerment et la performativité des genres : deux concepts féministes utilisés par Chloé Delaume

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'écriture est pour l'écrivaine un moyen d'émancipation et d'affirmation de soi face à une mondialisation qui nierait l'individu, le réduisant à un simple élément

d'une masse manipulable et consommatrice. Elle devient alors une manière de se réapproprier l'espace personnel. Dans *La Règle du Je*, l'auteure évoque le concept d'*empowerment* :

L'autofiction = un pas de côté = réappropriation de sa vie par la langue = mon Je est politique. Un terme anglais, utilisé par les féministes et par l'économie du développement, désigne la prise en charge de l'individu par lui-même, de sa destinée économique, professionnelle, familiale et sociale : l'*empowerment*. Il est traduit par encapacitation (Delaume, 2010, p. 81).

Chloé Delaume met en équation, en insérant dans sa phrase des signes mathématiques, sa pratique de l'autofiction afin d'en faire une description simultanément simplifiée et péremptoire. Elle la considère comme un « pas de côté », c'est-à-dire une tentative de marginalisation des pratiques normatives qui serait réalisée par la manipulation de la langue. En cela, elle affirme que sa pratique est politique et mentionne le concept d'*empowerment*. L'auteure n'affilie pas directement ses écrits à ce processus, mais elle précise ce que recouvre le terme. Le fait qu'il réfère à une « prise en charge de l'individu par lui-même » lui permet d'être rapproché de la démarche de Chloé Delaume. Apportons-y quelques précisions :

La notion d'*empowerment* fait l'objet de débats au sein de la communauté scientifique. Elle a également une importance notoire dans plusieurs milieux de pratique. Dufort et Guay (2001), à l'instar de Rappaport, définissent la notion d'*empowerment* comme une tentative d'élargissement de l'ensemble des actions possibles individuellement et collectivement, afin d'exercer un plus grand contrôle sur sa réalité et sur son bien-être (Fortin-Pellerin, 2011, p. 59).

La théorie est le plus souvent rattachée par le féminisme états-unien aux actions entreprises pour l'émancipation de la femme dans la société. Cependant, Chloé Delaume ne revendique pas que ses écrits sont la conséquence d'un processus d'*empowerment* et laisse alors le choix au lecteur de les y associer ou non. Il nous semble néanmoins nécessaire de préciser quelques remarques au sujet de l'*empowerment* et du discours qu'il véhicule. Christine Guionnet et Erik Neveu synthétisent la lecture que suggère Dana Becker à propos du féminisme actuel au États-Unis :

Pour elle, le féminisme états-unien a dérivé vers un discours psychologique, désertant le terrain des revendications politiques. Au nom d'une mystique de l'*empowerment* (responsabilisation, mise en capacité), le renforcement de la place des femmes a été associé à deux registres. D'une part, acquérir des savoir-faire qui « mettent en capacité » (savoir gérer son stress, organiser son temps pour conjuguer vies professionnelle et familiale, entretenir son estime de soi). De l'autre, utiliser les armes et savoirs « féminins » pour faire son chemin en prenant appui sur les capacités relationnelles, de *care*, d'empathie. Pour Becker l'*empowerment* est un mythe.

Il fait de l'équilibre personnel et de la capacité à tisser du lien un équivalent imaginaire du pouvoir. Il psychologise les problèmes des femmes, en occulte les déterminants sociaux (Guionnet, Neveu, 2004, p. 365).

Cette critique de l'*empowerment* que propose Dana Becker nous conduit à nuancer le rapprochement entre la démarche de Chloé Delaume et cette notion. En effet, si l'*empowerment* est un « mythe » qui ne permet que d'accéder à un pouvoir « imaginaire » en délaissant les revendications politiques, il ne peut être pertinent pour qualifier la démarche de Chloé Delaume, qui cherche à construire une littérature pragmatique et qui exprime très souvent le fait que, selon elle, l'autofiction est « un geste politique » (Delaume, 2010, p. 78). De plus, pour Dana Becker, l'*empowerment* véhicule un discours essentialiste prônant l'utilisation d'« armes et savoirs “féminins” » : cet essentialisme s'oppose alors formellement à la réflexion que déploie Chloé Delaume sur la construction de soi. La narratrice de *Dans Ma Maison sous terre* affirme d'ailleurs : « Je ne crois pas à l'inné, mais à l'éducation et au contexte social » (Delaume, 2009, p. 92). Cette réflexion sur la construction de soi qui peut s'effectuer grâce à l'écriture est développée dans *La Règle du Je* à partir de la théorie de la performativité des genres de Judith Butler, qui devient pour Chloé Delaume un outil d'analyse de sa pratique de l'écriture et de la réalisation de son être dans et par la littérature (Delaume, 2010, p. 79-80). Commentons alors quelques passages de cet essai :

L'autofiction contient des gènes performatifs. Je m'appelle et je suis, nature. Du réel je bascule vers la fiction, du fond de la fiction je m'adresse au réel pour m'y inscrire enfin, après transformation. Autofiction, fiction / autobiographie : comme un trouble dans le genre. (Delaume, 2010, p. 79)

La narratrice souligne que le bouleversement entre réalité et fiction est, selon elle, intrinsèquement lié à la pratique de l'autofiction et utilise la comparaison « comme un trouble dans le genre » pour qualifier cette ambiguïté. Cette comparaison est une référence intertextuelle à la traduction française du titre de l'ouvrage fondateur de Judith Butler, *Trouble dans le genre* (Butler, 2005). Chloé cite d'ailleurs un passage de ce texte :

Ensuite, 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 (Butler, 2005, p. 36).

La philosophe réfère ici à sa théorie de la performativité du genre et en explique le fonctionnement. Elle définit le genre comme une construction sociale perpétuée grâce au discours. Chloé en propose ce commentaire :

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Litanie ou corps palimpseste, effet de réitération. Combien de fois la formule,

combien de livres aussi. Parole affirmative qui se veut performative, je dois écrire sans cesse pour me faire advenir (Delaume, 2010, p. 79-80).

Chloé Delaume analyse la formule leitmotiv de son œuvre, « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction » (Delaume, 2010, p. 7), qui apparaît à partir de son troisième roman, *La Vanité des Somnambule*⁴, et qui, depuis, est présente dans tous ses textes, revêtant une fonction axiomatique. Cet énoncé paradoxal constitue pour Sylvie Ducas un « véritable embrayeur d'autofiction » (Ducas, 2010, p. 178) : « Chloé Delaume » réaffirme son identité dans chacun des textes qu'elle écrit et pose de manière péremptoire le fait qu'elle est un personnage de fiction⁵. Dans l'extrait de l'essai cité, l'auteure utilise les outils méthodologiques que met en place Judith Butler pour critiquer la notion de genre : elle fait alors un parallèle entre le choix d'une identité sexuelle et d'un genre et le choix d'une identité et d'une nature, les deux se construisant dans le discours grâce au pouvoir des mots. C'est donc la performativité du langage qui est mise en avant dans cette réflexion. C'est d'ailleurs à cela que se rattache la réécriture du moi à laquelle procède Chloé Delaume dans ses textes, à partir d'une renaissance entérinée par un changement de nom : il serait alors réalisé dans la première phrase de l'énoncé leitmotiv de Chloé Delaume un acte performatif⁶. Dans l'expression « Je m'appelle Chloé Delaume », il semble que le verbe « appeler » soit non pas utilisé dans un sens où la narratrice présenterait son identité nominale, mais dans une « acception performative » (Ducrot, 1991, p. 296). En effet, dans l'énoncé, la narratrice réalise l'acte de se nommer elle-même, un acte normalement dévolu aux parents, à la naissance de l'enfant. Comme les parents de Chloé l'ont rejetée, se refusant à lui donner un nom et donc une identité (Delaume, 2003 [2001], p. 27), c'est à l'âge adulte, en générant une renaissance par l'écriture⁷ que celle-ci se nomme et, de ce fait, crée sa propre identité. En cela, se rattache une formule axiomatique présente au début du texte : « *On ne naît pas Je, on le devient* » (Delaume, 2010, p. 8). Nous reconnaissons ici la réécriture d'une célèbre phrase de Simone de Beauvoir présente dans *Le Deuxième Sexe*,

4 Chloé Delaume, *La Vanité des Somnambules*, Tours, Farrago/ Éd. Léo Scheer, 2002.

5 Cette présentation, aussi utilisée dans la biographie de l'auteure diffusée sur son site internet, provoque un bouleversement chez le lecteur qui lit un texte dont la narratrice revendique le fait d'être un personnage de fiction et non un être humain. Il y a donc une double subversion : la destruction d'un réalisme romanesque par l'utilisation de l'expression « personnage de fiction » qui correspondrait plutôt à un vocabulaire d'analyse littéraire, et le fait que « Chloé Delaume », étant aussi un élément péritextuel représentant le nom de l'auteur, se définit comme un être virtuel et non pas réel. Cette formule a donc une fonction programmatique, car elle est emblématique de l'œuvre de Chloé Delaume, de sa conception paradoxale et de l'effet de doute qu'elle peut provoquer chez le lecteur, participant à une entreprise de brouillage et de réappropriation de la réalité par l'écriture.

6 Rappelons la définition d'un acte performatif, en citant Oswald Ducrot qui synthétise les théories des actes de langage de John Langshaw Austin et d'Émile Benveniste : pour qu'un énoncé soit « performatif au sens strict », il doit être « interprété selon sa structure syntaxique, [décrire] un acte présent du locuteur » et, « en l'énonçant, le locuteur le présente comme destiné à accomplir cet acte » (Ducrot, 1991, p. 295).

7 Voir notamment *Dans Ma Maison sous terre*, « je me suis faite de mots », p. 204.

auteure par ailleurs beaucoup utilisée par Judith Butler, « *On ne naît pas femme : on le devient* » (De Beauvoir, 1949, p. 13). Ce « devenir Je » réfère à la réflexion d'Émile Benveniste sur les pronoms personnels qui affirme que le sujet se construit dans et par le discours⁸. C'est donc à partir d'une construction grammaticale, comparée par la narratrice à la construction du genre, que Chloé analyse sa pratique de l'autofiction.

Cette utilisation de la réflexion de Judith Butler, qui est une philosophe féministe américaine « anti-essentialiste » (Guionnet, Neveu, 2004, p. 28), pionnière du discours *queer*, défini comme « une entreprise qui suggère le flou empirique des classifications de genre et des sexes » (Guionnet, Neveu, 2004, p. 151), permet de situer les champs théoriques dans lesquels se positionne Chloé Delaume ou, au moins, permet de manifester son intérêt pour les *gender studies*. En effet, même s'il n'est pas directement question de féminisme dans l'analyse que propose l'écrivaine de sa pratique, le recours à la théorie de Judith Butler confirme que Chloé Delaume y accorde un crédit et donc, la soutient en la diffusant et en l'appliquant à sa réflexion.

Les différentes formes de féminisme présentes dans le premier roman de Chloé Delaume : *Les Mouflettes d'Atropos*

Attachons-nous maintenant à délimiter les marques des différents féminismes que dévoile *Les Mouflettes d'Atropos*. Tout d'abord, évoquons ce qui peut être assimilé à une forme de féminisme radicale et extrême : la misandrie de Chloé liée à sa relation traumatisante avec son père et déclenchée par une liaison amoureuse hautement néfaste qui la conduit à développer tout un délire de castration et à en faire le récit.

Dans *The Wounded Woman : Healing the Father-Daughter Relationship*, Linda Schierse Leonard souligne que la psychologie d'une fille est très fortement conditionnée par la relation qu'elle a entretenue avec son père (Schierse Leonard, 1982, p. 11). Comme la fonction paternelle « constitue un épicycle crucial dans la structure du sujet » (Dor, 2005, p. 11), l'anormalité de la relation entre Chloé et son père, celui-ci la battant puis commettant un acte atroce sous ses yeux⁹, engendre des conséquences dans la vie du personnage et dans ses rapports avec les hommes. Dans *Le Cri du sablier*, le deuxième roman de Chloé Delaume,

8 Chloé Delaume est imprégnée d'un structuralisme linguistique considérant le « moi » comme dépendant du langage et étant uniquement un produit de l'énonciation. Nous pensons alors à Émile Benveniste qui analyse le fonctionnement des pronoms personnels, donc du « je » et du « moi », ainsi : « c'est pourtant à la fois original et fondamental que ces formes "pronominales" ne renvoient pas à la "réalité" ni à des positions "objectives" dans l'espace ou dans le temps, mais à l'énonciation, chaque fois unique, qui les contient, et réfléchissent ainsi leur propre emploi » (Benveniste, 1966, p. 254).

9 Voir Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*.

la narratrice applique la systématisation de la nature néfaste du père à tous les hommes :

Le 30 juin mère tomba et surent se définir les avatars des hommes au cuisiné huis clos. Le tireur qui délite et le coureur qui rampe. [...] Des assassins des lâches la queue gicle ou pendouille l'arc ou la débandade le clivage par nature ils sont donc ainsi vous dis-je il vaut mieux se méfier. Que ce fût inconscient ou organelle haineuse sa perception des hommes s'auroéola vengeance méfiance mépris ombrelle chinoise papier crépé. Sa rage envers les fils qui tous étaient Caïn se pliera désormais à une règle physique. [...] Selon la loi en cours le nombre de mises à mort dans le processus amoureux double à chaque nouvelle proie. Car quand l'enfant fut grande car quand l'enfant fut moi il était légitime qu'on les fasse tous *payer* (Delaume, 2001, p. 75-76).

C'est à partir de la tuerie que Chloé définit son regard sur les hommes, « les avatars des hommes au cuisiné huis clos », selon les caractéristiques dominantes des deux hommes présents au moment du drame : le père et le grand-père. Le premier est un « assassin », le second un « lâche ». C'est par induction que s'organise le raisonnement de Chloé pour catégoriser les hommes, donc d'après son expérience. Les hommes sont désignés par l'expression « les fils qui tous étaient Caïn » : les hommes sont associés à Caïn, personnage biblique qui après avoir tué son frère est considéré comme le premier meurtrier de l'histoire par la Bible. Pour Chloé, la figure de l'assassin renvoie au père : le nom « Caïn » symbolise ce père. La narratrice effectue donc un transfert¹⁰ de son père envers toutes les personnes du même sexe que lui et adopte une posture misandre. Dans la dernière phrase de l'extrait cité, « Car quand l'enfant fut grande car quand l'enfant fut moi il était légitime qu'on les fasse tous *payer* », la mise en italique du verbe « payer » insiste sur la polysémie du terme telle qu'exploitée dans *Les Mouffettes d'Atropos*. En effet, dans le premier texte de l'auteure, il est question de la prostitution du personnage Chloé qui ainsi fait « payer » les hommes de manière littérale¹¹, mais aussi, expose un délire meurtrier, illustrant l'emploi figuré du verbe. Il est d'ailleurs précisé dans ce roman : « C'est l'histoire d'une petite fille qui avait perdu sa maman et qui voulait châtrer les ogres » (Delaume, 2000, p. 33). Le mode d'énonciation de Chloé ici renvoie au conte du fait de la précision donnée, « c'est l'histoire de », et

10 Jeanne Defontaine explique que le « terme de transfert désigne tout d'abord un processus qui se développe sous la forme d'une répétition et dont le contenu est un déni infantile inconscient. Le transfert est une reviviscence d'une situation appartenant au passé mais vécue au présent » (Defontaine, 2007, p. 57).

11 « J'ai gagné ma vie comme branleuse. On appelle ça hôtesse de bar », p. 51. L'auteure utilise ici une paradiastole, c'est-à-dire qu'elle désigne un même référent, l'expérience de la prostitution, selon deux points de vue. Le premier, qui est le sien, est volontiers vulgaire et décrit son travail de manière objective ; le second semble être construit comme un euphémisme, détournant ainsi la dimension dérangeante que peut avoir la prostitution.

de la référence à un personnage propre aux contes fantastiques : l'ogre. Bruno Bettelheim signale que :

Pour pouvoir régler les problèmes psychologiques de la croissance (c'est-à-dire surmonter les déceptions narcissiques, les dilemmes œdipiens, les rivalités fraternelles ; être capable de renoncer aux dépendances de l'enfance ; affirmer sa personnalité, prendre conscience de sa propre valeur et de ses obligations morales), l'enfant a besoin de comprendre ce qui se passe dans son inconscient. [...] L'enfant transforme en fantasme le contenu de son inconscient, ce qui lui permet de mieux lui faire face (Bettelheim, 1976, p. 17).

Les fantasmes de l'enfant sont « issus de certains éléments du conte » (Bettelheim, 1976, p. 17). Ici, la narratrice formule son histoire du point de vue du moi de son enfance, ce qui justifie l'emploi d'une narration qui rappelle l'univers du conte. D'ailleurs, il est intéressant de noter que, d'une certaine manière, la catégorisation des hommes qu'opère Chloé se rattache au fonctionnement du personnage dans les contes où « tous les personnages correspondent à un type ; ils n'ont rien d'unique » (Bettelheim, 1976, p. 19). Dans *Les Mouffettes d'Atropos*, c'est le père qui définit le type et les hommes rencontrés par la narratrice sont assimilés à celui-ci, à un « ogre ». Ainsi, suite à un délire issu d'une expérience amoureuse traumatique, la narratrice propose d'émasculer tous les hommes (Delaume, 2003 [2000], p. 182-183) et décrit un objet qu'elle aurait créé pour y parvenir : le « *Bito-Extracteur*[®] » (Delaume, 2000, p. 58). Des citations de Valérie Solanas sont alors introduites dans le texte. Mentionnons-en une : « En baisant le système à tout bout de champ, en détruisant la propriété de façon sélective et en assassinant, une poignée de Scum peut prendre le contrôle du pays en l'espace d'un an » (Delaume, 2000, p. 172).

Dans son *Scum Manifesto*, Valérie Solanas développe, dans une perspective féministe séparatiste, des thèses qui prônent une révolution des femmes par l'extermination des hommes, pour aboutir à une société d'où seraient évincés le travail, les valeurs bourgeoises et la consommation à outrance. Elle définit d'ailleurs l'homme comme « une femme manquée, une fausse couche ambulante, un avorton congénital » (Solanas, 1968, p. 4) ; le terme « *scum* » renvoie à l'acronyme « Society for Cutting Up Men ». Cependant, le délire misandre de Chloé est déclenché par une crise de jalousie paroxystique provoquée par une « relation sentimentale toxique » (Delaume, 2010, p. 83) avec un homme. Ainsi les revendications extrémistes de la narratrice ne semblent-elles pas découler d'une réflexion raisonnée ni être des propositions authentiques, mais s'assimileraient plutôt à des perturbations psychologiques engendrées par des événements pénibles. Cependant, il se dessine dès

lors dans le texte un féminisme, même si celui-ci revêt une forme des plus extrêmes et controversées.

La seconde forme de féminisme qui se dévoile dans *Les Mouffettes d'Atropos* est un féminisme pro-sexe fondé, notamment, sur la reconnaissance de la prostitution. Chloé Delaume intègre alors dans son récit de l'« expérience prostitutionnelle » (Delaume, 2010, p. 84) quelques remarques sur la prostitution et plus largement sur la place de la femme dans la société actuelle¹². Comme « la prostitution est un lieu de controverse et de contrôle » (Pheterson, 2007, p. 181) dans lequel certains voient un dévoilement du féminisme par l'industrie du sexe qui transforme le droit de disposer de son corps en droit de le vendre (Legardinier, 2007, p. 177) et que d'autres l'assimilent à des relations sociales (Pheterson, 2007, p. 180), il est intéressant de citer quelques passages des *Mouffettes d'Atropos* à ce sujet :

Seule la catin *socialisée* est la misère des courtisanes. Bourgeoise entretenue au terme contractuel d'un mariage de *raison*. Poule pondeuse aliénée au foyer. Femme vaillamment harnachée à son poste d'employée. Bimbo rose immolée au phallogocentrisme. Intellectuelles facétieusement écartelées au supplice de la roue, s'imaginant ainsi aristocratiquement livrées au Spectacle. Toutes *échangent leur corps contre une rétribution*. Qu'elle soit factuelle ou symbolique. Mais, outre le fait qu'elles se prostituent en le niant, ou, plus grave, sans en avoir conscience, elles participent de leur plein gré à la débilisante domination masculine et capitaliste. Elles nourrissent les clichés de cette hégémonie, et pire, s'activent à la conservation de l'espèce et du système. (Delaume, 2000, p. 189)

La narratrice, Chloé, fait ici l'énumération des différents archétypes de femmes qui peuvent se rencontrer dans la société actuelle, notamment la femme au foyer ou la femme issue d'un milieu aisé qui réalise un « mariage de *raison* ». Selon elle, la nature des actions effectuées par chacun de ces types est assimilable à de la prostitution, du fait que « toutes *échangent leur corps contre une rétribution* » matérielle ou de l'ordre du symbole : les femmes deviennent des « catin[s] socialisée[s] ». Le problème serait alors leur participation à une société inégalitaire fondée sur la « domination masculine et capitaliste ». L'utilisation de l'adjectif « débilisante » pour qualifier cette domination illustre la condamnation de Chloé envers ce système. Sont ici défendues des thèses féministes radicales qui associent des rapports de genre à des rapports économiques : la femme, en ne cherchant pas à s'émanciper de la place qui lui est imposée par la société patriarcale, maintient « les clichés de cette hégémonie » et contribue à la prégnance d'un modèle économique

¹² Il faut cependant préciser que la question de la prostitution est ici abordée à partir d'une pratique de la prostitution « désirée » et non pas imposée par quelque réseau.

considéré comme inégalitaire¹³. La critique de notre société formulée est donc double : c'est une condamnation d'un système sexiste ainsi que d'un système économiquement générateur d'inégalité. Elle prône de manière hyperbolique la place de la prostituée :

La pute échange son corps et son temps, mais ne se laisse pas pourrir de l'intérieur, elle qui entretient pourtant avec les données capitalistes les rapports les plus directs, elle qui y est plus exposée que quiconque. Isolées, rejetées par les morales, reniées par l'état civil, les prostituées ont au moins compris quelque chose : leur douleur n'est basée que sur une usure corporelle, et certainement pas sur leur bannissement d'une société qu'elles méprisent (Delaume, 2000, p. 190).

Cette condition est mise en valeur par Chloé du fait que, marginalisée par rapport aux « morales » et à « l'état-civil », elle ne s'intègre pas dans le système actuel qui est sévèrement condamné. Ce serait le mépris de cette société qui pousserait une prostituée à agir de la sorte afin de ne pas y être insérée : « Aucun Grand Capital ne peut nous pervertir » (Delaume, 2000, p. 188).

Si Chloé Delaume ne revendique pas de créer une œuvre féministe, elle y intègre cependant certains discours relatifs à la place de la femme dans la société ainsi qu'à la théorie des genres. Par la mise en récit d'expérience et d'analyse, son travail est alors ancré dans une réflexion féministe. Elle se place dans la lignée d'une proposition élaborée par Luce Irigaray à propos de tout discours sur les femmes :

L'enjeu n'est pas d'élaborer une nouvelle théorie dont la femme serait le *sujet* ou l'*objet* mais d'enrayer la machinerie théorique elle-même, de suspendre sa prétention à la production d'une vérité et d'un sens par trop univoques (Irigaray, 1977, p. 75).

En effet, Chloé Delaume ne propose pas un discours figé sur les femmes, mais, à partir d'une mise en récit de certains thèmes qui lui sont associés ou par l'application de la théorie de la performativité des genres à l'analyse de sa pratique, elle relaye différents aspects de la question féministe actuelle. Cet usage du discours théorique dissous dans la littérature rappelle une remarque de Gilles Deleuze :

Une œuvre d'art vaut mieux qu'un ouvrage philosophique ; car ce qui est enveloppé dans le signe est plus profond que toutes les significations explicites. Ce qui nous fait violence est plus riche que tous les fruits de notre bonne volonté et plus important que la pensée, il y a ce qui donne à penser (Deleuze, 1964, p. 41).

¹³ Nous pensons ici aux analyses de Christine Delphy qui applique le concept marxiste de « mode de production » aux rapports domestiques. Elle synthétise sa pensée ainsi : « Il est à peu près aussi juste de dire que les femmes de bourgeois sont elles-mêmes bourgeoises que de dire que l'esclave d'un planteur est lui-même planteur » (Delphy, 1998, p. 50).

Chloé Delaume, par l'accumulation de différentes « nappes discursives » (Foucault, 1994, p. 821) qui relèvent d'une pensée féministe, donne alors à penser, de manière détournée, la condition de la femme dans la société ainsi que la notion de genre, qu'il soit sexuel ou littéraire.

Bibliographie

BENVENISTE, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale, 1*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard.

BETTELHEIM, Bruno. 2003 [1976]. *Psychanalyse des contes de fées*. Coll. «Réponses». Paris : Robert Laffont.

BUTLER, Judith. 2005 [1990]. *Trouble dans le genre*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris : Éd. La Découverte.

DELAUME, Chloé. 2003 [2000]. *Les Mouffettes d'Atropos*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard.

_____. 2003 [2001]. *Le Cri du sablier*. Coll. «Folio». Paris : Gallimard.

_____. 2009. *Dans ma maison sous terre*. Coll. « Fiction et Cie ». Paris : Éd. du Seuil.

_____. 2010. *La Règle du Je*. Coll. «Travaux pratiques». Paris : Presses Universitaires de France.

_____. 2010. «S'écrire mode d'emploi», dans Burgelin, Claude, Grell, Isabelle et Roche, Roger-Yves (dir.). *Autofiction(s)*. Colloque de Cerisy 2008. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

DOR, Joël. 2005. *Le père et sa fonction en psychanalyse*. Coll. «Point Hors ligne». Ramonville Saint-Agne : Éd. Érès.

DORLIN, Elsa. 2008. *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*. Paris : Presses Universitaires de France.

DUCROT, Oswald. 1991 [1977]. «Illocutoire et performatif». *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.

GUIONNET, Christine, Neveu, Erik. 2004. *Féminins / masculins : sociologie du genre*. Paris : Éd. Armand Colin.

HIRATA, Helena, Laborie, Françoise, Le Doaré, Hélène et Danièle, Senotier, (coord.). 2007. *Dictionnaire critique du féminisme*. Paris : Presses Universitaires de France.

SOLANAS, Valérie. 1968. *Scum Manifesto*. Traduit par Emmanuelle de Lesseps. Zanzara athée, [En ligne] : http://infokiosques.net/IMG/pdf/SCUM_v2005-pageparpage.pdf, consulté en mai 2011.

La *Bit Lit* et ses stratégies de contournement des cadres patriarcaux pour dire la féminité

L'intérêt de la littérature pour les vampires s'est développé au cours du dix-neuvième siècle, dans la tradition germanique puis la littérature victorienne ; cette dernière voyait notamment dans le personnage du vampire un moyen d'évoquer la sexualité tout en respectant les règles de morale et de bienséance qui régissaient les romans de l'époque. La figure du vampire connaît aujourd'hui un regain d'intérêt marqué, notamment grâce à la « *Bit Lit* », un courant littéraire qui s'est fortement développé ces dernières années ; plus d'un siècle après *Carmilla* et *Dracula*, les romans de *Bit Lit* connaissent en effet un succès croissant : signalées au grand public par *Twilight*¹, qui tient un rôle à part dans cette littérature, de nombreuses sagas ont pris de l'importance (on pensera notamment aux *Vampire Diaries*, à *The*

¹ Il est possible de voir la source de ces romans dans la série télévisée *Buffy the Vampire Slayer*, mais je choisis ici de me concentrer sur les textes plutôt que sur les autres genres qui pourraient y être associés.

Southern Vampire Mysteries, à *Anita Blake, Vampire Executioner* ou encore à *The Hollows*). Le nom de ce genre littéraire est formé de «bit», venant de l'anglais «bite» (mordre) et «lit» (pour «littérature»), et l'associe à la «*chick lit*» (cette «littérature pour nénétttes» trouvant ses fondations dans *Bridget Jones's Diary*). Ce courant littéraire, appelé «vampire romance» dans les pays anglo-saxons, participe de plusieurs genres, mais est généralement rattaché à la «fantasy urbaine» ou la «paranormal romance²». Ces romans mettent en scène la rencontre d'une héroïne humaine et de la société surnaturelle³ dans un cadre spatio-temporel contemporain, mais modifié par des composantes fantastiques. Ils sont écrits du point de vue de l'héroïne, dans des récits racontés à la première personne ou adoptant une focalisation interne ; leur tonalité souvent humoristique et confidentielle, ainsi que l'importance des préoccupations personnelles (telles que les relations amoureuses, les régimes, la mode...) sans liens avec le fantastique, facilitent l'identification d'un lectorat féminin au personnage principal.

On pourrait croire *a priori* que la considération première de la *Bit Lit* est une exploration du soi par opposition aux créatures surnaturelles, cet autre ultime que représentent les monstres, c'est-à-dire une définition de l'humain par rapport au non-humain. Si cette bipolarisation est omniprésente dans ces romans, le choix du surnaturel est pourtant essentiellement un moyen d'interroger, par des procédés de détournements et de déplacements, la notion de féminité. Le vampire y est certes toujours une créature fascinante, dangereuse et mystérieuse, incarnation ambiguë tant d'Éros que de Thanatos. C'est cependant sur les héroïnes que sont désormais centrés les récits, par le biais de la première personne ou de la focalisation interne : le choix d'un point de vue féminin influence alors tant la forme de ces romans que la perception qu'en ont les lectrices, encouragées par diverses stratégies narratives à s'identifier aux héroïnes. Ce changement de perspective constitue la différence essentielle entre la *Bit Lit* et les autres genres romanesques mettant en scène des vampires ; il est encore peu étudié par la critique littéraire, alors qu'il constitue une des clés de compréhension du genre.

En étudiant les thèmes et les structures de ces romans, on s'aperçoit que, malgré une apparence de grande liberté, ils font en fait appel à des stratégies narratives de détournement et de contournement des normes patriarcales qui rappellent celles des récits féminins plus

² Voir http://www.bit-lit.net/Le_monde_de_la_bit_lit/Quest-ce_que_la_bit_lit.html.

³ Le nom même de *Bit Lit* rattache ce genre à la figure du vampire, qui reste omniprésente même si certains romans mettent en avant d'autres créatures surnaturelles.

anciens⁴, notamment dès lors qu'il est question d'évoquer la féminité. Cette étude cherche à analyser ce paradoxe entre une émancipation apparente de la parole féminine et les ambiguïtés omniprésentes dans son expression. Pour comprendre dans quelle mesure les spécificités de la *Bit Lit* permettent une exploration différente de la féminité, nous verrons comment le choix d'une héroïne située en marge de la société, entre l'humain et le monstrueux, constitue un déplacement dans un cadre surnaturel des interrogations à propos du rôle de la femme dans notre société ; nous analyserons ensuite l'influence des composantes surnaturelles de ces récits dans le traitement d'interrogations essentiellement féminines telles que la maternité, avant d'étudier l'ambiguïté de la revendication au droit d'une sexualité féminine que semblent promettre ces romans.

Des héroïnes à la marge

Contrairement à *Dracula*, à *Interview With the Vampire* ou une grande partie de la fiction mettant en scène des vampires, les romans de *Bit Lit* sont centrés sur les héroïnes humaines et non sur les vampires :

[C]es monstres qui font saturer la fantasy urbaine ne sont pourtant pas les figures prédominantes des romans qui les mettent en scène, même s'ils sont omniprésents. En effet, le vampire s'est vu détrôné par des Van Helsing en jupons qui, non contentes de le traquer, se sont aussi mis en tête de le séduire. Les tueuses de vampires et autres exécutrices sont devenues, depuis une dizaine d'années, aussi célèbres que leurs proies (Dabat, 2010, p. 9).

Les événements présentés par les romans sont bien perçus par le biais de protagonistes féminines, la plupart du temps des jeunes femmes indépendantes, pleines de charme, d'esprit et d'énergie, dont le point de vue informe les récits. En dépit de leurs qualités, elles se situent à la marge de la société dans laquelle elles vivent, et se définissent dès le départ par une interrogation sur leur rapport à la norme et sur leur place dans la société. Isabella Swan, l'héroïne de *Twilight*, résume ainsi sa situation :

All the kids here had grown up together – their grandparents had been toddlers together. I would be the new girl from the big city, a curiosity, a freak.

Maybe, if I looked like a girl from Phoenix should, I could work this to my advantage. But physically, I'd never fit in anywhere. I *should* be tan, sporty, blond – a volleyball player, or a cheerleader, perhaps – all the things that go with living in the valley of the sun.

⁴ Je pense ici à la littérature victorienne, dont les stratégies de contournement des normes patriarcales par des auteurs féminins ont été analysées par Sandra Gilbert et Susan Gubar dans *The Madwoman in the Attic*.

Instead, I was ivory-skinned, without even the excuse of blue eyes or red hair, despite the constant sunshine (Meyer, 2005, p. 8-9).

La jeune femme se définit elle-même par le terme «freak», s'assimilant au monstre avant même sa rencontre avec le surnaturel, comme si la différence par rapport au groupe était en soi déviance, voire perversion. On pourrait croire que ces interrogations sur sa place et son appartenance sont liées à une angoisse adolescente plus générale, si on ne les retrouvait pas chez la plupart des héroïnes, à des degrés divers. Sookie Stackhouse, l'héroïne de *The Southern Vampire Mysteries* (la saga romanesque ayant inspiré la série télévisée «True Blood»), est de même en marge de sa communauté : si elle est connue de tous, est employée dans le bar de sa ville et se situe de ce fait au cœur de la vie sociale, elle est considérée comme étrange et tenue à l'écart par les gens, un phénomène qu'analyse ainsi Sabrina Boyer :

If the abject is the place where meaning collapses, then Sookie is that fragmentation within Bon Temps ; the locals have guessed that there is something unique or at least different about Sookie, though they are not willing or able to understand/admit what the difference is. Since she can read minds and disrupts what the people of Bon Temps consider "normal" or even "of God", then Sookie is a blasphemous representation—particularly since she is a woman—of what humans should not be. Sookie does not fulfill the expectations her gender might indicate, particularly within a Southern small town context (Boyer, 2011, p. 31-32).

Incapables de correspondre aux normes de leur communauté, les héroïnes de *Bit Lit* éprouvent de la difficulté à trouver leur place, et sont à la recherche de ce que Bridget Jones appelle une «famille urbaine», un groupe capable de les intégrer, et auquel elles auraient le sentiment d'appartenir véritablement. Ceci les prédispose aux rencontres avec le surnaturel, lesquelles leur donnent accès à des groupes qui fonctionnent selon des règles différentes.

Une explication aux difficultés d'intégration des héroïnes de *Bit Lit* tient au fait qu'elles se situent en fait à la frontière entre les mondes humain et surnaturel : ces romans sont des romans d'initiation, dans lesquels les héroïnes apprennent à reconnaître leur humanité tout en acceptant que celle-ci ne suffit pas à les définir. En effet, à l'exception d'Isabella Swan⁵, ces héroïnes sont dotées d'aptitudes qui les inscrivent déjà partiellement dans la sphère surnaturelle, et expliquent le malaise de leur propre société humaine. Sookie Stackhouse est télépathe, une capacité qui l'implique dans la société vampirique plus qu'elle ne le souhaiterait au départ, puis l'amène à se demander si elle est véritablement

⁵ Elle présente cependant une très grande tolérance par rapport au surnaturel, et est de plus le seul personnage dont le vampire télépathe Edward Cullen ne peut lire les pensées.

humaine. Anita Blake, héroïne éponyme de la série écrite par Laurell K. Hamilton, est une exécutrice de vampires mandatée par l'État, mais également une réanimatrice de zombies et une nécromancienne. Dans les premiers tomes de la série, elle est considérée comme une humaine ; au fil des récits, cependant, ses liens avec la communauté surnaturelle se renforcent, lui apportant des aptitudes qui la rapprochent dangereusement de la définition d'un vampire. Les divergences entre ces héroïnes et les humains « normaux » qui les entourent sont essentiellement liées à leurs différences mentales et psychiques, et ne se doublent de différences physiques qu'après leur inscription plus marquée dans la sphère surnaturelle. Dans *The Hollows*, Rachel Morgan appartient dès le départ au surnaturel, car elle est une sorcière ; cependant, dans cette série, les êtres surnaturels (les « Outres », trouvant leur origine dans l'« Outremonde ») sont reconnus et largement intégrés à la société humaine. Son aptitude à la magie ne suffit donc pas à la mettre au ban de la société. En revanche, elle a subi étant enfant une manipulation génétique qui lui permet de maîtriser non seulement la magie de terre et la magie des lignes (les seules magies à la disposition des sorcières), mais également la magie démoniaque : progressivement, les romans s'interrogent sur son humanité tandis qu'elle acquiert des aptitudes qui l'assimilent à un démon. Comme les autres héroïnes, elle est caractérisée par sa situation intermédiaire entre l'humain et le monstrueux et son inscription partielle dans le fantastique. Comme l'explique Veronica Hollinger, la figure du vampire, par sa capacité à déconstruire les frontières⁶, est la plus à même de canaliser leurs interrogations sur leur position à la frontière entre deux mondes :

[The vampire] is the monster that used to be human ; it is the undead that used to be alive ; it is the monster that *looks like us*. For this reason, the figure of the vampire always has the potential to jeopardize conventional distinctions between human and monster, between life and death, between ourselves and the other. We look into the mirror it provides and we see a version of ourselves. Or, more accurately, keeping in mind the orthodoxy that vampires cast no mirror reflections, we look into the mirror and see nothing *but* ourselves (Hollinger, 1997, p. 201 ; l'auteur souligne).

Le choix d'héroïnes en partie surnaturelles facilite encore davantage le phénomène d'identification aux vampires, puisque ces héroïnes se reconnaissent dans ces créatures qui semblent humaines sans l'être réellement.

6 «The potential inherent in the archetype of the vampire, one of our most long-lived cultural icons, to function effectively as a metaphor for certain aspects of postmodernity is particularly striking. One result of the legitimation crisis has been the way in which certain previously sacrosanct boundaries – political, philosophical, conceptual, ethical, aesthetic – have tended to become problematized; postmodernity has undertaken to undermine and/or deconstruct innumerable kinds of inside/outside oppositional structures» (Hollinger, 1997, p. 201).

La figure du vampire est de plus au service du questionnement sur la place des héroïnes dans la société, qui correspond à un besoin de se définir selon l'opposition entre humain et monstrueux dans le cadre du fantastique, mais se double en filigrane d'interrogations plus concrètes, dans lesquelles les lectrices pourront se reconnaître. La *Bit Lit*, comme je l'ai signalé en introduction, constitue une variation de la *chick lit*; plus que sur la relation romantique entre l'héroïne et un vampire, c'est sur la construction de l'héroïne en tant que femme que se concentrent les histoires. Ce déplacement du centre d'intérêt vers le développement personnel de l'héroïne est caractéristique de la *chick lit* :

In chick texts [...] the romantic relationship is often given much less narrative and emotional weight than the heroine's own experiences and her relationships – both platonic and sexual – with other character (Rochelle Mabry, 2006, p. 200).

Dans ces romans, les héroïnes sont partagées par les exigences contradictoires que semble leur imposer la pression sociale : elles essaient de rendre compatibles le succès professionnel et une grande disponibilité pour leur famille, l'ambition et la modestie, une certaine indépendance émotionnelle et la recherche d'un partenaire dans une société où le mariage et la création d'une cellule familiale permettent de valider leur féminité... Le déplacement de ces interrogations dans un cadre surnaturel, de manière analogue aux déplacements opérés par le choix de l'exotisme, permet de verbaliser indirectement le sentiment d'exclusion que peuvent ressentir celles qui ne peuvent pas valider la totalité de ces critères. Les héroïnes de *chick lit* parviennent avec plus ou moins de succès à jongler avec ce qu'on attend d'elles, les rebondissements des récits étant fonction des changements de leur positionnement par rapport aux exigences de la société. Les héroïnes de *Bit Lit* sont soumises aux mêmes attentes ; le choix de leur attribuer des caractéristiques surnaturelles peut alors se comprendre comme un moyen de dénoncer la pression qu'elles ressentent : seules des femmes surhumaines seraient capables de répondre à la pression sociale. De plus, le choix des auteurs de leur donner pour compagnon un vampire leur offre un miroir au sein du texte :

If the contemporary, heterosexual woman finds herself flummoxed in the face of all the various roles, often at odds with each other, that she must play – professional, partner, mother, never-aging vixen, moral leader, etc. – then it only makes sense that her fantasized mate must also negotiate a highly convoluted personality. Vampire boyfriends are noteworthy for their extraordinary ability to be all things at once, embodying masculine ideals from multiple classes and eras, for multiple age-groups and subcultures, offering an array of characteristics and abilities from which their human girlfriends (or reader proxies) can choose as they grow and develop themselves (Mukherjea, 2011, p. 11).

L'inscription de l'action dans un cadre non réaliste est un moyen de souligner l'impossibilité pour le lectorat de s'identifier entièrement aux héroïnes et de reproduire leurs actions, dans le domaine du surnaturel évidemment, mais aussi dans ce qui concerne la vie courante.

Des interrogations propres aux femmes

Les questionnements des héroïnes de *Bit Lit* sur leur humanité amènent ces dernières, de manière corollaire, à s'interroger sur leur féminité et leur relation au féminisme. En effet, leurs relations aux vampires s'inscrivent souvent dans une dichotomie entre proie et exécutrice, qui fait pendant au choix entre inscription dans un couple et indépendance. Selon Ananya Mukherjea, la relation amoureuse entre vampire et humaine permet à cette dernière d'oublier, temporairement, ce dernier dilemme :

The human girlfriends in the vampire romances at issue here seem to want both the approval and security of performing femininity well and also the augmented independence and options that feminism has brought many people. To have both seamlessly, it seems, it helps to have a supernatural lover, one who is simultaneously very much of the past and of the future, but present in the present (Mukherjea, 2011, p. 4).

Ces interrogations sur le rôle de la femme dans la société se cristallisent en partie dans ces romans à travers la question de la maternité, qui revient dans la plupart des romans de *Bit Lit*. Les créatures surnaturelles féminines qui entourent les héroïnes sont caractérisées en partie par le fait qu'elles ne peuvent pas enfanter⁷ : les vampires sont figées en dehors du cycle menstruel, les métamorphes ne peuvent généralement pas mener une grossesse à terme lorsqu'elles sont contraintes de se transformer à la pleine lune... Les héroïnes, même humaines, sont également confrontées aux limites imposées par le surnaturel lorsqu'elles envisagent d'avoir un enfant avec des créatures surnaturelles masculines ; dans les romans de Laurell K. Hamilton, les fœtus engendrés par un vampire⁸ ou un métamorphe sont susceptibles de présenter le « syndrome de Vlad » ou le « syndrome de Mooglie », et sont alors non viables⁹. Les narratrices soulignent l'impossibilité pour les héroïnes,

7 Les propriétés des créatures surnaturelles varient selon les auteurs, mais celles concernant la maternité sont souvent les mêmes quel que soit le roman. Dans *Breaking Dawn*, par exemple, Leah Clearwater, une loup-garou dont le cycle menstruel s'est arrêté, commente ainsi sa position : « I'm talking about being a genetic dead end », « I'm menopausal. I'm twenty years old and I'm menopausal » ; à un personnage masculin qui s'étonne et souligne qu'il ne lui connaissait pas d'instinct maternel, elle répond « I just want the options I don't have, Jacob. Maybe, if there was nothing wrong with me, I would never give it a thought » (Meyer, 2008, p.317 ; p.318 ; p.319).

8 Curieusement, les vampires hommes ne sont pas soumis aux mêmes impossibilités que les vampires femmes et sont capables de procréer, notamment dans les romans de Laurell K. Hamilton ou Stephanie Meyer.

9 Ces deux syndromes, qui peuvent se manifester dans le cas d'une paternité surnaturelle, modifient la durée de gestation et la croissance du fœtus, et entraînent généralement une fausse couche ou la naissance d'enfants mort-nés.

même celles qui le pourraient, de mener à terme une grossesse et de donner naissance à un enfant sain. Rachel Morgan, par exemple, ne peut avoir d'enfants sans les mettre en danger ; son explication s'inscrit parfaitement dans l'univers surnaturel du roman :

I think the elves spelled the demons, magically stunting their kids and starting the witches, and when Trent's dad fixed me, he broke the genetic checks and balances they put in to keep the demons from having children. Witches are stunted demons, and now demons can come from witches again. From me (Harrison, 2008, p. 481).

Ses enfants seraient chassés et tués comme le sont les démons, ou kidnappés pour être emmenés comme esclaves dans l'Outremonde. Les composantes surnaturelles du roman justifient ici qu'elle continue à mener une existence indépendante, sans modifier sa façon de vivre, soit celle d'une jeune chasseuse de primes prenant en charge des missions dangereuses et vivant en collocation avec une vampire bisexuelle et une famille de pixies¹⁰. Ce phénomène est courant dans la *Bit Lit* : rares sont les héroïnes qui font directement le lien entre leur mode de vie et l'impossibilité d'avoir des enfants sans attribuer cette dernière aux éléments surnaturels de leur existence.

C'est cependant le cas d'Anita Blake, qui avance une explication sans rapport avec le surnaturel, et envisage les dangers de la grossesse pour elle-même au moins autant que pour le fœtus. Elle considère qu'un enfant représenterait une menace pour la manière dont elle se définit et dont sa vie s'équilibre, et l'explique en ces termes à un de ses amants qui lui propose de l'épouser lorsqu'elle a du retard dans ses règles :

[Y]ou're still trying to take away my life. To take away who I am. [...] I may be pregnant and suddenly you want me to marry you, and give up being a federal agent. We aren't even sure there is a baby, and you're already trying to impose your idea of what our life should be on me. [...] Do you think just because I have a baby I'll become this other person? (Hamilton, 2006b, p. 158)

De nombreux textes font le choix d'une expression moins directe, et utilisent la métaphore de l'enfant vampire pour traduire ces angoisses. *Breaking Dawn*, le dernier roman de la tétralogie de *Twilight*, présente la grossesse de Bella, enceinte à dix-neuf ans d'une créature hybride, mi-humaine mi-vampire. Le fœtus croît à une vitesse anormale, et la jeune femme manque de mourir au cours de sa grossesse : elle ne survit à la naissance qu'en devenant elle-même vampire, c'est-à-dire en renonçant à son humanité. Une fois débarrassée des peurs de la grossesse, l'héroïne connaît avec son enfant une relation de pure félicité ; le fantastique permet ici d'exprimer, à travers la figure du vampire, les

¹⁰ Les pixies sont des créatures du folklore britannique, assez proches des fées par leurs caractéristiques.

craintes d'héberger un autre être, présenté comme un corps étranger, en son sein. Les craintes concernant la maternité ne se limitent cependant pas au temps de la grossesse, et le vampirisme s'applique également à l'expérience de la maternité après la naissance des enfants. Certaines nouvelles du recueil *Night Bites*, notamment, utilisent le trope du vampire pour traduire la peur d'être absorbée par l'être auquel on a donné la vie. La nouvelle de Susanna J. Sturgis décrit ainsi les sentiments d'une femme qui vient d'apprendre qu'elle est enceinte :

She hated being pregnant. [...] Night and day the alien inside her sapped her blood, contorted her body into the cartoonish shape she barely recognized in the mirror. Terry, once born, had been no less voracious (Sturgis, 1996, p. 83).

Bien qu'il inclue le terme «alien», le champ lexical de la nourriture («sapped», «voracious») fait bien référence au vampire, dans une nouvelle où le sang est omniprésent¹¹.

Plusieurs psychanalystes occidentaux, dont les idées influencent encore aujourd'hui notre perception, ont analysé le caractère selon eux «non naturel» de la maternité. Cristina Mazzoni reprend notamment les thèses de Cesare Lombroso dans *La Donna delinquente, la prostituta e la donna normale* lorsqu'elle évoque le traitement de la maternité dans la littérature contemporaine :

Since motherhood is a physiological need, its absence indicates or entails pathology. [...] [L]ack of maternal feelings, which impels [some women] to choose their own beauty over the life of their child, associates born criminals and prostitutes with savages and members of earlier, less civilized cultures (Mazzoni, 2002, p. 124-125).

Les femmes refusant d'avoir des enfants étaient autrefois présentées comme monstrueuses, et les romans de *Bit Lit* semblent offrir une littéralisation parodique de cette idée. Les lectrices peuvent, dans ces textes, s'identifier aux craintes concernant la maternité ressenties par les héroïnes, tout en les attribuant aux composantes vampiriques et surnaturelles des romans. L'utilisation du fantastique permet alors d'éviter, pour les auteures tant que pour les héroïnes ou les lectrices qui s'y identifieraient, un jugement extérieur sur leurs propres choix.

La sexualité féminine et ses ambiguïtés

Le traitement de la maternité dans ces romans peut en partie être compris dans le cadre d'une approche de la sexualité féminine qui ne

¹¹ Il est possible d'associer cette crainte de la maternité à l'idée que la procréation utiliserait l'énergie nécessaire à la création, comme le suggèrent certaines analyses données dans *This Giving Birth: Pregnancy and Childbirth in American Women's Writing* (MacCallum-Whitcomb et Tharp, ed., 2000).

serait plus limitée à la procréation, mais perçue essentiellement du point de vue des désirs et des besoins féminins. Anita Kiernan voit dans le traitement de la sexualité le point de divergence fondamentale entre les romances (par exemples celles proposées par la collection Harlequin) et les romans de *chick lit* :

Chick lit, as a relatively new form of romance, offers a more sophisticated insight into the lives, loves, and aspirations of the women it speaks for and to : «anticipating pleasure» has largely been superseded by actively seeking and experiencing pleasure. And sex, romance's new variable, has heralded a new phase of women's fiction – one that raises questions about how feminine desire is constructed, articulated, and received in and beyond fiction (Kiernan, 2006, p. 208-209).

La *Bit Lit* offre un parfait cadre pour l'exploration de la sexualité, car le vampire depuis *Dracula* est associé étroitement à l'érotisme :

On y conte en effet les exploits d'un vampire apparemment septuagénaire qui pénètre la nuit dans la chambre de jeunes filles innocentes ou de jeunes épouses afin de les séduire et de les conduire à leur perte. Certains passages ont un caractère ouvertement érotique, comme celui où Jonathan Harker rencontre les trois maîtresses de Dracula et semble prêt à succomber aux tentations de la chair, oubliant sa fiancée Mina qui l'attend en Angleterre, ou encore celui où la douce Lucy devenue vampire devient une sorte de monstre lascif qui tente de séduire son fiancé, Arthur Holmwood (Marigny, 1997, p. 24).

Il reste donc généralement l'objet du désir, et est exploré en tant que tel du point de vue de l'héroïne, dans des romans qui marquent la plupart du temps un passage d'une sexualité hésitante à une sexualité parfaitement épanouie. Dans *Dead Until Dark*, Sookie Stackhouse perd sa virginité dans les bras d'un vampire ; cette rencontre lui ouvre les portes du plaisir qu'elle ne pouvait trouver avec des humains, dans une ville au nom annonciateur de « Bon Temps ». De même, Anita Blake, qui avait renoncé au sexe avant le mariage suite à une expérience malheureuse avec un humain, redécouvre la sexualité d'abord avec un vampire, puis avec un certain nombre d'autres créatures fantastiques. Le changement est tel que les aptitudes vampiriques qu'elle gagne au contact de la société surnaturelle font d'elle une succube, qui doit se nourrir d'énergie sexuelle pour assurer sa propre survie et celle de toutes les personnes avec qui elle a un lien métaphysique : elle qui refusait le sexe sans engagement se voit contrainte par des forces surnaturelles à multiplier ses partenaires pour subvenir à ses besoins vitaux. La sexualité est littéralement présentée comme une force vitale, nécessaire à son bien-être comme à celui de ceux qui l'entourent :

I'd inherited some [vampire] abilities. One of those abilities was the *ardeur*. It was as if sex were food, and if I didn't eat enough I got sick.

That wasn't so bad, but I could also hurt anyone that I was metaphysically tied to. Not just hurt, but potentially drain them of life (Hamilton, 2006a, p. 11).

Les héroïnes se voient poussées par des contraintes extérieures à assumer leur sexualité et à admettre des relations en dehors du mariage¹² ; l'évolution des romans dans une même saga montre généralement une gêne initiale, que les contraintes surnaturelles poussent les héroïnes à surmonter, laissant graduellement place à une reconnaissance de leur plaisir. Les romans de *Bit Lit* valident ce choix par un biais inattendu, car les héroïnes sont soutenues tout au long des récits par leur foi. Sookie Stackhouse prie régulièrement et souligne que sa foi n'est pas incompatible avec sa fréquentation de vampires (et sa sexualité) ; Rachel Morgan vit dans une église et est protégée des démons lorsqu'elle se trouve sur un sol sanctifié ; Anita Blake reste protégée de certains pouvoirs vampiriques lorsqu'elle porte une croix. La foi de ces héroïnes est généralement la foi chrétienne¹³ : il est donc important qu'elles restent protégées par leurs croyances alors même que, selon leur religion, elles vivent dans le péché. Le roman *Blue Moon* se termine sur un commentaire d'Anita Blake alors qu'elle vient de vaincre un démon grâce à sa foi : « I faced a demon with my faith and prayer. Does that mean God has forgiven my sins? I don't know. If He has forgiven me, He's more generous than I am » (Hamilton, 1998, p.418). Ce commentaire souligne la notion de culpabilité : la distance par rapport à la norme (qui passe tant par la sexualité que par les liens avec le surnaturel) est angoissante car associée à un péché. La protection religieuse à l'œuvre dans ces romans, intervenant hors des institutions, semble fonctionner comme un moyen de déculpabiliser la sexualité, qu'il s'agisse de celle des héroïnes ou de celle des lectrices qui s'identifieraient à elles dans les passages érotiques. La tension entre acceptation par une instance divine et rejet par la société humaine contribue cependant à l'ambiguïté du traitement de la sexualité dans ces romans.

Les romans de *Bit Lit* sont en permanence chargés d'une certaine tension sexuelle ; il est néanmoins révélateur que les héroïnes choisissent la plupart du temps pour partenaires des créatures surnaturelles. Ceci amène à un traitement particulier de la sexualité : si les scènes érotiques

¹² Une exception notable à cette règle se trouve dans *Breaking Dawn*, la tétralogie puritaine de *Twilight* s'inscrivant en opposition de la *Bit Lit* dans sa globalité : Edward exige le mariage avant d'avoir des rapports avec Bella, dans une tentative de protéger leurs âmes. Il résiste aux avances insistantes de la jeune femme, qui est présentée à plusieurs reprises comme gouvernée par ses hormones.

¹³ La prédominance de la foi chrétienne s'explique probablement par le fait que le corpus étudié ici est constitué d'auteurs anglo-saxons ; dans *Blue Moon*, l'héroïne signale que tout signe religieux, quel qu'il soit, protège une personne du moment qu'il est soutenu par la foi : « I could remember the Lord's Prayer. A man's voice echoed mine, then another. I heard someone else doing the "Bless me, oh Lord, for I have sinned" liturgy. Someone else was praying, and it wasn't Christian. Hindu, I think, but every religion has demons. Every religion has prayers. All it takes is faith. Nothing like a real, live demon to give you some of that old-time religion » (Hamilton, 1998, p. 408).

sont nombreuses, les spécificités impliquées par le fantastique les distinguent de la littérature érotique plus traditionnelle. Le passage suivant, dans lequel Rachel Morgan flirte avec un vampire, permet d'analyser ce phénomène :

His *teeth* were inches from me. My demon scar pulsed and I held my breath. [...] I tensed as his *lips* shifted against my neck [...]. Not knowing why I did, I sent my fingers gently through his hair, soothing him as his *breath* caressed my demon scar into mounting surges demanding to be met. [...] I caught a glimpse of *tooth*, then he was too close to see anything. Not a shimmer of fear struck me as he *kissed* me again, pushed out by a sudden realization.

He wasn't after blood [...]; Kist wanted sex. And the risk that his desire might turn to blood catapulted me past my sensibilities and into a reckless daring (Harrison, 2005, p. 400-402 ; je souligne).

L'érotisme de la scène est indéniable ; le plaisir de l'héroïne est lié à deux composantes principales : la possibilité d'un glissement du baiser à la morsure traduite par une focalisation sur la bouche du vampire, et l'effet des phéromones vampiriques sur une morsure faite par un démon. La combinaison de ces deux éléments fait graduellement monter la tension sexuelle, et le chapitre finit par l'évocation imagée d'un abandon presque total, alors que les seules zones érogènes mentionnées sont le visage et le creux du dos : « His breath came in strong surges, sending wave after delicious wave through me from his lips alone » (Harrison, 2005, p. 402). L'emploi de la première personne du singulier et la focalisation sur les perceptions de la narratrice facilitent l'identification, alors même que les composantes surnaturelles laissent une liberté à l'imagination du lecteur. Cependant, l'insistance sur des caractéristiques fantastiques, que les lectrices ne trouveront pas dans la vie réelle, semble les protéger d'une identification trop importante : l'appréciation des passages érotiques de ces romans n'implique aucune incidence sur leur sexualité, ce qui les protège de jugements moralisateurs extérieurs. Le fantastique permet en effet un déplacement de l'objet du désir sur un plan non reproductible, donnant ainsi l'occasion de contourner les règles de bienséance religieuses ou morales visant à réguler la sexualité féminine. De plus, en mettant en avant les caractéristiques surnaturelles des amants, les scènes érotiques de ces romans semblent explorer les spécificités de l'acte sexuel avec des créatures fantastiques plutôt que le plaisir féminin : cette stratégie narrative permet de cacher des revendications féministes derrière des considérations en apparence plus littéraires.

Entre liberté et impossibilité : l'indécidabilité et le rôle du lectorat

La *Bit Lit* parle de féminité avec une grande liberté : les romans abordent sans gêne les questions d'appartenance, de maternité et de sexualité, qu'il aurait été impensable de voir évoquées par une femme il y a encore peu. La littérature vampirique moderne et l'insertion de composantes fantastiques dans un monde contemporain ouvrent de nouvelles possibilités d'exploration de la société, et du rôle que la femme peut y jouer.

Cependant, l'inscription dans le surnaturel est au cœur même de l'ambiguïté présente dans ces romans : elle permet l'émancipation des héroïnes en leur offrant davantage de pouvoir et d'autonomie, mais son caractère non reproductible dans la réalité permet de jeter un doute sur la possibilité réelle d'une telle libération. La *Bit Lit* joue de plus sur deux plans de lecture : celui d'une jouissance immédiate de textes parlant d'aventure, de danger et d'érotisme, où la fascination exercée par le vampire joue un rôle essentiel, et celui d'une lecture plus approfondie, cherchant à comprendre la société à travers des phénomènes de transposition et de déplacement. En effet, cette littérature se construit par plusieurs niveaux de compréhension du texte, mettant en parallèle les éléments fantastiques et leurs corollaires dans la réalité : c'est alors aux lecteurs d'interpréter le texte, pour comprendre les interrogations réelles transposées dans ce contexte de *fantasy urbaine*.

Si les stratégies de contournement des normes patriarcales ne sont plus aujourd'hui une nécessité, ou plutôt, si elles ne sont plus aussi nécessaires aujourd'hui qu'elles ont pu l'être autrefois, elles n'ont toutefois pas perdu leur puissance littéraire. Non seulement la persistance de ces stratégies témoigne de celle des normes, mais elles permettent en sus aujourd'hui d'interroger la notion de féminité. Elles restent cependant un moyen de dénoncer leur persistance, et soulignent le besoin d'interroger la notion de féminité. Les techniques narratives utilisées dans la *Bit Lit*, en mettant en lumière les exigences paradoxales pesant sur les héroïnes (et sur les femmes en général), appellent les lectrices à créer, en contrepoint, leur propre espace de liberté où le fantastique ne serait plus nécessaire pour les définir.

Bibliographie

- BOYER, Sabrina. 2011. «“Thou Shalt Not Crave Thy Neighbor” : True Blood, Abjection, and Otherness». *Studies in Popular Culture*, printemps 2011, vol. 33, n° 2, p. 21-41.
- DABAT, Sophie. 2010. *Bit Lit! L'amour des Vampires*. Lyon : Les Moutons électriques.
- HAMILTON, Laurell K. 2002 [1998]. *Blue Moon*. London : Jove Books.
- _____. 2006. *Micah*. New York : Jove Books.
- _____. 2007 [2006]. *Danse Macabre*. London : Jove Books.
- HARRISSON, Kim. 2005. *The Good, the Bad, and the Undead*. New York : Harper Collins Publishers.
- _____. 2008. *The Outlaw Demon Wails*. New York : Harper Collins Publishers.
- HOLLINGER, Veronica. 1997. «Fantasies of Absence : the Postmodern Vampire» dans *Blood Read; the Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, dirigé par Joan Gordon et Veronica Hollinger, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 199-212.
- KIERNAN, Anna. 2006. «No Satisfaction : Sex and the City, Run Catch Kiss, and the Conflict of Desires in *Chick lit's* New Heroines» dans *Chick lit; The New Woman Fiction*, dirigé par Suzanne Ferris et Mallory Young, New York : Routledge, p. 191-206.
- MACCALLUM-WHITCOMB, Susan et Tharp, Julie Ann (dir.). 2000. *This Giving Birth: Pregnancy and Childbirth in American Women's Writing*. Ohio : Bowling Green State University Popular Press.
- MARIGNY, Jean (dir.). 1997. *Dracula*. Paris : Autrement.
- MAZZONI, Cristina. 2002. *Maternal Impressions: Pregnancy and Childbirth in Literature and Theory*. New York : Cornell University Press.
- MEYER, Stephenie. 2007 [2005]. *Twilight*. London : Atom.
- _____. 2008. *Breaking Dawn*. London : Atom.
- MUKHERJEA Ananya. «My Vampire Boyfriend: Postfeminism, “Perfect” Masculinity, and the Contemporary Appeal of Paranormal Romance». *Studies in Popular Culture*, printemps 2011, vol. 33, n° 2, p. 1-20.

ROCHELLE Mabry, A. 2006. «About a Girl : Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary “Chick” Culture» dans *Chick lit ; The New Woman Fiction*, dirigé par Suzanne Ferris et Mallory Young, New York : Routledge.

STURGIS, Susanna J. 1996. «Sustenance» dans *Night Bites ; Vampire Stories by Women*, dirigé par Victoria Brownworth, Seattle : Seal Press.

SEXUALITÉ(S)

Vertiges de la sexualité moderne dans deux nouvelles d'Enrique Serna

L'œuvre d'Enrique Serna, écrivain mexicain ayant commencé à publier dans les années 1980, se distingue avant tout par un souci constant de la diversité : passant avec aisance d'un genre littéraire à un autre, il s'essaie tant au roman historique qu'à la nouvelle, en passant par le roman urbain, la biographie, le roman noir ou encore la chronique. Néanmoins, au-delà de cette variété d'écriture, c'est toute une série de thèmes, sous-tendus par une vision de la réalité particulière, qui constitue la toile de fond commune des différents textes « serniens ». Auteur-phare dans son pays, Enrique Serna s'est en effet distingué par une plume acerbe et sans complaisance à l'égard des sociétés contemporaines (mexicaine ou étrangères), dont il analyse avec humour les rouages et les vices. Son œuvre s'est construite comme un questionnement permanent sur l'homme moderne et surtout sur le lien qui l'unit à la société

dans lequel il s'insère, celle-ci participant pleinement de sa construction identitaire. Un angle sous lequel Serna aborde cette élaboration de l'identité sera très fréquemment la question de la sexualité, conçue comme révélatrice de la difficulté éprouvée par l'homme contemporain à « se construire ». Faisant écho à la diversité d'écriture précédemment soulignée, la diversité sexuelle est omniprésente dans son œuvre et constitue, sinon un fil conducteur, du moins un élément clairement caractéristique de son écriture. Depuis ses premiers romans, comme *Uno soñaba que era rey* (1989), jusqu'à des textes plus récents comme *Fruta verde* (2006) ou *La sangre erguida* (2010), Serna confronte les protagonistes de ces récits à l'obstacle d'une sexualité assumée et épanouie, corrélat inévitable de leurs questionnements et troubles identitaires. C'est dans cette perspective que nous souhaitons aborder deux nouvelles d'Enrique Serna, « Amor propio¹ » (1991) et « Tía Nela² » (2001), emblématiques de cette manière qu'a l'écrivain mexicain de penser la sexualité et ses modalités dans la société contemporaine. Ces deux nouvelles permettent de sortir de l'ombre des sexualités marginales ou considérées, selon les points de vue, comme déviantes. Le terme « sexualité » doit alors être pris au sens large, désignant à la fois, dans les textes que nous nous proposons d'étudier, l'orientation sexuelle (homo-sexualité par exemple), l'identité sexuelle (transsexualisme) ou l'acte sexuel en lui-même (narcissisme sexuel).

« Tía Nela » (littéralement « Tante Nela »), auquel nous allons d'abord nous intéresser, permet une première approche du contexte mexicain contemporain : la nouvelle représente effectivement la confrontation entre une morale traditionnelle, autrement dit, dans le cadre mexicain, catholique, et la diversité sexuelle affichée de plus en plus nettement dans les sociétés modernes, et dans le cas présent dans la société mexicaine du début du XXI^e siècle. Se présentant sous la forme d'un monologue, elle se base sur le rapport conflictuel unissant deux personnes, aux antipodes l'une de l'autre : d'un côté, Tante Nela, cette femme pétrie de références catholiques, incapable de penser en dehors des cadres dogmatiques et théoriques de la morale chrétienne, au point de sombrer dans l'intolérance la plus totale, la paranoïa, la cruauté voire le sadisme dès lors que quiconque tente de s'en défaire. S'adressant à son neveu, Efrén-Fuentsanta³, dont elle réprouve les agissements et les attitudes, son discours se fait le garant de catégories génériques clairement définies et, semble-t-il, immuables, appelant à un comportement

1 Les citations seront extraites de l'édition suivante : Enrique Serna, « Amor propio », dans *Amores de segunda mano*, Ed. Cal y Arena, Mexico, 2007 [1991], p. 131-140.

2 Les citations seront extraites de l'édition suivante : Enrique Serna, « Tía Nela », dans *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, avril 2011, p. 62-66.

3 Nous utiliserons ce doublon durant tout notre travail afin de garder à l'esprit la double identité du personnage, né homme et appelé Efrén, mais devenu Fuentsanta suite à une opération chirurgicale.

social irréprochable. De l'autre, la fragmentation identitaire, la désagrégation de la morale religieuse au profit du relativisme moral, tout entières incarnées en ce personnage d'Efrén-Fuensanta, transsexuel dont l'existence va être retracée par le biais du discours de sa tante. Le choc de cette rencontre est d'autant plus brutal qu'il s'agit bien ici d'un contexte mexicain, où le poids de la religion et des valeurs catholiques reste décisif, même à l'aube du XXI^e siècle.

Une des principales réussites de la nouvelle est que, par le biais d'une narration à la première personne, assumée par le personnage de Tante Nela, elle permet d'accéder à la vision d'une sexualité dite « moderne » une fois celle-ci déformée par le prisme de l'intolérance et de l'accusation. La voix de Tante Nela véhicule en effet un violent réquisitoire à l'encontre d'un « tu » omniprésent, comme l'annonce d'emblée la phrase ouvrant le texte : « je t'avais prévenu⁴ ». Il s'agit de revenir sur la vie de son neveu, dont la féminisation progressive, et déjà très marquée dès l'enfance (jeux correspondant aux stéréotypes féminins, travestissement, attitude efféminée etc.), n'a cessé d'être pour elle source d'inquiétudes. Le lecteur comprend ainsi que leur cohabitation n'aura été qu'une longue suite de disputes, Tante Nela ayant tout fait pour réprimer les agissements de son neveu, jugés immoraux : communion s'achevant en séance de déguisement (par un accoutrement féminin) avec ses amis, relation avec un collègue de travail vingt ans plus âgé que lui, travestissement et prostitution une fois venue l'adolescence, ou enfin opération chirurgicale lui ayant permis de changer de sexe, soit tout un parcours marqué par la progressive acceptation de sa différence et d'une identité intime distincte de l'identité physiologique, acceptation toujours entravée par les réprimandes de sa tante. Se dessine ainsi au fil du texte l'image d'un être marginal, constamment moqué et mis au ban de la société, dont la tentative finale d'épanouissement se soldera par un échec, toujours à cause de sa tante. Efrén devenu Fuensanta nouera une relation avec un homme, sans lui avouer son passé, et semblera enfin heureuse, n'attendant que l'approbation de sa tante ; cette approbation ne viendra jamais, puisque Tante Nela finira par révéler au futur mari, quelques jours avant la noce, la « véritable » identité de Fuensanta, se chargeant ainsi de mettre un coup d'arrêt définitif à son bonheur éphémère. La conclusion de la nouvelle, au-delà de sa violence, permet de dévoiler la véritable nature du schéma narratif : Tante Nela est en réalité morte, assassinée par un Efrén-Fuensanta fou de rage suite à sa trahison, mais continue de le harceler par le biais de la pensée, allant jusqu'à le pousser au suicide, comme l'indiquent les derniers mots du texte :

4 Notre traduction de : « Te lo advertí » (Serna, 2001, p. 62).

Mais mon legs est immortel, comme celui de tous les martyrs. Ma voix survit dans ta bouche, mon âme habite désormais un corps artificiel, difforme, grotesque⁵, mais l'ardeur de la foi y reste bien vive. Je t'ordonne de prendre le revolver qui est sur la coiffeuse. Allez, lâche, pointe le sur ta tempe et presse la détente. Tu comprends maintenant jusqu'où va mon autorité sur toi⁶ ?

La nouvelle acquiert alors un nouveau statut, se faisant à la fois hallucination et reflet de l'esprit torturé d'Efrén-Fuensanta, que la voix de Tante Nela continue de hanter.

Le discours de Tante Nela se charge, au fil du récit, de reproduire un système de valeurs propre à une morale catholique, traditionnelle, censé être le contrepoint des perversions caractérisant selon elle les sociétés modernes. Outre les innombrables allusions à Dieu (dont on peut relever plus de dix occurrences dans la nouvelle), à la Divine Providence, à Jésus Christ, les paroles de Tante Nela reprennent également toute une série de phrases figées à valeur de vérités universelles, inspirées du message catholique : « Dieu ne satisfait pas les caprices et ne redresse pas les bossus⁷ », « [...] Là-haut dans le ciel, où tout se sait⁸ », ou encore « seul le Christ, dans son infinie miséricorde, pourra te sauver du feu éternel⁹ ». De même, son discours porte la trace des différents principes moraux censés dicter la conduite du parfait chrétien. On retrouve par exemple le sens du sacrifice, qui réapparaît sous la forme du traditionnel reproche de l'ingratitude filiale : « Combien de fois me suis-je enlevé le pain de la bouche pour te le donner. Combien de fois me suis-je privé de mes petits plaisirs pour t'acheter un jouet ou une friandise¹⁰ » ou, quelques lignes plus loin, « Comme l'école me coûtait une fortune, je dus me mettre à coudre la nuit, au risque de devenir aveugle¹¹ ». La droiture et le refus du mensonge semblent également caractériser Tante Nela – « Moi qui ai toujours aimé la vérité au-delà de toute chose¹² » –, comme en témoignent ses états de conscience à

5 Cette description d'un corps difforme trouve sa justification dans le fait qu'Efrén-Fuensanta ait décidé de ne pas enterrer le cadavre de sa tante et de laisser le corps se putréfier petit à petit à l'intérieur de la maison.

6 Notre traduction de : « Pero mi legado es inmortal como el de todos los mártires. Mi voz sobrevive en tu boca, mi alma se ha mudado a un cuerpo artificial, deforme, grotesco, pero en ella sigue viva la llama de la fe. Te ordeno coger la pistola que está encima del tocador. Vamos, cobarde, apúntate a la sien y jala el gatillo. ¿Entiendes ahora hasta dónde llega mi autoridad sobre ti? » (Serna, 2001, p. 66)

7 Notre traduction de : « Dios no cumple antojos ni endereza jorobados » (Serna, 2001, p. 63).

8 Notre traduction de : « allá en el cielo, donde todo se sabe » (Serna, 2001, p. 64).

9 Notre traduction de : « sólo Cristo con su infinita misericordia podrá salvarte del fuego eterno » (Serna, 2001, p. 62).

10 Notre traduction de : « Cuántas veces me quité el pan de la boca para dártelo a ti » (Serna, 2001, p. 62).

11 Notre traduction de : « Como la colegiatura costaba un Potosí, tuve que ponerme a coser por las noches, a riesgo de quedarme ciega » (Serna, 2001, p. 62).

12 Notre traduction de : « Yo, que siempre amé la verdad por encima de todas las cosas » (Serna, 2001, p. 64).

la veille du mariage de Fuensanta : « Combien de nuits passai-je mortifiée par ton astucieuse tromperie, avec l'infâme certitude de vivre en péché mortel¹³ ! » La venue du Pape au Mexique durant l'enfance de Efrén-Fuensanta contribue par ailleurs à aviver le sentiment religieux de Tante Nela, et la rassurera quant à sa trahison finale : « Pour toi je suis une traîtresse, je le sais. Mais devant Dieu et les hommes, j'ai seulement obéi à ce que me dictait ma conscience¹⁴ ».

Cette rhétorique et les principes moraux qu'elle véhicule sous-tendent tout le récit et s'opposent finalement, reproduisant le manichéisme biblique, à la représentation du Diable et de l'univers infernal associés à Efrén-Fuensanta. L'avertissement initial « On ne joue pas avec le diable, jeune homme¹⁵ » inaugure cet antagonisme et annonce d'emblée l'idée d'un pacte faustien passé entre le marginal sexuel et le Diable. La sexualité moderne, dans ses multiples acceptions puisqu'elle désigne ici, par le parcours d'Efrén-Fuensanta, à la fois l'identité (transsexuel), l'orientation (la question de l'homosexualité est soulevée) et l'acte sexuel (prostitution notamment), est rejetée en bloc et associée au Mal. Le « rire démentiel » (Serna, 2001, p. 65) d'Efrén-Fuensanta doit également être interprété dans cette perspective, le rire et la folie ayant toujours été assimilés, dans la tradition chrétienne, à une possession des êtres par le Malin. La description manichéiste de l'univers imaginé par Tante Nela, enfin, reflète la rupture morale qui s'opère selon elle entre ces deux « camps » ; ombre ou lumière, inframonde ou élévation, souillure ou pureté, tels sont les contrastes que son discours s'efforce de reproduire : « Tu ne me dégoûtes même plus, maintenant tu me fais de la peine, et tu sais pourquoi ? Parce que tu es enterré dans un abîme d'obscurité et que tu ne fais rien pour chercher la lumière¹⁶ », « le sous-sol quant où tu rampais¹⁷ ».

Pourtant, comme cela est toujours le cas chez Enrique Serna, le manichéisme ne conduit pas à la stéréotypie, dans la mesure où Tante Nela s'éloigne finalement de manière très nette de l'idéal chrétien (paix, amour, tolérance...) en propageant dans le texte la violence, tant thématique que discursive. Le texte se fait alors l'écho d'une des réactions que continue à susciter la diversité sexuelle, c'est-à-dire la violence censée contrecarrer, voire punir l'agression qui a été commise

13 Notre traduction de : « ¡Cuántas noches de insomnio pasé mortificada por tu artero engaño, con la oprobiosa certeza de vivir en pecado mortal! » (Serna, 2001, p. 66).

14 Notre traduction de : « Para ti soy una traidora, lo sé. Pero ante Dios y ante los hombres sólo obedecí el dictado de mi conciencia » (Serna, 2001, p. 66).

15 Notre traduction de : « Con el diablo no se juega, muchacho » (Serna, 2001, p. 62).

16 Notre traduction de : « Ya ni siquiera me das asco, ahora te tengo lástima, ¿y sabes por qué? Porque estás sepultado en un abismo de oscuridad y no haces nada por buscar la luz » (Serna, 2001, p. 62).

17 Notre traduction de : « el hediondo subsuelo donde reptabas » (Serna, 2001, p. 65).

à l'égard de la *doxa* morale, à l'égard des « règles de la pudeur et de la décence¹⁸ ». Cette violence peut être physique, lorsque Tante Nela gifle, tire les cheveux ou les oreilles d'Efrén. Pensons également à la scène particulièrement humiliante de la salle de bain, lorsque Tante Nela y emmène Efrén, lui enlève ses vêtements et le menace de lui couper son sexe s'il continue « à se comporter comme une femme¹⁹ ». Elle se manifeste enfin par le biais de la cruauté, quand Tante Nela anéantit ses espoirs en détruisant son mariage, ou par le cynisme et l'ironie qui sous-tendent ses paroles, notamment lorsqu'elle parle d'elle à la troisième personne : « Tante Nela cherchait seulement ce qu'il y avait de meilleur pour toi²⁰ », et plus loin, « Tante Nela n'est pas bête pour un sou. Tante Nela a beaucoup appris à l'université de la vie. Tante Nela sait scruter les replis du cœur²¹ ». Mais là encore, Serna ne reproduit pas sur le plan du sens le manichéisme caractéristique des paroles de Tante Nela ; en d'autres termes, l'auteur ne fait pas *a contrario* l'apologie du personnage d'Efrén-Fuensanta, et cette même violence se retrouvera chez ce dernier, comme s'il reproduisait le schéma dont il est lui-même victime. La violence peut alors être physique, lorsqu'il assassine sa tante, ou symbolique, si l'on pense à la marchandisation du corps que suppose sa prostitution. Pensons enfin à la « perversion sans limites²² » que lui reproche Tante Nela en se remémorant les jours où Efrén-Fuensanta amenait des clients à la maison et l'obligeait, abusant de sa condition de paraplégique, à assister à ses ébats. La nouvelle « Tía Nela » joue ainsi habilement sur différents plans, permettant à la fois de donner à entendre le point de vue discriminant à l'égard d'une sexualité jugée contraire à la moralité et de souligner l'impossibilité pour l'homme actuel de se construire, au plan sexuel et identitaire, lorsque ses convictions, pratiques et caractéristiques propres ne sont pas en conformité avec la norme (pré)dominante.

Concernant cette fois « Amor propio » (littéralement « Amour propre »), autre nouvelle d'Enrique Serna, le texte se construit autour de la rencontre entre Marina Olguín, star de *telenovela*, actrice et chanteuse, et Roberto, travesti imitant cette même chanteuse lors de son *show* de cabaret. Venue voir son double sur scène, et l'ayant ensuite invité à sa table, Marina Olguín, sous l'effet de l'alcool, emmène Roberto dans sa chambre d'hôtel, où, malgré les protestations de celui-ci – homosexuel –, elle abuse de lui. Initialement dégoûté par la perspective d'un

18 Notre traduction de : « las reglas del pudor y de la decencia » (Serna, 2001, p. 62).

19 Notre traduction de : « si te sigues comportando como una mujer » (Serna, 2001, p. 63).

20 Notre traduction de : « Tía Nela sólo buscaba lo mejor para ti » (Serna, 2001, p. 62).

21 Notre traduction de : « Tía Nela no tiene un pelo de tonta. Tía Nela ha aprendido mucho en la universidad de la vida. Tía Nela sabe escudriñar los recovecos del corazón » (Serna, 2001, p. 65).

22 Notre traduction de : « perversidad sin límites » (Serna, 2001, p. 64).

acte sexuel avec une femme, Roberto finira par céder, Marina Olguín lui ayant fait miroiter les lumières de la gloire et lui ayant promis de l'aider à lancer sa carrière de chanteur. Là encore, différentes modalités d'une sexualité « hors norme » se font jour : homosexualité, narcissisme sexuel, travestissement. Le travestissement ne doit pas être en lui-même considéré comme acte sexuel mais comme reflet du trouble identitaire de Roberto, qui parle successivement de lui au masculin puis au féminin. Du point de vue de la structure et des instances narratives, autrement dit du travail sur la forme, cette nouvelle est beaucoup plus expérimentale que « Tía Nela », étant donné son absence totale de ponctuation (hormis la majuscule initiale et le point final). Constituée de seulement trois paragraphes, elle se présente sous la forme de trois « blocs » typographiques sans majuscule, point, virgule etc, où se mêlent deux narrateurs à la première personne, à savoir Marina Olguín et Roberto. Ce procédé, qui complexifie considérablement le texte et la lecture, lui donne également tout son intérêt, dans la mesure où il inaugure au plan textuel la confusion qui apparaît entre les deux personnages.

L'union éphémère entre ces deux êtres doit selon nous être rapprochée d'un mythe déjà ancien mais riche de sens, celui de l'androgynie. Selon Aristophane, dans *Le Banquet* platonicien, tous les êtres humains auraient bénéficié à l'origine d'une double nature et auraient été dotés à la fois d'organes masculins et féminins. Mais leur orgueil les ayant poussés à prendre d'assaut la voute céleste, Zeus aurait ordonné pour châtiment de les scinder en deux, les incitant ainsi à partir à la recherche de cette moitié qui leur avait été enlevée. L'amour, et dans une perspective plus moderne, la sexualité, peuvent alors être interprétés comme l'expression d'un manque existentiel : lorsque deux personnes s'unissent, elles manifestent concrètement le désir de l'humain de retrouver la fraction complémentaire de son âme, afin de rétablir l'harmonie, l'unité et la nature humaine originelles. Ce motif, déjà très présent chez les Romantiques, se retrouve dans les deux textes de Serna et pourrait bien correspondre à un mode d'expression privilégié de la sexualité moderne : au-delà de la norme hétérosexuelle, l'affirmation de nouvelles identités et pratiques sexuelles (transsexualité, homosexualité, travestissement, narcissisme, etc.) serait ainsi à comprendre comme une autre manière d'aspirer, même inconsciemment, à la réintégration androgynique. Ce désir, symptomatique d'un mal-être ou d'un sentiment de manque, trouverait alors une explication naturelle dans la difficulté de l'homme à se forger une identité au sein des sociétés actuelles.

La figure de l'androgynie sous-tend toute la nouvelle « Amor proprio », mettant en scène le plaisir narcissique d'une chanteuse ayant

souhaité faire l'amour avec le travesti qui l'imitait. L'acte sexuel doit en effet être interprété comme une métaphore de la réunion symbolique des deux parts de l'être androgynique originel, d'autant plus qu'une symbiose parfaite se crée ici : il s'agit bien d'un homme et d'une femme, donc de deux êtres complémentaires, mais tous deux habillés de la même manière et possédant (ou simulant) la même identité, ce qui contribue à accentuer la similarité qui les unit. De manière extrêmement habile et intéressante, Serna matérialise concrètement la confusion entre les deux personnes par un récit polyphonique construit sur l'alternance, sans aucune ponctuation, de deux narrateurs à la première personne, le travesti et la chanteuse. Passé l'étonnement initial, le lecteur doit tâcher de démêler l'écheveau narratif afin de pouvoir distinguer les différentes voix qui s'expriment dans le texte. En effet, si dans un premier temps l'auteur distingue des phrases²³ entières provenant de Marina Olgún et de Roberto, la confusion s'accroît par la suite pour arriver à l'enchaînement de fragments de phrases de plus en plus courts. À titre d'exemple, nous reprenons ici deux extraits significatifs de cette évolution : « [...] comment t'appelles-tu lui demanda cet idiot de Carlos je pus seulement articuler deux syllabes de mon nom masculin car elle m'interrompit furieusement qu'est-ce-que ça peut bien te faire comment il s'appelle [...] »²⁴. Dans ce premier cas de figure, on voit nettement l'alternance des propositions énoncées par les deux narrateurs différents (l'alternance s'effectuant avec le terme « Carlos » puis avec la locution interrogative « qu'est-ce-que », indiquant le passage au discours direct). Au contraire, à la fin de la nouvelle, la confusion syntaxique a atteint des proportions nettement plus conséquentes : « [...] Marina tu vas déchirer ma robe mais elle n'écoutait pas ses requêtes et je dus me donner une gifle qui l'excita encore davantage [...] »²⁵. Il s'agit dans un premier temps de Roberto qui s'exprime, d'abord au style direct (« Marina tu vas déchirer ma robe ») puis qui repasse à la narration traditionnelle (« mais elle n'écoutait pas »), avant qu'intervienne la voix de Marina avec l'emploi du groupe nominal « ses requêtes ». La dernière proposition, enfin, conjugue le discours de Roberto et l'apparition discrète de Marina par le biais du seul pronom « me », contribuant ainsi à confondre davantage encore le récit.

Par conséquent, cette nouvelle pourrait correspondre à une version extrême du dialogisme bakhtinien tel qu'il est présenté dans *Esthétique*

23 Le terme est bien entendu à nuancer compte tenu de l'absence de toute ponctuation permettant d'isoler les unités syntaxiques les unes des autres.

24 Notre traduction de : « cómo te llamas le preguntó el imbécil de Carlos yo sólo pude articular dos sílabas de mi nombre masculino pues ella me interrumpió furiosa qué te importa cómo se llama dije » (Serna, 1991, p. 135).

25 Notre traduction de : « Mariana me vas a romper el vestido pero ella no escuchaba sus ruegos y tuve que darle una bofetada que la excitó más aún » (Serna, 1991, p. 138).

et théorie du roman (1975) ; dans cet ouvrage, le théoricien russe évoque les implications de la polyphonie dans le récit et donne une description d'un texte polyphonique qui semble convenir à la nouvelle de Serna :

[...] les frontières sont intentionnellement mouvantes et ambivalentes, passant fréquemment à l'intérieur d'un ensemble syntaxique ou d'une simple proposition, parfois même partageant les principaux membres d'une même proposition (Bakhtine, 1978, p. 129).

En effaçant toute frontière discursive et typographique entre Roberto et Marina, Serna abolit du même coup la barrière identitaire qui pourrait les séparer et matérialise au plan de la forme la confusion existant au niveau de l'intrigue.

Le motif de l'androgynie s'accompagne ici d'une référence furtive au mythe de Narcisse (Serna, 1991, p. 135), une figure qui s'applique aux deux personnages, mais particulièrement à la chanteuse, dans la mesure où c'est elle qui est à l'origine de la relation charnelle : en une réactualisation subtile du mythe antique, Serna brosse le portrait d'une femme qui n'est amoureuse que d'elle-même, ce qui pose d'ailleurs également le problème du rapport à autrui, dans la mesure où le personnage ne semble ici éprouver de l'attraction pour autrui que lorsqu'il peut s'identifier à lui et y retrouver une part de lui-même. La preuve la plus flagrante de ce narcissisme amoureux se manifestera le lendemain : au moment où le charme est rompu, quand Roberto quitte son costume de scène, Mariana, ne se reconnaissant plus en l'homme qu'elle a en face d'elle, ira jusqu'à le chasser, sans ménagement aucun. Le dénouement de la nouvelle est ainsi porteur de l'épilogue symbolique du mythe, étant donné l'échec qu'il souligne ; pourtant conscients que la réintégration androgyne ne pouvait passer par la réunion des corps²⁶, les deux amants ont effectivement fait évoluer sensiblement cette quête millénaire en proposant une nouvelle issue : l'élaboration de l'*homo novus*, caractérisé par la dimension hermaphrodite tellement désirée. L'acte sexuel qui unit les deux personnages devient en effet la métaphore de la conception de « l'homme nouveau » : « [...] il s'agissait de la possession totale donnant naissance à une nouvelle personne, moi, toi, elle, dotée de seins, de testicules, d'un clitoris sur la pomme d'Adam [...] »²⁷. Malgré tout, là encore leur tentative se soldera par un échec, dans la mesure où avec la fin de la nuit viendra la fin de l'engouement mutuel et la dislocation de l'union fragile qu'ils avaient tenté de mettre en place.

26 Serna évoque effectivement « la possession superficielle qui ne fait que réaffirmer la séparation des corps », en une allusion à peine voilée au mythe platonicien. Notre traduction de : « la posesión superficial que sólo reafirma la separación de los cuerpos » (Serna, 1991, p. 139).

27 Notre traduction de : « era la posesión total gestando una nueva persona yo tú ella dotada de senos testículos clitoris en la manzana de Adán » (Serna, 1991, p. 139).

Le mythe réapparaît également dans «Tía Nela» : cette fois, la figure de l'androgynisme est tout entière symbolisée dans un seul être, Efrén-Fuensanta, marquant ainsi peut-être une évolution dans le traitement du mythe. Comme s'il était désormais clair que la réunion des deux parties de l'androgynisme originel ne pouvait être atteinte par le biais de l'union de deux personnes distinctes, comme cela avait été le cas dans «Amor propio», Serna crée cette fois un personnage qui est en passe de recréer à lui seul la figure androgynique, en conciliant éléments relevant du champ du masculin et du féminin (même si le but d'Efrén-Fuensanta est justement d'effacer de sa personne toute trace masculine). Malgré tout, si Serna fait évoluer le mythe de l'androgynisme, il ne modifie pas sa portée car, encore, le héros subira un échec cuisant : sa tante, n'ayant jamais accepté la conduite du jeune «homme», dévoilera toute la réalité à celui qui s'apprêtait à épouser Efrén transformé en Fuensanta, ruinant ainsi le mariage et toute possibilité de bonheur pour son neveu.

En définitive, les nouvelles «Tía Nela» et «Amor propio» doivent à notre avis être lues comme des textes emblématiques du questionnement sur les sexualités modernes, récurrent dans la littérature d'Enrique Serna. Plongé dans un univers imprégné de contradictions faisant coexister des systèmes de valeurs radicalement différents (dont le meilleur exemple serait ici l'opposition entre la rigueur morale de Tante Nela et la vie sexuelle d'Efrén-Fuensanta), le personnage sernien se lance dans une double quête : à la fois celle de l'identité sexuelle et celle l'orientation sexuelle, toutes deux ne pouvant se défaire du regard d'Autrui et s'en trouvant ainsi limitées voire freinées. De là l'impression vertigineuse qui domine : le vertige, c'est cette image marquante utilisée par Octavio Paz dans *Le labyrinthe de la solitude* pour dire le sentiment suicidaire s'emparant de Cuauhtémoc, dernier empereur aztèque, au moment où sa chute lui apparaît dans toute son évidence. Certain d'une défaite prochaine face aux troupes espagnoles de Hernán Cortes, Cuauhtémoc est pris d'un vertige que l'on peut qualifier d'existential, tant il est lourd de sens, matérialisant à la fois un sentiment d'inéluctabilité et la prise de conscience d'une fin généralisée (pour lui et son peuple). C'est ce même vertige existentiel que nous retrouverons ici, lorsque Efrén-Fuensanta, dans un état second, semble obéir aux ordres de sa tante et braquer le revolver sur sa tempe. C'est aussi celui de cette même femme qui, dépassée et choquée par les agissements de son neveu, est submergée par un trop plein d'émotions et sombre dans l'inconscient. L'étourdissement qui envahit le lecteur au contact de cette nouvelle étrange qu'est «Amor propio» est également révélateur : la confusion entre deux êtres, matérialisée de manière concrète par

l'enchevêtrement des voix narratives, est telle qu'elle transcende son cadre textuel pour atteindre celui qui le contemple, comme si l'auteur cherchait à reproduire chez le lecteur le tournoiement qui s'empare des deux personnages. Le vertige, c'est enfin et surtout le ressenti de l'être face à sa propre identité, oscillant entre schizophrénie, narcissisme et rapport malsain à soi-même (ego démesuré ou au contraire atrophié), un être dont la sexualité deviendra finalement une manière de donner à voir la fragilisation et la fragmentation identitaire qui le caractérisent.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl. 1978 [1975]. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Éditions TEL Gallimard.

PAZ, Octavio. 2009 [1950]. *El laberinto de la soledad*. Madrid : Éditions Cátedra.

SERNA, Enrique. 2007 [1991]. « Amor propio », dans *Amores de segunda mano*, 201 p. Mexico : Éditions Cal y Arena, p. 131-140.

SERNA, Enrique. Avril 2001. « Tía Nela », *La Palabra y el Hombre*, Xalapa : Éditions Universidad Veracruzana, p. 62-66.

Nathalie Sarraute et «le plus simple des mélanges»

| androgynie et homosexualité latente
| dans *Martereau* et *Le Planétarium*

De «vraies» femmes, de «vrais» hommes... le plus conformes possible aux modèles... [...] — S'ils cessaient de se sentir si «vrais», comment seraient-ils? On serait peut-être très surpris... / — Il y en a bien qui se sentent comme un mélange d'homme et de femme... mais toujours le plus simple des mélanges...

[NATHALIE SARRAUTE]

Dès son premier ouvrage, *Tropismes*, Nathalie Sarraute s'est davantage intéressée à la complexité des sensations humaines, à la fragilité de leur évolution et au caractère ambigu de leurs traces empiriques, qu'à la construction de récits selon les codes traditionnels. On conviendra que cette description, un peu générale, sied à la plupart des grands écrivains. Cela dit Sarraute s'est engagée dans ce projet d'une manière toute particulière qui l'a incitée à développer une pratique romanesque novatrice. Dans son écriture, cette

recherche constante de l'intériorité passe par une multitude de procédés qui sont toujours liés à la volonté qu'a l'auteure de contourner les conventions littéraires afin d'éviter que la littérature se fige dans les clichés. Son œuvre réputée exigeante se déleste des habituelles représentations des personnages en les affranchissant des limites imposées par leur identité sexuelle. Afin d'explorer l'essence même de l'humain, illustrée dans ses œuvres par la figure de tropismes qui ne tiennent pas compte, selon elle, des différences de sexe, Sarraute vise le genre neutre, l'androgynie en quelque sorte. C'est dans cette perspective que seront examinés les romans *Martereau* et *Le Planétarium*.

À une époque, certaines écrivaines tenaient à caractériser les écritures féminines, à les distinguer des écritures masculines. Sarraute, qui demeurerait politisée en privé, ne partageait pas cette voie de réflexion et d'action littéraires. Plutôt que de marquer la différence, elle optait pour son atténuation ou sa disparition afin de hisser son propos à un palier plus général et donc abstrait, celui de l'Humain : « C'est l'être humain pour moi, le neutre. Il y a un mot pour ça en russe [...] et en allemand [...]. En français, "être humain" est ridicule », explique Sarraute (Benmussa, 1987, p. 139-140). Le neutre n'a pas pour elle de valeur politique, sauf si l'on considère qu'il fait la promotion d'une humanité où chacun est l'égal de l'autre, sur le plan des émotions du moins. Afin de justifier son écriture *du neutre*, à première vue plus masculine que féminine, l'auteure affirme :

[...] quand je construis mes personnages, je ne vois pas de conduite spécifiquement masculine... [...] c'est que, probablement, j'établis comme un contre-poids qui agit en sorte que cette conduite ne me paraît jamais typiquement virile puisqu'elle est aussi ma propre conduite. Elle devient neutre par le fait que j'y participe moi-même [...] (*Ibid.*, p. 142).

Donc, du seul fait qu'elle est une femme qui écrit, Sarraute atténuerait ou *neutraliserait* le versant masculin de ses personnages, de ses récits, de son écriture. Le concept d'androgynie paraît alors pertinent pour qualifier cette œuvre qui, toujours, navigue entre les sexes et surtout vers leurs limites. Marcelle Marini (1987, p. 13) propose à ce titre que, « [si Sarraute] avait à se définir, ce serait comme un être humain qui écrit l'être humain sans savoir ce qu'il est, sinon de l'inconnu par excellence ». Par contre, si Sarraute affirme qu'elle « ne pense pas du tout [en termes d'] «androgénéité» », elle reconnaît par ailleurs que « [c]ette chose-là, ce [qu'elle] travaille, est en train de se passer quelque part où le sexe féminin ou masculin n'intervient pas » (Benmussa, 1987, p. 140-141). Or l'androgynie, en conjoignant les deux sexes, au moins sur le plan des idées et du symbolique, annule en quelque sorte la signification de chacun d'eux. Entre androgynie et asexualité, la différence paraît alors plutôt subtile.

Martereau

L'intrigue simple de *Martereau* sert en quelque sorte de prétexte à l'exploration des mouvements intérieurs qui animent un jeune homme (*le neveu*) ainsi que son oncle, sa tante et sa cousine¹. Le véritable récit du roman tient à ces mouvements plus qu'aux événements. On apprend vite que ce jeune homme, qui est aussi pour la majeure partie du roman le narrateur, souffre d'une maladie qui n'est jamais en soi nommée mais qui pourrait s'apparenter à la tuberculose. Cette faiblesse physique le condamne, pour le temps de sa guérison, à une vie calme faite de repos et de tranquillité chez son oncle. On déduit aussitôt de cet épuisement une négation de la force virile, associée, dans une optique traditionnelle et selon un poncif persistant, à la masculinité et non pas à la féminité. De plus, on sait que l'homosexualité, qui a longtemps été considérée comme une maladie, en littérature comme ailleurs, se glisse à mots couverts dans plusieurs récits de divers auteurs par le prétexte narratif de la «maladie» ou du «trouble». Dans une perspective semblable et toujours d'après ce même consensus voulant que la féminité soit, entre autres, caractérisée par une certaine soumission, le neveu «[...] n'oppose jamais la moindre résistance», est empreint d'une «étrange passivité», d'une «docilité» (Sarraute, 1996, p. 179) qui ne cadreraient pas avec une représentation masculine habituelle. Plus loin, il affirme avoir «honte [...] de [s]es tressaillements, de [s]es petits soubresauts de douleur», de ses faiblesses donc, et il se taxe lui-même d'«impur» (*Ibid.*, p. 223). Plus loin, il qualifie cette faiblesse, cette apparente féminité : «C'est la demi-inaction à laquelle je suis condamné, «la mère de tous les vices», qui entretient en moi ces ruminations oiseuses, qui me donne cette sensibilité – la faiblesse physique aidant – de femme hystérique, ces sentiments morbides de culpabilité²» (*Ibid.*, p. 228). On dit de lui qu'il «[...] est si différent des autres, [...] si compréhensif, si fin [...]» (*Ibid.*, p. 186). Or, si la soumission et la faiblesse physique sont des propriétés péjoratives souvent associées au féminin, aux femmes et aux hommes gais, la compréhension, l'empathie et la délicatesse, ici soulignées, s'avèrent être des qualités autrement valorisées ; comme quoi la féminité du neveu ne serait pas que négative. Cela dit, on sait bien que de telles caractéristiques féminines, manifestées par un homme, sont souvent mal vues, comme s'il y avait quelque chose de dégradant dans le fait qu'un homme adopte un comportement dit féminin, comme s'il

1 Notons que les événements que racontent les romans de Sarraute sont généralement simples, voire simplistes. C'est que la volonté de l'auteure tient à l'exploration des microrécits que sont les sentiments, les perceptions, et non à la constitution de grands récits romanesques.

2 Comparativement, cette féminisation d'un héros masculin se retrouve aussi dans le roman *Entre la vie et la mort* où, du narrateur écrivain, on dit qu'il est préoccupé, anxieux, prude, particulièrement sensible, timide, etc. (Sarraute, 1968, p. 9, 28, 29, 32).

y avait – c'est seulement le raisonnement qui s'ensuit – quelque chose de dégradant à être une femme³. Bien sûr, l'avilissement suprême en cette matière, aux yeux de certains conventionnalistes, est la simple transgression de l'ordre du genre. D'ailleurs, on reprochera, d'une part, au fragile neveu sa mollesse – il en est lui-même le plus âpre critique, comme sous la force d'une homophobie intériorisée – mais, d'autre part, son identité de genre ambivalente lui permettra, dans la logique de l'écriture sarrautienne, d'être visionnaire, d'être à l'affût des tropismes et de se prêter à leur examen.

Au premier chapitre, il se développe comme une sorte de compli-cité féminine entre le neveu et sa tante lors d'une longue discussion entre eux : la tante se confie, « glisse vers [lui] un regard mutin et se penche vers [s]on oreille », puis finalement « se sent en confiance [...], très à l'aise, [et] pose la main sur [s]on bras [...] » en signe de rapprochement (*Ibid.*, p. 181-182). À plusieurs reprises, le neveu est associé à sa tante et parfois à sa cousine par l'oncle à travers un jeu pronominal, un « vous » qui, maintes fois répété, féminise le neveu qui est désigné au même titre que les autres personnages féminins : « [...] c'est toujours vous avec vos désirs [...] » (*Ibid.*, p. 242), ou encore : « Tu crois que Martereau est comme vous, une sensitive... un grand délicat... [...] ce n'est pas une femme, un petit énervé... » (*Ibid.*, p. 249). L'oncle fait une distinction très claire entre le monde des vrais hommes et « celui où [le neveu] et [s]es amis [...] honteusement flageolent [...] » (*Ibid.*, p. 244), un monde associé à la féminité. En tant que décorateur d'intérieurs, le neveu occupe une fonction généralement jugée plus féminine que masculine. De plus, son hésitation à nommer l' « associé » qu'il côtoie dans le cadre de cet emploi pourrait sous-entendre une certaine ambiguïté quant au statut de cet « ami » : « [...] cette exposition à laquelle j'avais pris part avec mon ami, enfin... mon associé... [...] » (*Ibid.*, p. 200). Eu égard au contexte jusqu'ici présenté, le lecteur n'aurait pas à faire preuve d'une imagination débordante pour inférer de cette ambiguïté une homosexualité timidement avouée, d'autant plus que, par le passé, mais encore aujourd'hui, plusieurs vont choisir de masquer leurs rapports de couple homosexuels en donnant un nom neutre à leur conjoint en public. Celui-ci devient le « collègue », le « bon ami », un « proche », un « colocataire », etc. Au moment de sa publication (1953), un roman

3 Pour s'en convaincre, il suffit de constater l'effort qui a été consenti par diverses féministes à l'éclaircissement du concept de genre. Selon Judith Butler (2005, p. 85, 109-110, 264), dont la pensée a « fait école », le genre est une organisation incessamment recréée, répétée conformément à divers codes de la normalité. Sa rigidité paraît surtout lorsqu'une infraction est commise, lorsque le genre est exprimé de façon à transgresser l'habitude. L'idée seule d'infraction ou de trouble relativement au genre invite à considérer sa nature contraignante, ce que l'expérience ordinaire démontre sans réserve. Incidemment, c'est également ce qui est illustré dans le roman de Sarraute où la perception, chez le neveu, de caractères associés à la féminité s'avère la preuve, dans l'esprit des personnages, d'un défaut de personnalité.

comme *Martereau* ne pouvait évoquer la question de l'homosexualité aussi librement qu'on le peut de nos jours⁴, celle-ci étant généralement abordée, à une époque, par voie de sous-entendus, de contenus implicites, d'euphémisation que les personnes intéressées étaient à même de détecter. L'hésitation entre *mon ami* et *mon associé*, accentuée par l'adverbe enfin et les points de suspension qui marquent une pause, un silence, voire une gêne, pourrait être interprétée de cette manière étant donné le contexte de féminisation du personnage décrit plus haut. D'ailleurs, cet «ami» est lui aussi féminisé par l'oncle qui le compare à «une petite jeune fille» qui «se tortille» (*Ibid.*, p. 202) à la moindre critique. Tout au long du roman, un malaise circule constamment autour du neveu, peut-être justement à cause de ce caractère féminin, de cette homosexualité latente qu'on devine sans pourtant qu'elle soit désignée par quiconque. Lui-même mentionne «ce qu'elle [la tante] a surpris en [lui] [...] des indices visibles [...], quelque chose d'indéfinissable dans [s]a démarche ou dans la coupe de [s]es vêtements [...]» (*Ibid.*, p. 184); il craint qu'elle ne sache ce qu'il n'ose lui-même nommer et cette vulnérabilité l'inonde de «rage» et de «honte» (*Ibid.*, p. 188). Certes, les indices semés au cours du roman invitent à considérer le personnage comme homosexuel. Voyons alors en plus de détails quelques passages du roman qui rendent compte de l'aboutissement de cette androgynie du neveu, soit la mise en scène de son désir homoérotique pour le personnage viril de *Martereau*.

Cette relation entre le neveu et *Martereau*, un ami de la famille, est introduite assez tôt dans le roman et avec une insistance particulière, le narrateur soulignant le caractère remarquable de la rencontre, comme si le destin y avait joué pour quelque chose :

Ce n'est pas par hasard que j'ai rencontré *Martereau*. Je ne crois pas aux rencontres fortuites (je ne parle évidemment que de celles qui comptent). Nous avons tort de penser que nous allons buter dans les gens au petit bonheur. J'ai toujours le sentiment que c'est nous qui les faisons surgir : ils apparaissent à point nommé, comme faits sur mesure, sur commande, pour répondre exactement (nous ne nous en apercevons souvent que bien plus tard) à des besoins en nous, à des désirs parfois inavoués ou inconscients. [...] J'ai toujours cherché *Martereau*. Je l'ai toujours appelé. C'est son image – je le sais maintenant – qui m'a toujours hanté sous des formes diverses (*Ibid.*, p. 223-224).

De cet homme, il rêve même, «[...] découvra[nt] pour [*Martereau*] et [lui] [...] des climats plus propices» (*Ibid.*, p. 225). Vu à travers le regard du neveu, cet homme d'âge mur, *Martereau*, possède des «yeux

4 À ce titre, on peut admettre une affinité entre Sarraute et d'autres écrivains comme Wilde, Woolf, Gide et Proust. *Le neveu* de *Martereau* est d'ailleurs assez proustien...

attendris⁵», un « charme », un « regard limpide et bienveillant » qui donnent l'envie au héros de « cacher [s]es yeux, [s]es lèvres surtout où [...] quelque chose de louche, de honteux, frémit et joue » (*Ibid.*, p. 227). Ce qui frémit honteusement à ses lèvres, comment ne pas penser qu'il s'agit des mêmes désirs, *inavoués*, *inconscients*, que le neveu a suggéré ressentir, évoquant sa rencontre prédestinée avec Martereau ?

La mise en valeur de cet homme passe aussi, on ne saurait s'en surprendre, par l'imagination, voire le fantasme du neveu alors qu'il se le représente comme un « mannequin héroïque », un « prince charmant ; combattant sur le front » (*Ibid.*, p. 226). Ces images font penser à diverses qualités : beauté, valeur, rang élevé, courage. Des passages suggèrent même implicitement une certaine fascination érotique :

Je le vois. Je ne me lasse pas de le regarder : il est le spectacle le plus merveilleux, le plus apaisant pour moi et le plus stimulant qui soit. Ses mouvements me fascinent [...] le torse incliné [...] tape doucement [...] de son index replié [...], fouille dans sa poche, sort sa clef, la tourne doucement dans la serrure, m'ouvre sa porte. Je ne peux détacher mes yeux de ses gros doigts qui tirent la fermeture éclair de sa blague à tabac, sortent une pincée de tabac, la secouent légèrement, bourrent le culot de sa pipe, appuient, tapotent. [...] tout ce qui chez moi tremblote un peu, flageole, vacille, vient [...], dans les mouvements tranquilles et précis de ses gros doigts (*Ibid.*, p. 230).

Bien qu'il ne soit là nullement question de sexe (le neveu dépeint avec admiration le comportement de Martereau, car il l'a depuis longtemps observé), le choix du vocabulaire et la suite d'actions décrites sont fortement suggestifs, particulièrement dans le contexte de féminisation du neveu que le roman bâtit jusque-là. D'abord, le passage commence en indiquant clairement qu'il est sous l'influence du regard du narrateur (*Je le vois*) : le texte est ainsi focalisé, ce qui justifie et prépare le déploiement d'une narration sensible, subjective et proche de la vision, du songe. On peut noter l'accent mis sur le sens le plus sollicité lors de l'acte sexuel : le toucher. Il y est question des mouvements, parfois intimes, du corps. De plus, on remarque l'usage de termes aux connotations érotiques ou sensuelles tout à fait répandues qui évoquent le toucher, le mouvement : *stimulant*, *fouille*, *poche*, *doucement*, *fermeture éclair*, *secouent*, *bourrent*, *culot*, *appuient*, *tapotent*, *vacille*, *vient*, *soutient*, *inclinaison*, *tapotement*, *vacillement*, etc. Martereau représente la quintessence de la virilité par son corps, son comportement (il constitue, dans le cadre du récit, une menace) et même par son nom phallique. L'attraction que ressent le neveu pour ce « vrai » homme pourrait joux-

⁵ Dans l'édition des *Œuvres complètes*, le passage se lit comme suit : « [...] lui qui [...] surveillait de ses yeux attentifs l'endroit où allaient se poser ses avions de papier [...] » (*Ibid.*, p. 224). Dans l'édition initiale (Sarraute, 1953, p. 74), les yeux sont décrits comme « attendris ».

ter celle qu'il aurait pour une figure idéalisée mais factice, ou encore celle qu'il aurait pour ces qualités dont on dit de lui qu'il est dépourvu.

Au dernier chapitre, alors que Martereau et le neveu sont seuls à la pêche, un passage qui tient presque de l'apothéose permet au lecteur de s'engager à nouveau sur cette voie de lecture qui suggère une transgression des rôles de genre et de sexe de la part du neveu⁶ :

[...] au chaud, moi pelotonné contre Martereau dans la douce intimité, la confiance, on se comprend si bien... [...] quelque chose en Martereau me tire, m'aspire... plus près, se coller à lui plus près, caresses, chatouilles, agaceries, pinçons légers... [...] nos vêtements arrachés, miasmes, mortelles émanations, toute sa détresse sur moi, son impuissance, son abandon... nos deux corps nus roulant ensemble enlacés... il me pose la main sur le bras, il émet une sorte de craquement satisfait « aah » [...] (*Ibid.*, p. 336-337).

Ici, l'allusion aux jeux sexuels (caresses, chatouilles, etc.), au rapprochement et à la nudité des corps de même qu'à la jouissance est plus nette et, ainsi posée en fin d'œuvre, elle incite à une relecture du roman en ce sens. Elle admet aussi la constatation que le héros accentue son caractère androgyné par une neutralisation de ce qui est entendu – selon les codes du genre – comme la masculinité : le neveu est peut-être en effet un homme, mais Sarraute aurait vraisemblablement pu en faire une nièce. Bien qu'il soit masculin, il adopte tout à fait la neutralité ou l'ambiguïté générique qui permet à l'auteure d'explorer l'intériorité de l'être humain sans la surdétermination qu'impose le sexe biologique ou le genre social d'un individu. Ainsi, si Sarraute avait fait du neveu une nièce, le lecteur aurait sans doute été contraint, par l'habitude qui est celle de nos imaginaires socialisés, de «sexualiser» sa relation avec Martereau, alors que l'objectif de l'auteure était d'évoquer une proximité, une nudité émotionnelles des personnages. L'ambiguïté de genre du neveu se produit, d'une part, par sa féminisation et, d'autre part, par le dévoilement progressif et ponctuel de son homosexualité latente et, sûrement, figurative. Ce n'est pas tant qu'il soit question d'homosexualité, car en vérité ce n'est pas le cas, du moins il serait impossible de le déterminer, mais les métaphores et images sarrautiennes prennent de tels tournants que leur ambivalence autorise une semblable lecture ; celle-ci ne cherche, finalement, qu'à illustrer le propos et l'exercice littéraire de l'auteure. Du reste, si l'on ne peut prétendre qu'il s'agit assurément d'homosexualité, on ne peut dire non plus qu'il s'agit d'hétérosexualité...

⁶ Le retranchement et, par conséquent, le rapprochement de certains passages facilitent la lecture en ce sens.

Le Planétarium

D'une œuvre à l'autre, Sarraute poursuit souvent un raisonnement similaire, récupère presque toujours des éléments ou procédés d'écriture qu'elle transforme, avec lesquels elle joue. Si l'ambiguïté de genre traverse tous ses romans, à première vue *Le Planétarium* n'en fait pas autant usage, ses personnages étant somme toute plus définis que ceux de *Martereau*, d'*Entre la vie ou la mort* ou d'autres. Si certains personnages masculins du roman possèdent quelques qualités dites féminines, on ne pourrait probablement explorer leur potentiel d'androgynie comme je l'ai fait pour le héros de *Martereau*. Une note de Valérie Minogue ajoutée à l'édition critique du roman dans les *Œuvres complètes*, aussi curieuse qu'elle puisse paraître, incite toutefois à un tel examen : «Nathalie Sarraute nous a parlé d'une certaine analyse «psychanalytique» où la porte ovale figurait un symbole féminin indiquant un lesbianisme refoulé chez Berthe [un des personnages du roman]» (*Ibid.*, p. 1819). Si cette idée de l'auteure vaut la peine d'être retenue, bien qu'elle soit rapportée indirectement et malgré sa brièveté peu explicative, c'est sans doute en raison de la démonstration précédente, eu égard à la recherche du neutre dans l'œuvre et à la forme narrative que peut prendre cette quête.

Selon les apparences, l'appartement qu'habite le personnage et qui fait l'intrigue du roman pourrait symboliser un corps féminin par lequel la tante Berthe, par transfert, est éprise, voire obsédée. Dès les premières lignes du *Planétarium*, le narrateur personnifie le lieu : «[...] ce rideau de velours, un velours très épais, [...] d'un vert profond, sobre et discret... et d'un ton chaud [...]. Et ce mur... Quelle réussite... On dirait une peau... [...] les grains minuscules font comme un duvet... [...] comme c'est délicieux maintenant d'y repenser [...]» (*Ibid.*, p. 341). L'allusion à la corporéité (peau, chaleur, velours, duvet) est frappante. Le caractère féminin de cette porte ovale, mentionné dans la note de Valérie Minogue et qui serait hypothétiquement lié à un lesbianisme refoulé, est longuement décrit :

[...] cette petite porte dans l'épaisseur du mur au fond du cloître... [...] délicieusement arrondie, [...] c'est cet arrondi surtout qui l'avait fascinée, c'était intime, mystérieux... elle aurait voulu la prendre, l'emporter, l'avoir chez soi... [...] un beau ton chaud... [...] cette porte, exactement la même, avec des médaillons, [...] cette excitation, quand ils l'ont apportée, [...] ils l'ont dégagée doucement et elle est apparue, plus belle qu'elle ne l'avait imaginée, sans un défaut, toute neuve, intacte... les médaillons bombés à l'arrondi parfait [...] (*Ibid.*, p. 342-343).

Cette obsession pour la rondeur, pour ces médaillons bombés et cette perfection de la porte suggèrent un désir du personnage pour une femi-

nité salvatrice : le personnage est présenté comme vivant dans une solitude aliénante. Ailleurs, le bois de cette porte est même métaphorisé en « chair tendre » (*Ibid.*, p. 349). Insistant sur le sous-entendu sexuel ou, plus généralement, sur la présence obsédante d'un désir pour un objet, un corps inerte auquel la perception accorde des qualités quasi humaines, la narration ajoute que Berthe « [...] s'était mise à découvrir des portes ovales partout, elle n'en avait jamais tant vu, il suffit de penser à quelque chose pour ne plus voir que cela [...] » (*Ibid.*, p. 343). Plus loin, focalisée sur Berthe, la narration lie par une énumération les « [...] portes ovales et les [...] amours, couronnes, cornes d'abondance, [...] rondeurs dorées des meules luisant au soleil, [...] ce monde douillet et chaud [...] » (*Ibid.*, p. 346-347). Elle dépeint par la suite la poignée que Berthe fait finalement poser à cette porte ovale : « [...] elle s'incurve doucement, et son bout, délicatement relevé, s'enfle en une petite boule [...] » (*Ibid.*, p. 349). Dans ce contexte, les références implicites aux organes féminins peuvent étonner et sont susceptibles d'interpeller l'imaginaire du lecteur. De plus, Berthe, comme le neveu dans *Martereau*, « souffre » d'une différence. Son frère la décrit : « Elle est tapie au fond de son antre, gardienne de rites étranges, prêtresse d'une religion qu'il déteste, dont il a peur, fourbissant inlassablement les objets de son culte » (*Ibid.*, p. 437). De toute évidence, le désir que rencontrent le neveu et Berthe leur est à eux-mêmes étrange et inavouable, mais il est aussi craint par leurs proches.

Bien que l'androgynie de Berthe soit moins marquée que celle du neveu de *Martereau*, il est un passage où l'acte sexuel paraît sous-entendu. Après l'avoir fait reprendre pour une réparation, Berthe accueille de nouveau sa porte ovale chérie :

Ils soulèvent la porte en la tenant entre leurs bras écartés, ils la tournent pour la faire entrer... le mécanisme est déclenché, il fonctionne, il n'y a rien à faire, elle-même l'a mis en mouvement, il n'y a plus moyen de l'arrêter, elle acquiesce, elle incline la tête... ah bon... ah oui... elle leur ouvre le chemin, [...] elle les guide... [...] ils prononcent à mi-voix des paroles brèves... Attention... doucement... baisse un peu... [...] Ils hissent la porte lentement et l'abaissent d'un même mouvement pour faire glisser les pentures dans les gonds. Ils font jouer la poignée. [...] Elle sent en elle, très affaiblie, dernier reflux des émois d'autrefois, trembler une inquiétude légère, une faible, une à peine vivante exaspération... Mais à quoi pense-t-elle ? (*Ibid.*, p. 468)

Le maniement de la porte et sa proximité avec des corps véritables (des bras, des mains) donnent à cette dernière, comme par transfert phénoménal, une corporéité plus grande. Berthe semble spectatrice d'un dévoilement qui suscite chez elle une forte sensibilité et une évidente sensualité. Sont effectivement décrits des gestes, les mouvements

d'objets et de corps dans l'espace, des énonciations brèves ; la presque absence de récit (il s'agit en somme d'un microrécit) guide le lecteur dans cette scène, se concluant par une question qui autorise l'interprétation : mais à quoi, en effet, pense-t-elle ? Cette sensualité est bien perçue et ressentie par Berthe, c'est elle qui modélise les actions, les mouvements, etc. C'est par elle que la figure de cette porte, de cette poignée se manifeste, tel le substitut d'un corps fantasmé dans la plus pure inconscience. Sans doute, un tel passage pourrait faire l'objet d'une analyse psychanalytique, ce qui conviendrait au *Planétarium* dont les pages sont traversées par des enjeux liés à l'inconscient. La relation qu'entretiennent la tante Berthe et sa porte peut en témoigner, de même qu'un lapsus présumé : « – Un lapsus ! Hi, hi, vous avez fait un lapsus. / – Quel lapsus, chère Madame ? / – Eh bien vous avez dit “elle” en parlant d'Alain... [...] / – Non, j'ai dit “il”. / – Vous avez dit “elle”... Sans vous rendre compte... » (*Ibid.*, p. 476). Il faut noter cependant que Sarraute ne tient pas de telles analyses en haute estime ; on connaît son aversion pour les grilles qui figent la lecture⁷. Enfin, si l'androgynie du personnage de la tante dans ce roman n'a pas la même évidence que celle du neveu dans *Martereau*, il semble toutefois que l'exercice soit admissible dans la mesure où il permet de souligner l'un des principaux objets de l'écriture sarrautienne, soit le rapprochement ultime des êtres qui ne sont au fond pas aussi différents qu'il n'y paraît. *Le Planétarium* se termine d'ailleurs sur cette phrase éloquente du personnage de Germaine Lemaire : « Je crois que nous sommes bien tous un peu comme ça » (*Ibid.*, p. 519).

L'identité sexuelle entre guillemets

Permettant, je l'espère, de contribuer à lire l'œuvre de Sarraute sous un autre jour, ces interprétations s'inscrivent assurément dans la trajectoire qu'annonce Marcelle Marini : « La pratique littéraire est expérimentation du langage dans l'espace psychique de l'imaginaire créatif et de l'imaginaire [...] dans l'espace du langage [...] » et elle est aussi « [...] production de significations polyvalentes, surdéterminées et toujours encore en formation » (Marini, 1987, p. 9). Vraisemblablement, les traces de l'androgynéité, traduites, entre autres, sous forme d'homosexualité latente chez les personnages des œuvres analysées, reconduisent la poétique fondatrice de l'auteure qui est cette recherche de l'asexué, du monoïque⁸, de ce qui ne tient compte que des mouvements internes plus humains que masculins ou féminins, ces tropismes.

⁷ Elle écrit, dans *Le Planétarium* : « [...] de toutes parts s'élèvent des voix gémissantes... Non, je vous en supplie, assez de psychanalyse, de psychologie, ce n'est pas intéressant » (*Ibid.*, p. 478).

⁸ On appelle monoïque le caractère androgynie de certaines plantes. Il faut savoir que Sarraute a emprunté le mot tropisme à la botanique.

Ce procédé d'inversement ou de transgression d'un ordre de l'identité sexuelle ou du désir agit comme une saillie à laquelle les figures déployées par l'auteure semblent s'accrocher. Pour Derrida, le Féminin, peut-être ici celui de l'auteure, trouve sa vérité dans la révélation qu'un fondement à l'identité de genre est inconcevable :

Il n'y a donc pas de vérité en soi de la différence sexuelle en soi, [...] toute l'ontologie au contraire présuppose, recèle cette indécidabilité dont elle est l'effet d'arraisonnement, d'appropriation, d'identification, de vérification d'identité. [...] la question de la femme suspend l'opposition décidable du vrai et du non-vrai, instaure le régime époqual des guillemets pour tous les concepts appartenant au système de cette décidabilité philosophique [...] (Derrida, 1978, p. 84 et 86).

Du jeu figural dont il est fait récit, la différence sexuelle, ainsi mise entre guillemets, y perd de sa pertinence et ce sont alors les tropismes qui prennent forme au gré de la vie intérieure des personnages.

On connaît, pour finir, l'importance qu'accorde Nathalie Sarraute à l'enfance. Peut-être que la neutralité des sexes, *le mélange le plus simple*, pourrait s'expliquer le mieux, justement, par cette figure. Sans doute tous les personnages de l'œuvre de Sarraute abritent-ils en eux cette part d'enfance, perdue ou retrouvée. Par elle, ils sont susceptibles de retrouver la fascination originelle pour les mots, pour la richesse et la pureté des significations et des sensations. Par elle, ils « [...] exhibe[nt] et déconstrui[sent] les stéréotypes sexuels [...] » (Marini, 1987, p. 13), ce que l'écriture de Sarraute elle-même accomplit en évitant ou en perturbant les figures archétypales du genre et en faisant la promotion d'un renouvellement de l'œuvre narrative ou romanesque qui ne soit pas contraint par la répétition incessante des mêmes structures. Le genre est lui-même le fruit d'une répétition incessante de poncifs. Aussi la disparition de cette problématique dans tout l'œuvre sarrautien, au profit d'une vision plus neutre ou androgyne, au profit de l'hypersensibilité humaine qui semble fasciner l'auteure, permet-elle d'éviter à la littérature de contribuer à ce système. Peut-être qu'à cet égard on pourrait se permettre de considérer l'apport littéraire de Nathalie Sarraute, dissidente, comme plus féministe qu'on le fait d'ordinaire.

Bibliographie

BENMUSSA, Simone. 1987. *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*. Lyon : La Manufacture.

BUTLER, Judith. 2005. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Paris : Éditions la découverte.

DERRIDA, Jacques. 1978. *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Paris : Flammarion.

MARINI, Marcelle. 1987. « L'élaboration de la différence sexuelle dans la pratique littéraire de la langue », dans Lise Pelletier et Guy Bouchard (dir.), *Femmes, écriture, philosophie*, Québec, Les cahiers du GRAD, Faculté de philosophie, Université Laval, p. 5-20.

SARRAUTE, Nathalie. 1953. *Martereau*. Paris : Gallimard.

_____. 1968. *Entre la vie et la mort*. Paris : Gallimard.

_____. 1996. *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.

De l'individu à l'objet :

| l'impérialisme érotique sur le corps féminin dans *La Vénus à la fourrure*

Mais qui est donc la femme? Qui est probablement, en ce moment encore, une pure création masculine. Qui est-elle, quand viendra-t-elle?

[MARIE UGUAY]

Grand classique de la littérature érotique, *La Vénus à la fourrure* (1870), de Léopold von Sacher-Masoch, est le témoignage d'un homme dont le plaisir s'épanouit dans la douleur. Le récit prend la forme d'un dialogue entre deux hommes, Séverin von Kumesiemiski, dont le témoignage va constituer l'essentiel du roman, et un narrateur sans nom, qui joue un rôle de répondant, permettant d'introduire l'histoire principale. Au cours d'une visite du narrateur chez Séverin, les deux hommes engagent une discussion autour d'un intrigant tableau représentant une femme habillée de fourrures, avec, à ses pieds, un homme qui ressemble curieusement au maître des lieux. Constatant l'émoi que suscite l'œuvre chez le narrateur, Séverin croit bon de mettre

en garde son invité du danger de succomber aux charmes féminins qui conduisent, selon lui, à l'assujettissement de l'homme. Il lui livre alors un manuscrit relatant sa relation avec la femme du tableau, la jeune et belle veuve Wanda von Dunajew. Le narrateur découvre que Séverin s'éprit de Wanda peu de temps après leur rencontre et qu'ils s'engagèrent dans une liaison que la maîtresse souhaitait éphémère. Séverin, qui espérait un rapport plus durable, demanda pourtant Wanda en mariage. Cette dernière déclina. Cet événement donna naissance au fantasme masochiste de l'aristocrate : incapable de renoncer à sa maîtresse, il la supplia de faire de lui son esclave, de porter des fourrures et de le maltraiter. Wanda ne put tout d'abord accepter de lui faire subir un tel supplice, mais peu à peu, Séverin finit par la convaincre. Ils signèrent alors un contrat les liant dans une union légale de maîtresse-esclave. Commence le récit des tortures subies par Séverin, constituant la substance érotique du roman. Le lecteur est témoin de la violente histoire des deux amants qui prend fin lorsque Wanda épouse un autre homme, et laisse Séverin avec un jugement amer sur les femmes. Au fil du texte se dévoile le *leitmotiv* des rapports de pouvoir entre hommes et femmes. Bien que la majeure partie de *La Vénus à la fourrure* soit consacrée à mettre en scène les rituels érotiques dans lesquels Séverin est dominé, l'essence du texte dévoile de toutes autres intentions : il est en quête de possession de Wanda. Dans le rapport masochiste, la femme, dépeinte en oppresseur, est celle qui, par l'effet de miroir que représente le rituel, subit la domination. Elle y est privée de son individualité, transfigurée en objet sexuel. Si le roman *La Vénus à la fourrure* semble être, à première vue, un récit érotique sur le fantasme masochiste, il est pourtant le théâtre d'une véritable guerre des sexes, un jeu de contrôle qui prône l'oppression des femmes.

Le fantasme masochiste

Selon le psychanalyste Sacha Nacht, le masochisme représente « un véritable besoin, un "appétit" de souffrir [...] dans le but d'une satisfaction érotique. » (Nacht, 1965, p. 13) Souvent, c'est à travers la douleur physique, la torture, que le masochiste trouve son plaisir. Mais le désir de souffrir ne s'arrête pas là. Une grande partie de l'expérience de la souffrance masochiste est dans la douleur morale, la souffrance émotionnelle, qui « est recherchée indirectement et inconsciemment. » (*Ibid.*) Nacht note que :

la recherche de la douleur pure, isolée, est rare sinon exceptionnelle. Dans la plupart des cas, elle vient compléter et achever une mise en scène plus ou moins compliquée, imaginée puis exigée par le masochiste pour se sentir dans une attitude particulière caractéristique par rapport à l'objet sexuel (Nacht, 1965, p. 46).

L'ambiance nécessaire à la naissance du plaisir masochiste s'actualise par divers rituels, au gré des envies du sujet. Les instances de la torture, la douleur physique, s'installent ensuite dans cette ambiance. Pour atteindre la jouissance, la stimulation doit, certes, provenir de stimuli physiques, mais doit s'ajouter le stimulus émotionnel engendré par la planification de l'acte, qui résulte d'un élan actif de la part du dominé. Le masochiste a besoin d'exercer un contrôle sur les scènes érotiques auxquelles il participe même si, mais surtout *parce que* sa soumission est au cœur de ces dernières. L'atmosphère érotique doit répondre à ses envies car il est celui qui est *sujet* de la jouissance.

Dans son étude de *La Vénus à la fourrure*, Gilles Deleuze précise le besoin qu'éprouve le masochiste de se trouver dans une ambiance contrôlée dans le seul but d'en retirer du plaisir : « la dénégation, le suspens, l'attente, le fétichisme et le phantasme, forment la constellation proprement masochiste » (Deleuze, 1967, p. 63). Chaque point revêt un caractère essentiel à l'expérience et c'est à travers ces aspects que le rituel érotique prend forme. Le sujet imagine son idéal, son fantasme, puis le vit. Georges Bataille, quant à lui, trouve que « l'érotisme [...] est [...] le déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question, consciemment » (Bataille, 1957, p. 37). Pour ressentir ce déséquilibre, il faut considérer que « l'expérience intérieure de l'érotisme demande à celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre » (Bataille, 1957, p. 45). L'interdit est la représentation de la violence qui est suivie du désir de le transgresser. La mort subie, la mort de l'autre, ou ce que Bataille nomme le *sacré*, sont les exemples par excellence d'interdits à la base de l'érotisme. La mort violente constitue un tabou social et a « un sens double : d'un côté l'horreur nous éloigne, liée à l'attachement qu'inspire la vie ; de l'autre un élément solennel, en même temps terrifiant, nous fascine, qui introduit un trouble souverain » (Bataille, 1957, p. 52). Le masochiste se met en danger pour questionner sa condition mortelle, faire face à l'angoisse dont il tire son plaisir. Le rituel créé incarne cette volonté de transgresser la mort, l'opposition entre fascination et horreur que Bataille décrit. Chaque coup de fouet porte avec lui la possibilité d'être le dernier, parce que le dominant, le bourreau, finira par mettre à mort le dominé. Pour le masochiste, selon Bataille, l'acte est érotique précisément parce qu'il se rapproche de la mort.

La Femme-bête : image de la transgression

Dans *La Vénus à la fourrure*, le *sacré* s'incarne dans le féminin. L'érotisme se situe autour de la figure de Wanda mais pas directement sur elle, ce que révèle la présence des peaux. Séverin exige que Wanda revête des

fouurrures le plus souvent possible. Ces dernières doivent être présentes dans les rituels de torture, clause non négociable du contrat maîtresse-esclave. Dans les descriptions détaillées des fouurrures portées par Wanda, nous remarquons l'importance que ces peaux revêtent dans le fantasme de Séverin : « Elle portait sa petite veste d'hermine. Ses cheveux défaits lui faisaient dans le dos comme une crinière de lion » (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 104). Notre regard se détourne vers la chevelure massive et, du corps de Wanda enveloppé dans une fourrure naît une métaphore animale. Nous ne voyons plus une femme, mais une créature pileuse, une hybride, puissante et impressionnante comme la lionne, mais sournoise comme l'hermine. L'image d'un majestueux, mais pourtant dangereux animal prend le pas sur l'humanité de Wanda. Comme la lionne et l'hermine, Wanda est considérée comme un prédateur qui inspire chez sa proie une peur primaire. La métaphore animale se répète, plus loin, plus explicitement cette fois :

sa gentillesse m'inquiète. Je me sens comme une petite souris prisonnière d'un beau chat qui joue sagement avec elle, prêt à la dévorer à tout moment. Mon cœur de souris bat à tout rompre (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 122).

Séverin, qui est métaphoriquement la souris, est ici la proie, la victime. De son point de vue, Wanda l'a capturé et l'utilise comme jouet. Cette idée se révèle pourtant contrefaite quand on se rappelle qu'il s'est offert à elle délibérément et avec insistance. Même si cette scène se situe à une époque particulièrement calme et harmonieuse de la relation qui unit les amants, Séverin ne peut s'empêcher d'imaginer la possibilité que, dans le futur, tel un chat, Wanda le *griffera*, le *mangera*.

Les métaphores animales expriment la pensée misogyne sous-jacente au récit. En créant un parallèle entre le comportement de Wanda et celui des animaux, l'image des femmes est associée avec le sauvage, voire l'imprévisible. La possibilité de la naissance d'un comportement dangereux, venant de l'imagerie symbolisée par les fouurrures, augmente l'angoisse du narrateur et, par le fait même, fait naître le potentiel érotique de la relation. L'angoisse lui est nécessaire pour atteindre la satisfaction, ce que Deleuze note quand il écrit que : « l'angoisse masochiste prend [...] la double détermination d'attendre infiniment le plaisir, mais en s'attendant intensément à la douleur » (Deleuze, 1967, p. 63). L'incertitude du moment où surviendra la douleur construit une tension excitante, tension basée sur l'idée de la menace de la mort. Même si Wanda est parfois « un chaton qui veut jouer » (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 128), le texte sous-entend qu'il faut rester vigilant devant sa nature sauvage. Par exemple, quand Séverin apprécie les formes féminines d'une domestique de Wanda, sa maîtresse enrage : « la Vénus à la

fouresse jalouse de son esclave ! Elle s'empare du fouet accroché au mur et me frappe au visage » (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 159). Sous l'emprise de ses instincts animaux, Wanda est alors décrite comme cruelle et jalouse. Après que Wanda a usé de son fouet, Séverin se retrouve pendant plusieurs jours enfermé dans une cave. Captif, couvert de son propre sang, il prend conscience de la capacité des femmes à la violence. La scène s'entend comme une conséquence fâcheuse que Séverin subit du fait qu'il a baissé sa garde face à Wanda. Ces images animales servent donc d'avertissement contre les charmes dits *féminins*.

Selon Anne-Marie Dardigna, dans la littérature érotique, très souvent écrite par des hommes pour les hommes, « le lieu privilégié » du rituel « reste, avec une constante étonnante, *le corps des femmes*, territoire clos et muet subissant l'arbitraire du pouvoir masculin » (Dardigna, 1980, p. 39). En réfléchissant au lien établi entre les femmes et les animaux, Dardigna voit « l'attirance sexuelle vers une femme » comme « l'attirance vers la bestialité » (Dardigna, 1980, p. 125). Dans ce regard, le fantasme de Séverin (dont font parties les fourrures et la cruauté) s'épanouirait en étant projeté sur le corps transfiguré de Wanda, le « lieu privilégié ». La bestialité, comme la mort, relèvent de la transgression batailleuse du tabou social, et Wanda, dépeinte comme un animal, offre la possibilité à Séverin de cette transgression. Bataille écrit que « la femme désirable, donné en premier lieu, serait fade – elle ne provoquerait pas le désir ». La seule façon de susciter l'attirance sexuelle est, selon lui, de révéler indirectement son animalité :

la beauté de la femme désirable annonce ses parties honteuses : justement ses parties pileuses, ses parties animales. [...] La beauté négatrice de l'animalité, qui éveille le désir, aboutit dans l'exaspération du désir à l'exaltation des parties animales ! (Bataille, 1957, p. 159)

Le désir que les fourrures suscitent chez Séverin peut aussi être compris dans l'évocation des « parties pileuses. » En tant qu'homme qui se dit « supersensuel » (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 33), qui possède une nette sensibilité à l'angoisse, Séverin a besoin d'une femme qui incarne la possibilité de sa propre destruction, de sa propre mort dans les mâchoires d'un animal sauvage. Bataille considère que « l'objet angoissant pour l'homme est le cadavre, [...] l'image de son destin » (Bataille, 1957, p. 50). Wanda, portraiturée en bête sauvage qui peut à tout moment le réduire à l'état de cadavre, est donc aussi, pour Séverin, la possibilité de sa mort. Autrement dit, pour éveiller le désir masculin, il faudrait humilier les femmes, les *déciviliser*, les réduire au statut d'objet, tandis que les hommes atteindraient le plaisir à la hauteur de la civilisation, dans le rituel. Lorsque Séverin désire la féminité de Wanda, il lui crée une apparence qui convient à sa propre expérience érotique.

Comme dans la pensée bataillenne, la transgression des tabous sociaux, la bestialité et, finalement, la proximité de la mort exprimée par les métaphores animales, s'insèrent dans l'image manipulée du corps féminin par le fantasme de Séverin. Wanda lui appartient comme outil de sa jouissance : elle devient *l'objet* au centre du rituel. L'application de cette peau de bête sur le corps-objet de Wanda la définit comme séductrice coquette, mais aussi dangereuse et sauvage.

La Femme fatale comme travestissement de la faucheuse

Comme lieu du rituel érotique, Wanda personnifie la beauté de la mort, la fascination de l'interdit. Le port des fourrures, qui suscitent les métaphores animales, annihile son identité, son corps devient une toile vide sur laquelle Séverin dessine son fantasme. Mireille Dottin-Orsini considère que « le Féminin est pluriel et illusoire » (Dottin-Orsini, 1993, p. 29), contrairement au masculin qui est individuel, et lorsque le rituel érotique s'exprime sur le corps-objet d'une femme, cette dernière perd son identité propre. Elle n'est plus *une* femme mais devient *La Femme*, la représentation de toutes les femmes. En effet, si *La Femme* devient le lieu érotique à profaner, c'est bien en fait tout le genre féminin qui fait l'objet de la transgression, et qui inspire la peur au masochiste. Cette manipulation fige Wanda dans le stéréotype érotique de *la femme fatale*, destructrice du genre masculin. Pour Dottin-Orsini, dans cette érotisation du féminin, la femme fatale « est bien sûr, avant toutes choses, la femme *fatale-à-l'homme*, elle incarne le destin de l'humanité masculine sacrifiée sur l'autel de l'Espèce » (Dottin-Orsini, 1993, p. 17).

Figure d'une sexualité puissante, séductrice et sauvage, la femme fatale est l'anéantissement du pouvoir masculin par l'usage des charmes soi-disant proprement féminins. Le premier exemple de la transformation de Wanda en femme fatale est perçu dans le symbolisme polyphonique des fourrures qui, en plus de dévoiler le danger, symbolisent la luxure des parures féminines. La beauté de Wanda est, en réalité, une distraction pour Séverin qui l'éloigne de la perception de la réalité, c'est-à-dire de l'animalité des femmes. Les descriptions des parures fourmillent de détails :

Une nouvelle toilette, fantastique : des bottines en velours violet garnies d'hermine ; une robe taillée dans la même étoffe, relevée et retroussée par les cocardes et d'étroites bandes de fourrures ; une courte veste assortie, très ajustée, bordée et fourrée d'hermine, elle aussi, une haute toque à la Catherine II, ornée d'une aigrette fixée par une agrafe en brillants, et sa chevelure rousse qui lui tombe librement dans le dos (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 179).

Grâce à elles, Wanda exerce une force d'attraction sur Séverin, telle celle qu'exercent les voix merveilleuses des Sirènes sur les marins dans *L'Odyssee*. La femme fatale attire l'homme dans le but de le tuer. Elle se retrouve ainsi fétichisée à travers le mensonge qu'est la parure féminine parce que, fondamentalement, « *la femme est laide* » (Dorttin-Orsini, 1993, p. 65). Dottin-Orsini emploie d'ailleurs le terme *fraude* : à travers « la parure [...] la vilaine avisée devient jolie, » la femme fatale peut alors « duper les hommes » (Dottin-Orsini, 1993, p. 76). Les ornements que Séverin admire le protègent de la vérité du corps féminin, de sa laideur, du danger qu'il représente. Les objets utilisés pour la décoration d'une femme sont eux-mêmes un mensonge : les bijoux représentent « à la fois une métaphore du sexe féminin, la ruine de l'homme, un moyen de séduction et un signe d'esclavage » (Dottin-Orsini, 1993, p. 71). Si l'ornementation est absente, le sujet masochiste se retrouve dans une douleur non-voulue parce que le féminin n'est plus fétichisé, ce qui réduit son contrôle sur la scène érotique. Un matin, Séverin s'occupe de Wanda : il lui prépare son bain. Il admire ses fourrures jusqu'à ce qu'un événement incongru survienne, les fourrures tombent. Séverin s'immobilise alors devant le corps nu :

Elle fit un geste vif et je m'aperçus qu'elle ne portait rien d'autre. Je ne sais pourquoi j'eus terriblement peur, comme le condamné à mort conscient d'aller à l'échafaud mais qui se met à trembler quand il le voit (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 166).

Ceci évoque un lien direct entre le corps de la femme et la mort violente. Pour Séverin, le sexe dévoilé de Wanda est son échafaud, sa sentence. D'un côté, il s'avoue conscient du pouvoir meurtrier de sa femme fatale. De l'autre, la confrontation directe avec le sexe féminin, sans le rituel, est suffisante pour le faire frémir d'horreur. Deleuze constate que « la contemplation du corps nu d'une femme n'est possible que dans les conditions mystiques » (Deleuze, 1967, p. 21), ce qui nous renvoie à l'interdit, et au rituel bataillien : La Femme personifie la mort, elle est le *sacré* à transgresser. Le fantasme prémédité, avec le fouet, les bijoux et les fourrures, est nécessaire pour permettre à Séverin de contempler le corps féminin. Cependant, pour Dardigna :

[les] accessoires habituellement présents sur la scène érotique fonctionnent en objets métonymiques du pouvoir masculin sur le corps des femmes et [...] ils conditionnent à eux seuls les réflexes du « désir » masculin (Dardigna, 1980, p. 132).

Dans la description des accessoires se crée un tableau de la scène imaginée. Sans ces descriptions, la scène ne peut pas être qualifiée d'érotique. Le féminin n'est plus érotisé. Hors du rituel, pas d'érotisme. Autrement dit, le corps d'une femme n'existe que lorsqu'un homme accepte de le voir.

À la fin du récit, le fantasme, l'ensemble de l'image du corps féminin créée par Séverin se manifeste, devient tangible. Trois ans après leur séparation, Séverin reçoit une lettre de Wanda accompagnée du tableau la représentant dans ses fourrures, avec Séverin à ses pieds, dans son rôle d'esclave. Face à l'œuvre, Séverin se croit, enfin, guéri de sa sensibilité pour les charmes féminins. Exhibée dans la demeure de Séverin, la Wanda de ses rêves est figée pour toujours, destinée à son seul regard. Le tableau est, avec la parure et les métaphores animales, la dernière tentative d'objectiver Wanda. Représenté d'une façon matérielle et superficielle, le corps féminin devient une « image sans volume ». Le tableau « idéalise la femme, il la déshumanise, il l'épingle comme un papillon naturalisé » (Dottin-Orsini, 1993, p. 120). L'œuvre d'art tente de capturer la beauté qui, comme le papillon, peut nous échapper si facilement. C'est l'image de la Femme conquise :

À force d'incarner sur la scène érotique les fantasmes de l'Autre, chaque femme disparaît, au terme de sa mise à distance. Tandis qu'éclatent enfin la haine et le refus du sexe féminin, qui est à domestiquer, à mutiler si l'on n'arrive pas à le masquer ou le travestir (Dardigna, 1980, p. 129).

Séverin a tenté de masquer le corps de Wanda avec ses parures, de la transformer en bête, mais c'est avec ce tableau qu'il parvient finalement à la domestiquer. Le roman de Sacher-Masoch révèle donc des tendances antiféministes qui encouragent une pensée recherchant l'oppression du sexe féminin. Lori Saint-Martin souligne que, dans la littérature antiféministe, « chacun des protagonistes passera par [...] [l']expérience "libératrice" soit la mise à mort symbolique ou réelle d'une femme » (Saint-Martin, 1997, p. 94). C'est ici la transformation de Wanda en tableau qui représente allégoriquement la mort de la femme fatale. Pour se guérir d'avoir succombé aux charmes féminins qui fondent ses envies masochistes, Séverin doit s'assurer que Wanda est symboliquement morte, qu'il l'a dominée, et c'est en accrochant à son mur, comme un trophée de chasse, un tableau la représentant qu'il y parvient.

Le « dur » rêve sadique du masochiste

Le sort que subit Séverin, les tortures, sont expliqués par la faiblesse engendrée par sa sensibilité au charme des femmes, qui l'a rendu vulnérable, soumis à la « vraie » nature du sexe féminin, le sexe cruel. Cependant, l'histoire de son expérience avec Wanda est encadrée, dans *La Vénus à la fourrure*, par des appels explicites à la violence envers les femmes. « C'est ainsi qu'on doit dresser les femmes » (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 10) se justifie Séverin auprès du narrateur. Il fouette sa domestique à la moindre erreur, dans le but, selon lui, de forcer son respect, de la domestiquer comme un animal :

Toute la puissance de la femme repose dans la passion que l'homme peut éprouver pour elle et dont elle sait tirer parti si celui-ci n'y prend pas garde. Il n'a, en effet, le choix qu'entre le rôle de l'esclave et celui du tyran. Qu'il s'abandonne, le joug commencera à peser sur sa tête et il sentira l'approche du fouet. [...] J'ai été sérieusement fouetté et je suis guéri (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 10).

Les femmes sont dépeintes explicitement comme des êtres dangereux, malins, prêtes à détruire l'homme à tout moment, comme une maladie qui infecte le genre masculin. Mais, afin de comprendre le contexte global du roman, il faut clarifier le noyau de cette haine envers les femmes et repérer ses débuts. En examinant la fin de la relation de Wanda et Séverin nous remarquons que cette rupture est liée au fait que Wanda a trouvé un homme qu'elle souhaitait épouser. En apprenant cette nouvelle, idée inacceptable pour Séverin, il crie à Wanda : « Si tu deviens sa femme, je te tue ! [...] Tu es à moi ! Je ne te laisserai pas partir. [...] [M]a main droite se referma machinalement le poignard toujours glissé dans ma ceinture » (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 202). Blessé par ce qu'il vient d'apprendre, Séverin, qui, en théorie, devrait aimer toutes sortes de douleurs, sort de son rôle d'esclave, de dominé, pour la première et seule fois du texte et se montre violent. Bien que Wanda soit présentée au lecteur comme une femme cruelle et dominante, nous voyons ici révélé qu'elle est, en fait, le jouet dans les mains de Séverin et qu'il ne veut pas la partager. En effet, le contrat signé pour concrétiser le jeu masochiste ne servait pas uniquement à créer une relation qui satisferait les désirs sexuels de Séverin. Avant tout, il était utilisé pour conserver un lien insécable entre Séverin et Wanda. Il dit : « Notre contrat devrait stipuler que tu ne m'abandonneras jamais » (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 64). À travers les paroles de Séverin, une sorte de contrat semblable au contrat de mariage, qui, rappelons-le, lui a été refusé par Wanda, se manifeste. L'auteur se demande : « Mais qu'y a-t-il de plus cruel pour l'amant que l'infidélité de celle qu'il aime ? » (Sacher-Masoch, 2009 [1870], p. 23). La réponse se trouve dans le livre : il n'y a rien de plus cruel, pas même la plus vile torture. En se liant à un autre homme, Wanda exerce l'acte le plus cruel du roman, celui de laisser Séverin seul, de sortir de son rôle d'objet, de propriété sexuelle de son amant. C'est dans cette peur de l'autonomie des femmes que la haine contre elles se fonde, que Séverin s'emploie à limiter sans y parvenir. Le récit prétend que la *nature* des femmes est dans la brutalité, que l'homme est une victime. Mais comme le note Deleuze :

la femme-bourreau dans le masochisme ne peut pas être sadique, c'est précisément parce qu'elle est *dans* le masochisme, parce qu'elle est partie intégrante de la situation masochiste, élément réalisé du phantasme masochiste : elle appartient au masochisme (Deleuze, 1967, p. 37).

Au début du récit, Wanda refuse de participer aux fantasmes de Séverin, c'est seulement après d'âpres négociations qu'il réussit à la convaincre, et qu'elle accepte contre son gré : «Wanda [...] ne devient sadique qu'à force de ne plus pouvoir tenir le rôle que Séverin lui impose» (Deleuze, 1967, p. 45). En effet, c'est bien Séverin qui, pour vivre son expérience érotique, confère de la cruauté à Wanda lorsqu'il la place dans le rituel, comme objet sexuel, seulement après qu'elle ait repoussé son offre de mariage.

Nous avons montré, à travers les métaphores animales sous-tendues par la présence des fourrures, la construction de Wanda comme femme fatale, sa transformation en objet sexuel et enfin le figement de son image sur un tableau, que la prétendue nature cruelle des femmes n'est, en fait, qu'une construction. En outre, le corps féminin est, pour les hommes, un territoire dangereux, sauvage, un lieu à conquérir. À travers le rituel et le besoin de transgresser le *sacré*, nous avons vu que le masculin exerce sur le territoire du corps féminin une forme d'impérialisme érotique. C'est lorsque Séverin ne parvient pas à posséder Wanda de manière légale, par la demande en mariage qu'elle rejette, qu'il s'offre comme son esclave, dans le but non avoué de gagner toute son attention. Son désir de souffrance masochiste naît du rejet qu'il subit de la part de Wanda. Séverin s'impose la nécessité de récupérer son honneur blessé par cet échec dans la virilité extrême du rituel, afin de se convaincre que c'est bien lui, en fait, qui se montre puissant. Sa haine manifeste des femmes n'a pas pour origine la nature cruelle des femmes, dont nous avons montré qu'elle n'est au fond qu'une farce amère, mais bien plutôt le fait qu'il n'aura jamais pu satisfaire complètement son besoin de possession de l'objet du désir, Wanda.

Bibliographie

BATAILLE, Georges. 1957. *L'érotisme*. Paris : Les Éditions de Minuit.

DARDIGNA, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'éros ou l'infortune du sexe des femmes*. Paris : Librairie François Maspero.

DELEUZE, Gilles. 1967. *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*. Paris : Les Éditions de Minuit.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. 1993. *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris : Grasset et Fasquelle.

NACHT, Sacha. 1965. *Le masochisme*. Paris : Éditions Payot.

SACHER-MASOCH, Leopold von. 2009 [1870]. *La Vénus à la fourrure* [Venus im pelz]. Traduit de l'allemand par Nicolas Waquet. Paris : Édition Payot et Rivages.

SAINT-MARTIN, Lori. 1997. *Contre-Voix : essais de critique au féminin*. Montréal : Nuit Blanche Éditeur.

PERSPECTIVES

Enseigner la littérature des femmes :

| transmission et consécration

La part belle accordée à l'enseignement du français, langue et littérature au cœur de la « formation générale », offerte à tous les étudiants qui fréquentent les établissements d'enseignement collégial, forme un terrain intéressant pour étudier les valeurs sociales et institutionnelles qui sont transmises aux jeunes Québécois. L'enseignement collégial relève en effet d'une structure étatique qui en établit le cadre, prescrivant des attitudes, des habiletés, des compétences à transmettre. Ainsi, les buts disciplinaires imposés à l'enseignement de la littérature au collégial invitent l'étudiant à « intégrer les acquis de la culture » et « à mieux se situer par rapport à son milieu culturel, afin de favoriser sa participation en tant que citoyen responsable dans la société » (MELS, 2009, p. 1 et 6). Il convient donc de s'interroger précisément sur le type de culture qui est valorisé et véhiculé par l'école québécoise et sur le genre de citoyen.ne que formera celle-ci au terme du parcours proposé par la formation dispensée. Le manuel scolaire, outil didactique dont la forme est volontairement schématique,

synthétique et totalisante (Cellard, 2007, p. 2), peut constituer un lieu propice à une approche de la question de l'enseignement de la littérature des femmes dans cette perspective. En effet, loin d'être un simple instrument pédagogique, le manuel scolaire participe pleinement à l'institutionnalisation de la littérature, par l'élaboration et la légitimation d'un patrimoine à transmettre ; en ce sens, il joue un rôle non négligeable dans une certaine forme de diffusion de la culture littéraire de même que dans la consécration de ses créateurs. De surcroît, par le lien qu'il entretient avec des instances extra-littéraires qui lui donnent sa pleine légitimité tout en le rendant particulièrement perméable aux discours ambiants, le manuel porte également une lourde charge axiologique, charriant des valeurs, des postures morales ou idéologiques. En effet, le manuel de littérature « donne des significations aux choses et aux événements [...] », significations qui « sont issues d'une *discrimination* concernant les textes, les auteurs, les œuvres, ou encore d'une *valorisation/dévalorisation* » (Melançon, Moisan et Roy, 1988, p. 234). En cela, le danger potentiel que recèle le discours de la didactique est qu'il « est *exemplaire* parce que présenté comme *vrai* » (*Ibid.*, p. 235) ; il est donc d'autant plus important d'examiner la façon dont la littérature des femmes y est intégrée, de même que la façon dont les femmes sont représentées par le discours didactique.

La présente étude s'appliquera donc à suivre la piste d'une représentativité légitime des écrivaines au sein du corpus canonisé par le manuel scolaire. En outre, elle s'attardera aux nuances et aux modulations qui teintent le discours didactique qui les encadre, afin de voir, d'une part, comment y sont représentées et « catégorisées » les femmes qui écrivent, et, d'autre part, quelles sont les particularités qui se dégagent des écrits de femmes qui y sont analysés. Car ainsi que le souligne Patricia Smart dans son essai sur l'émergence du féminin dans la tradition littéraire québécoise, « [a]u Québec, un survol même rapide du corpus littéraire laisse soupçonner que lorsque les femmes écrivent, la tradition se rompt et le changement s'insère dans l'édifice solide des représentations culturelles » (Smart, 1990, p. 13) ; ainsi, « le tracé de "son histoire à lui" et de "son histoire à elle" telles qu'elles se sont racontées et entrecroisées dans le contexte d'une Histoire nationale [...] mène à la remise en question des présupposés implicites » (*Ibid.*, p. 15) de l'histoire littéraire, ce qui peut laisser espérer la possibilité d'un enseignement moins rigide et moins normatif d'une littérature au contraire perçue comme étant en constante évolution et portée par des paroles multiples.

Une analyse comparative de deux anthologies de la littérature québécoise utilisées actuellement comme manuels dans le réseau collégial

pour le troisième cours de la formation générale en français (*Littérature québécoise*) servira de base à la réflexion sur cet apport particulier de l'enseignement de la littérature des femmes. La première anthologie est celle qui est le plus largement diffusée dans le réseau collégial et qui constitue, en ce sens, un quasi manuel de référence dans la pratique de plusieurs enseignants. Il s'agit de l'*Anthologie de la littérature québécoise* publiée chez CEC par Marcel Laurin, manuel qui se veut assez conventionnel, tant dans sa périodisation et dans le choix des textes – la plupart canoniques et bien établis comme des « incontournables » – que dans l'appareil pédagogique qui les accompagne. Comme le précise son auteur dans son « Avant-propos » : « Ce manuel se veut un lieu de mémoire. [...] D'où le souci de présenter une image de la littérature incarnée dans la marche de l'Histoire; plus précisément de proposer une lecture de notre histoire, telle que l'ont vécue ou rêvée nos écrivains, chacun à travers son destin singulier. » (2007 [1996], p. III) Se dessine donc d'entrée de jeu dans cet ouvrage une vision centrée sur la quête identitaire et l'affirmation nationale.

La seconde anthologie, plus récente, est l'œuvre d'un collectif formé de plusieurs enseignants de littérature au collégial, sous la direction d'André G. Turcotte : intitulée *Confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui. De la Nouvelle-France au Québec actuel* et publiée en 2007 chez Modulo, cette anthologie présente d'emblée « la volonté de réaliser un ouvrage différent, présentant un regard neuf, original sur notre littérature » (Turcotte, 2007, p. III). En incluant le directeur de la publication, sur les onze collaborateurs ayant œuvré à ce manuel, plus de la moitié sont des femmes. Loin d'être innocente, cette remarque contraste au contraire avec l'analyse désabusée que fait Isabelle Boisclair au sujet des manuels scolaires littéraires d'avant 1990 :

D'emblée, une remarque s'impose : aucune femme n'a participé à l'élaboration de ces manuels. D'une certaine façon, voilà presque un constat d'échec puisque nous disons plus haut que ce que nous voulions vérifier comme preuve de l'intégration des femmes dans le champ littéraire, ce n'est pas seulement leur consécration, mais bien leur conquête du pouvoir de consécration (2002, p. 300).

Surtout, on remarque parmi les noms des collaborateurs celui d'Annissa Laplante, responsable des « Écrits de femmes ». Si cette identification explicite, qui apparaît en tête de l'ouvrage, peut étonner, voire même sembler réductrice ou trop « catégorisante », on constate au contraire assez rapidement à la lecture de ce manuel une nette différence quant au soin avec lequel des textes de femmes sont intégrés au corpus ; ceux-ci sont, d'une part, présents en plus grande quantité, mais surtout, présentés et analysés avec beaucoup plus de nuance et

de subtilité, si l'on compare au traitement habituel réservé aux textes de femmes « échantillons » ou vagues « échos », placés en fin de chapitre ou carrément en annexe de plusieurs anthologies traditionnelles. Je m'attarderai ici à présenter le versant positif de cette confrontation entre deux conceptions fort différentes du manuel scolaire littéraire, en donnant quelques exemples parmi les plus révélateurs de cet apport de la littérature des femmes en lien avec le renouveau didactique souhaité par les auteurs de l'anthologie de Modulo, tout en esquissant la comparaison avec l'anthologie de Laurin.

Toutes deux s'ouvrent donc par un premier chapitre traitant de la littérature d'avant le XX^e siècle. Chez Laurin, ce chapitre intitulé « Une civilisation prend racine : mise en place de l'imaginaire québécois » nous mène jusqu'à l'avènement de la littérature patriotique et met en valeur les « pères fondateurs » de la littérature canadienne-française, avec pour seule exception Marie de l'Incarnation, à qui une page d'anthologie est consacrée, laquelle apprend au lecteur, de façon fort succincte, aux côtés d'un extrait littéraire d'à peine 20 lignes, qu'après un mariage malheureux Marie s'est consacrée à l'éducation des jeunes filles... Qu'en est-il chez Modulo ? D'abord, on peut remarquer que ce premier chapitre intitulé de façon pragmatique « Écrits de la Nouvelle-France » est divisé en différentes sous-parties : « point de vue des explorateurs », « point de vue des religieux », « point de vue d'observateurs en marge de l'administration coloniale », etc. Même sans vouloir être complaisant, il serait difficile de ne pas concéder à Modulo la volonté d'inscrire d'emblée la nécessité de présenter une vision non monolithique et certes moins canonique de la littérature québécoise des origines, s'éloignant ainsi du triomphalisme qui prévaut trop souvent dans ce genre d'ouvrage. Quant aux textes de femmes, s'ils ne foisonnent tout de même pas parmi ceux des « pères fondateurs », on remarque que l'équipe de Modulo en retient deux plutôt qu'un seul, ceux de Marie de l'Incarnation et d'Élizabeth Bégon, à qui l'on réserve un traitement souvent équitable par rapport aux textes masculins (par exemple, le « point de vue des religieux » est illustré par celui de Gabriel Sagard et de Marie de l'Incarnation ; le « point de vue d'observateurs » présente quant à lui celui d'Élizabeth Bégon et du baron de Lahontan). Fait à noter : Marie de l'Incarnation se voit ici consacrer cinq pages. Outre sa *Correspondance* dont on présente ici un extrait significatif de quatre pages annotées, illustrées et commentées, les textes de présentation qui l'accompagnent insistent sur l'importance de sa contribution historique, en décrivant notamment Marie de l'Incarnation comme une femme ayant dû combattre les préjugés liés à son sexe et à sa condition, ayant fondé la première maison d'enseignement

au Canada français, publié des ouvrages en langue amérindienne, etc. Sa *Correspondance* est pour sa part présentée comme « un témoignage de toute première valeur » (Turcotte, 2007, p. 18) sur la gestation de la colonie, qui offre notamment un point de vue inhabituel sur la spiritualité des Amérindiens, moins empreint des jugements généralement véhiculés sur ces « sauvages » dans la littérature coloniale plus canonique. La même originalité se retrouve dans la présentation d'Élizabeth Bégon, dont on ne se contente pas, comme c'est trop souvent le cas dans la critique littéraire, de souligner le caractère discutable de sa relation avec son « cher fils », pour également souligner ses audaces de jugement, son humour savoureux et irrévérencieux face à l'autorité, sa liberté de pensée, etc. Sa *Correspondance*, dont ici encore un extrait significatif est offert, est présentée comme « un témoignage historique de premier plan » (*Ibid.*, p. 24) dont l'écriture est habile et incisive. On le voit, dans ces deux cas, ces écrits de femmes figurent en bonne place parmi ceux des « pères fondateurs », sans le jugement mièvre ou réducteur qui leur est trop souvent réservé. De plus, dans les deux cas, on en souligne l'apport sur les plans historiques, ethnologiques, etc., en insistant sur la valeur de la diversité des points de vue qu'ils permettent de véhiculer.

Le chapitre qui suit, dans les deux anthologies, s'intéresse à ce qu'il est convenu d'appeler la littérature du terroir, soit la littérature québécoise ayant marqué le tournant du siècle et ses premières décennies. S'il faut reconnaître à Laurin l'inclusion d'une section intitulée « L'émancipation des femmes », laquelle est toutefois composée d'un seul paragraphe dans lequel on aborde la lutte des suffragettes québécoises, force est de constater qu'ici encore, la place réservée à des textes de femmes s'avère décevante, non pas tant pour ce qui est des auteures qu'il choisit de présenter – les choix attendus s'y retrouvant – mais plutôt, ici encore, à cause du traitement limité qui leur est accordé. La section qui s'attarde à la « littérature qui donne forme à la nation » présente par exemple 17 morceaux choisis pour illustrer la littérature patriotique, parmi lesquels ne figure qu'une seule femme : Germaine Guèvremont. D'aucuns s'étonneront de l'inscription dans le courant patriotique de cette écrivaine dont l'œuvre charnière est au contraire le signe d'une ouverture à la modernité dans la littérature québécoise... Malgré tout, le texte de présentation qui accompagne l'extrait littéraire (la scène où le Survenant reproche aux habitants du Chenal du Moine leur sédentarité) fait état du renouveau apporté par ce roman, mais pour insister sur le fait qu'il permet de « renouer avec la filiation des coureurs des bois » (Laurin, 2007, p. 54), gommant toute spécificité féminine, et pire encore, repliant ce roman dans une analyse passiviste et dualiste à travers l'opposition entre sédentaires et nomades.

Le roman de Guèvremont se voit réserver un traitement différent chez Modulo. On peut d'abord noter que l'extrait choisi, plutôt que de reprendre un « morceau d'anthologie » dont la validité soit bien établie, présente une scène où se confrontent les visions de deux personnages, l'un masculin (le Survenant) et l'autre féminin (Angéline), sur l'étrangeté que représentent les gitans de passage au Chenal du Moine. En plus de montrer un rapport ambivalent quant à l'image de la femme (le jugement et la jalousie ressentie par Angéline devant la liberté qu'incarne une jeune *gypsy*), cet extrait révèle l'éveil du personnage féminin à une nature sensuelle et illustre également l'irruption, dans ce monde fermé, de l'Autre et de la modernité. L'iconographie joue ici un rôle crucial, puisque l'illustration qui accompagne le texte, loin de reprendre des éléments convenus tels que le village terrien ou l'image virile du Survenant, est étonnamment l'image d'une *Jeune femme au chandail jaune*, œuvre de la peintre montréalaise Prudence Heward, qui « propose une nouvelle image de la femme, à rapprocher de la bohémienne de Germaine Guèvremont [...] », jeune femme qui « semble hésiter un moment entre deux mondes : derrière elle, celui qu'elle quitte et, devant, [...] cet “ailleurs” qui l'appelle et qui capte son regard » (Turcotte, 2007, p. 134). L'accent est donc mis ici sur une particularité du roman de Guèvremont que la critique féministe a mis en lumière, soit celui de la réceptivité des personnages féminins au « message » d'ouverture et de transformation amené par le Survenant dans cet univers clos et patriarcal – on peut penser notamment à Patricia Smart, qui présente le roman de Guèvremont comme l'occasion d'un passage « [d]e la société patriarcale à un monde de femmes » et qui associe le Survenant à « l'émergence du féminin » (Smart, 1990. p. 143).

Si l'on se penche maintenant sur les chapitres trois et quatre des deux anthologies, qui dans les deux cas couvrent la période allant de 1945 à 1980, on remarque la même confrontation d'une vision plus traditionnelle et d'une vision plus novatrice et surtout plus complexe et nuancée de cette période littéraire. Comparant les titres des chapitres, on remarque que chez Laurin, on assiste autour des années 30 à 60 à « l'avènement de la modernité littéraire » avec une subdivision classique par genres littéraires; chez Modulo, la même période sera plutôt qualifiée de « *dur combat* [je souligne] pour la modernité », qui passe, au fil des différentes parties qui composent les chapitres, de la « patrie rêvée », à « l'exploration des mondes », à « l'ouverture de brèches profondes dans un monde monolithique », « à la ville et sa diversité » pour en arriver à « lever le voile sur l'intimité au féminin » et à la « difficile conquête de la vie ». Il est difficile encore une fois de ne pas immédiatement noter le refus de la simplification et l'ouverture à l'hétérogénéité qui marquent

la vision de Modulo. Cette même différence se remarque si l'on compare les chapitres qui parlent des années de la Révolution tranquille : chez Laurin, tout tourne autour de la recherche d'UNE identité nationale et donc collectivement définie, alors que chez Modulo, on parle pour la même période, certes de la libération du pays, mais aussi de la conquête de la terre d'Amérique, du rapport trouble à la langue et, explicitement, de l'affirmation des femmes dans le monde littéraire.

Quant aux femmes et à la place qui leur est réservée, sans grande surprise, chez Laurin, on retrouve notamment les écrivaines incontournables que sont Anne Hébert et Gabrielle Roy, à qui revient l'honneur de se voir consacrer chacune deux ou trois pages. De la poésie d'Anne Hébert, on retient par exemple qu'elle prolonge la démarche de son cousin Saint-Denys Garneau pour plonger en elle-même; toutefois, les deux poèmes présentés sont à peine commentés, sauf pour en souligner «l'extrême dépouillement» (Laurin, 2007, p. 100). L'œuvre narrative d'Anne Hébert se voit quant à elle exemplifiée par un extrait du *Torrent*, utilisé pour illustrer la dépossession d'un personnage masculin, François, en lien avec le rôle négatif joué par la figure maternelle... S'il faut reconnaître que Laurin, dans le texte d'accompagnement de cet extrait, présente toute de même Anne Hébert comme «l'écrivain le plus prestigieux du dernier demi-siècle» en célébrant sa «puissante imagination», on ne peut s'empêcher de constater que son analyse de la portée de l'œuvre romanesque d'Hébert, qu'il voit comme une «allégorie de la société écrasée sous l'absolutisme de l'idéologie religieuse», occulte le poids que représente également l'idéologie patriarcale dans l'univers hébertien. À l'inverse, la présentation qu'en fait l'anthologie de Modulo souligne chez Anne Hébert sa révolte, son besoin de contester et de traverser les frontières, sa lente montée vers la libération en tant que femme-auteure; de son roman *Kamouraska*, présenté comme une œuvre de transgression, on dira qu'il incarne le destin d'une femme étouffée par un mariage qui la contraint et que le «meurtre du mari redouté, dépositaire du pouvoir seigneurial» (Turcotte, 2007, p. 178) amène une douloureuse libération, empreinte d'ambivalence. Loin d'être occultée, la dimension féministe de l'œuvre d'Anne Hébert est pleinement revendiquée – à tout le moins, la possibilité d'une lecture féministe de cette œuvre inclassable est mise en évidence.

Pour ce qui est de Gabrielle Roy, chez Laurin, on concède qu'elle figure «parmi nos plus illustres écrivains»; on dira de son roman *Bonheur d'occasion* qu'il ouvre vers un imaginaire urbain, reflet de l'aliénation d'un peuple, ce qui est certes vrai, mais qui passe sous silence la forte charge féminine/iste de ce roman, pour n'en célébrer que le regard «débordant d'humanité et de tendresse» et la «clairvoyance

modeste » (Laurin, 2007, p. 104) de son auteure. Quant à l'extrait du roman qui est offert, il se limite à 27 lignes à propos desquelles on invite l'étudiant à remarquer à quel point la représentation des mœurs s'y fait réaliste, sans plus d'attention à la portée symbolique ou idéologique de cette œuvre marquante. Du côté de Modulo, Gabrielle Roy est au contraire la figure de proue de la partie intitulée « L'affirmation des femmes dans le monde littéraire », aux côtés d'écrivaines comme Claire Martin, Nicole Brossard et Denise Boucher, qui sont souvent ignorées par les anthologies didactiques. On peut noter que l'anthologie de Modulo s'attarde à montrer la place de pionnière occupée par Gabrielle Roy, en soulignant son immense succès à l'étranger, son prix Femina, son statut de première femme admise à la Société royale du Canada, etc. De la même façon, après avoir rappelé des éléments plus conventionnels au sujet de *Bonheur d'occasion* (rupture avec le roman passéiste traditionnel, finesse de l'observation, etc.), la présentation de Modulo précise que ce roman « romp[t] avec la tradition réaliste où le regard masculin domine » (Turcotte, 2007, p. 216) en déplaçant le regard du côté du thème central de l'opposition mère-fille et du rapport complexe, ambivalent, rempli de non-dits et de sourde révolte, qui s'y dessine. L'extrait choisi, qui se déploie sur trois pages, propose d'ailleurs à l'étudiant d'analyser une scène entre Florentine et sa mère et d'en tirer une réflexion sur la relation mère-fille en la situant dans son contexte sociohistorique d'abord, puis en généralisant cette réflexion au-delà de l'époque décrite dans le roman. Il s'agit ici sans conteste d'un questionnement pédagogique à large portée, loin des exercices techniques ou répétitifs proposés dans les manuels conventionnels. Cette approche du roman *Bonheur d'occasion* intègre plusieurs éléments révélés par la critique universitaire récente, et notamment la critique féministe. Par exemple, Lori Saint-Martin, dans son analyse de la réception critique du roman de Gabrielle Roy, s'étonne d'abord du silence maintenu par les critiques masculins sur des dimensions proprement féminines de ce roman et particulièrement, dans leur analyse des aspects sociaux du roman, sur les inégalités de sexe qui y sont critiquées. Elle affirme en outre que

[l]es lectures au féminin font ressortir la modernité de cette œuvre généralement considérée comme traditionnelle, et qui paraît effectivement telle, tant que la question du sexe et du genre n'entre pas en ligne de compte. Dans sa vision du rapport mère-fille-créativité et de la femme artiste, dans sa critique de l'ordre social, Gabrielle Roy innove. Elle est en quelque sorte la mère du roman féminin au Québec (Saint-Martin, 1992, p. 15).

En ce sens, le traitement réservé au roman de Gabrielle Roy, comme à nombre d'autres auteures dont les œuvres sont mises en valeur par

l'anthologie de Modulo, rejoint cette « autre lecture » souhaitée par la critique féministe, comme moyen de favoriser l'émergence d'une parole autre portée par un regard de femme.

En conclusion, ces quelques exemples auront suffi à montrer que si chez Laurin, l'on a souvent l'impression *d'enseigner* « dans la maison du Père » pour reprendre le titre de l'essai de Patricia Smart, la fréquentation de l'anthologie de Modulo laisse au contraire circuler un souffle qui invite le lecteur à habiter l'espace créé par ces brèches entrouvertes dans un savoir monolithique, souvent perçu par les enseignants et, malheureusement, par leurs étudiants, comme étant dogmatique et contraignant. Dans *Ouvrir la voie/x*, étude portant sur la constitution d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, Isabelle Boisclair, après avoir souligné que l'accession de l'écriture des femmes au statut de « sujet d'étude » est un gage de consécration, regrette par ailleurs que les manuels scolaires destinés aux *masses* « accordent généralement une place négligeable aux femmes en plus, souvent, de les considérer de manière condescendante » (Boisclair, 2004, p. 298). De la même façon, elle déplore qu'on n'y retienne généralement que le légitime, le consacré, excluant du même coup le sous-champ littéraire féminin/féministe. On peut en effet déplorer que trop souvent, la volonté d'une inclusion plus importante des œuvres de femmes dans les corpus qui sont consacrés par les manuels scolaires littéraires s'est heurtée à la question, plus large, de la légitimité d'une posture féministe qui souhaite accorder une place plus grande à l'écriture des femmes au sein de l'institution littéraire. En contexte scolaire, cette réserve quant à la légitimité d'un tel choix épistémologique se heurte en outre à des considérations liées à la valeur patrimoniale des objets d'enseignement et à la nécessité de procéder à des choix déchirants quant aux œuvres « incontournables » à transmettre aux prochaines générations. Pourtant, le choix d'un objet d'enseignement comme, plus globalement, le choix de tout sujet d'étude ou de recherche, nécessite toujours l'adoption d'une certaine posture idéologique qui repose sur des valeurs, des jugements, des préférences liées à un contexte donné : « Être femme, travailler sur des textes de femmes est bien entendu une position partisane. Mais elle n'est pas la seule. » (Saint-Martin, 1997, p. 7) En ce sens, le lien qu'entretient l'enseignement de la littérature au collégial avec les institutions (scolaires, mais aussi médiatiques, sociales et surtout politiques) qui l'encadrent et lui dictent sa « mission » suppose déjà une impossible neutralité dans le choix des contenus d'enseignement. L'épistémologie féministe invite justement à adopter sans détour cette posture – ce « positionnement » ou *standpoint* (Dorlin, 2008, p. 10) – libérant ainsi l'enseignement de la littérature de son confinement dans une perspective trop souvent

androcentrique. Le « relativisme épistémologique » convie au contraire le chercheur – ou, dans un contexte scolaire, l’enseignant – à travailler à l’élaboration d’une « autre » science basée sur un *éthos* féminin (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 77-79), ou, selon la formule proposée par Patricia Hill Collins, d’un « savoir alternatif » (Collins, 2008, p. 136) dont la reconnaissance serait rendue possible par une transformation des modalités de construction, de validation et de transmission d’un savoir en marge de celui qui est généralement valorisé par l’institution, duquel il participerait néanmoins.

Bibliographie

- BOISCLAIR, Isabelle. 2002. «Incidence herméneutique de l'identité sexuelle, mélecture et émergence de la lecture au féminin». *Autour de la lecture. Médiations et communautés littéraires*. Josée Vincent et Nathalie Watteyne (dir.). Montréal : Nota bene, p. 77-100.
- _____. 2004. *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Québec : Nota bene, «Littérature(s)».
- CELLARD, Karine. 2007. *L'histoire littéraire en récits. Manuels scolaires et interprétation du corpus québécois (1918-1996)*. Thèse en littérature de langue française, Université de Montréal.
- COLLINS, Patricia Hill. 2008. «La construction sociale de la pensée féministe Noire». *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain 1975-2000*. Paris : L'Harmattan.
- DORLIN, Elsa. 2008. «Épistémologies féministes». *Sexe, genre et sexualités*, n° 194, Paris, p. 9-31.
- LAURIN, Michel. 2007 [1996]. *Anthologie de la littérature québécoise* (3^e édition). Montréal : CEC.
- MELANÇON, Joseph, Clément Moisan et Max Roy. 1988. *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*. Québec : CRELIQ / Université Laval.
- MELS. 2009. *Formation générale commune, propre et complémentaire aux programmes d'études conduisant au diplôme d'études collégiales*, Québec : Gouvernement du Québec.
- OLLIVIER, Michelle et Manon Tremblay. 2000. «Féminisme et épistémologie». Questionnements féministes et méthodologie de la recherche. Paris : L'Harmattan, p. 61-85.
- SAINT-MARTIN, Lori. 1997. *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Montréal : Nuit blanche.
- SAINT-MARTIN, Lori (dir.). 1992. *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome 1. Montréal, XYZ.
- SMART, Patricia. 1990. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal : Québec/Amérique.
- TURCOTTE, André G. (dir.). 2007. *Anthologie. Confrontation des écrivains d'hier à aujourd'hui. Tome 3 : de la Nouvelle-France au Québec actuel*. Mont-Royal : Modulo.

Notices biobibliographiques

François-Ronan Dubois

François-Ronan Dubois est professeur certifié de Lettres Modernes, titulaire d'un Master en Lettres et Arts de l'Université Stendhal de Grenoble (France). Spécialisé dans la littérature française de la fin du dix-septième siècle, singulièrement dans l'œuvre de Marie-Madeleine de Lafayette, et dans l'étude de la méthodologie des études littéraires, grâce à sa confrontation avec le domaine des séries télévisées. Plusieurs participations à des colloques internationaux et un article publié dans *Studii si Cercetari Filologice*.

Delphine Dufour

Doctorante en littérature française à l'Université Lyon 2, Delphine Dufour mène des recherches dans le cadre de l'axe « Masculin/Féminin » de l'UMR LIRE 19^e. Elle a soutenu en 2010 un mémoire de Master 2 consacré à « Daniel Stern et la presse de son temps ». Sa thèse de doctorat, menée sous la direction de Mme Christine Planté et financée par la région Rhône-Alpes, porte sur l'édition de la correspondance de Marceline Desbordes-Valmore.

Mariève Maréchal

Mariève Maréchal termine ce printemps une maîtrise en études littéraires avec concentration en études féministes à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Lori Saint-Martin. Elle s'attarde dans son mémoire à la manière dont les femmes réécrivent l'Histoire dans trois romans de l'écrivaine algérienne Maïssa Bey. Elle a publié des articles dans les revues *FéminÉtudes* et *Main Blanche*. Parallèlement à ses travaux de recherche, elle mène une carrière d'écrivaine et son deuxième recueil de poésie paraîtra cette année chez Triptyque.

Romain Courapied

Romain Courapied poursuit un doctorat en littérature française à l'Université de Rennes 2, Haute-Bretagne, sous la direction de Steve Murphy. Après avoir travaillé sur la question de la décadence au cours d'un Master en lettres Modernes en s'appuyant sur la manière dont l'homosexualité était abordée dans le roman *Monsieur de Phocas* (1901)

de Jean Lorrain, et sur la question de la censure/sensure chez Bernard Noël au cours d'un Master LMA édition, il réfléchit actuellement sur le rapport entre éthique et esthétique en littérature. Son travail de thèse a pour but d'étudier les mécanismes juridiques et médicaux de régulation des sexualités dites marginales à la fin du XIX^{ème} siècle, et leurs effets sur la littérature décadente. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Ad hoc*.

Anysia Troin-Guis

Doctorante à l'Université de Provence, Anysia Troin-Guis dépend du CIELAM, où elle prépare une thèse en Littérature générale et comparée sous la direction de Mme Inès Oseki-Dépré intitulée « L'Enjeu critique de la littérature expérimentale à l'ère postmoderne ». Elle y analyse les rapports entre esthétiques subversives et subversions politiques, à partir, notamment, des textes de Maurice Roche, William S. Burroughs et Eugenio Miccini. Ses domaines de recherche sont la littérature des XX^e et XXI^e siècles, la notion d'autofiction, les pratiques expérimentales poétiques, romanesques et interartistiques et les études féministes. Elle participera en avril 2012 au colloque international « Penser l'autofiction dans les littératures francophones », organisé par l'Université de Concordia à Montréal, où elle présentera une communication intitulée « L'autofiction selon Chloé Delaume : une démarche politique et expérimentale ».

Gaïane Hanser

Gaïane Hanser est doctorante en littérature anglaise et étudie "l'intrication textuelle et le déchiffrement du sens dans l'œuvre de Charlotte Brontë" sous la direction de J.-P. Naugrette à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Elle s'intéresse aux liens entre écriture et féminité, et ses recherches l'amènent à s'interroger tant sur la littérature victorienne que sur les romans modernes. Elle a publié *Women's voices in Charlotte Brontë's work* dans la revue *Nexilis*, et son article *Des discours politiques fantasmés aux silences expressifs : l'émergence d'une rhétorique de l'engagement féminin dans l'œuvre de C. Brontë* paraîtra prochainement aux Presses Universitaires de Rennes.

Davy Desmas

Doctorant contractuel, Davy Desmas poursuit une thèse en Études hispaniques à l'Université de Nantes (en cotutelle avec l'Université de Veracruz, Mexique). Ses principaux champs de recherche sont la

littérature mexicaine et hispano-américaine en général, et son travail de thèse porte sur la notion de transgression dans l'œuvre de l'écrivain mexicain Enrique Serna. Parallèlement à cela, il dispense des enseignements de langue et littérature hispaniques à l'Université de Nantes, participe à divers colloques et congrès (États-Unis, Espagne, France) et a publié à ce jour une dizaine d'articles relatifs à la littérature hispano-américaine contemporaine, en France, en Espagne et au Mexique.

Gabriel Laverdière

Doctorant en cinéma et auxiliaire d'enseignement à l'Université Laval, Gabriel Laverdière s'intéresse au cinéma polonais contemporain dans une perspective qui privilégie l'étude des figures, historiques et imaginaires, de l'homosexualité et de la diversité sexuelle. Son mémoire de maîtrise portait sur le film *C.R.A.Z.Y.* et la question de l'identité.

Jessica Hamel-Akré

D'origine new-yorkaise, Jessica Hamel-Akré est titulaire d'un baccalauréat en littérature et langue française réalisé sur les deux rives de l'Atlantique, à Nazareth College of Rochester et à l'Université de Rennes II. Actuellement candidate à la maîtrise en études littéraires avec une concentration en études féministes, elle explore, sous la direction de Martine Delvaux, les liens entre violence et féminité dans la construction de l'identité sexuée des filles dans la littérature états-unienne. Elle signe ici sa deuxième publication universitaire, la première, « *Faking it : le faux-féminisme dans les télé-séries contemporaine au féminin. Une analyse comparative de *Sex and the City* et *Secret Diary of a Call Girl* » », ayant paru dans le 16^{ième} numéro de *Féminétudes*, revue pour laquelle elle entame sa deuxième année en tant que membre de l'équipe de rédaction.*

Geneviève Tringali

Geneviève Tringali est professeure de français, langue et littérature au cégep Marie-Victorin depuis une dizaine d'années. Elle est membre du Laboratoire intercollégial de recherche en enseignement de la littérature (LIREL), où elle participe au projet de recherche « Figures du sujet lecteur et enseignement de la lecture littéraire ». Également étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, elle rédige, sous la direction de Lori Saint-Martin, un

mémoire sur la place réservée aux œuvres de femmes dans les anthologies et recueils destinés à l'enseignement de la littérature québécoise au collégial, en s'intéressant au pouvoir du discours didactique comme instrument d'institutionnalisation ou de marginalisation de certaines voix.

NUMÉROS PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature :
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits :
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009) : Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques
- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature
- Hors série (printemps 2010) : Actes du colloque
Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité
- Numéro 12 (automne 2010) : Post-
- Numéro 13 (printemps 2011) : Interdisciplinarités /
Penser la bibliothèque
- Numéro 14 (automne 2011) : Vieillesse et passage du temps
- Numéro 15 (printemps 2012) : En territoire féministe :
regards et relectures

Postures est la revue des étudiantes et étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. *Postures* paraît deux fois l'an, au printemps et à l'automne.

BON DE COMMANDE

Veuillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- Kafka, n° 1, 1997 • Épuisé
- Écriture et sida, n° 2, 1998 • Épuisé
- Littérature et musique, n° 3, 2000 • 3 \$
- Littérature américaine / Imaginaire de la fin, n° 4, 2001 • 5 \$
- Voix de femmes de la francophonie, n° 5, 2003 • 5 \$
- Littérature québécoise, n° 6, 2004 • 5 \$
- Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences, n° 7, 2005 • 8 \$
- Espaces inédits : nouveaux avatars du texte et du livre, n° 8, 2006 • 8 \$
- L'infect et l'odieux, n° 9, 2007 • 8 \$
- Les écritures de l'Histoire, n° 10, 2008 • 8 \$
- Actes du colloque *Engagement : imaginaires et pratiques*, hors série, 2009 • 5 \$
- Écrire (sur) la marge : folie et littérature, n° 11, 2009 • 5 \$
- Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité, hors série, 2010 • 5 \$
- Post-, n° 12, 2010 • 5 \$
- Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque, n° 13, 2011 • Épuisé
- Vieillesse et passage du temps, n° 14, 2011 • 5 \$
- En territoire féministe : regards et relectures, n° 15, 2012 • 5 \$

Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens. Pour la livraison, veuillez ajouter, pour les frais de port et de manutention : Au Canada : 3 \$ À l'extérieur du Canada : 5 \$

Nom		Adresse courriel	
Adresse			
Ville	Province / Pays	Code postal	
Paiement ci-joint _____ \$	<input type="checkbox"/> Chèque	<input type="checkbox"/> Mandat postal	

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

Postures, critique littéraire, Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205,
Case postales 8888, succursale Centre-ville,
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

Courriel : postures.uqam@gmail.com

Site internet : www.revuepostures.com



TEXTES DE :

**Lori Saint-Martin, François-Ronan Dubois,
Delphine Dufour, Mariève Maréchal,
Romain Courapied, Anysia Troin-Guis,
Gaïane Hanser, Davy Desmas, Gabriel Laverdière,
Jessica Hamel-Akré et Geneviève Tringali**