



HAL
open science

**L'ANDROGYNE DANS LA LITTERATURE BRITANNIQUE
CONTEMPO-
RAINE : EVOLUTIONS ET METAMORPHOSES
D'UNE FIGURE.**

Justine Gonneaud

► **To cite this version:**

Justine Gonneaud. L'ANDROGYNE DANS LA LITTERATURE BRITANNIQUE CONTEMPO-
RAINE : EVOLUTIONS ET METAMORPHOSES D'UNE FIGURE.. Littératures. Université
Paul Valéry - Montpellier III, 2013. Français. NNT : . tel-00986694

HAL Id: tel-00986694

<https://theses.hal.science/tel-00986694>

Submitted on 4 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **UNIVERSITE PAUL VALÉRY –
MONTPELLIER 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche EMMA

Spécialité : **Etudes du monde anglophone**

Présentée par **Justine GONNEAUD**

**L'ANDROGYNE DANS LA LITTÉRATURE BRITANNIQUE
CONTEMPORAINE : EVOLUTIONS ET METAMORPHOSES
D'UNE FIGURE.**

Soutenue le 29 novembre 2013 devant le jury composé de

Camille FORT, Professeur, Université de Picardie
Jean-Michel GANTEAU, Professeur, Montpellier 3
Frédéric REGARD, Professeur, Université Paris-Sorbonne
Christine REYNIER, Professeur, Montpellier 3

Présidente
Directeur
Rapporteur
Jury

Résumé :

Ce travail traite de la figure de l'androgynisme dans la littérature britannique contemporaine, à travers un corpus de cinq œuvres de la seconde moitié du 20^{ème} siècle : les romans de Brigid Brophy, *In Transit*, d'Angela Carter, *The Passion of New Eve*, de Jeanette Winterson, *Written on the Body*, de Peter Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem* et de Will Self, *Cock and Bull*. La première partie examine la valeur plastique de l'androgynisme qui agit dans les textes comme opérateur de métamorphoses et balise un terrain textuel de l'instabilité et de la réversibilité, permettant de penser les opposés dans un rapport de pro-thèse plus que synthèse. La seconde partie étudie les divers aspects de la monstration, dans la perspective de dégager la double logique de l'exhibition et de la renégociation de la norme liées à l'hermaphrodisme. Enfin, la troisième partie traite des dimensions éthique et politique de la figure, dans la mesure où l'androgynisme permet de réarticuler la notion de sujet comme étant interconnecté à, constitué par et responsable de l'Autre, engendrant une pensée de la relation éthique mais également pratique de la sollicitude.

Mots clés : androgynie, hermaphrodisme, éthique, genre, care.

Abstract:

This study tackles the aesthetics, politics and ethics of androgyny, focusing on five novels of contemporary British writers: Brigid Brophy's *In Transit*, Angela Carter's *The Passion of New Eve*, Jeanette Winterson's *Written on the Body*, Peter Ackroyd's *Dan Leno and the Limehouse Golem* and Will Self's *Cock and Bull*. The first part examines the aesthetic dimension of androgyny, a myth of metamorphic value that destabilizes notions of space, time, bodily constraints and gendered identity. The second part analyses the interplay between the grotesque and hybrid dimensions of the hermaphroditic body in reclaiming the monstrous as a means to renegotiate identity in terms of a multiplicity and to redefine the relationship of the individual to Otherness. This finally allows to examine the political and ethical values of the hermaphrodite that articulates the non-foundational Levinasian ethics of alterity with the more practical approach to otherness of the ethics of care.

Keywords: androgyny, hermaphroditism, ethics, gender, care.

**UNIVERSITE MONTPELLIER III - PAUL VALERY
ECOLE DOCTORALE 58, LANGUES, LITTERATURES, CULTURES,
CIVILISATIONS**

**Thèse
Pour obtenir le grade de Docteur**

**Spécialité : Études du monde anglophone
Section CNU : 11 - Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes**

Justine GONNEAUD

**L'ANDROGYNE DANS LA LITTERATURE BRITANNIQUE
CONTEMPORAINE : EVOLUTIONS ET METAMORPHOSES
D'UNE FIGURE.**

Thèse dirigée par Jean-Michel Ganteau

Soutenue le 29 novembre 2013

Jury

Camille FORT, Professeur Université de Picardie

Jean-Michel GANTEAU, Professeur, Montpellier III

Frédéric REGARD, Professeur, Université Paris-Sorbonne

Christine REYNIER, Professeur, Montpellier III

Remerciements

Je voudrais exprimer mes plus sincères remerciements à Monsieur Jean-Michel Ganteau qui a su, au cours de ces dix dernières années, me transmettre le goût de la littérature britannique contemporaine et me faire découvrir les œuvres de Jeanette Winterson et de Lévinas, mais aussi m'encourager et m'accompagner dans mon parcours universitaire. Au-delà du pédagogue qu'est Monsieur Ganteau, je remercie le directeur de recherches, pour ses remarques toujours justes, ses conseils toujours avisés, pour la grande disponibilité et la grande patience dont il a fait preuve à mon égard.

Je souhaite également remercier les membres de mon jury, les Professeurs Frédéric Regard, Camille Fort et Christine Reynier, qui m'ont fait l'honneur d'accepter de présider à ce travail, malgré leurs nombreuses responsabilités et obligations professionnelles.

Au cours de ces six années de travail, j'ai découvert qu'une thèse de doctorat n'était pas le labeur solitaire que j'imaginai, mais bien le fruit d'une collaboration entre les membres d'une équipe de recherches. Le laboratoire EMMA fut pour moi un cadre de travail idéal, tant il est formateur, propice aux échanges scientifiques et à l'enrichissement intellectuel. Je remercie Madame le Professeur Christine Reynier, pour le soutien et la confiance qu'elle sait accorder aux doctorants, ainsi que l'ensemble des membres d'EMMA, pour les conseils judicieux et les orientations bibliographiques qu'ils ont bien voulu m'apporter, dans le cadre des séminaires de recherche ou à titre personnel.

Le Professeur Pierre Vitoux m'a apporté une aide indispensable et m'a fait comprendre la portée de la figure de l'androgynisme dans la poésie romantique. Je remercie Mesdames Sandrine Sorlin, Catherine Delyfer et Bénédicte Coste, pour m'avoir respectivement éclairée sur le genre en linguistique ; la période décadente et l'Esthétisme ; Walter Pater et Jacques Lacan, ainsi que Maylis Rospide, qui a consacré une partie de son temps de rédaction et de son fonds documentaire de thèse à m'expliquer les subtilités de l'écriture selfienne. Toute ma gratitude va à

Julie Sauvage, qui m'a communiqué, avec générosité et subtilité, son enthousiasme pour l'œuvre d'Angela Carter, donnant sans compter de judicieux conseils et de précieux documents.

Ce travail doit également beaucoup au Professeur Yves Peyré, membre de l'IRCL, dont les indications bibliographiques m'ont permis d'affiner mon approche de l'androgynie à la Renaissance, ainsi qu'au Professeur Frédéric Regard qui a orienté mes recherches sur la métamorphose vers le travail de Marina Warner et m'a donné de précieux renseignements sur l'écriture féminine.

Je remercie chaleureusement les relecteurs qui ont généreusement accepté le fastidieux travail de correction des coquilles, et les autres doctorants d'EMMA, présents et passés, grâce au dynamisme et à l'enthousiasme desquels la recherche fut un plaisir et un véritable travail d'équipe.

Je ne pourrais conclure ces remerciements sans un mot pour ma famille et pour mes amis, qui m'ont soutenue (et supportée !) pendant ces six années de thèse. Merci donc à Flora, Claire, aux Julie, à Ioan, à Bénédicte, à Boris et Claire-Sophie, à Sidonie, à mon père et à ma grand-mère pour avoir tendu des mouchoirs réconfortants et une oreille attentive dans les moments difficiles...

Note préliminaire et technique

Les conventions typographiques adoptées dans cette étude sont celles préconisées par Joseph Gibaldi, *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, 6th ed. (New York : MLA, 2003). Quelques libertés ont néanmoins été prises, car le texte, en interligne 1,5 et non double, a été justifié et les titres d'ouvrages n'ont pas été soulignés mais mis en italiques. Pour adapter les conventions prônées par ce manuel à un texte français, d'autres ajustements se sont révélés nécessaires. Nous avons harmonisé la ponctuation et adopté les conventions françaises au sein des citations en langue anglaise et des références bibliographiques, ménageant un espace avant les points virgules, les deux points, le point d'interrogation et le point d'exclamation. Nous avons également privilégié les guillemets chevrons, et utilisé les guillemets simples (‘’) pour isoler une citation au sein d'une citation. Les références infra-paginales sont réservées aux commentaires métatextuels et aux premières occurrences bibliographiques. Nous avons choisi d'utiliser des références parenthétiques pour les ouvrages récurrents, indiquant le nom de l'auteur, la date de première publication de l'ouvrage et la page de référence, à moins que ces indications n'apparaissent dans le corps du texte. Ces grandes lignes s'appliquent en outre à la bibliographie.

Sommaire

| | |
|---|------------|
| INTRODUCTION..... | 11 |
| I/Antiquité gréco-romaine : Ovide et Platon..... | 17 |
| II/ Renaissance..... | 20 |
| 1/ Les traductions et la moralisation du mythe..... | 20 |
| 2/ « English Ovidian Poetry » : création poétique et fascination érotique..... | 23 |
| 3/ Théâtre, travestissement et antithéâtralité..... | 25 |
| III/ Romantisme..... | 32 |
| 1/ Médecine et Hermaphrodisme : du prodige au monstre, de l'ordre imposé au chaos..... | 32 |
| 2/ Poésie romantique : entre résistance au rationnel et désenchantement..... | 35 |
| a/ La chute et l'angoisse de la division..... | 36 |
| b/ La mise en tension des opposés comme modalité de la création poétique..... | 39 |
| IV/ Littérature victorienne : érotisme et homosexualité..... | 42 |
| V/ Décadence..... | 47 |
| 1/ Figurations littéraires..... | 47 |
| 2/ « Psychopathie sexuelle » ou l'apparition de « l'inversion »..... | 51 |
| VI/ Modernisme..... | 53 |
| VII/ Etat de la question dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle : entre promotion et désillusion..... | 62 |
| 1/ Médecine moderne : intersexualité et réassignation sexuelle..... | 62 |
| 2/ « L'ère du soupçon »..... | 68 |
| ARITHMETIQUE DE L'ANDROGYNE : DE L'UNITE A LA MULTIPLICITE. . | 75 |
| CHAPITRE 1 : Récits de métamorphoses et métamorphoses du récit..... | 77 |
| A/ Les métamorphoses du temps..... | 79 |
| a/ Brouillages temporels et narratifs..... | 79 |
| b/ Cyclicité du temps mythique..... | 87 |
| B/ Métamorphoses de l'espace et espaces de métamorphoses..... | 90 |
| a/ Des espaces en mutation..... | 90 |
| b/ Des espaces de mutations..... | 97 |
| C/ Les métamorphoses du corps..... | 102 |
| a/ Microcosmes et macrocosmes..... | 102 |
| b/ Fragmentations..... | 111 |
| CHAPITRE 2 : Anatomie du genre..... | 119 |
| A/ Stratégies d'exposition..... | 121 |
| a/ Archétypes..... | 121 |
| b/ Microscopes et scalpels..... | 129 |
| B/ Semer le trouble dans le genre..... | 142 |
| a/ Additions et soustractions..... | 143 |
| b/ Multiplications..... | 152 |
| C/ Dialectique du travestissement..... | 160 |
| a/ Entre transgression... .. | 160 |
| b/ ... et réinscription..... | 164 |
| CHAPITRE 3 : L'androgynie et le neutre..... | 181 |
| A/ Grammaire du neutre..... | 184 |
| a/ Genre et langage..... | 184 |
| b/ Langage hybride..... | 194 |
| B/ Discours neutre et neutralisation du discours..... | 200 |

| | |
|--|------------|
| a/ Enonciation et neutralité..... | 200 |
| b/ Neutralisation du discours..... | 210 |
| c/ La métafiction : le discours littéraire contre lui-même..... | 217 |
| LA MONSTRATION..... | 225 |
| CHAPITRE 4 : Montrer..... | 227 |
| A/ La mise en image..... | 227 |
| b/ Picturalité..... | 234 |
| B/ La mise en spectacle..... | 245 |
| a/ Théâtre brechtien..... | 245 |
| b/ Mélodrame et pantomime..... | 248 |
| C/ L'obscène et l'abject..... | 250 |
| a/ Avant/arrière..... | 251 |
| b/ Intérieur/extérieur..... | 254 |
| CHAPITRE 5 : Le monstre et le monstrueux..... | 259 |
| A/ Monstruosité : figurations et problématiques..... | 259 |
| a/ Le rapport à la norme..... | 259 |
| b/ Identité et altérité..... | 262 |
| B/ Monstruosité et normativité..... | 264 |
| a/ Le monstre « renormalisé »..... | 264 |
| b/ Le monstre moral..... | 269 |
| c/ Le texte-monstre..... | 273 |
| C/ Monstruosité et altérité..... | 278 |
| a/ Monstruosité et féminité..... | 279 |
| b/ Hybridité et ouverture..... | 285 |
| CHAPITRE 6 : Les figures paradoxales de la monstration ou les limites de la représentation..... | 292 |
| A/ Dire à l'envers..... | 295 |
| a/ Le métadiscours de l'impuissance..... | 295 |
| b/ La communication de l'incommunicabilité..... | 297 |
| B/ L'envers du dire..... | 304 |
| a/ Métalepse et digressions..... | 304 |
| b/ Ostentation dissimulatrice..... | 309 |
| C/ Le dire asymptotique..... | 314 |
| a/ Le sublime..... | 314 |
| b/ L'asymptote..... | 317 |
| ANDROGYNIE ET ETHIQUE..... | 321 |
| CHAPITRE 7 : Le motif de la fusion..... | 325 |
| A/ Fusion et aliénation..... | 326 |
| a/ L'autre en soi..... | 326 |
| b/ Dissolutions..... | 329 |
| B/ fusion et solipsisme..... | 332 |
| a/ Le narcissisme de l'Eros..... | 332 |
| b/ La tentation de la fusion..... | 334 |
| C/ La fusion et le mythe de l'unité..... | 336 |
| a/ Le leurre alchimique..... | 336 |
| b/ Le refus de l'unité..... | 340 |
| CHAPITRE 8 : Le motif de la rencontre..... | 346 |
| A/ Le motif de l'accueil..... | 349 |
| a/ Le « face à face » reconsidéré..... | 349 |
| b/ La prosopopée éthique..... | 357 |
| B/ Ethique et écriture..... | 360 |
| a/ La circulation des voix..... | 360 |
| b/ L'interpellation..... | 364 |
| C/ L'éthique de la réception..... | 367 |

| | |
|--|------------|
| a/ L'instabilité du jeu..... | 368 |
| b/ L'incertitude herméneutique de l'humour..... | 370 |
| CHAPITRE 9 : L'androgynisme au-delà du genre..... | 384 |
| A/ Redéfinition de l'altérité | 385 |
| a/ Masculinités..... | 385 |
| b/ Une altérité au-delà du genre ? | 392 |
| B/ Politiques de l'indifférenciation sexuelle. | 397 |
| a/ De l'éthique de l'altérité à celle du <i>care</i> | 397 |
| b/ La dégenderisation..... | 404 |
| c/ La dystopie du postgenre..... | 409 |
| CONCLUSION..... | 413 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 419 |
| INDEX..... | 465 |

INTRODUCTION.

La figure de l'androgynie, présente de manière récurrente à travers différentes époques et courants artistiques, semble exercer une fascination intellectuelle et esthétique inaltérable. Elle apparaît dans des domaines de réflexion aussi variés que la philosophie, l'alchimie, l'ethnologie, la psychologie ou encore la biologie. Dans le champ artistique également, elle bénéficie d'un large prestige, illustrée et renouvelée dans sa représentation à maintes reprises, et la littérature contemporaine ne fait pas exception. Dans le domaine américain, *The Left Hand of Darkness*¹ d'Ursula LeGuin imagine une société d'hermaphrodites, *Mira Breckinridge*², de Gore Vidal relate l'histoire d'un transsexuel récemment devenu femme, faisant écho au personnage de Anna Madrigal dans *Tales of the City*³ et *Middlesex*⁴ de Jeffrey Eugenides, est une autobiographie fictionnelle retraçant la vie d'un/une hermaphrodite de naissance et des ajustements consentis après la découverte de cette particularité à la puberté. La littérature anglaise contemporaine regorge de personnages au sexe double, ou changeant de sexe, réellement ou par le biais du travestissement, comme on peut l'observer chez Brigid Brophy, Angela Carter, Peter Ackroyd, Will Self et Jeanette Winterson – qui seront au cœur de cette étude – mais également chez Ali Smith qui réécrit le mythe d'Iphis dans *Girl Meets Boy*⁵ pour la série de Canongate consacrée au mythe, ou encore l'étrange roman « graphique » de Graham Rawle, *A Woman's*

¹ Ursula K. LeGuin, *The Left Hand of Darkness* (New York : Ace Books, 1969).

² Gore Vidal, *Mira Breckinridge & Myron* (1968 ; Londres : Grafton Books, 1989).

³ Dans le second tome du roman, Anna Madrigal, la logeuse des principaux protagonistes, se révèle être Andrew Ramsey, le père de Mona. Son nouvel alias est l'anagramme de « A MAN AND A GIRL ».

Voir Armistead Maupin, *Tales of the City* (1978 ; New York : Harper Collins, 1989) et Armistead Maupin, *More Tales of the City* (1984 ; Reading : Black Swan, 1989) 284.

⁴ Jeffrey Eugenides, *Middlesex* (2002 ; Londres : Bloomsbury, 2003).

⁵ Ali Smith, *Girl Meets Boy* (Edimbourg : Canongate, 2007).

World, écrit à partir de coupures de journaux féminins des années 1960 et mettant en scène Nora/ Roy, un travesti souffrant d'un dédoublement de personnalité⁶. De même, nombre de représentations plastiques ou picturales de l'androgynie caractérisent la culture contemporaine. En effet, des œuvres comme celles de Stelarc⁷ et Orlan⁸, chantres du « body art », proposant une réflexion sur le corps mutant, expérimental, manipulé par la chirurgie et le « morphing » ne sont pas sans évoquer les personnages des romans de ce corpus. Toutefois, sans nous interdire des références ponctuelles aux arts plastiques lorsque celles-ci seront pertinentes, nous avons choisi de limiter cette étude au champ de la fiction.

Dès les premières lignes de cette introduction, nous voyons se dessiner une première question terminologique, relative à l'utilisation des qualificatifs « androgynie » et « hermaphrodite ». Il convient tout d'abord de définir ce que nous entendons par ces termes, en eux-mêmes problématiques, à la fois sur- et sous-déterminés. En effet, la notion d'androgynie est souvent rapprochée de celle d'hermaphrodisme, voire confondue avec cette dernière et il n'est pas rare de trouver les deux termes employés comme synonymes stricts, ainsi que le montrent les définitions proposées aussi bien par le *Dictionnaire Littré de la langue française* que par l'*Oxford English Dictionary*. Ainsi, nous trouvons comme définition du mot androgynie : « individu chez lequel les organes des deux sexes sont réunis, androgynie est par conséquent synonyme d'hermaphrodite »⁹ et « union of sexes in one individual ; hermaphroditism »¹⁰. En revanche, le mot hermaphrodite se voit affecté d'une définition beaucoup plus riche :

[...] terme de mythologie. Personnage divin, fils de Mercure et de Vénus. Se dit des statues dans lesquelles se trouvent combinées les formes et les beautés de l'homme et de la femme. Par extension être humain auquel on attribue les deux sexes. Terme de tératologie. Terme d'alchimie, se dit du mercure, que les alchimistes regardaient comme susceptible de se

⁶ Graham Rawle, *Woman's World : a Graphic Novel* (2005 ; Londres : Atlantic Books, 2006).

⁷ Stelarc, *Mécaniques du corps* (Enghien-les-Bains : Centre des Arts, 2009).

⁸ Baqué Dominique, Marek Bartelik et Orlan, *Refiguration/ Self Hybridations : série précolombienne* (Paris : Editions Al Dante, 2001).

⁹ *Le nouveau Littré*, 2nd ed. 1872, Editions Garnier, 12/06/11 <<http://www.nouveaulittre.fr>>

¹⁰ « Androgyny, n », *Oxford English Dictionary Online*, 2011, Oxford University Press, 12/06/11 <<http://www.oed.com/view/Entry/7332>>.

multiplier, comme contenant en soi le mâle et la femelle. C'est également un terme de biologie désignant la présence normale et fonctionnelle des deux sexes dans le même individu, animal ou végétal [...]. (*Littré* 2006, def. 1- 4)

S'il semble que les deux termes puissent effectivement être utilisés comme synonymes, ils couvrent cependant des champs sémantiques distincts. Sans pour autant chercher à établir une dichotomie rigide entre les deux, il paraît pourtant nécessaire de passer avant toute analyse par une étude serrée de ces deux notions afin d'en explorer les multiples corollaires. Jean Libis s'y attache dans son ouvrage *Le mythe de l'androgynie*¹¹. L'auteur y fait lui-même cette distinction qui nous paraît essentielle entre l'androgynie et l'hermaphrodite. Si celle-ci n'est pas toujours manifeste et stricte, la mise en regard de ces deux termes va cependant nous permettre de dégager des couples d'oppositions, des thèmes ou figures qui s'y rattachent respectivement.

Androgynie et hermaphrodisme ont pour dénominateur commun la possession simultanée – ou éventuellement successive – des deux sexes ou, au sens propre, bisexualité. De nombreux travaux de recherches anthropologiques sur les civilisations antiques, tels que ceux de Luc Brisson¹², de Marie Delcourt¹³, de Jean Libis ou encore de Mircea Eliade¹⁴, analysent les pratiques visant à honorer ou instaurer une bisexualité rituelle dans les sociétés archaïques, avant même l'apparition écrite du mythe tel que nous le connaissons dans *Le banquet* de Platon¹⁵. Marie Delcourt nous rappelle l'existence de divinités possédant les deux sexes dans l'Antiquité, telle l'Aphrodite barbue de Chypre (47), ainsi que dans de nombreuses sociétés polythéistes. Des divinités au sexe ambigu ou double apparaissent au panthéon de l'Égypte, de l'Inde, ou encore de la culture assyro-babylonienne (Libis 31-35), et entrent en jeu dans des mythes relatifs aux origines

¹¹ Jean Libis, *Le mythe de l'androgynie* (Paris : Berg International Editeurs, 1980).

¹² Luc Brisson, *Le sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans L'Antiquité gréco-romaine* (Paris : les Belles Lettres, 1997).

¹³ Marie Delcourt, *Hermaphrodite : Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique* (Paris : Presses Universitaires de France, 1958).

¹⁴ Mircea Eliade, *Méhistophélès et l'androgynie* (Paris : Gallimard, 1962).

¹⁵ Platon, *Le banquet*, trans. Emile Chambry (1964 ; Paris : Garnier Flammarion, 1992).

du monde. Si nous ne nous proposons pas de dresser un catalogue exhaustif des civilisations dont la cosmogonie met en scène des figures androgynes, nous pouvons toutefois voir émerger un premier aspect de l'androgynie : attribut divin, celle-ci entretient un lien étroit avec le sacré d'une manière générale et a plus précisément partie liée avec la question de l'Origine ou, dans les termes d'Eliade, avec le « temps fabuleux des commencements » (Eliade 16). En conséquence directe de cette androgynie primordiale, les pratiques religieuses des sociétés polythéistes comportent nombre de rites de travestissement, destinés à reconstituer liturgiquement en l'homme cette bisexualité divine. Plus qu'un simple rite de passage, selon Delcourt « l'androgynie symbolique devait avoir une valeur positive et bénéfique : chacun des deux sexes recevant quelque chose des pouvoirs de l'autre » (Delcourt 27). L'androgynie renvoie à une notion de totalité confinant au divin et à son actualisation symbolique par le travestissement, permettant à l'homme de dépasser les contraires, donne accès à cette dimension transcendante¹⁶.

Toutefois, les travaux de Marie Delcourt mettent en lumière un paradoxe au cœur de la conception de la bisexualité dans l'antiquité. Elle y explique que les êtres dotés d'une conformation anormale des organes de la génération figuraient aux yeux des Anciens la monstruosité par excellence : « Lorsqu'un enfant naissait avec les signes réels ou apparents de l'hermaphrodisme, la communauté toute entière se jugeait menacée par la colère des dieux. Pour en conjurer les effets, il fallait d'abord supprimer l'enfant anormal, que l'on chargeait aussi des fautes dont il était le signe » (Delcourt 65-66). Transféré dans la sphère réelle, l'androgynisme terrifie. Il est le signe incarné d'une malédiction qui appelle à être éradiquée. La bisexualité incarnée, l'hermaphrodisme, nous renvoie par conséquent à la notion de monstruosité, d'anormalité, de sous-nature et non de surnature, cette dernière étant associée à la bisexualité divine, que par convention nous appellerons androgynie.

Ces remarques préliminaires nous éclairent sur la nature paradoxale de la bisexualité, trait commun de l'androgynie et de l'hermaphrodisme. Désirable de

¹⁶ Eliade parvient à cette même conclusion dans *Méphistophélès et l'androgynie* : « Les efforts que l'homme fournit pour dépasser les contraires l'amènent à sortir de sa situation immédiate et personnelle, et à se hausser à une perspective trans-subjective ; en d'autres termes, à parvenir à une connaissance métaphysique » (Eliade 1962, 136).

par sa dimension transcendante et sacrée qui appelle à être reproduite symboliquement, elle est également détestable dans sa forme réelle, et appelle à être supprimée. Marie Delcourt exprime synthétiquement l'antithèse qui travaille l'imaginaire androgyne :

L'androgynie occupe les deux pôles du sacré. Pur concept, pure vision de l'esprit, elle apparaît chargée des plus hautes valeurs. Actualisée en un être de chair et de sang, elle est une monstruosité, et rien de plus ; elle atteste la colère des dieux contre le groupe qui a eu le malheur de la révéler, on se débarrasse le plus vite possible des malheureux qui la représentent. (68-69)

L'androgynie réalisé se concrétise dans le monde empirique en un être stérile, dénaturé et marginalisé. La différence entre les deux figures semble donc se situer dans le conflit entre l'immanence de l'hermaphrodisme, par opposition à la transcendance de l'androgynie.

Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons plus particulièrement aux « récits » du mythe. En effet, Eliade distingue l'acception usuelle du terme, celle de « fable », « invention » ou « fiction », de celle familière aux ethnologues, sociologues ou historiens des religions, qui donnent au mythe le sens de « tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire » (1963, 11). Ses travaux se situent principalement dans cette seconde perspective, celle de l'anthropologue, de l'historien des religions ; le nôtre se placera dans la première, celle de la *fabula*, de la mise en discours et en image du mythe.

Claude Lévi-Strauss, dans *Anthropologie structurale*¹⁷, explique que le mythe est constitué de l'ensemble de ses versions, de ses « variantes » et que « l'analyse structurale devra les considérer toutes au même titre » (Lévi-Strauss 1958, 240). Il nous indique qu'un mythe est tel parce qu'il a fasciné, qu'il a été repris, renouvelé, réactualisé par les paroles successives qui lui ont *in fine* conféré

¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris : Plon, 1958).

son statut de mythe (du grec *muthos*, la parole). Jacques Derrida reformule cette pensée structurale du mythe dans *L'écriture et la différence*¹⁸ :

Il n'y a pas d'unité ou de source absolue du mythe. Le foyer ou la source sont toujours des ombres ou des virtualités insaisissables, inactualisables et d'abord inexistantes. Tout commence par la structure, la configuration ou la relation. [...]. Il faut donc renoncer ici au discours scientifique ou philosophique, à l'*épistémè* qui a pour exigence absolue, qui est l'exigence absolue de remonter à la source, au centre, au fondement, au principe, etc. Par opposition au discours épistémique, le discours structurel sur les mythes, le discours mytho-logique doit être lui-même mythomorphe. (420)

Ainsi, nous nous proposons d'explorer dans cette introduction quelques « variantes » du mythe de l'androgynisme à travers l'histoire littéraire¹⁹, que nous mettrons, lorsque cela semblera pertinent, en regard d'une pensée religieuse, sociologique, médicale ou psychologique. Ce faisant, notre but n'est pas de parvenir à une forme définitive du mythe ou d'en découvrir son centre : il s'agira pour nous au contraire de dégager les multiples facettes de sa structure toujours mouvante. Sans prétendre non plus à l'exhaustivité, nous nous attacherons à retracer les jalons les plus marquants du parcours d'un paradigme à travers le temps, afin de mieux comprendre à partir de quel héritage culturel travaillent les auteurs contemporains. En effet, en nous référant encore à Jacques Derrida commentant des œuvres de Lévi-Strauss, nous apprenons que tout discours est « bricolage » : « Si l'on appelle bricolage la nécessité d'emprunter ses concepts au texte d'un héritage plus ou moins cohérent ou ruiné, on doit dire que tout discours est bricoleur » (418). Le bricoleur est celui qui utilise « 'les moyens du bord',

¹⁸ Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu », *L'écriture et la différence* (Paris : Editions du Seuil, 1967) 409-428.

¹⁹ S'il nous paraît nécessaire de retracer l'évolution du paradigme à travers le temps, afin d'étudier les différentes paroles et esthétiques qui ont investi et réinvesti le mythe de l'Antiquité à nos jours, il paraît également évident que cette entreprise ne peut, dans le cadre d'un mémoire de thèse, être exhaustive. Nous avons donc décidé de centrer cette étude sur un corpus choisi d'œuvres littéraires britanniques, avec quelques références à la littérature française lorsqu'elles paraissent incontournables, en raison de leur incidence ou d'un lien fort avec le corpus de référence britannique. A titre d'exemple, les mouvements décadents en France et en Angleterre entretiennent un tel rapport d'influences et d'affinités mutuelles qu'il semblait difficile d'évoquer l'un sans l'autre.

c'est-à-dire les instruments qu'il trouve à sa disposition autour de lui, qui sont déjà là, qui n'étaient pas spécialement conçus en vue de l'opération à laquelle on les fait servir et à laquelle on essaie par tâtonnements de les adapter, [...]» (Derrida 418). En l'occurrence, toute nouvelle réécriture du mythe des Androgynes est nécessairement bricolage, c'est-à-dire ré-utilisation d'outils, de formes ou de concept « qui sont déjà là ». Nous allons donc tenter ici de comprendre avec quels « instruments » travaillent les cinq auteurs de notre corpus.

I/Antiquité gréco-romaine : Ovide et Platon.

Nous partirons de deux textes fondateurs (s'il en est) que sont *Le banquet* de Platon et *Les métamorphoses* d'Ovide²⁰. Bien que n'étant pas les seuls outils possibles pour la mise en regard de ces deux concepts, nous les avons sélectionnés pour la richesse et la subtilité des représentations qu'ils mettent en œuvre, ainsi que pour leur primauté chronologique.

Tout d'abord, rappelons que le mythe tel qu'il est formulé par Aristophane dans *Le banquet* (Platon 189a-193a), met en scène des êtres gigantesques de trois types – mâle, femelle et mixte – les Androgynes. Leur puissance était telle qu'elle mettait en danger les dieux de l'Olympe. Ce à quoi Zeus remédia en demandant à Héphaïstos de découper les Androgynes en deux. Les Androgynes, une fois séparés n'aspiraient qu'à être réunis. Oubliant même de manger, ils mourraient, absorbés qu'ils étaient dans ce désir de réunification. Ce récit est avant tout celui d'une coupure, d'une séparation donc celui d'une perte essentielle. Il pose donc, comme évoqué précédemment, la question des origines. Il nous renvoie à un paradigme perdu, ou chute. Il illustre par conséquent le désir, la quête d'un retour à un état originel, à un avant la séparation. Afin de pallier l'impossibilité de la réunion des deux moitiés d'Androgynes, Zeus décida de placer sur le devant les organes sexuels qu'ils portaient jusqu'alors en arrière, afin de leur permettre d'engendrer d'une part et de leur accorder d'autre part une satiété qui les séparerait pour un temps (*Banquet* 190d-192b). D'après Platon, dans *Le banquet*

²⁰ Ovide, *Les métamorphoses*, trans. Joseph Chamonard (Paris : Garnier Flammarion, 1966).

« L'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine » (*Banquet* 191c-192b). Il nous renvoie à une idée de totalité, de complémentarité, de plénitude existant dans cet avant, existant à l'origine. Il fait de l'amour « le désir et la poursuite de ce tout » (*Banquet* 192b-193a). L'androgynie devient alors figure relationnelle par excellence : loin de toute idée d'autonomie, il postule la vulnérabilité d'une interdépendance. En effet, la « satiété » qu'autorise la relation charnelle n'est que temporaire, renvoyant ainsi, *a contrario*, à l'idée d'un appétit ou d'un désir sans cesse renouvelés, poussant l'individu à se tourner vers une extériorité, au risque de se brûler à la flamme de la relation.

D'autre part, le mythe platonicien frappe par son impossibilité plastique. Si l'on se réfère à la description qu'Aristophane fait des Androgynes – et Barthes le souligne dans *Fragments d'un discours amoureux*²¹ – il est très malaisé de se les représenter, de les dessiner. Il y a donc une certaine irréalité de l'Androgynie, une dimension idéale et idéale, qui renoue avec l'androgynie divine des sociétés archaïques évoquée précédemment. Aristophane souligne dans son discours que de l'espèce Androgynie, il ne reste aujourd'hui que le nom (Platon 189a-e). L'androgynie a donc une existence verbale, textuelle plus que sexuelle, une dimension formelle plus que charnelle. Notons enfin que le discours d'Aristophane met en scène trois genres d'Androgynes : les mâles, les femelles et les mixtes, expliquant et justifiant ainsi l'existence des désirs homosexuel et hétérosexuel. Ainsi naturalisées, les deux formes de désir nous apparaissent donc nécessaires au bon fonctionnement de la cité. Nous apercevons ici la dimension fondamentalement politique du mythe des Androgynes, qui endosse une fonction régulatrice des pratiques de la cité.

La métamorphose d'Hermaphrodite, telle qu'elle nous est narrée par Ovide (*Métamorphoses* 4.271-4.428), se fait l'écho de cette malédiction mise en avant par les travaux de Marie Delcourt. Le jeune Hermaphrodite, fils d'Hermès et d'Aphrodite, ayant à la fois les traits de son père et de sa mère, est d'une beauté telle que la nymphe Salmacis désire s'unir à lui. Il la repousse et, la croyant partie, se baigne dans le lac habité par la nymphe. Elle l'enlace telle « le lierre embrasse le tronc des grands arbres » et implore les dieux de faire que jamais ne vienne le

²¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Seuil, 1977) 268.

jour qui les éloignerait. Cette prière exaucée fait qu'ils ne sont plus deux mais conservent une double forme, qu'ils se soudent l'un à l'autre : ni homme ni femme, « ils semblent n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux » (*Métamorphoses* 4.358-4.394). Ce à quoi Hermaphrodite répond en demandant que tout homme pénétrant dans ces eaux en ressorte n'étant plus homme qu'à moitié et qu'il perde sa vigueur à leur contact, grâce à un philtre « aux effets malfaisants » (*Métamorphoses* 4.358-4.394) répandu dans l'onde.

Le désir de fusion est également présent, mais dans la mesure où il n'est pas réciproque, il semble plus exact de parler cette fois d'annexion de l'autre plus que de fusion. Cette union est clairement décrite comme un acte de possession et vécue comme une malédiction par Hermaphrodite : elle met en scène le désir brûlant de la nymphe pour le jeune éphèbe, et ses conséquences désastreuses pour ce dernier. De la confusion des sexes résulte cette fois une annulation, un effacement des caractéristiques sexuelles de chacun. L'imaginaire de l'hermaphrodisme se complexifie et se teinte de représentations contradictoires. En effet, cette dimension charnelle est également présente, toujours chez Ovide, dans la description qu'il donne d'un autre hermaphrodite célèbre : le devin Tirésias qui changea deux fois de sexe par magie (*Métamorphoses* 3.317-3.352). D'après Ovide, cette connaissance lui confère un savoir unique et une compréhension supplémentaire. Il y a assurément un bénéfice, un doublement des possibilités, en l'occurrence des plaisirs dans l'imaginaire lié à l'hermaphrodisme de Tirésias. Tandis que l'androgynie implique l'idée de simultanéité et de collaboration harmonieuse des sexes, renvoyant à une représentation positive et désirable, l'hermaphrodisme se subdivise en représentations concurrentes. La possession simultanée des deux sexes entraîne, par l'annulation des contraires, la perte d'identité, alors que leur possession successive, caractérise le médiateur (Brisson, 1986, 58-59) et renoue avec une dimension positive, suggérant à la fois le changement, la transition et l'ouverture du moi à l'autre, ce qui conduit à une connaissance métaphysique.

Nous voyons ainsi se nouer deux réseaux de représentations autour de l'hermaphrodisme et de l'androgynie. Sans pour autant affirmer l'herméticité absolue de ces deux catégories – et nous choisirons pour cette raison de parler de « pôles » hermaphrodite et androgyne, envisageant le spectre qui les sépare et les

unit tout à la fois –, nous voyons se dessiner une tension entre l'extrême perfection de l'androgyné, appartenant au domaine de l'idéal et représentant une symbiose harmonieuse avec l'autre que recompose l'amour, et l'extrême dégradation de l'hermaphrodite, sujet décomposé dans sa chair même par la violence du désir.

II/ Renaissance.

La période de la Renaissance se caractérise, entre autres, par la redécouverte des textes gréco-romains et par une volonté de rationaliser, d'imposer un ordre au monde²². Les figures d'hermaphrodites et d'androgynés apparaissent de manière récurrente à la Renaissance, et suscitent, à plusieurs titres, un grand intérêt. Scientifiques et humanistes s'interrogent sur le monstre et le prodige qu'est l'hermaphrodite biologique, le néoplatonicien trouve dans les textes anciens des enseignements sur la nature de Dieu, tandis que poètes et dramaturges y voient une source d'inspiration et un réservoir d'images poétiques. Il ne semble pas possible, dans le cadre de cette introduction, de rendre justice à la richesse et à la complexité de la figure de l'androgyné à cette époque. Nous allons donc nous concentrer plus particulièrement sur quelques occurrences choisies d'androgynés et d'hermaphrodites dans la poésie, le théâtre et les traités médicaux de la Renaissance, afin d'en déterminer les contours à la période élisabéthaine.

1/ Les traductions et la moralisation du mythe.

Le banquet de Platon est essentiellement connu en Angleterre à cette période grâce aux travaux de Marsile Ficin²³, astrologue et philosophe florentin de la seconde moitié du 15^{ème} siècle, qui traduit en latin les écrits de Platon. Cette

²² « L'aimable mot de Renaissance ne rappelle aux amis du beau que l'avènement d'un art nouveau et le libre essor de la fantaisie. Pour l'érudite, c'est la rénovation des études de l'Antiquité ; pour les légistes, le jour qui commence à luire sur le discordant chaos de nos vieilles coutumes. » Jules Michelet, *Histoire de France au seizième siècle : Renaissance* (Paris : Chamerot, 1855) I.

²³ Marsile Ficin, *Commentaire sur 'Le Banquet' de Platon*, trans. Pierre Laurens (Paris : Les Belles Lettres, 2002).

traduction, adjointe d'une exégèse, prend quelques libertés avec le texte d'origine, pour réinterpréter le mythe des Androgynes dans une perspective chrétienne et moraliste. Ainsi, Ficin, fidèle au texte de Platon, mentionne bien l'existence des trois genres d'hommes originels (mâle, femelle et mixte). En revanche, la justification de l'homosexualité (qu'Aristophane explique par le désir des deux moitiés d'androgynes mâles ou femelles d'être réunies) disparaît de la traduction ficinienne. Il résume très laconiquement : « Aussi, chaque fois qu'un homme rencontre sa moitié, *quel que soit le sexe qu'il désire*, il est violemment attiré, s'attache à elle d'un amour ardent et ne souffre pas d'en être séparé un seul instant » (Ficin 66 ; souligné par nos soins). Marsile Ficin conclut sa traduction du discours d'Aristophane en expliquant que l'amour est le nom donné à « ce désir et cet effort pour reconstituer l'être total » (66), « c'est [l'amour] qui pour l'avenir nous inspire, si nous honorons Dieu pieusement, l'immense espoir de nous rendre bienheureux en nous rétablissant dans notre forme première et en nous guérissant » (66). Cette traduction est suivie de plusieurs chapitres aux titres explicites, tel que « Par combien de voies l'âme retourne à Dieu » (105), dans lesquels Ficin décrypte le texte platonicien de manière allégorique. Selon lui, « ces choses raconte Aristophane, et plusieurs autres fort monstrueuses, sous lesquelles, comme voiles, il faut estimer que divins mystères sont cachés » (Ficin 46). Son exégèse indique que les Androgynes platoniciens doivent se comprendre non comme des êtres, mais comme leurs âmes, composées de deux lumières : une lumière naturelle adjointe d'une lumière supranaturelle (102). La division allégorise la perte de cette surnaturelle splendeur, lorsque soudain les âmes « tombent dans des corps » (103). Si l'amour permet bien de reconstituer l'antique nature, il s'agit ici de l'amour de Dieu, et non de l'union érotique charnelle décrite par Aristophane (123-128). L'exégèse ficinienne opère une moralisation du mythe en le dépouillant de sa dimension érotique et en substituant à chaque élément du texte une valeur chrétienne. En d'autres termes, la lecture parabolique de la fable platonicienne confirme ou augmente la polarité transcendante de l'androgynie par rapport à l'immanence charnelle de l'hermaphrodisme.

Ficin inaugure à la Renaissance une relecture moralisée des textes antiques qui influence similairement les traducteurs anglais des poèmes ovidiens. La métamorphose d'Hermaphrodite est l'objet d'un même type d'interprétation

parabolique. Plusieurs traductions s'inspirent de la technique ficinienne, et sont adjointes de commentaires à visée moralisatrice. Ainsi, Thomas Peend²⁴, dès 1565, établit des couples d'équivalences strictes, selon lesquelles Hermaphrodite est l'incarnation du jeune homme innocent, Salmacis, l'allégorie du vice, tandis que le lac représente la satisfaction des désirs. Peend conclut :

And so, by pleasaunt shape of vyce
Deceyued all vnware,
He drownes hym selfe in fylthy sinne,
Taken in the snare.
.....
A man is sayde to lose hym selfe,
When reason quyte exilde,
Enthrald in slauysh wee, he is
Constrayned for to yeeld
To lust, and wyl.
.....
We chaunge our nature cleane,
Being made effemynat.
When we do yeeld to serue our lust,
We lose our former state. (388-391, 404-408, 432-435)

Le poète met en équation la perte de la raison au profit de la sensualité et du vice, qui aboutit à une perte de masculinité (« effeminate » [433]) et à une perte de soi. Le mythe illustre la chute et la punition, corollaires du péché de chair. Tandis que le texte platonicien évoque la chute, tout en offrant une perspective de rédemption par la vertu, le texte d'Ovide est quant à lui prétexte à la peinture des vices et des faiblesses de la chair sans possibilité de reconquête d'un état prélapsaire harmonieux. Dans la traduction de Peend, tout comme dans celle d'Arthur

²⁴ Thomas Peend, *The Pleasont Fable of Hermaphroditus and Salmacis. By T. Peend Gent. With a Morall in English Verse* Londres, 1565, EEBO, 21/06/11 <http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:cit>

Golding²⁵, *Les métamorphoses* émulent les vertus dont le chrétien doit s'inspirer pour éviter les écueils du péché. Tout comme Peend, Golding se fait l'avocat d'un renoncement au désir, mis en équation avec le péché de chair, Salmacis étant la tentatrice qui précipite la chute du jeune homme innocent. Le lecteur doit tirer des fables ovidiennes de précieux enseignements moraux, comme l'indique la préface que Golding lui adresse :

For this doo lerned persons deeme, of Ovids present wooke :
That in no one of all his bookes the which he wrate, doo lurke
Mo darke and secret misteries, mo counselles wyse and sage,
Mo good ensamples, mo reprooves of vyce in youth and age,
Mo Fyne invention to delight, mo matters clerkly knit,
No nor more straunge varietie to shew a lerned wit. (185-190)

Paradoxalement, Golding, tout en orientant son lecteur vers une lecture allégorique des *Métamorphoses*, tout en l'exhortant à discerner les sages conseils du poète sous les peintures des vices, met toutefois en avant la plaisante créativité et l'étrange diversité qui sous-tendent le texte, *l'inventio* à l'œuvre dans *Les métamorphoses*. Nous voyons émerger dans cette préface de Golding l'ambivalence de la poésie ovidienne. William Keach²⁶ souligne la coexistence de deux types d'exploitation de l'hypotexte ovidien (35) : source d'enseignements moraux pour ses traducteurs néoplatoniciens d'une part, elle est également un réservoir inépuisable d'images et de trames narratives pour les poètes de la seconde moitié du 16^{ème} siècle, donnant naissance à une vague poétique en Angleterre appelée « English Ovidian Poetry ».

2/ « English Ovidian Poetry » : création poétique et fascination érotique.

²⁵ Arthur Golding, « The XV Bookes of P. Ouidius Naso, entytuled Metamorphosis, translated oute of Latin into English Meeter, by Arthur Golding Gentleman. A worke very Pleasaunt and Delectable », *Shakespeare's Ovid being Arthur Golding's translation of the Metamorphoses*, ed. W.H.D Rouse (1567 ; Londres : De la More Press, 1904).

²⁶ William Keach, *Elizabethan Erotic Narratives : Irony and Pathos in the Ovidian Poetry of Shakespeare, Marlowe, and Their Contemporaries* (Hassocks : Harvester Press, 1977).

William Keach désigne premièrement sous le terme de « poésie ovidienne » l'ensemble des *epyllia*²⁷ écrits à la période élisabéthaine, autour de 1590, qui empruntent aux *Métamorphoses* leur contenu narratif et leur forme épique, les plus célèbres étant *Hero and Leander* de Marlowe et *Venus and Adonis* de Shakespeare (Keach 1977 3-4). Le poème ovidien qui fera l'objet de notre attention est le poème attribué à Francis Beaumont, *Salmacis and Hermaphroditus or The Hermaphrodite*²⁸. La version de Beaumont contient de nombreuses digressions ou développements d'épisodes présents dans la version ovidienne qui mettent en avant la dimension érotique du poème original²⁹. Ainsi, le poète imagine un épisode, au cours duquel Diane, rencontrant Hermaphrodite sur son chemin, aurait à coup sûr perdu sa virginité si celui-ci ne s'était enfui³⁰. De même, il développe un dialogue dans lequel Salmacis tente de convaincre le jeune homme de l'aimer, tandis que les descriptions insistent sur la beauté des protagonistes. C'est donc l'ambiguïté charnelle et érotique de l'hermaphrodisme qui inspire le poète et trouve une forme dans la poésie ovidienne anglaise de la Renaissance, aux antipodes des traductions moralisées³¹.

²⁷ « The word (from the Greek, 'little epic') was first used in the 19th century to describe classical poems that told a story whose subject was love, with mythological allusions and at least one major digression. » Ian Ousby, ed., *The Cambridge Guide to Literature in English* (Cambridge : Cambridge University Press, 1998) 67.

²⁸ Francis de Beaumont, « Salmacis and Hermaphroditus or the Hermaphrodite », *The Works of Beaumont and Fletcher in Fourteen Volumes*, ed. Henry Weber (Edimbourg : James Ballantyne and Co, 1812).

²⁹ Pour des analyses plus approfondies du poème de Beaumont et de la poésie ovidienne à la période élisabéthaine, outre l'étude de William Keach mentionnée précédemment, nous pourrions également nous référer notamment à : Ann Thompson, « Death by Water : The Originality of *Salmacis and Hermaphroditus* », *Modern Language Quarterly* 40.2 (1979) : 99-115 et Jonathan Bate, « Elizabethan Translation : The Art of the Hermaphrodite » *Translating Life : Studies in Transpositional Aesthetics*, eds. Shirley Chew and Alistair Stead (Liverpool : Liverpool University Press, 1999) 33-51. Keach et Thompson portent dans leurs analyses une attention toute particulière aux digressions présentes dans la version de Beaumont. Tandis que Keach met en avant leur dimension burlesque et parodique, destinée à subvertir les traductions morales traditionnelles de l'œuvre ovidienne (Keach 207-218), Thompson souligne la charge érotique des références et des images qu'elles contiennent (Thompson 113). Enfin, Bate s'attache à mettre la version originale latine du texte en regard de ses traductions subséquentes pour démontrer le caractère « hybride », « l'hermaphrodisme » du texte ovidien même : « I want to argue that one of the hermaphroditic qualities of the original Hermaphroditus story is its susceptibility to opposite interpretations. Contained within the Ovidian narrative is a moralized reading – which appealed to Arthur Golding's Puritan leanings – in which the story is an admonition against effeminacy. But also contained within it is a ludic and erotic reading – which appealed to Beaumont's fertile *energia* – in which the story is an unabashed celebration of polymorphous sexuality » (Bate 37).

³⁰ « Then the boy ran : for some say had he staid/ Diana had no longer been a maid. » (Beaumont 355)

³¹ Notons qu'à la même époque en France, la figure de l'androgynisme fait également l'objet d'un intérêt nourri. Pour cela, nous pouvons nous référer aux travaux de Claude-Gilbert Dubois, lequel

3/ Théâtre, travestissement et antithéâtralité.

A l'époque élisabéthaine, la notion d'androgynie apparaît également sur la scène, dans nombre de comédies de shakespeareiennes, telles que *Twelfth Night*³² ou encore *As You Like It*³³, structurées autour d'un *quiproquo* fondamental sur l'identité des personnages et mettant en scène le travestissement au niveau diégétique. Robert Kimborough³⁴ dénombre sept héroïnes déguisées en hommes dans l'ensemble de la production théâtrale de Shakespeare : Julia, Portia, Nerissa, Jessica, Rosalind, Viola et Imogen (21)³⁵. Nous avons choisi de centrer cette étude sur l'exemple de *Twelfth Night*, en raison de la complexité particulière de sa trame narrative, dans laquelle le travestissement constitue le ressort principal. La pièce commence par le naufrage d'un bateau, au cours duquel Viola se trouve séparée de Sebastian, son frère jumeau. La jeune femme prend l'identité de Cesario et entre en qualité de page au service d'Orsino et s'en éprend. Brûlant d'amour pour Olivia, Orsino envoie Viola/Cesario présenter ses hommages à la jeune femme qui, à son tour, tombe amoureuse du messager. L'économie des malentendus se complexifie encore lorsqu'Olivia rencontre Sebastian et l'épouse, le prenant pour Viola/Cesario. La confusion des genres et des identités atteint son apogée lorsque Cesario et Sebastian apparaissent ensemble sur scène. L'intrigue se dénoue lorsque Viola révèle sa véritable identité, permettant un retour à l'équilibre des

explique que la question des hermaphrodites connaît une extension hors du domaine médical, pour désigner « avec un sens péjoratif, toute ambiguïté de conduite et de double jeu dans le domaine moral et politique » (Dubois 2003,188). On la retrouve dans des ouvrages tels que *l'Isle des hermaphrodites* (œuvre satirique de 1605), *l'Anti Hermaphrodite* (publié en 1606, contenant un projet de rétablissement d'un ordre politique et moral) et le *Grand Hermaphrodite* (qui est une dénonciation du retournement politique des grands à la mort d'Henri IV). Claude-Gilbert Dubois, « Ambroise Paré et la question des 'hermafrodites' », *Ambroise Paré : pratique et écriture de la science à la Renaissance*, eds. Evelyne Berriot-Salvadore et Paul Mironneau (Paris : Honoré Champion, 2003) 187-199.

³² William Shakespeare, *Twelfth Night* (Londres : Penguin Books, 1995).

³³ William Shakespeare, *As You Like It* (Oxford : Oxford University Press, 1998).

³⁴ Robert Kimborough, « Androgyny in Shakespeare's Disguise », *Shakespeare Quarterly* 33.1 (1982) : 17-33.

³⁵ Robert Kimborough établit une distinction entre le déguisement d'Imogen et de Jessica et celui des cinq autres héroïnes shakespeareiennes. En effet, dans les deux premiers cas, le travestissement est circonstanciel car il est essentiellement adopté en tant que moyen de protection contre d'éventuels brigands sur la route. Le déguisement ne sert que dans une moindre mesure l'économie dramatique, à la différence du motif du travestissement dans les autres pièces, où il sert de ressort comique (Portia et Nerissa dans *The Merchant of Venice*) (21).

sexes. Le travestissement est donc un facteur de confusion dans la progression dramatique, mais également un agent de subversion des distinctions de genre, dans le miroitement étourdissant des *quiproquos* identitaires. Ainsi, lorsqu'Orsino accuse les femmes de ne pouvoir aimer avec autant d'intensité que les hommes³⁶, le discours de Viola qui, sous les traits de Cesario, prend la défense du tempérament féminin, s'inscrit sous le signe de la double-valence : « We men say more, swear more, but indeed/ Our shows are more than will ; for still we prove/ Much in our vows, but little in our love » (II.4, 114-117). Sa défense des femmes se teinte d'ironie dramatique, lui permettant de faire, dans le même temps, une critique du tempérament masculin. La position intermédiaire de Viola/Cesario, entre le masculin et le féminin, lui confère une connaissance supérieure et une autorité comparables à celles de Tirésias dans la fable ovidienne. Shakespeare offre donc une représentation positive de l'androgynie.

Pour comprendre le motif du travestissement dans le théâtre élisabéthain dans toute sa subtilité et en mesurer le caractère subversif, il nous faut prendre en compte la convention spécifiquement britannique du « boy actress »³⁷. La scène élisabéthaine étant interdite aux actrices, les rôles féminins sont confiés à de jeunes comédiens déguisés. L'ironie dramatique qui caractérise le discours de Viola est donc complexifiée par le double niveau de travestissement sur lequel elle joue – il s'agit d'un homme déguisé en femme déguisée en homme qui parle des relations entre masculin et féminin. Phyllis Rackin³⁸ explique la dimension fondamentalement subversive de ce système de représentation pour la société de la Renaissance :

³⁶ Orsino : [...] no woman's heart /So big to hold so much, they lack retention. /Alas, their love may be called appetite, / [...] Make no compare /between that love a woman can bear me/And that I owe Olivia (II.4, 94-100).

³⁷ Stephen Orgel souligne que la convention du « boy actress » à la Renaissance reste, à quelques rares exceptions près, une spécificité du théâtre anglais, et que si le travestissement des jeunes garçons faisait l'objet d'un débat moral, l'idée d'introduire des femmes sur scène n'était pas pour autant une solution envisageable. Il ajoute : « It was continental theatre that was, for English viewers, problematic and eccentric. [...] There were many polemical debates in England about the dangers to public morality of transvestite boy actors ; but none that argued in favour of the introduction of women as an alternative » (Orgel 3).

Voir Stephen Orgel, *Impersonations : The Performance of Gender in Shakespeare's England* (Cambridge : Cambridge University Press, 1996) 1-3.

³⁸ Phyllis Rackin, « Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage », *PMLA* 102.1 (1987) : 29-41.

At the time these plays were written, gender was still defined according to the old, medieval associations of masculinity with spirit and femininity with body. But on stage, the boy actress's body was male, while the character he portrayed was female. Thus inverting the off-stage associations, stage illusion radically subverted the gender divisions of the Elizabethan world. (38)

Dans ces conditions, nous comprenons mieux comment tout acte de travestissement sur une scène de théâtre, qu'il soit intra- ou extradiégétique, apparaît comme une source potentielle de subversion de l'ordre social établi. Stephen Orgel³⁹ met en relation cette construction – ou peut-être cette indétermination – du genre sur scène et hors scène dans la société de la Renaissance. Il souligne une relative réversibilité des rôles de genre à cette époque :

The interchangeability of the sexes is, on both the fictive and the material level, an assumption of this theatre. [...] What then is the difference between the sexes ? On Shakespeare's stage it is a difference we would regard as utterly superficial, a matter of costumes and mannerisms ; nevertheless, the superficialities produce a difference that is absolute – gender disguises in this theatre are represented as all but impenetrable. (18)

Le théâtre de Shakespeare joue sur l'indétermination sexuelle qui caractérise les croyances relatives au corps sexué. En effet, à la Renaissance, la médecine est encore fortement influencée par les théories de Galien qui posent une homologie fondamentale entre les anatomies de l'homme et de la femme. Cette conception de l'anatomie est notamment relayée par Helkiah Crooke, médecin du roi dans son traité d'anatomie intitulé *Mikrokosmographia*⁴⁰. Il s'attache dans cet ouvrage à

³⁹ « What is the relation between the construction of gender on the stage – any stage – and in society at large ; why has the uniqueness of gender construction on the English stage never seemed problematic until now ; and – perhaps even more substantive – what would qualify for us as an adequate explanation ? » (Orgel 1996, 2).

⁴⁰ Helkiah Crooke, *Mikrokosmographia* : A Description of the Body of Man. Together vvith the controuersies thereto belonging. Collected and translated out of all the best authors of anatomy, especially out of Gasper Bauhinus and Andreas Laurentius. By Helkiah Crooke Doctor of Physicke, physitian to His Maiestie, and his Highnesse professor in anatomy and chyurgerie.

décrire méthodiquement chaque partie du corps humain, tout en s'appuyant sur les théories des médecins grecs et romains. Crooke, qui souscrit à la théorie de l'homologie galénique, décrit l'utérus en ces termes :

This wombe is likened by *Galen* in his 4. Booke *de vsu partium*, and the sixt chapter, to the *scrotum* or cod of a man as if the cod were but a womb turned the inside outward, and hanging forth from the Share-bone ; and *Archangelus* maketh no other difference betweene them but of scite and insertion. For if a man doe imagine the cod to be turned and thrust inward, betwixt the bladder and the right gut, then the Testicles which were in it will nowe cleave to it outwardlye on either side, and so that which was before a cod will now bee a perfect Matrixe. (216)

Sa description de l'appareil reproductif féminin est particulièrement éclairante : celui-ci est conçu sur modèle de l'appareil génital masculin, inversé – à l'image d'un sac retourné sur lui-même – et contenu à l'intérieur du corps, les ovaires étant d'ailleurs appelés « testicules » dans le texte (Crooke 218). A la Renaissance, règne une relative indétermination sexuelle, en termes biologiques, ce qui explique la primauté du genre sur le sexe et, en conséquence, le rôle déterminant des signes du genre, en l'occurrence du vêtement dans la définition du statut et du rôle social. Thomas Laqueur partant de la notion médicale de similarité (ou homologie) entre les sexes, démontre la primauté du genre sur le sexe à la Renaissance⁴¹. Selon lui, l'idée de « sexe biologique » comme donné incontestable fondant l'identité s'est construite au fil du temps et des progrès scientifiques : « dans les textes antérieurs aux Lumières, et dans certains plus tardifs, il faut à mon sens comprendre le *sexe*, ou le corps, comme l'épiphénomène tandis que le *genre*, ce que nous prendrions pour une catégorie culturelle, était premier ou 'réel' » (Laqueur 21). Laqueur utilise le terme de « modèle unisexe » ou « monde du sexe unique » pour décrire le mode de pensée de la Renaissance, dans lequel « être homme ou femme, c'était tenir un rang

(Londres : William Iaggard, 1615), EEBO, 27 oct. 2001. 12/006/11,<http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99842980>

⁴¹ Thomas Laqueur, *La fabrication du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, trans. Michel Gautier (1990 ; Paris : Gallimard, 1992).

social, une place dans la société, assumer un rôle culturel, non pas *être* organiquement l'un ou l'autre des deux sexes incommensurables » (Laqueur 21-22). Il met en avant le caractère « sociologique et non ontologique » du sexe, renversant ainsi l'équation moderne selon laquelle le « sexe » est premier et naturel, tandis que le « genre » est un construit culturel secondaire. En d'autres termes, il semblerait selon Laqueur qu'à la Renaissance, en matière de différenciation sexuelle, et à l'inverse du dicton bien connu, « l'habit fasse le moine », ce qui explique la dimension profondément subversive et potentiellement angoissante du double travestissement dans le théâtre élisabéthain.

Il faut toutefois introduire une nuance dans cette observation. Thomas Laqueur explique que la notion de « sexe unique »⁴² qui fonde les croyances anatomiques de la Renaissance n'est pas pour autant synonyme d'égalité entre les sexes. Si la chair est unique, le degré de perfection qui caractérise le mâle et la femelle varie. Crooke souligne à plusieurs reprises que les organes féminins sont retenus à l'intérieur du corps par « manque de chaleur »⁴³. L'anatomie féminine est pensée comme un stade de développement incomplet, imparfait de l'anatomie masculine. La conception homologique des sexes fonde donc également une hiérarchie, posant la supériorité anatomique – et par extension sociale – de l'homme sur la femme.

C'est donc tout un système politique que le travestissement et l'imaginaire de l'androgynie mettent en péril. En effet, si dans les pièces de Shakespeare les femmes se déguisent en homme – travestissement « acceptable » d'un point de vue culturel, dans la mesure où le déguisement permet d'accéder à un degré supérieur de développement – l'inverse, c'est-à-dire les acteurs jouant le rôle de femmes déguisées en hommes pourrait en revanche s'apparenter à une régression⁴⁴. Ce phénomène de double travestissement scénique est alors la source

⁴² « Il existait de multiples genres, mais un seul et unique sexe, susceptible d'adaptations » (Laqueur 54).

⁴³ « It was the opinion of *Galen* in his 14. Booke *de vsu partium*, and the 11. Chapter, that **women had all those parts belonging to generation which men haue, although in these they appeare outward** at the *Perinaeum* or *in\terfoeminium*, in those they are **for want of heate reteined within** [...] » (Crooke 216 ; souligné par nos soins)

⁴⁴ Thomas Laqueur démontre ce phénomène extensivement dans le chapitre « Représenter le sexe ». Il analyse des récits de changement de sexe observés par Ambroise Paré dans *Des monstres et prodiges*, notamment dans le chapitre « Histoires mémorables des certaines femmes qui sont

d'inquiétudes hors-scène pour les Puritains de l'époque, qui se regroupent dans un mouvement dit antithéâtral⁴⁵. Plusieurs soupçons pèsent en conséquence sur le théâtre, le travestissement en général et la convention du « boy actress » en particulier qui font l'objet de violentes critiques. Ainsi, Phillip Stubbes, auteur de pamphlets critiquant les mœurs dépravées de ses congénères, écrit en 1583 *The Anatomy of Abuses*⁴⁶, dans lequel il critique vertement et prolixement le travestissement, en particulier, celui des femmes en hommes :

It is written in the 22. of *Deuteronomie*, that what man so euer weareth womans apparel is accursed, and what woman weareth mans apparel is accursed also. Now, whether they be within the hands and lymits of that curse, let them see to it them selues. Our Apparell was giuen vs as a signe distinctiue to discern betwixt sex and sex, & therefore one to weare the Apparell of another sex, is to participate with the same, and to adulterate the veritie of his owne kinde. Wherefore

dégénérées en hommes », telle que celle de Marie Germain (Paré 29-30). Paré explique que les femmes, propulsant sous l'effet de la chaleur leurs organes internes à l'extérieur, peuvent exceptionnellement se transformer en hommes. De ces études de cas pratiques, il tire en outre la conclusion suivante : « nous ne trouvons jamais en histoire véritable que d'homme aucun soit devenu femme, pour ce que Nature tend tousjours à ce qui est le plus parfait, et non au contraire faire que ce qui est parfait devienne imparfait » (Paré 30). La nature tendant vers la perfection, cette transformation reste acceptable, tandis que l'inverse s'apparenterait à une régression contre l'ordre naturel (Laqueur 146). Cette hiérarchie de l'hermaphrodisme pensée par la médecine de la Renaissance code donc les représentations sociales du travestissement, établissant une hiérarchie similaire. Stephen Orgel démontre que cette échelle de valeurs est utilisée notamment par le pouvoir politique, prenant l'exemple de la masculinisation positive d'Elizabeth I^{ère}, et de l'effémination négative de François I^{er} dans les gravures et les discours de l'époque.

Voir Stephen Orgel, « Gendering the Crown », *Subject and Object in Renaissance Culture*, eds. Margreta de Grazia, Maureen Quilligan and Peter Stallybrass (Cambridge : Cambridge University Press, 1996) 133-165 et Ambroise Paré, *Des monstres et des prodiges*, ed. Jean Céard (Genève : Droz, 1971).

⁴⁵ De nombreuses études sont consacrées à l'antithéâtralité à la période élisabéthaine : Phyllis Rackin, « Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage », *PMLA* 102.1 (1987) : 29-41. Voir également Laura Levine, *Men in Women's Clothing : Anti-Theatricality and Effeminization 1579-1642* (Cambridge : Cambridge University Press, 1994).

⁴⁶ Phillip Stubbes, *The anatomie of abuses contayning a discouerie, or briefe summarie of such notable vices and imperfections, as now raigne in many Christian countreyes of the worlde : but (especiallie) in a verie famous ilande called Ailgna : together, with most fearefull examples of Gods iudgements, executed vpon the wicked for the same, aswell in Ailgna of late, as in other places, elsewhere. Verie godly, to be read of all true Christians, euerie where : but most needefull, to be regarded in Englande. Made dialogue-wise, by Phillip Stubbes. Seene and allowed, according to order.* (Londres : John Kingstone for Richard Iones, 1583) EEBO, 22/06/11, <http://eebo.chadwyck.com/www.ezp.biu-montpellier.fr/search/fulltext?SOURCE=var_spell.cfg&FILE=../session/1313281935_13982&ACTION=ByID&ID=D00000998531750000&DISPLAY=AUTHOR&ECCO=N&WARN=N&SIZE=422> .

these Women may not improperly be called *Her|maphroditi*, that is,
Monsters of bothe kindes, half women, half men. (Stubbes 1593)

Se fondant sur le Deutéronome, Stubbes met non seulement en équation travestissement et immoralité d'une part, mais également indétermination sexuelle et mise en danger de l'humanité d'autre part. Quiconque enfreint l'ordre social et divin mérite le nom « d'hermaphrodite », monstre de la pire espèce mettant en péril les divisions claires qui fondent la société puritaine et l'ordre moral. Le travestissement perd la vertu unificatrice qui lui était attribuée dans les rituels des sociétés primitives. La bisexualité n'est plus désirable, mais bien perverse et fustigée. Cette mise en doute du travestissement concerne donc au premier chef le théâtre de la Renaissance⁴⁷. Le mouvement antithéâtral se voit couronné de succès et aboutit, en 1642, à la fermeture de tous les théâtres anglais.

Nous voyons donc que le mythe de l'androgyné, introduit par les traducteurs des textes anciens, fait à nouveau l'objet d'une double interprétation : tantôt sujet de fascination érotique et de création poétique, tantôt moyen de subversion de l'ordre établi sur la scène élisabéthaine. A ces égards, il est également sujet à caution, objet de soupçon et de moralisation qui appelle, même lorsqu'il se manifeste superficiellement – par le biais du travestissement – à être éradiqué, tout comme l'enfant hermaphrodite était supprimé dans l'Antiquité.

⁴⁷ Cette critique est relayée par le Reverend Prynne, dans le *Histriomastix*, dont le sous-titre *in extenso* pourrait presque se passer de commentaires :

Histrio-mastix The players scourge, or, actors tragaedie, divided into two parts. Wherein it is largely evidenced, by divers arguments, by the concurring authorities and resolutions of sundry texts of Scripture ... That popular stage-playes ... are sinfull, heathenish, lewde, ungodly spectacles, and most pernicious corruptions ; condemned in all ages, as intolerable mischiefes to churches, to republickes, to the manners, mindes, and soules of men. And that the profession of play-poets, of stage-players ; together with the penning, acting, and frequenting of stage-playes, are unlawfull, infamous and misbeseeming Christians. All pretences to the contrary are here likewise fully answered ; and the unlawfulness of acting, of beholding academicall enterludes, briefly discussed ; besides sundry other particulars concerning dancing, dicing, health-drinking, &c. of which the table will informe you. William Prynne, an vtter-barrester of Lincolnes Inne, (Londres : Edward Allde, Augustine Mathewes, Thomas Cotes and William Iones, 1633), EEBO, 22 /07/11,

<http://eebo.chadwyck.com/www.ezp.biu-montpellier.fr/search/fulltext?ACTION=ByID&ID=D00000998505350000&SOURCE=var_spell.cfg&WARN=N&FILE=../session/1313283027_15138>.

III/ Romantisme.

1/ Médecine et Hermaphrodisme : du prodige au monstre, de l'ordre imposé au chaos.

Selon Thomas Laqueur, le 18^{ème} siècle invente la différence sexuelle telle que nous la connaissons aujourd'hui : « Les organes de la reproduction devinrent le fondement d'une incommensurable différence [...]. Ce qui était non seulement une répudiation explicite des isomorphismes d'antan mais aussi et surtout un rejet de l'idée que les différences nuancées qui existaient entre les organes, les fluides et les processus physiologiques reflétaient un ordre de perfection transcendantal » (Laqueur 170)⁴⁸. La pensée de la différence radicale des sexes congédie avec l'isomorphisme l'idée du corps comme produit d'une nature agencée par le divin, orientée vers la perfection. Autrement dit, il devient possible de penser le corps, le corps sexué comme ouvert à l'erreur, comme appartenant à un régime d'être différent, caractérisé par la fonctionnalité et la conformité à un ordre naturel, autorisant ainsi la pensée de l'anomalie et de la gradation entre celles-ci. Le discours scientifique qui se construit au début du 18^{ème} siècle autour de l'hermaphrodisme, succédant aux récits de transformations prodigieuses d'Ambroise Paré⁴⁹, redessine les contours de la figure ovidienne en lui ajoutant un caractère négatif. Ainsi, les travaux de James Parsons⁵⁰ sont dédiés à la relecture des écrits médicaux précédents. Selon Parsons, l'hermaphrodisme tel qu'il est

⁴⁸ Il faut bien entendu, ainsi que Laqueur le fait lui-même, nuancer cette affirmation. Ce dernier précise que cette modification dans la pensée du sexe fut progressive, non uniforme et que le modèle unisexe s'est perpétué, parallèlement à cette nouvelle conception des sexes différenciés (171-172).

⁴⁹ Ambroise Paré dénombre quatre types d'hermaphrodites : les hermaphrodites mâles et femelles dont seulement l'un des deux sexes est fonctionnel et leur permet d'engendrer, les hermaphrodites mâles et femelles, dont les deux sexes peuvent servir à la génération et enfin les hermaphrodites qui ne sont « ne l'un ne l'autre [...] forclos et exempts de génération » (Paré 24). Dans le cas de l'hermaphrodite double, « à ceux cy les loix anciennes et modernes ont fait et font encore eslire duquel sexe il veulent user avec défense, sur peine de perdre la vie, de ne se servir que de celui duquel ils auront fait élection [...] car aucuns en ont abusé de telle sorte, que par un usage mutuel et réciproque paillardoient de l'un et de l'autre sexe [...] » (Paré 24-25). Selon Paré, seules deux catégories sont problématiques : l'hermaphrodite infécond et, d'un point de vue légal, d'hermaphrodite double, associé à une sexualité hypertrophiée qui doit être régulées par les instances politiques.

⁵⁰ James Parsons, *A Mechanical and Critical Enquiry into the Nature of Hermaphrodites* (Londres : J. Walthoe, 1741) 6.

décrit par Paré n'existe pas, et les transformations sexuelles qu'il évoque sont imaginaires : le corps humain ne peut posséder qu'un sexe, féminin ou masculin, venant ainsi consolider un système de différence sexuelle binaire, et radicaliser l'opposition stricte entre mâles et femelles, posant les sexes comme mutuellement exclusifs et incompatibles⁵¹. Au début du 19^{ème} siècle le discours anatomique concernant l'hermaphrodisme, prend une nouvelle tournure, et reconstruit la figure ovidienne en lui ajoutant une dimension négative, par la mise en évidence de son caractère notoirement improductif et infécond. Isidore Geoffroy St Hilaire⁵², biologiste et zoologiste français donne à l'anatomie de l'hermaphrodite une forme plus définitive, et confirme son entrée dans le registre de la monstruosité quantifiable et hiérarchisable. Dans son *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*⁵³, publiée en 1832, peu avant le début du règne de Victoria, il s'attache à retracer l'histoire de la tératologie et, reprenant les travaux de ses prédécesseurs, à en donner une définition puis une nomenclature exhaustive, dans un souci positiviste de clarification des théories⁵⁴. Geoffroy St Hilaire explique que la monstruosité n'est pas « un désordre aveugle, mais un ordre particulier, soumis à des règles constantes et précises » (1 : 20), à laquelle il devient possible d'appliquer une

⁵¹ Theresa Braunschneider fournit de plus amples informations sur les thématiques de la sexualité et du genre dans le discours médical au 18^{ème} en général et sur la théorie de Parsons en particulier. Elle y explique notamment que Parsons met au point le concept de « macroclitoride » – ou femmes dotées d'un clitoris sur dimensionné pouvant être confondu avec pénis. Voir Theresa Braunschneider, « The Macroclitoride, the Tribade and the Woman : Configuring Gender and Sexuality in English Anatomical Discourse », *Textual Practice* 13.3 (1999) : 509- 532.

⁵² Bien qu'étant d'origine française, les travaux de I. Geoffroy St Hilaire font figure de référence en la matière et ont eu une grande influence en Europe. Il a notamment influencé les travaux de Geddes et Thompson sur l'hermaphrodisme. Voir Patrick Geddes et J. Arthur Thompson, *L'évolution du sexe*, trans. Henry de Varigny (Paris : Babé et Cie, 1892) 88-113.

⁵³ Isidore Geoffroy St Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux ou Traité de tératologie*, 3 vols. (Paris : J.B Baillière, 1832).

⁵⁴ Geoffroy St Hilaire identifie trois périodes marquantes dans la pensée du monstre : la période « fabuleuse », qui pour lui ne s'arrête pas avec Ambroise Paré, mais va jusqu'aux premières années du 18^{ème} siècle, faite d'« observations vagues, incomplètes, recueillies au hasard » et d'« ouvrages où l'on voit à peine briller une vérité utile au milieu de cent erreurs grossières » (1 : 4), dominée par la superstition. Pour les auteurs du 17^{ème} comme pour ceux des siècles précédents, les monstres sont « des prodiges destinés à faire éclater la gloire de dieu, ou des preuves de sa colère, présageant quelque calamité » (1 : 5). La seconde période est la période positive qui s'étend selon lui sur la première moitié du 18^{ème} siècle, qui comprend l'importance de l'observation, mais reste motivée le plus souvent par une curiosité pour des formes insolites (1 : 7-8), pour arriver enfin à la période dite « scientifique » du milieu du 18^{ème} au milieu du 19^{ème}, marquée par trois innovations de pensée : l'embryogénie, la théorie de l'arrêt du développement et enfin (c'est sur quoi nous souhaiterions insister), sur l'entrée en classification du monstre (1 : 9-19).

classification suivant « les formes et les principes des méthodes linnéennes » (1 : 21). Geoffroy St Hilaire classe donc les anomalies⁵⁵ en quatre groupes principaux, le quatrième étant celui des individus présentant « des conditions organiques qui se rencontrent dans son espèce, qui même peuvent appartenir à son âge, mais non à son sexe » (1 : 31), ou hermaphrodites⁵⁶, auxquels le deuxième tome de son traité est en grande partie consacré, contestant ainsi la théorie de l'exclusivité sexuelle de Parsons. Geoffroy St Hilaire met au point une véritable nomenclature de l'hermaphrodisme, classant les individus selon différents types : avec ou sans « excès dans le nombre des parties », masculins, féminins, neutres – ni l'un ni l'autre, mixtes, bisexuels (2 : 36). Les travaux de St Hilaire marquent le passage d'une conception relativement homogène de l'hermaphrodisme⁵⁷ en médecine à une définition hétérogène qui organise l'androgynie en groupes et sous-groupes hiérarchisés d'après leur degré d'exceptionnalité. L'hermaphrodite entre dans l'univers raisonné et ordonné de la méthode scientifique, autrement dit, il « rentre dans l'ordre ». Il fait l'objet d'une classification stricte, d'une nomenclature précise quittant ainsi la catégorie du prodige, manifestation d'une colère ou d'une impénétrable raison supérieure. A l'issue de son étude, Geoffroy St Hilaire arrive à la conclusion que le véritable hermaphrodisme, c'est-à-dire la possession d'organes générationnels des deux sexes fonctionnels, n'existe pas : « L'hermaphrodisme parfait sous le point de vue anatomique, c'est-à-dire l'existence simultanée de toutes les parties mâles et de toutes les parties femelles, est encore plus difficile à concevoir que l'hermaphrodisme physiologique, et peut-être même est-il absolument impossible » (Geoffroy St Hilaire 2 : 173). Si l'on

⁵⁵ Geoffroy St Hilaire utilise le mot anomalie dans son sens étymologique, du grec *anomalos* signifiant l'irrégularité, inégalité ou aspérité. Pour un développement plus complet de la notion d'anomalie en médecine en général et chez Geoffroy St Hilaire en particulier, on peut se référer à l'analyse qu'en fait Georges Canguilhem dans *Le normal et le pathologique* (1943 ; Paris : Presses Universitaires de France, 1975).

⁵⁶ « C'est ainsi que des individus mâles peuvent, par la conformation d'une ou de plusieurs parties de leur corps, ressembler aux femelles de leur espèce ; que celles-ci à leur tour peuvent emprunter quelques traits de la conformation des mâles, et que même, chez quelques sujets, les conditions organiques de l'un et de l'autre peuvent se trouver réunies d'un manière plus ou moins complète. Tous ces cas d'anomalie portent en commun le nom d'hermaphrodismes, *Hermaphrodisimi*, et forment un groupe distinct et très naturel, déjà admis comme l'une des grandes divisions des déviations ou des monstruosité, [...] et dont plusieurs caractères importants (sic), [...] commandent la conservation. » (Geoffroy St Hilaire 2 : 32).

⁵⁷ « Ainsi, tandis que pour les anciens, il n'existait et ne pouvait exister qu'un seul genre d'hermaphrodisme, l'hermaphrodisme absolu, résultant de la réunion complète des deux sexes, nos définitions nouvelles nous font concevoir la possibilité et prévoir l'existence d'une multitude de genres d'hermaphrodisme. » (Geoffroy St Hilaire 2 : 31).

peut théoriquement concevoir l'existence d'un tel être, il ne faut guère selon lui s'attendre à le voir réalisé. Cette constatation scientifique a pour effet de renvoyer de manière plus péremptoire l'idéal d'harmonie et d'équilibre androgynique dans la sphère de l'impossible, de radicaliser encore un peu plus la différence d'imaginaire qui lie et sépare tout à la fois l'androgynite et l'hermaphrodite. Ce dernier se dissocie de manière plus claire de son cousin platonicien, symbole de perfection, tandis que le discours médical place l'hermaphrodisme au rang des anomalies ou irrégularités de la nature, comprises par l'ordre scientifique.

2/ Poésie romantique : entre résistance au rationnel et désenchantement.

Cette opposition entre imaginaire et réalité, cette tension entre idéal et monstruosité se retrouve en littérature, dans un mouvement embrassant, selon Alan J.L. Busst⁵⁸, l'ensemble du 19^{ème} siècle. Alan J.L. Busst explique que deux images de l'androgynite entrent en compétition au 19^{ème} siècle en France – il utilise d'ailleurs dans son étude les termes « androgynite » et « hermaphrodite » comme synonymes – qui, tout en étant issues des mêmes sources, sont pourtant diamétralement opposées : « While the one image is clearly optimistic and healthy, the other is pessimistic, unhealthy and decadent » (Busst 10). Selon lui, ces deux images se répartissent chronologiquement sur les deux moitiés du 19^{ème} siècle, l'une succédant à l'autre, correspondant à peu près au début du siècle, à la période romantique, puis à la fin du siècle, à la période décadente de la littérature. Nous allons tenter de montrer dans quelle mesure cette répartition théorique établie par Busst⁵⁹ s'applique également à la scène littéraire britannique, avec

⁵⁸ Alan J.L. Busst, « The Image of the Androgynite in the Nineteenth Century », *Romantic Mythologies*, ed. Ian Fletcher (Londres : Routledge, 1967) 1-95.

⁵⁹ Busst souligne la dimension politique de la figure de l'androgynite en France : « The image of the androgynite in early nineteenth century France was characterized above all by its important historical, social and even political associations. [...] Contemporary preoccupation with the question of man's unity in time and space assured this symbol of immense popularity among not only erudite mystics and historian-philosophers but also poets and novelists » (12). Dans le contexte de l'après Révolution française, le mythe de l'androgynite primordial fournit une image positive, un modèle de reconstruction sociale à des penseurs tels que Fabre d'Olivet ou encore Ballanche (Busst 15-19). Comme nous avons pu l'observer précédemment sur la période de la Renaissance, le motif de l'androgynite est une nouvelle fois utilisé dans un but politique. Notons cependant que s'il servait une esthétique satirique dans les pamphlets de la Renaissance, il est envisagé, au début du 19^{ème} siècle, comme une alternative sociale positive.

quelques modifications au niveau de la périodicité, afin d'épouser au mieux les spécificités de l'histoire littéraire anglaise. Il semble effectivement que chez des poètes romantiques tels que Blake, Coleridge, Shelley et Keats, l'androgynie fasse, dès la fin du 18^{ème} siècle, l'objet d'une figuration duelle et paradoxale.

a/ La chute et l'angoisse de la division.

A la période romantique, se radicalise le conflit entre l'idéal et la réalité, entre androgynie rêvée et réalité hermaphrodite, dessinant une poétique qui oscille entre exaltation de réconcilier ces deux niveaux ontologiques et désespoir de l'incapacité à y parvenir. Selon Georges Gusdorf⁶⁰, dans *L'homme romantique* :

L'œuvre de William Blake est faite d'extrapolations, paraphrases, prolongements et déviations visionnaires d'une eschatologie où des êtres symboliques mettent en œuvre les destinées de l'humanité sous des formes allégoriques. La chute des anges et leur réhabilitation, le commencement et la fin de Satan, la comédie divine venant redoubler et justifier la comédie humaine, forment la manière d'un immense répertoire épique, caractéristique du romantisme européen. Le légendaire romantique se situe aussi bien dans le ciel que sur la terre, la terre et le ciel se servant mutuellement de miroir pour approfondir la perspective ontologique, en vers, en prose, en peinture ou en musique. (Gusdorf 231-232)

Dans la poésie tourmentée et mystique de Blake, l'androgynie fait retour pour figurer la séparation. Par exemple, *The First Book of Urizen*⁶¹, livre prophétique qui épouse la structure de la Genèse, met en scène la naissance d'Enitharmon, l'Eve de la mythologie blakienne, à la différence que celle-ci ne naît pas de la côte d'Adam, mais des larmes de Los :

At length in tears and cries embodied,

⁶⁰ Georges Gusdorf, *L'homme romantique* (Paris : Payot, 1984).

⁶¹ William Blake, « The First Book of Urizen », *Blake : Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes (Londres : Oxford University Press, 1966) 222-237.

A female form, trembling and pale,
Waves before his deathly face.

All Eternity shudder'd at sight
Of the first female now separate,
Pale as a cloud of snow
Waving before the face of Los.

Wonder, awe, fear, astonishment
Petrify the eternal myriads
At the first female form now separate. (Blake IV.18, 6-15)

Le poème de Blake est hanté par la figure de la division sexuelle, vécue comme une déchirure originelle qui apparaît à plusieurs reprises dans son œuvre⁶². La naissance d'Enitharmon se fait dans la douleur et les larmes, tout comme la naissance d'Orc, comparé à un vers, puis à un serpent qui ronge le ventre de sa mère (VI 19-21). L'allégorie de la naissance d'Eve semble indiquer que rien ne pourrait réconcilier les principes masculins et féminins. Dans un épisode qui renverse la fable ovidienne, Los tente de s'unir à Enitharmon qui, telle Hermaphrodite fuyant Salmacis, s'efforce de lui échapper :

But Los saw the Female & pitied ;
He embrac'd her ; she wept, she refus'd ;
In perverse and cruel delight
She fled from his arms, yet he follow'd.

Eternity shudder'd when they saw
Man begetting his likeness
On his own divided image. (Blake, VI.10-6)

A travers l'image de Los doublement renvoyé à lui-même (« man begetting his likeness/on his own divided image »), Blake met en scène la création comme

⁶² Voir Plate 14.46 ; 52 ; 53 ; Plate 15.1 ; 8.

chute, la dualité sexuelle comme déchirure et dessine en creux un horizon d'attente sans cesse déçu : celui de la fusion harmonieuse des opposés. Dans les termes de Georges Gusdorf :

Le paradigme de l'androgynie désigne, à l'horizon eschatologique de la création, le passage de l'Un au Multiple, origine du mal de vivre, et le passage inverse du Multiple à l'Un, solution et résolution des ambiguïtés du devenir [...] Le mythe de l'androgynie figure la résolution des tensions dans une synthèse impossible – figure de vie et figure de mort à la fois, objet de la visée du désir par delà l'horizon possible, aboutissement lointain d'une anthropologie transcendante [...]. (233-34)

L'imaginaire romantique est travaillé par cette tension entre la réalité de la coupure, du passage de « l'un au multiple », et l'espoir du « passage du multiple à l'un », aspiration vouée à l'échec. L'androgynie, soit l'union du masculin et du féminin, apparaît comme un idéal perdu et impossible à atteindre⁶³. Jean Raimond⁶⁴, dans son étude sur la poésie de Keats, analyse cette tension entre le désir de synthèse au cœur de l'amour et de la beauté d'une part et la conscience que ce vœu est irréalisable au niveau existentiel d'autre part. Selon lui, « c'est donc sur le plan imaginaire que Keats va tenter de dépasser les contradictions du réel, pour réaliser la synthèse de la beauté, de l'amour et de la mort » (Raimond 1977, 132). Par exemple, le poème *Lamia*⁶⁵ met en scène cette impasse des contraires mis en tension. Le poème se conclut par la rupture tragique et le rejet des partenaires, chacun en son identité séparée, dans un monde « désenchanté » par « la froide philosophie », où le triomphe des forces extérieures renvoie la femme à sa nature mortifère de créature du serpent⁶⁶. Il souligne le manque

⁶³ De même, dans « Christabel » de Coleridge, le poème s'achève sur une coupure : la séparation du père et de la fille, la corruption de l'amour filial sous l'effet délétère d'un mal absolu et mystérieux incarné par Geraldine.

Samuel Taylor Coleridge, « Christabel », *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Ernest Hartley Coleridge (Oxford : Clarendon Press, 1912) 213-236.

⁶⁴ Jean Raimond, *Visages du romantisme anglais* (Paris : Bordas, 1977).

⁶⁵ John Keats, « Lamia », *The Complete Poems*, ed. John Barnard, 3rd ed. (Londres : Penguin Books, 2006) 414-433.

⁶⁶ « L'amour, dans *Lamia*, est aussi délicieux que fatal et il porte en lui le germe de la mort. [...] Le personnage de Lamia, qui ressortit à l'archétype de la femme vampire, symbolise la dualité de l'amour, à la fois désirable et trompeur. La tension de la poésie keatsienne réside dans un

inhérent à l'imaginaire de l'androgynie, qui apparaît aussi sous la forme du désir et de l'angoisse de la séparation. La relation à l'autre est donc pensée sur le mode de la tension entre désir et désespoir, vision illuminée et inquiétude.

b/ La mise en tension des opposés comme modalité de la création poétique.

Ce désir de réunion, cette aspiration à l'harmonie est au cœur de la rhétorique romantique et de la pensée de la création poétique, définie comme tentative sans cesse réitérée d'accéder à une transcendance par l'art en dépassant les contradictions du réel, les limitations du plan existentiel. Paradoxalement, le motif de la division des sexes et la mise en tension des opposés se renversent en énergie positive, démiurgique, essentielle à la vision poétique. Selon Gusdorf, « l'unité du couple affirme un mystère ontologique, voie d'accès à l'être, négligée par les tenants des métaphysiques asexuées, par excès de rationalité » (227). Blake déclare dans *The Marriage of Heaven and Hell*, Plate 3 : « Without contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence » (149).

Cette mise en tension des opposés comme condition nécessaire de l'existence humaine témoigne de l'influence⁶⁷ des philosophies de Jacob Boehme⁶⁸ et d'Emmanuel de Swedenborg⁶⁹. Pierre Deghaye, dans un article

perpétuel va et vient entre les deux pôles opposés de l'attraction et de la répulsion » (Raimond 1977, 136).

⁶⁷ Cette double influence philosophique est notamment mise en avant par Georges Gusdorf : « Boehme et Swedenborg sont présents et actifs dans le contexte culturel britannique, au sein du mouvement religieux non-conformiste du XVIIIe siècle. Swedenborg a séjourné en Angleterre à diverses reprises [...] ; Blake a commenté des versions anglaises du visionnaire suédois » (1984, 340). A titre d'exemple, de nombreuses références à Emmanuel de Swedenborg se trouvent dans la *Biographia Literaria*, et le *Table Talk* de Coleridge. Ainsi l'entrée du 1^{er} septembre 1832 dans *Table Talk* indique : « Great minds – Swedenborg's for instance – are never wrong but in consequence of being in the right, but imperfectly ». Samuel Taylor Coleridge, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, vol.1 (New York : Harpers and Brothers, 1835) 51.

⁶⁸ Jacob Boehme, *De la signature des choses*, trad et int. Pierre Deghaye (Paris : Grasset, 1995). Notons que les deux orthographes « Jacob Boehme » et « Jakob Böhme » sont recevables. Nous avons choisi d'utiliser la première, excepté dans le cadre de citations pour lesquelles nous avons respecté l'orthographe utilisée par l'auteur.

⁶⁹ Emmanuel de Swedenborg, *Traité curieux des charmes de l'amour conjugal dans ce monde et dans l'autre*, trans. M de Brumore (1784 ; Genève : Editions Slatkine, 1995).

intitulé « L'homme virginal selon Jakob Böhme »⁷⁰, met en évidence la centralité de l'androgynie dans la pensée du mystique allemand. Il l'applique en effet à Adam tel qu'il était avant la chute, mais également au Christ, le second Adam :

Ils sont l'un et l'autre *l'homme virginal* qui est le symbole de l'humanité parfaite et que Böhme appelle en allemand *die männliche Jungfrau*. Böhme dit de cet homme qu'il est homme et femme. Il affirme en même temps qu'il n'est ni homme ni femme [...] La séparation entre l'homme et la femme prendra fin. La totalité perdue sera rétablie en la personne du Christ. [...] Pour Böhme, une plénitude ne se conçoit vraiment que si elle est le terme d'un accomplissement. Il faut qu'elle soit une unité réalisée au prix d'un devenir : l'Un n'est pas concevable sans une division qui le précède. (155)

L'esthétique romantique réhabilite et illustre une pensée de l'androgynie mystique, présente depuis la fin du 16^{ème} siècle, selon laquelle la mise en opposition de couples de contraires, et la recherche de leur dépassement, de leur synthèse constitue le but ultime du poète. Dans un chapitre de la *Biographia Literaria*⁷¹ consacré à l'imagination, Coleridge distingue deux types d'imaginations : l'imagination primaire et l'imagination secondaire. L'imagination secondaire est identique à la première en termes d'agencement, mais en diffère en termes de degré et de modalité d'opération : « It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate ; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and to unify » (1817, 167). L'imagination a donc pour origine le désir « d'unifier » et de « rendre idéal », confirmant l'idée que la division et la mise en tension des oppositions sont le moteur de la création⁷².

Il faut donc distinguer les figurations désenchantées d'une harmonie désirée et perpétuellement contrariée mises en œuvre dans la poésie romantique

⁷⁰ Pierre Deghaye, « L'homme virginal selon Jakob Böhme », *L'androgynie*, eds. Antoine Faivre et Frédéric Tristan (Paris : Albin Michel, 1986) : 155-196.

⁷¹ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, ed. George Watson (1817 ; Londres : Everyman's Library, 1967).

⁷² « L'opposition se retrouve entre l'imagination reproductrice, remémoration du vécu et du perçu, et l'imagination productrice et créatrice, initiatrice d'une neuve réalité, que Coleridge reconnaissait comme une *natura naturans*, génératrice des réalités secondaires de la *natura naturata* » (Gusdorf 344).

de la pensée des contraires, motif central de l'androgynie platonicienne, telle qu'elle est représentée dans les écrits théoriques romantiques. On retrouve ainsi chez Coleridge l'idée que non seulement la création, mais également l'amour mettent en jeu des opposés, qui sans toutefois se réunir, sont complémentaires⁷³ :

Love is the admiration and cherishing of the amiable qualities of the beloved person, upon condition of yourself being the object of their actions. The qualities of the sexes correspond. The man's courage is loved by the woman, whose fortitude again is coveted by the man. His vigorous intellect is answered by her infallible tact. (1835, 68)

Coleridge envisage l'androgynie sur le mode ontologique ou psychique, comme harmonie en soi des principes masculins et féminins. Ainsi s'entend la phrase rendue célèbre par la relecture qu'en fait Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*⁷⁴ : « A great mind must be androgynous » (Coleridge 1835, 51), quoiqu'on ne trouve pas ou peu de personnages androgynes à proprement parler dans son œuvre poétique. Tout naturellement, cette exaltation du désir comme moteur de l'imagination et de la création, comme puissance permettant de transcender les contraires de la vie réelle se transcrit également par une revalorisation de l'érotisme et de l'union charnelle qui prennent une importance métaphysique⁷⁵ :

⁷³ Samuel Taylor Coleridge, *Specimens of the Table Talk of the late Samuel Taylor Coleridge*, vol.1 (New York : Harper and Brothers, 1835) 68.

⁷⁴ Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929 ; Oxford : Oxford University Press, 1992) 128.

⁷⁵ Ces conclusions corroborent celles de Frédéric Monneyron sur l'androgynie à la période romantique en France. Celui-ci met en regard deux romans ayant pour personnages principaux des êtres ambigus, *Seraphita* d'Honoré de Balzac (1834) et *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier. Selon lui, le premier illustre un androgynat spiritualiste, tandis que le second illustre un androgynat idéaliste. Par cela, il entend que le roman de Balzac en scène un être double, angélique, mystérieux, parfait, asexué, qui n'est pas sans rappeler l'Adam de Jacob Boehme. En revanche, le second thématise des travestissements rappelant au niveau narratif les travestissements shakespeariens enchâssés – comme en témoigne la scène de théâtre dans le théâtre, dans laquelle Madeleine apparaît habillée en femme – et se double d'une certaine introspection (Monneyron 99). L'on pourra rapprocher ces évocations des réflexions de Madeleine sur les natures féminines et masculines qui rappellent celles de Viola dans *Twelfth Night*. Dans *Mademoiselle de Maupin*, l'androgynie est une « idée pure, inaccessible au désir », il « incarne donc la perfection entendue comme unité-totalité de la beauté et du désir. Il est le symbole, le révélateur de la beauté en soi et du désir en soi qui se déterminent et se constituent progressivement » (Monneyron 104). Dans la double perspective de Balzac et Gautier, la figure est donc prise entre angélisme, figuration idéale et asexuée, et incarnation par le travestissement, qui représente un idéal érotique évasif et impossible à atteindre (Monneyron 134). Toutefois les deux figurations convoquent l'idée du retour à l'unité originelle et de l'amour comme moyen d'y parvenir : « les modes de retour précédemment évoqués – l'ascèse dans un cas, le travestissement

En règle générale, l'amour et la sexualité sont l'objet d'une appréciation positive associée à la célébration de la création évolutive. Masculin et féminin ne sont pas des caractères propres à l'humanité [...]. Il s'agit de catégories cosmiques, à l'œuvre dans le réel en sa totalité. L'opposition des complémentaires, et la tension qui s'ensuit entre les deux propose un cas particulier de la polarité universelle, dont la loi s'impose au Cosmos [...]. (Gusdorf 225)

IV/ Littérature victorienne : érotisme et homosexualité.

Selon Alan J.L. Busst, à partir de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, l'exaltation romantique pour l'idéal de synthèse impossible à atteindre que représente l'androgynie s'essouffle et fait place au désenchantement : « the gulf between the ideal and the real can no longer be bridged once all the possibilities have been exhausted in the imagination by a desire still unsatisfied but with ever loftier aims » (42). La figure se teinte alors de pessimisme, dans les termes de Busst « for the lechery that is associated with the pessimistic symbol of the androgynie is above all cerebral, indeed, cerebral lechery is the vice supreme which best characterizes the attitudes of disillusionment and withdrawal from practical life which conditions the symbol » (Busst 42). Ce passage d'une androgynie optimiste à une androgynie à la fois plus tourmentée, mais aussi plus érotique – voire homoérotique – que Busst voit à l'œuvre dans un corpus de textes français est similaire à celui qui s'amorce en Angleterre à la période victorienne et qu'accentueront les auteurs de la fin du siècle.

La poésie de Swinburne s'en fait l'écho, offrant une représentation du mythe plus incarnée, plus directe et plus voluptueuse. Ainsi, le poème *Hermaphroditus*⁷⁶ tire son inspiration d'une statue exposée au Louvre et attribuée au Bernin, représentant l'hermaphrodite endormi de la fable ovidienne. Il ne s'agit

et la bisexualité dans l'autre cas – s'opposent en ce qu'ils évacuent ou au contraire convoquent le charnel » (Monneyron 1994, 134).

⁷⁶ Algernon Charles Swinburne, « Hermaphroditus », *Poems and Ballads and Atalanta in Calydon*, ed. Kenneth Haynes (1866 ; Harmondsworth : Penguin Books, 2000) 65-67.

pas à proprement parler d'une réécriture du mythe, dans la mesure où la fable ovidienne est ici doublement médiée ; une première fois par la représentation statuaire d'un être doté de la poitrine d'une jeune femme et d'un sexe masculin, puis une seconde fois par l'*ekphrasis* qu'effectue le texte poétique :

Sex to sweet sex with lips and limbs is wed,
Turning the fruitful feud of hers and his
To the waste wedlock of a sterile kiss ;
.....
Love stands upon thy left hand and thy right,
Yet by no sunset and by no moonrise
Shall make thee man and ease a woman's sighs,
Or make thee woman for a man's delight.
To what strange end hath some strange god made fair
The double blossom of two fruitless flowers ?
Hid love in all the folds of all thy hair,
Fed thee on summers, watered thee with showers,
Given all the gold that all the seasons wear
To thee that art a thing of barren hours ? (17-19, 33-42)

Ces quelques vers sont marqués par la même ambiguïté que l'être double qu'ils décrivent. Le poème met en avant la stérilité de l'hermaphrodite, par la répétition de mots tels que « sterile », « barren », « fruitless ». Il est représenté comme n'appartenant plus ni à un sexe ni à l'autre, un être neutre et dénaturé tout à la fois, dans l'incapacité qu'il est d'apaiser les soupirs d'une femme et de faire les délices d'un homme. Cet être altéré exerce toutefois une fascination d'ordre esthétique sur le spectateur, et en l'occurrence sur le poète, qui souligne à maintes reprises la beauté et la perfection formelle de l'hermaphrodite : « To what strange end hath some strange god made fair/ The double blossom of two fruitless flowers ? » ou encore « Hid love in all the folds of all thy hair ». Allison Pease⁷⁷

⁷⁷ Allison Pease, « Questionable Figures : Swinburne's *Poems and Ballads* », *Victorian Poetry* 35.1 (1997) : 43-56.

met les poèmes de Swinburne à l'épreuve des mœurs et des valeurs de la société victorienne :

In their representations of what was perceived as masculine women and feminine men, Swinburne's poems threaten to destabilize the socially constructed norms of male and female behavior. Likewise, his ambiguous and metonymic treatment of the body, his failure to 'dress' desiring bodies in the cloak of language presupposed by the literary mores of the time [...] threatens to destabilize the boundary between obscenity and art (43).

En effet, les personnages ambigus foisonnent dans l'œuvre de Swinburne et apparaissent par exemple dans *Fragoletta* – poème dont l'énonciateur de sexe indéterminé adresse un vibrant hommage à une personne au sexe également incertain⁷⁸ – ou encore dans *Lesbia Brandon*⁷⁹, un roman inachevé qui met en scène un frère et une sœur pour la description desquels les mêmes termes sont utilisés⁸⁰, en faisant des figurations doubles et quasi interchangeable d'un même personnage. Le poème *Anactoria*⁸¹, présenté comme une ode de la poétesse Sappho à son amante, nous offre le portrait d'une femme masculine, menaçant de dissoudre les normes sociales. Cette dernière exprime à plusieurs reprises un désir de fusion violent et mortifère, évoquant l'imaginaire lié à l'union de Salmacis et Hermaphrodite :

⁷⁸ I dreamed of strange lips yesterday
And cheeks wherein the ambiguous blood
Was like a rose's – yea,
A rose's when it lay
Within the bud.
LOVE ! what shall be said of thee?
The son of grief begot by joy ?
Being sightless, wilt thou see ?
Being sexless, wilt thou be
Maiden or boy ? (1-10)

Voir Algernon Charles Swinburne, « *Fragoletta* », *Poems and Ballads and Atalanta in Calydon*, ed. Kenneth Haynes (1866 ; Harmondsworth : Penguin Books, 2000) 67-70.

⁷⁹ Algernon Charles Swinburne, *Lesbia Brandon*, trans. Lola Tranec-Dubled (1952 ; Paris : Gallimard, 1956).

⁸⁰ « Encore enfant, son frère lui ressemblait tellement que cette description peut s'appliquer à lui » (Swinburne, 1952, 23).

⁸¹ Algernon Charles Swinburne, « *Anactoria* », *Poems and Ballads and Atalanta in Calydon*, ed. Kenneth Haynes (1866 ; Harmondsworth : Penguin Books, 2000) 47-55.

That I could drink thy veins as wine, and eat
 Thy breasts like honey ! that from face to feet
 Thy body were abolished and consumed,
 And in my flesh thy very flesh entombed ! (Anactoria, v111-114)

.....
 O that I
 Durst crush thee out of life with love, and die,
 Die of thy pain and my delight, and be
 Mixed with thy blood and molten into thee ! (Anactoria 129-132)

La mise en regard de ces deux poèmes nous montre que la figure de l’hermaphrodite et le répertoire d’images qui y est lié s’enrichissent de nouvelles connotations. Aussi bien dans « Hermaphroditus » que dans « Anactoria », l’hermaphrodite devient prétexte à une figuration à peine voilée, voire explicite, du désir homo-érotique⁸², ainsi que du corps désirant⁸³ que, selon les termes d’Allison Pease, Swinburne refuse « de vêtir du langage littéraire convenu de

⁸² L’aptitude de l’hermaphrodite à figurer l’*eros* homosexuel est exploitée en Angleterre dès la période de la Restauration, notamment par les œuvres théâtrales et poétiques d’Aphra Behn. Selon Jorge Figueroa Dorrego : « Aphra Behn often presented heroines with *manly* qualities and heroes with womanly features, androgynous figures who generally combine *feminine* sensitivity and *masculine* freedom of choice and action » (27). Heidi Laudien explore plus avant la thématique de l’indifférenciation sexuelle dans les poèmes de Behn : « Exploring the ‘pastorelle’ in ‘On a Juniper-Tree, cut down to make Busks’, Behn refigures a two-person heterosexual model by introducing a third member. [...]. Narrated from the perspective of the tree, the poem radically twists and exploits the conventions of the pastoral setting through the tree’s personification. [...]. Leaving the gender of the tree undefined allows Behn to complicate her love equation further. Yet regardless of being unable to delineate the gender of the tree, Behn suggests a homoerotic desire once the tree is co-opted into the love-making. Desire, as Behn writes in this poem, follows a heterosexual plot complicated by homosexual desire. By couching the *ménage à trois* in an idyllic pastoral setting, and using the language of heterosexual desire, Behn eloquently masks the final suggestion of homosexual desire » (95-96). L’analyse de Heidi Laudien révèle donc que l’ambiguïté et l’indifférenciation sexuelle interviennent dans une double économie du voilement/dévoilement du désir homoérotique, faisant ainsi écho au mouvement que nous avons identifié dans la poésie de Swinburne. Voir Jorge Figueroa Dorrego, « Viragos and ‘Soft’ Men : Androgyny in Aphra Behn’s Fictions », *Aphra Behn (1640-1689) : Identity, Alterity, Ambiguity*, eds. Mary Ann O’Donnell, Bernard Dhuicq et Guyonne Leduc (Paris : L’Harmattan, 2000) 25-33 et Heidi Laudien, « From Pastoral to ‘Pastorelle’ : a New Context for Reading Aphra Behn », *Aphra Behn (1640-1689) : Identity, Alterity, Ambiguity*, eds. Mary Ann O’Donnell, Bernard Dhuicq et Guyonne Leduc (Paris : L’Harmattan, 2000) 91-101.

⁸³ Une occurrence du corps érotisé apparaît notamment dans les vers 11 à 14 d’ « Anactoria » :

I feel thy blood against my blood : my pain
 Pains thee, and lips bruise lips, and vein stings vein.
 Let fruit be crushed on fruit, let flower on flower,
 Breast kindle breast, and either burn one hour.

La répétition des mots « lips », « vein », « breast », « blood » met l’accent sur la dimension corporelle, charnelle du désir.

l'époque » (43)⁸⁴. Enfin, à mesure que la représentation de l'hermaphrodite se fait plus incarnée, plus charnelle, elle se dissocie plus clairement de la moralité⁸⁵, se teintant de violence, de voracité mortifère, de sadisme presque, tout en s'associant à un idéal de beauté formelle dont le critère n'est plus la conformité au Bien. Ces tendances observées chez Swinburne préfigurent les représentations subséquentes de la période décadente, dont nous aurons l'occasion de préciser les contours par la suite.

Wendy Bashant explore les aspects politiques, esthétiques et scientifiques de l'androgynie et du corps hermaphrodite à l'époque victorienne. Elle met à ce titre les œuvres de Swinburne en regard de celles d'Alfred Tennyson, et notamment « The Princess »⁸⁶, qui semble lui aussi se faire l'avocat d'une certaine androgynie :

Yet in the long years liker must they grow ;
 The man be more like the woman, she of a man ;
 He gain in sweetness and in moral height,
 Nor lose the wrestling thews that throw the world ;
 She mental breadth, nor fail in childward care,
 Nor lose the childlike in the larger mind. (VII, 263-268)

Cette évocation rappelle l'idéal d'harmonie et d'équilibre entre les sexes qui travaille l'imaginaire romantique. Quelques vers plus loin, Tennyson réaffirme l'idée d'incomplétude fondamentale de l'être :

⁸⁴ Cette tendance à l'érotisation de l'hermaphrodite fait écho à celle que l'on peut observer dans la littérature francophone. Ainsi, par exemple, dans *Mademoiselle de Maupin*, la fin du roman suggère également que Madeleine passe la nuit dans la chambre de Rosanette avant de disparaître.

⁸⁵ Le désir est une malédiction qui rappelle la coupure androgynique infligée par un Dieu auquel Sappho adresse les imprécations suivantes :

[...] Who hath cursed
 Spirit and flesh with longing ? filled with thirst
 Their lips who cried unto him ? who bade exceed
 The fervid will, fall short the feeble deed,
 Bade sink the spirit and the flesh aspire,
 Pain animate the dust of dead desire,
 And life yield up her flower to violent fate ?
 Him would I reach, him smite, him desecrate,
 Pierce the cold lips of God with human breath,
 And mix his immortality with death. (*Anactoria* 175-183)

⁸⁶ Alfred Tennyson, « The Princess », 1847, *Project Gutenberg*, 2008, 22/10/11 <<http://www.gutenberg.org/files/791/791-h/791-h.htm>>

Either sex alone
Is half itself, and in true marriage lies
Nor equal, nor unequal: each fulfils
Defect in each [...]. (VII, 283-286)

Mais à la différence de la représentation de Swinburne, c'est bien l'union entre deux êtres qui est érigée en modèle, non le corps bisexué. Dans les termes de Bashant : « a marriage, not a body, creates androgynous society ; the perfect animal is not hermaphrodite but man joined to woman with wedding bands » (Bashant 10). Les représentations de Swinburne et de Tennyson illustrent les deux pôles qui caractérisent la pensée de l'androgynisme : il incarne à la fois un idéal d'organisation politique et sociale lorsqu'il est tourné vers l'autre et le désir stérile, quoique esthétiquement fascinant, lorsqu'il est solipsiste.

V/ Décadence.

1/ Figurations littéraires.

La poésie de Swinburne préfigure, à de nombreux égards, la représentation de l'androgynisme et de l'hermaphrodite dans la littérature fin de siècle ou décadente. En effet, celle-ci va dans le sens d'une incarnation grandissante, mettant en avant la dimension esthétique et plastique de la figure. Dans *The Desire and Pursuit of the Whole*⁸⁷, le personnage de Zilda – une jeune fille recueillie par Nicholas Crabbe, et qu'il fait passer pour son serviteur Zildo – est l'objet d'une telle fascination esthétique. Il/elle est décrit/e à travers une comparaison avec la statue grecque : « Her pectoral muscles were as richly flat and vigorous as those of the Eros of Praxiteles [...] She was close-packed, neat rounded, and supple as the Narcissus of Pompeii » (Rolfe 46). Le *topos* de la statue grecque utilisé par Frederick Rolfe dans cette description rappelle, à plus d'un titre, les

⁸⁷ Frederick Rolfe, *The Desire and Pursuit of the Whole : A Romance of Modern Venice* (New York : Da Capo, 1953).

travaux de Walter Pater⁸⁸, qui s'attache, dans un essai consacré à Winckelmann, à préciser les caractéristiques de la sculpture antique :

The beauty of the Greek statues was a sexless beauty ; the statues of the gods had the least traces of sex. Here there is a moral sexlessness, a kind of ineffectual wholeness of nature, yet with the true beauty and significance of its own. One result of this temperament is a serenity – *Heiterkeit* – which [...] is, perhaps, in great measure, a negative quality ; it is the absence of any sense of want, or corruption, or shame. (185-184)

La description paterienne de l'art statuaire grecque, nouant les notions de beauté, d'absence de sexe, de divinité et de plénitude d'une part à celles d'absence de désir et de corruption, réactive une dimension transcendante de l'androgynie. *A contrario*, la description de Zildo semble plus ambiguë : en faisant appel aux termes de « vigueur » et de « souplesse », Rolfé réinsuffle une dimension charnelle, vivante à la pure forme au-delà des sens et des sexes qu'est la statue. En l'occurrence, la rhétorique artistique et le *topos* de la sculpture mobilisés par Rolfé permettent à l'auteur de célébrer la beauté particulière du jeune homme sous les traits d'une jeune femme, tout en dissimulant ce désir homoérotique sous le masque de la pureté esthétique et formelle, sous l'apparente innocence d'une représentation de marbre. Dans le cadre du mouvement Esthétique en Angleterre⁸⁹, la fascination de l'artifice, de l'esthétisme à la période décadente, du beau déconnecté du bien vient marquer la représentation de l'androgynie. L'androgynie présente un idéal esthétique fascinant, mais aussi clairement signalé comme étant artificiel, pure forme qui remet en question le lien platonicien entre le Beau et le Bien, à la manière du jeune éphèbe Dorian dans *The Picture of Dorian Gray*⁹⁰. Le jeune homme est décrit dans des termes évoquant la fragilité, souvent associée à la féminité, comparé à des fleurs en éclosion (« your rose-red youth and your rose-white boyhood » selon les termes de Lord Henry [Wilde,

⁸⁸ Walter Pater, « Winckelmann », *The Renaissance : Studies in Art and Poetry*, int. Arthur Symons (1867 ; New York : Random House, 1950) 147-194.

⁸⁹ Pour une définition plus précise de l'esthétisme en Angleterre, voir Dennis Denisoff, « Decadence and Aestheticism », *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Gail Marshall (Cambridge : Cambridge University Press, 2007).

⁹⁰ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1985).

24]). Au fil du roman, le personnage, protégé des signes visibles de la dépravation par la magie de son portrait, par cette image de lui qui vieillit à sa place, sombre dans le vice et la perversité. Les représentations décadentes se font plus charnelles, plus sensuelles, tandis que l'érotisme mortifère de la période victorienne se trouve associé de manière plus évidente à une dépravation morale.

La littérature décadente foisonne des personnages androgynes, comme dans le roman de Huysmans, *A Rebours*⁹¹, auquel Wilde rend hommage dans *The Picture of Dorian Gray*. L'esthète atteint d'un incurable dégoût, s'isole pour s'efforcer de retrouver souvenirs et sensations. Il ingurgite des bonbons à la propriété étrange de convoquer la galerie de ses amours passées, pour lesquelles il n'éprouve plus maintenant qu'une fascination teintée de répulsion. Ce chapitre du roman est prétexte à trois portraits qui se rappellent à son souvenir. Le premier est celui de Miss Urania, artiste de cirque, « une Américaine, au corps bien découpé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'acier, aux bras de fonte » (Huysmans 145), qui le séduit précisément par sa virilité.

Peu à peu, en même temps qu'il l'observait, de singulières conceptions naquirent ; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle ; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle ; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme. (Huysmans 145)

En regardant l'étrange Miss Urania, Des Esseintes se sent lui-même, comme par contamination, devenir femme⁹². De cette description, nous pouvons tirer une deuxième conclusion : l'androgynie devient unidimensionnelle plus qu'interpersonnelle à la période décadente. La réunion des deux sexes s'opère dans l'être, sous un mode hermaphrodique et ne s'effectue plus entre deux êtres

⁹¹ Joris Karl Huysmans, *A rebours* (1884 ; Paris : Garnier Flammarion, 1978).

⁹² « A se regarder, à laisser agir l'esprit de comparaison, il en vint à éprouver, de son côté, l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte » (Huysmans 146).

sur un mode platonicien. En effet si Des Esseintes s'exalte à l'idée de cet échange de sexe entre Miss Urania et lui-même, lorsque ses fantasmes se réalisent « son désappointement dépass[e] le possible » (146). La relation à l'autre est un échec, teinté de désillusions, de dégoût et du sombre opprobre qu'entraîne le vice. La représentation de l'androgynie à la période décadente évacue la dimension interpersonnelle, la relation à l'autre et la question de l'amour. Il devient essentiellement ontologique, et questionne la nature de l'être autosuffisant, autonome et (auto)destructeur. Il n'est plus question avec l'androgynie décadente que de relation de soi à soi, il ne s'agit plus d'ouvrir le même à l'autre, mais bien de subsumer l'autre dans le même, en une relation anti-éthique. Il semble également que la triade amour/ désir / mort de la période victorienne se transforme en une dyade désir/ mort propre à l'hermaphrodite.

On remarque cependant un dimorphisme entre androgynie et gynandre qui, bien que déjà présent depuis la théorie de l'homologie à la Renaissance, se trouve formalisé et accentué dans les représentations décadentes. Ainsi, l'androgynie, c'est-à-dire l'homme féminisé, bien qu'étant un modèle dégradé, apparaît encore comme un modèle de beauté, conservant toutes ses facultés intellectuelles. Il combine l'ensemble des qualités masculines et féminines, la sensibilité et la beauté des formes féminines, avec l'esprit et la raison masculine. Frédéric Monneyron formule le constat en ces termes :

Si la représentation de l'androgynie masculine est contrastée, elle n'en est pas moins [...] généralement positive comme en témoigne le Dorian Gray de Wilde, être de pureté que même la dépravation sur laquelle cette pureté initiale débouche ne fait que relever d'autant pour lui conférer une séduisante dimension esthétique : celle de l'autodestruction. En revanche, la représentation de l'androgynie féminine qui offre une étonnante homogénéité de traitement s'enlise dans une totale négativité, la perversité et l'inquiétude en constituant la tonalité dominante. (1996, 52)

L'androgynie féminine, emblématisée tantôt par la « femme fatale » tantôt par la « lesbienne » (Monneyron 1996, 38 ; 44) « est intimement associée à la perversité qu'elle exprime et témoigne du déraillement hors de son statut de mère ou du

moins de compagne de l'homme et de sa prétention à s'attribuer des prérogatives masculines » (Monneyron 1996, 53-52)⁹³. La femme, en se masculinisant, semble ainsi « combiner deux négativités » en une figure monstrueuse moralement dégradée. En revanche, l'essence masculine associée à la forme féminine, esthétiquement valorisée, offre un portrait harmonieux mêlant intellect et perfection plastique (Monneyron 1996, 62).

L'androgynisme décadent va donc dans le sens d'une incarnation grandissante correspondant à une insertion de la figure dans la réalité, qui s'apparente pour Frédéric Monneyron à une « dégradation du mythe » (1996, 162). Toutefois, les valences opposées de l'hermaphrodisme et de l'androgynie que nous avons dégagées nous incitent à formuler ce mouvement en termes de « déplacement » vers le pôle « hermaphrodite » de la figure. La littérature de la fin du siècle réactive la sensualité de la fable ovidienne et la dimension potentiellement monstrueuse de l'être bisexuel relevée par Marie Delcourt. La notion d'art pour l'art qui prédomine dans l'imaginaire décadent, en déconnectant le lien platonicien entre le Beau et le Bien, transforme la monstruosité physique de l'Antiquité en une dégradation morale, avec toutefois une nette asymétrie en défaveur du féminin masculinisé.

2/ « Psychopathie sexuelle » ou l'apparition de « l'inversion ».

Ce changement de polarité, de l'idéalité de l'androgynisme au matérialisme de l'hermaphrodisme, est concomitant aux travaux scientifiques de Richard Von Krafft-Ebing⁹⁴, auquel on attribue traditionnellement la paternité de la sexologie

⁹³ Ces quelques lignes convoquent par exemple la figure de Salomé qui, dans le drame éponyme d'Oscar Wilde, réclame avec obstination la tête de Iokanaan au Tétrarque séduit par sa danse. Oscar Wilde, *Salomé : drame en un acte* (Paris : Librairie de l'Art Indépendant, 1893) 71-79, *Gallica*, 11/06/11, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114969s>>.

⁹⁴ Le choix d'inclure dans cette étude les travaux du psychiatre austro-hongrois se justifie par la grande popularité de ses écrits, réédités trois fois de son vivant d'une part, puis par son influence dans le monde scientifique d'autre part. Havelock Ellis, physicien et psychologue britannique mentionne et discute ses conclusions sur l'inversion dès 1897, dans un essai intitulé *Sexual Inversion* et qui trouvera sa forme définitive dans *Psychology of Sex* (1933). Havelock Ellis,

moderne. Dans son traité *Psychopathia Sexualis*⁹⁵, Krafft-Ebing répertorie un ensemble de perversions sexuelles telles que le sadisme, le masochisme ou encore la nécrophilie et le fétichisme, en fondant son étude sur nombre de témoignages de patients. A la liste de ces perversions, Krafft-Ebing ajoute l'homosexualité ou « inversion », à laquelle la seconde partie de son étude est consacrée. Il effectue un travail de classification comparable à celui du naturaliste Isidore Geoffroy St Hilaire sur l'hermaphrodisme physique, en établissant différents degrés d'inversion chez les patients qui peuvent aller de l'inversion « simple »⁹⁶ à des inversions plus complexes :

Il y a une transition à peine sensible entre le groupe précédent et les cas d'inversion sexuelle où non seulement le caractère et toutes les sensations du sens sexuel anormal coexistent, mais où même par la conformation de son squelette, le type de sa figure, sa voix, etc., en un mot sous le rapport anatomique comme sous le rapport psychique et psycho-sexuel, l'individu se rapproche du sexe dans le rôle duquel il se sent vis-à-vis des autres individus de son propre sexe. Il est évident que cette empreinte anthropologique de l'anomalie cérébrale représente un degré très avancé de dégénérescence. (Krafft-Ebing 408)

Selon Krafft-Ebing, la sévérité de l'inversion se mesure en fonction de l'influence de la sexualité sur le comportement de genre, voire dans les degrés les plus élevés, sur la physiologie même du patient⁹⁷. Il s'agit donc pour lui d'une perversion

Studies in the Psychology of Sex, vol. 2 « Sexual Inversion » 3rd ed. 1927. Project Gutenberg, 21/07/11 <<http://www.gutenberg.org/files/13611/13611-h/13611-h.htm>>

⁹⁵ Richard Von Krafft-Ebing, *Etude médico-légale : Psychopathia Sexualis avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, trans. Emile Laurent et Sigismond Csapo (Paris : Georges Carré, 1895) *Gallica*, 21/07/11, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76843b>>.

⁹⁶ « Ce degré est atteint quand une personne du même sexe produit sur un individu un effet aphrodisiaque, et que ce dernier éprouve pour l'autre un sentiment sexuel. Mais le caractère et le genre du sentiment restent encore conformes au sexe de l'individu. Il se sent dans un rôle actif ; il considère son penchant pour son propre sexe comme une aberration et cherche éventuellement un remède » (251).

⁹⁷ Dans la classification de Krafft-Ebing, si les rapports hermaphrodisme/ androgynie semblent inversés au niveau terminologique (l'androgynie étant considérée comme un degré d'inversion plus grave, donc plus négative que l'hermaphrodisme ou bisexualité, dans le sens moderne du terme), nous voyons bien que les notions auxquelles les mots renvoient confirment la polarité établie précédemment.

sexuelle et morale qui vient s'inscrire dans la chair même du malade. D'autre part, il définit « l'hermaphrodisme psychique » comme suit :

Ce degré de l'inversion est caractérisé par le fait que, outre un sentiment et un penchant sexuel prononcé pour les individus de son propre sexe, il y a encore un penchant pour l'autre sexe, mais que ce dernier est beaucoup plus faible que le premier, et ne se manifeste qu'épisodiquement, tandis que le sentiment homosexuel tient le premier rang et se manifeste, au point de vue de sa durée, de sa continuité et de son intensité, comme l'instinct dominant dans la vie sexuelle. (Krafft-Ebing 308)

La bisexualité, jusqu'ici conçue comme la possession de deux sexes, prend à ce moment l'acception moderne plus courante de relations sexuelles avec des individus des deux sexes. Cette transition marque un tournant dans la définition de l'hermaphrodisme, car celle-ci s'enrichit, s'élargit au fur et à mesure, pour englober toujours plus d'aspects de la vie humaine – en l'occurrence la sexualité. Les études de Krafft-Ebing marquent un déplacement dans la problématique de l'hermaphrodisme : la monstruosité ou anomalie qui était uniquement physique pour Geoffroy St Hilaire devient morale chez Krafft-Ebing, débordant potentiellement sur la physiologie. Il impose un nouveau discours, scientifique, dont le trope central est l'inversion, à un domaine jusque-là laissé à la morale religieuse, à la loi et à la pratique sociale.

VI/ Modernisme.

Havelock Ellis prolonge les travaux de Krafft-Ebing dans ce domaine, dans *Studies in the Psychology of Sex*, dont le second volume est entièrement dédié à l'inversion sexuelle⁹⁸. S'il reprend le trope central de l'inversion et la terminologie de son prédécesseur, notamment la notion « d'hermaphrodisme psychosexuel » (Ellis 112) pour définir la bisexualité, il n'en conteste pas moins

⁹⁸ Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, 3rd ed. vol. 2 (Philadelphia : F.A Davis Company Publishers, 1915), 21/06/11 <<http://www.archive.org/stream/studiesinpsycho06elligoog#page/n6/mode/2up>>.

certaines de ses conclusions⁹⁹. L'étude d'Ellis se veut plus neutre, dépourvue de jugement moral ou religieux¹⁰⁰. Dans la préface à la première édition du volume, Ellis introduit son ouvrage comme suit :

It was not my intention to publish a study of an abnormal manifestation of the sexual instinct before discussing its normal manifestations. [...] I had not at first proposed to devote a whole volume to sexual inversion. [...] But I found in time that several persons for whom I felt respect and admiration were the congenital subjects of this abnormality. At the same time I realized that in England, more than in any other country, the law and public opinion combine to place a heavy penal burden and a severe social stigma on the manifestations of an instinct which to those persons who possess it frequently appears natural and normal. [...] In any case, however, it must be realized that in this volume we are not dealing with subjects belonging to the lunatic asylum, or the prison. We are concerned with individuals who live in freedom, some of them suffering intensely from their abnormal organization, but otherwise ordinary members of society. In a few cases, we are concerned with individuals whose moral or artistic ideals have widely influenced their fellows, who know nothing of the peculiar organization which has largely molded those ideals. (Ellis 1915, v-vi)

Le but avoué d'Ellis est donc humaniste : il s'agit pour lui d'expliquer l'homosexualité, d'en trouver les causes, innées ou acquises, afin de la décriminaliser et, occasionnellement, de la valoriser : « the congenitally inverted

⁹⁹ « It is as a clinician, rather than as a psychologist, that we must regard Krafft-Ebing. At the outset he considered inversion to be a functional sign of degeneration, a partial manifestation of a neuropathic and psychopathic state which is in most cases hereditary. [...] At the time of his death, Krafft-Ebing, who had begun by accepting the view, at that time prevalent among alienists, that homosexuality is a sign of degeneration, thus fully adopted and set the seal of his authority on the view, already expressed alike by some scientific investigators as well as by inverts themselves, that sexual inversion is to be regarded simply as an anomaly, whatever difference of opinion there might be as to the value of the anomaly» (Ellis 70).

¹⁰⁰ Il pose lui-même les questions suivantes : « What is sexual inversion ? Is it, as many would have us believe, an abominably acquired vice, to be stamped out by the prison ? Or is it, as a few assert, a beneficial variety of human emotion which should be tolerated or even fostered ? Is it a diseased condition which qualifies its subject for the lunatic asylum ? Or is it a natural monstrosity, a human 'sport', the manifestations of which must be regulated when they become antisocial ? There is probably an element of truth in more than one of these views » (Ellis 302).

may, I believe, be looked upon as a class of individuals exhibiting nervous characters which, to some extent, approximate them to persons of artistic genius » (Ellis 296). Quoiqu'il jette un éclairage plus positif sur l'inversion sexuelle, le discours d'Ellis reste cependant ambigu quant à sa nature pathologique :

At this point I conclude the analysis of the psychology of sexual inversion as it presents itself to me. [...]. The average invert, moving in ordinary society, is a person of average general health, though very frequently with **hereditary relationships** that are **markedly neurotic**. He is usually the subject of a **congenital predisposing abnormality**, or complexus of minor abnormalities, making it difficult or impossible for him to feel sexual attraction to the opposite sex, and easy to feel sexual attraction to his own sex. This **abnormality** either appears spontaneously from the first, by development or arrest of development, or it is called into activity by some accidental circumstance. (Ellis 324 – nous soulignons)

Cette conclusion suit une longue discussion sur la nature de l'anomalie et de la normalité en médecine, comparant l'inversion à une anomalie somme toute courante, telle le daltonisme par exemple. Les précautions oratoires d'Ellis montrent bien sa volonté de dépouiller la question de l'inversion de considérations morales et de la dissocier d'une forme de dégénérescence ou de perversion. Toutefois, la récurrence du vocabulaire de l'anomalie congénitale et de l'hérédité déplace une nouvelle fois la problématique de l'hermaphrodisme, élargie à la bisexualité et à l'homosexualité, pour l'insérer dans le registre de la pathologie.

Dans le même temps, l'androgynie fait, au début du 20^{ème} siècle, son entrée dans la pensée de la psyché, en psychiatrie et en psychologie, en particulier sous l'impulsion de Carl Gustav Jung. Celui-ci postule dans *Dialectique du moi et de l'inconscient*¹⁰¹ la coexistence de deux principes opposés chez le sujet – l'*animus* et l'*anima* : « L'*anima* est féminine ; elle est uniquement une formation de la psyché masculine et elle est une figure qui compense le conscient masculin. Chez la femme, à l'inverse, l'élément de compensation revêt un caractère masculin, et c'est pourquoi je l'ai appelé l'*animus* » (1933, 179). Il précise cette

¹⁰¹ Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient* (1933 ; Paris : Gallimard, 1973).

définition :

Pour décrire en bref ce qui fait la différence entre l'homme et la femme à ce point de vue, donc ce qui caractérise l'*animus* en face de l'*anima*, disons : alors que l'*anima* est la source d'*humeurs* et de *caprices*, l'*animus*, lui, est la source d'*opinions* ; et de même que les sautes d'humeur de l'homme procèdent d'arrière-plans obscurs, les opinions acerbes et magistrales de la femme reposent tout autant sur des préjugés inconscients et des *a priori*. (1933, 181)

La conception jungienne de la psyché comme étant bipartite et constituée simultanément de principes masculins et féminins transpose sur un plan scientifique l'intuition romantique formulée par Coleridge, selon laquelle le génie est androgyne. En effet, selon Jung, l'équilibre des principes compensatoires est à la source de toute créativité : « De même que l'homme laisse sourdre son œuvre, telle une créature dans sa totalité, à partir de son monde intérieur féminin, de même le monde intérieur masculin de la femme apporte des germes créateurs qui sont en état de faire fructifier le côté féminin de l'homme » (1933, 188). Deux remarques s'imposent toutefois : tout d'abord, en faisant de l'*anima* la source « d'humeurs et de caprices » par opposition à l'*animus* comme origine « d'opinions », la théorie jungienne entérine également une répartition traditionnelle des caractéristiques de genre. Ensuite, la conception de Jung ne prône aucunement la parité – ou l'égalité – des principes en chaque individu :

Une femme possédée par son *animus* est toujours en danger de perdre sa féminité, son personnage féminin adapté, exactement comme l'homme, dans des circonstances analogues risque de devenir efféminé. De telles inversions psychologiques du sexe d'un être proviennent uniquement de ce qu'une fonction, dont la vocation est d'être intérieure, se trouve déroutée vers l'extérieur. (188)

Bien au contraire, *anima* et *animus* sont des « principes de compensation » inconscients, qui doivent rester secondaires, sous peine de basculer dans l'inversion.

Ce glissement de l'androgynie dans le domaine psychique n'est pas sans incidence sur sa représentation littéraire. Selon Lisa Rado¹⁰², à l'inverse des poètes romantiques, les écrivains modernes vont plus loin en représentant l'imagination comme étant issue d'une subjectivité biologiquement mâle et femelle à la fois (Rado 12). Elle réserve dans son étude une place spéciale aux femmes écrivains : « Female modernists construct a model of creativity in which their imaginations are partly 'male', these writers represent inspiration not as the incorporation of 'masculine' qualities but rather as generated by the precarious coexistence of a female consciousness and a masculine other-self that goes beyond mere pseudonym » (Rado 13). C'est peu ou prou la théorie qu'illustre l'avocate la plus connue de l'androgynie, Virginia Woolf, dans *A Room of One's Own*. Elle y relate une scène de rue ordinaire, au cours de laquelle un jeune homme et une jeune fille rentrent tous deux d'un même mouvement dans un taxi. Cette scène prend pour Woolf une dimension épiphanique :

But the sight of the two people getting into the taxi and the satisfaction it gave me made me also ask whether there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness? And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of his brain must have effect and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. (1929, 128)

¹⁰² Lisa Rado, *The Modern Androgyne Imagination : A Failed Sublime* (Charlottesville : University Press of Virginia, 2000).

L'esquisse de l'âme que dessine Virginia Woolf, composée des principes féminin et masculin, avec un ascendant différent selon le sexe de l'individu, correspond d'assez près à la théorie jungienne. De même, cette conception de l'esprit humain est également liée à une dimension créatrice :

It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought.

[...] It is fatal to be a man or woman pure and simple ; one must be woman-manly or man-womanly. [...] Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness. (1929, 136)

Les notions de « fusion » et de « collaboration » mises à l'honneur dans cet essai de Woolf impliquent un degré de coopération entre le masculin et le féminin supérieur à celui suggéré par la psychologie jungienne. A ce titre, Marilyn Farwell¹⁰³ relève une contradiction dans les termes mêmes employés par l'auteure :

Although Virginia Woolf, along with her critics, ignores the importance of this distinction for the definition of androgyny and thus creates enough ambivalence in her book to prompt equivocation, the difference between balance and fusion is central to the understanding of androgyny as a practical critical tool, especially when dealing with women writers. (435)

En effet, comme nous le verrons dans la suite de ce travail, la notion de fusion avec l'autre, qui structure le mythe platonicien de l'androgynie, est hautement problématique dans ce qu'il suppose de d'insertion de l'altérité dans un régime de mêmeté. C'est pourquoi, dans sa lecture de l'essai woolfien, Marilyn Farwell

¹⁰³ Marilyn Farwell, « Virginia Woolf and Androgyny », *Contemporary Literature* 16.4 (1975) : 433-451.

suggère que les idées « d'équilibre » et de « collaboration » entre les sexes supplantent pour Woolf le mouvement fusionnel au cœur de l'androgynie et de l'hermaphrodisme : « If androgyny is a balance of male and female principles – and in Woolf's case these principles would be rationality and intuition respectively [...] – then the male and female sides of the brain would interact without either side dominating or subsuming the other » (Farwell 435). L'androgynie telle qu'elle est formulée par Woolf a la particularité de repenser l'intuition et la raison, le masculin et le féminin dans un rapport paritaire, et non de subordination ou d'assujettissement. Dans les termes de Marilyn Farwell : « Neither side is reduced to the other in defeat, but each contributes to dynamic tension which defines the unity. It is in this pattern for androgyny that we will discover the criterion of the width of experience and perception. Androgyny here is not a limitation but an expansion » (435).

Ce lien entre androgynie et création, entre collaboration des sexes et production littéraire se retrouve dans *Orlando*¹⁰⁴, biographie du personnage fictif éponyme, dédiée à Vita Sackville-West. Orlando, se réveille un beau matin en découvrant, sans plus d'émoi qu'il est devenu une femme (132) :

No human being, since the world began, has ever looked more ravishing. His form combined in one the strength of a man and a woman's grace. [...] Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely what he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. (1928, 132-133)

Le personnage d'Orlando, qui conserve une identité masculine malgré son changement de sexe biologique, préfigure sous de nombreux aspects la transformation d'Evelyn dans *The Passion of New Eve*. Le ressort fantastique de la métamorphose permet en outre d'amorcer une réflexion sur l'élaboration de l'identité culturelle – que l'on pourrait dire genrée avant la lettre – détachée d'un donné biologique. Cette androgynie s'inscrit dans un contexte général de fluctuation et d'incertitude sexuelle : Sasha, la princesse russe dont Orlando

¹⁰⁴ Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (1928 ; New York : Penguin Books, 1998).

tombe amoureux, est dans un premier temps décrite comme une silhouette au sexe incertain, qu'une longue tunique unisexe ne permet pas d'identifier (36), puis comme un garçon¹⁰⁵. L'hésitation persiste : « Legs, hands, carriage, were a boy's, but no boy ever had a mouth like that ; no boy had those breasts ; no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea. [...] She was a woman » (37). En dépit de l'affirmation finale, le personnage, présentant des caractéristiques tant masculines que féminines, demeure ambigu. De même, Shelmerdine et Orlando semblent occuper des positions interchangeables :

« Are you positive you aren't a man ? » he would ask anxiously, and she would echo,
« Can it be possible you're not a woman ? » and then they must put it to the proof without more ado. For each was so surprised at the quickness of the other's sympathy, and it was to each such a revelation that a woman could be as tolerant and free-spoken as a man, and a man as strange and subtle as a woman, that they had to put the matter to the proof at once.
(246)

Enfin, l'Archiduchesse Harriet, dans un dévoilement évoquant le théâtre shakespearien s'avère être un homme, l'Archiduc Harry (110-171). Ces trois occurrences – et principalement la dernière – replacent le motif du travestissement, et par extension ceux du vêtement et des signes du genre, au cœur d'un questionnement. En effet, le biographe d'Orlando arrive à la conclusion suivante : « Thus, there is much to support the view that it is the clothes that wear us and not we them ; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking » (180). Le vêtement – et par extension la société patriarcale – sont donc perçus comme des éléments contraignants déterminant la personnalité. Le travestissement devient alors prétexte à une remise en cause de cet ordre patriarcal. Dans la perspective woolfienne, il s'agit bien de dénoncer l'oppression sociale vécue par les femmes et en particulier la femme écrivain. Woolf se fait l'avocate d'une autre théorie :

¹⁰⁵ « When the boy, for alas, a boy it must be – no woman could skate with such speed and vigour – swept almost on tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex, and thus all embraces were out of the question » (Woolf 1928, 36).

« Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what is above » (181). *Orlando*, tout comme *A Room of One's Own* illustrent une nouvelle version de l'androgynie psychologique, qui postule une dualité psychique fondée sur une collaboration à part égale du masculin et du féminin dans un but créatif et poétique. Le travestissement et la fiction permettent de mettre en acte une politique féministe du genre et du mythe de l'androgynisme : le personnage traverse les pays et les époques, comme si son androgynie lui conférait une immortalité similaire à celle du mythe qu'il incarne.

Ce trait rappelle l'immortalité de Tirésias, figure androgyne présente chez T.S. Eliot, dans *The Waste Land*¹⁰⁶, qui porte la narration de la section *The Fire Sermon*. Dans une ville « irréelle » (207) à « l'heure violette » (215), le devin assiste au rendez vous d'une dactylo et de son jeune amant :

I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest –
I too awaited the expected guest. (228-230)

La vieillesse et la fatigue du devin, qui a déjà vécu toutes les expériences que les protagonistes s'approprient à vivre, sont mises en avant. Il apparaît comme un être usé, désabusé, témoin d'une scène marquée par la froideur et l'indifférence des deux protagonistes l'un pour l'autre :

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover ;
Her brain allows one half-formed thought to pass :
'Well now that's done : and I'm glad it's over'.
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,

¹⁰⁶ Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land*, 1922 ; Bartleby.com, 2011, 26/11/11. <<http://www.bartleby.com/201/1.html>>

And puts a record on the gramophone. (249-256)

Les relations amoureuse et charnelle sont comparées à une série de gestes automatiques dépourvus d'émotions. *The Waste Land* prend le contrepied de la position woolfienne, dans la mesure où l'androgynie de Tirésias et la prescience divinatoire qu'elle lui confère ne lui montrent que désordre et désillusion. Selon Sandra Gilbert, qui analyse le poème dans *Costumes of the Mind*¹⁰⁷ : « rather than implying an optimistic vision of androgyny, *The Waste Land* is precisely the *Walpurgisnacht* of misplaced sexuality that a conservative male modernist like Eliot would define as the fever dream of the hermaphrodite, the nightmare of gender disorder » (Gilbert 403). A travers l'exemple de ces deux illustrations littéraires du mythe, nous retrouvons une fois de plus son ambivalence fondamentale.

VII/ Etat de la question dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle : **entre promotion et désillusion.**

1/ Médecine moderne : intersexualité et réassignation sexuelle.

Au milieu du 20^{ème} siècle, les développements de la chirurgie et de l'endocrinologie viennent bouleverser et élargir à nouveau la problématique de l'androgynie. En effet, comme le souligne le psychologue américain d'origine allemande Harry Benjamin¹⁰⁸, les psychologues avaient depuis longtemps diagnostiqué – et tenté de soigner sans succès – les patients qui désiraient changer de sexe. Mais pour la première fois, au tout début des années 1950, la chirurgie

¹⁰⁷ Sandra M. Gilbert, « Costumes of the Mind : Transvestism as Metaphor in Modern Literature », *Critical Inquiry* 7.3 (1980) : 391-417.

¹⁰⁸ « The desire to change sex has been known to psychologists for a long time. Such patients were rare. Their abnormality has been described in scientific journals in the past in various ways ; for instance, as 'total sexual inversion', or 'sex role inversion'. Beyond some attempts with psychotherapy in a (futile) effort to cure them of their strange desires, nothing was or could be done for them medically. Some of them probably languished in mental institutions, some in prisons, and the majority as miserable, unhappy members of the community, unless they committed suicide. Only because of the recent great advances in endocrinology and surgical techniques has the picture changed » Harry Benjamin, *The Transsexual Phenomenon* (1966 ; Düsseldorf : Symposium Publishing, 1999) 11.

rend techniquement possible le changement du sexe biologique d'un patient¹⁰⁹, offrant ainsi de nouvelles perspectives thérapeutiques à ce qui s'appelle désormais la dysphorie de genre. Il devient possible de réassigner le sexe d'une personne en fonction de son identité de genre ou encore d'assigner un sexe unique et fonctionnel à un sujet hermaphrodite. En conséquence de ces avancées techniques, de nouveaux termes, prenant en compte à la fois l'état physiologique mais aussi psychologique du patient¹¹⁰, apparaissent dans la littérature médicale. Ainsi, la notion d'« intersexualité » remplace celle d'hermaphroditisme simultané¹¹¹, tandis que celle de « transsexualité » se substitue à l'hermaphroditisme successif. Harry Benjamin distingue la « transsexualité » du « travestisme »¹¹² et la définit comme suit :

The transsexual (TS) male or female is deeply unhappy as a member of the sex (or gender) to which he or she was assigned by the anatomical structure of the body, particularly the genitals. To avoid misunderstanding : this has nothing to do with hermaphroditism. The transsexual is physically normal

¹⁰⁹ Benjamin relate la transformation du Danois George Jorgensen devenu à sa demande Christine Jorgensen, premier cas médiatisé de réassignation sexuelle en 1952 (12).

¹¹⁰ Voir en particulier les travaux de John Money et de Milton Diamond sur David Reimer, connu sous le pseudonyme « John/Joan ». Judith Butler résume ce cas, qui opposa les deux chirurgiens, dans *Undoing Gender*. Né mâle, le patient perdit l'usage de son pénis, détruit à l'âge de huit mois par une intervention chirurgicale bénigne ratée. Il fut pris en charge par John Money qui préconisa une réattribution de sexe. Deux raisons furent avancées pour justifier cette décision : la facilité relative de « construire » chirurgicalement un sexe féminin et l'indétermination et la malléabilité du genre à la naissance. Les résultats positifs publiés par Money à la suite de cette réassignation furent contestés par Milton Diamond : « True, surgical reconstruction of traumatized male or ambiguous genitalia to that of a female, and attendant sex reassignment of males is mechanically easier than constructing a penis but there might be an unacceptable psychic price to pay. Concomitantly there is no support for the postulates that individuals are psychosexually neutral at birth or that healthy psychosexual development is dependent upon the appearance of the genitals » (Diamond 1997, 303).

Voir John Money et Richard Green, *Transsexualism and Sex Reassignment* (Baltimore : John Hopkins University Press, 1969) ; Milton Diamond et Keith Sigmundson, « Sex Reassignment at Birth : A Long Term Review and Clinical Implications » *Archives of Pediatrics and Adolescent Medicine* 151 (1997) : 298-304 et Judith Butler, *Undoing Gender* (Routledge : New York, 2004) 59-74.

¹¹¹ « The term *intersexed patient* includes a heterogeneous group of people with ambiguities of the external or internal genitalia and secondary sex characteristics. Most, by far, are considered pseudohermaphrodites. » (30) Robert Stoller, Harold Garfinkel et Alexander C. Rosen, « Psychiatric Management of Intersexed Patients » *California Medicine* 96.1 (1962) : 30-34.

¹¹² Benjamin ainsi définit le travestisme : « Transvestism (TVism) as a medical diagnosis was probably used for the first time by the German sexologist, Dr. Magnus Hirschfeld, about forty years ago. [...] The term is now well known in the sexological literature, indicating the desire of some individuals – men much more often than women – to dress in the clothes of the opposite sex. It is, therefore, also described as 'cross-dressing' » (10).

(although occasionally underdeveloped). These persons can somewhat appease their unhappiness by dressing in the clothes of the opposite sex, that is to say, by cross-dressing, and they are, therefore, transvestites too. But while 'dressing' would satisfy the true transvestite (who is content with his morphological sex), it is only incidental and not more than a partial or temporary help to the transsexual. True transsexuals feel that they *belong* to the other sex, they want to *be* and *function* as members of the opposite sex, not only to appear as such. For them, their sex organs, the primary (testes) as well as the secondary (penis and others) are disgusting deformities that must be changed by the surgeon's knife. This attitude appears to be the chief differential diagnostic point between the two syndromes (sets of symptoms) – that is, those of transvestism and transsexualism. (11)

- La psychologie sociale et le « BSRI ».

Au cours de la seconde moitié du 20^{ème} siècle, l'intérêt porté à la figure de l'androgynisme ne se dément pas. Les travaux effectués en psychologie sociale, notamment ceux de Sandra Bem¹¹³ aux Etats Unis, développent l'idée d'androgynie psychologique en mettant en évidence l'existence de sujets dotés d'un psychisme présentant à part égale des traits communément assignés aux genres féminin et masculin. Ses travaux aboutirent dans les années 1970 à la création d'un outil de mesure psychométrique de l'androgynie psychique : le questionnaire d'adhésion aux rôles de genre (ou « Bem Sex Role Inventory » aussi appelé « BSRI »). Le BSRI est fondé sur les stéréotypes de genre et mesure non seulement le degré d'identification d'un individu à ces rôles traditionnels mais également sa confiance en soi. Le questionnaire permet de classer les sujets testés selon quatre catégories : « masculin » et « féminin » (lorsque l'identification aux comportements masculins est plus forte que l'identification aux comportements féminins et inversement), « androgynisme » (lorsque le sujet

¹¹³ Sandra Lipsitz Bem, « Sex Role Adaptability : One consequence of Psychological Androgyny », *Journal of Personality and Social Psychology* 31.4 (1975) : 634-643. Voir également du même auteur : *The Lenses of Gender : Transforming the Debate on Sexual Inequality* (New Haven : Yale University Press, 1993) et en collaboration : Sandra Lipsitz Bem, Wendy Martyna et Carol Watson, « Sex Typing and Androgyny : Further Explorations of the Expressive Domain », *Journal of Personality and Social Psychology* 34.5 (1976) : 1016-1023.

s'identifie fortement aux stéréotypes comportementaux de l'un et de l'autre genre) et « indifférencié » (lorsque le sujet ne s'identifie ni aux uns ni aux autres) (Bem 1976, 1022). Si d'un point de vue critique, cet outil reste contestable¹¹⁴ car il fonde l'évaluation du « féminin » et du « masculin » sur des caractéristiques socialement admises et valorisées de l'homme et de la femme sans remettre leur validité en question, il n'en reste pas moins que les conclusions qui accompagnent les premiers résultats des tests se montrent nettement favorables aux individus qui s'identifient au type « androgyne ». Selon Bem, un individu répondant au critère « androgyne » serait doté d'une plus grande faculté d'adaptation à une plus grande diversité de situations, ainsi que d'une meilleure estime de soi, par opposition aux groupes « féminin », « masculin » et « indifférencié » (1976, 1022). Ainsi, les individus androgynes, aptes à agir conjointement d'après deux modèles de conduite de référence, seraient plus fonctionnels et plus équilibrés :

The concept of psychological androgyny implies that it is possible for an individual to be both compassionate and assertive, both expressive and instrumental, both feminine and masculine, depending upon the situational appropriateness of these various modalities. And it further implies that an individual may even blend these complementary modalities in a single act, such as the ability to fire an employee, if the circumstances warrant it, but with sensitivity for the human emotion that such an act inevitably produces. (Bem 1976, 1016)

¹¹⁴ En effet, John J. Ray et F.H Lovejoy arguent que les résultats présentés par Bem sont faussés dans la mesure où ils s'appuient sur des tests réalisés sur un public uniquement étudiant (237-238). Voir John J. Ray et F.H Lovejoy, « The Great Androgyny Myth : Sex Roles and Mental Health in the Community at Large », *The Journal of Social Psychology* 124 (1984) : 237-246.

D'autre part, Woodhill et Samuels résument l'ensemble des critiques qui portent sur l'acception de l'androgynie selon Bem, soit un mélange équilibré des traits masculins et féminins positifs. D'une part, ils rappellent que la notion de genres masculin et féminin est sujette à caution : « [...] no behavioral trait is intrinsically masculine or feminine, rather, each society assigns different groupings of traits to each sex and leaves some as gender neutral » (555). D'autre part, ils soulignent que l'androgynie n'est pas nécessairement la combinaison idéale de traits comportementaux positifs des deux sexes : « Androgyny is thought to be a *balanced* identity that combines the virtue of both genders. However, gender stereotypes do not include only desirable aspects of femininity and masculinity. [...] Logically then, an androgynous gender role identity may also consist of a balance of negative feminine and negative masculine traits, that is, and identity that combines the failings/defects of both genders and thus creates the possibility of an undesirable or negatively androgynous gender role identity » (556). Voir Brenda Mae Woodhill et Curtis A. Samuels, « Positive and Negative Androgyny and Their Relationship With Psychological Health and Well-Being », *Sex Roles* 48.11 (2003) : 555-565.

Si les travaux de Sandra Bem s'appuient sur les catégories de genre plus qu'ils ne les discutent, nous voyons pourtant trois éléments d'importance à souligner. D'une part, notons la revalorisation du modèle ; un esprit androgyne étant ici estimé plus fonctionnel qu'un corps hermaphrodite. Cela dit, l'androgynie psychologique se trouve prise dans un mouvement de taxinomie similaire à celui qui marque l'étude de l'hermaphrodisme au début du 19^{ème} siècle. Il est nécessaire de classer, mesurer, graduer une quantité de mixité et d'adhésion aux comportements de genre « types ». Enfin, remarquons un nouveau déplacement du centre de gravité de l'androgynie, orienté cette fois vers le degré de fonctionnalité et d'adaptabilité de l'individu en société. L'androgyne intéresse en tant que sujet saisi dans une interaction avec le collectif ; il est appréhendé en tant que comportement social. Ainsi, dans ses travaux les plus récents¹¹⁵, Bem réévalue les implications de la notion d'androgynie dans la société – en d'autres termes, leur portée politique – dans une perspective féministe :

The concept of androgyny is insufficiently radical from a feminist perspective because it continues to presuppose that there is a masculine and a feminine within us all, that is, that the concepts of masculinity and femininity have an independent and palpable reality rather than being themselves cognitive constructs derived from gender-based schematic processing. [...]. Our society seeks to deemphasize racial distinctions but continues to exaggerate sexual distinctions. [...]. The feminist prescription, then, is not that the individual be androgynous, but that the society be aschematic. (1981, 363)

Cette idée de l'androgyne comme modèle d'« animal social », comme *zoon politikon* idéal bénéficie d'un large prestige dans les années 1970, notamment en raison de l'avènement du mouvement féministe, dont des essais tels que *Toward a Recognition of Androgyny* (1973) de Carolyn Heilbrun en littérature¹¹⁶ et

¹¹⁵ Sandra Lipsitz Bem, « Gender Theory : A Cognitive Account of Sex Typing », *Psychological Review* 88.4 (1981) : 354-364.

¹¹⁶ Carolyn Heilbrun, *Toward a Recognition of Androgyny* (1964 ; New York : Norton & Company, 1982).

Androgyny : The Opposites Within (1976) de June Singer en psychologie¹¹⁷ se font l'écho. Cette dernière, dans la droite ligne de Jung, considère l'androgynie comme « un principe fondamental », « inhérent à l'organisme humain » et « intrinsèque à sa nature » (Singer 1976, xiii). Après une analyse de l'archétype dans la religion, la société ou encore la littérature et la sexualité, Singer pose l'androgynie comme modèle unisexe, c'est à dire désirable pour l'homme comme pour la femme, comme « principe directeur » (239) que le sujet doit accepter afin de réaliser pleinement sa personnalité tout en restant un système ouvert, en interaction constante avec l'autre. Les conclusions de Singer, largement teintées de mysticisme, font sans retenue l'apologie de l'androgynie comme idéal d'équilibre psychique et physique : « because the Masculine and the Feminine energies in the androgynie are *combined*, but not *confused*, each person realizes her or his unique individuality through androgyny » (236).

L'essai de Carolyn Heilbrun sur la littérature est tout aussi élogieux. Heilbrun compare l'androgynie à une véritable « rivière souterraine » (« hidden river » [Heilbrun 1973, xx]) qui sous-tend la littérature occidentale depuis ses origines grecques jusqu'au groupe de Bloomsbury. Elle s'attache à montrer les résurgences ponctuelles du schéma androgynique dans la littérature, tout en soulignant l'absence d'un véritable roman « androgynie » qu'elle distingue du roman féministe (170). Heilbrun pose le roman androgynie, entrevu – mais selon elle, non réalisé – par Virginia Woolf et le groupe de Bloomsbury, comme horizon de la littérature, comme forme littéraire idéale que l'écrivain doit se donner pour but :

The self-destructiveness of many of the women characters these days, and their explorations of experience only through sexuality – which is exactly where most men have always told them such an exploration should take place – suggest that women today, while they are writing with technical virtuosity, have not yet discovered their newly sought and newly found

¹¹⁷ June Singer, psychanalyste jungienne américaine, souligne le lien existant entre féminisme et androgynie : « Androgyny appeared in the early stages of the Women's Liberation Movement. [...] The leaders of the Movement foresaw the possibilities for greater numbers of women to discover their independent identities and individual strengths. [...] In other words, woman had before her an opportunity to develop her '*animus*' [...] ». Voir June Singer, *Androgyny : The Opposites Within* (1976 ; Boston : Sigo Press, 1989) vii-viii.

autonomy. I am confident that great androgynous works will soon be written. (Heilbrun 1973, 171)

2/ « L'ère du soupçon ».

Un ensemble de travaux critiques, écrits à partir de la fin des années 1980, tant en philosophie qu'en littérature, mettent en doute l'interprétation généralement admise du mythe des Androgynes platoniciens comme symbole d'harmonie et d'égalité entre les sexes. Dans *La raison classificatoire*, Patrick Tort¹¹⁸ entreprend une relecture méthodique serrée des deux textes antiques. Il y défend l'idée que le thème de la perfection originaire de l'androgynie est en fait un mythe secondaire et parasitaire qui se développe à partir des textes gréco-latins et qu'il faut attribuer aux poètes et aux exégètes¹¹⁹. Tort démontre en particulier que le mythe platonicien est non seulement éminemment politique, c'est-à-dire destiné à servir de modèle au bon fonctionnement de la cité, mais aussi que la distribution des sexes qui en découle est fondamentalement inégalitaire. En effet, Tort note que la seconde modification des Androgynes, celle qui consiste à ramener sur le devant les organes de la reproduction qu'ils avaient dans le dos à l'issue de la coupure, a pour but de tourner « vers l'engendrement et la vie, mais aussi vers l'action, le désir désespéré et destructeur de la vie humaine », permettant de « convertir le désir en valeur reproductive et productive » (186), et de rétablir le bon fonctionnement de la cité. D'autre part, Tort souligne la dimension androcentrée du mythe, qui subsume le féminin sous le masculin :

Autre preuve du fait que le mythe d'Aristophane est bien par excellence un mythe politique : l'exclusion des femmes, dont on ne trouve nulle trace au moment où Aristophane évoque les effets bénéfiques de l'*Eros* dans la conduite des affaires de la cité. Cette conclusion sociologique du mythe est ce qui donne la clef de ses prémisses ontologiques : la distribution des sexes

¹¹⁸ Patrick Tort, *La raison classificatoire : quinze études* (Paris : Aubier Montaigne, 1989).

¹¹⁹ « Je m'attacherai à démontrer ici que tout, dans cette histoire n'est pas simple, et que si l'on refait l'analyse des sources gréco latines du mythe concerné, le thème de la perfection originaire de l'hermaphrodite apparaît lui-même comme une mythe parasitaire qu'il importe de restituer aux exégètes » (Tort 1989, 177).

dans l'origine n'est en aucune façon qualitativement égalitaire, mais fondamentalement hiérarchique. (189-190)

Il en va de même pour le mythe d'Hermaphrodite chez Ovide :

Ce qu'au-delà de ces constatations élémentaires l'interprétation courante de cette légende ne relève pas, c'est une nouvelle fois la disparition de la femme. Après la fusion, il n'est plus question de Salmacis, mais du seul Hermaphrodite, qui en dérisoire contrepartie de la perte de sa force, a, certes gagné dans ce mélange, auquel il rêvait tant d'échapper, quelques caractères sexuels secondaires, mais qui a effacé cependant, en conservant l'identité de son nom au genre non douteux (Hermaphroditos), celle, dissoute, de la nymphe. (192)

La relecture de Patrick Tort est sans appel : le mythe de l'unité et de la perfection androgynique est un mythe secondaire issu de l'imaginaire poétique, qui masque le caractère essentiellement politique et androcentré des textes originels, « naturalisant les inégalités statutaires liées au sexe » (203). De même, si nous nous référons à Emmanuel Lévinas, dans *Totalité et infini* : « le mythe d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon, où l'amour réunit les deux moitiés d'un être unique, interprète l'aventure comme un retour à soi »¹²⁰. Dans la perspective lévinassienne, l'Autre est séparé du Même (ou en d'autres termes du Moi) par une distance radicale et absolue (24-25), et la relation éthique suppose le respect de cette hétérogénéité radicale de l'Autre. C'est pourquoi l'androgynite fait l'objet du soupçon dans la pensée de Lévinas : en abolissant la distance qui me sépare de l'Autre, je le subsume sous le Même, dans un mouvement anti-éthique.

La fin du 20^{ème} siècle, sous l'impulsion combinée du féminisme et des études sur le genre (« gender studies »), est non seulement l'occasion d'une relecture du mythe, mais également des textes subséquents qui l'illustrent, dans une perspective féministe. A titre d'exemple, les travaux d'Elaine Showalter, de Julie Carlson ou encore de Dorothy Mermin nous mettent en garde sur les

¹²⁰ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (1971 ; Paris : Livre de Poche, 2001) 285.

représentations moderniste, romantique et victorienne de l'androgynie. Julie Carlson¹²¹ décrit ainsi le traitement des femmes dans la poésie de Coleridge :

Most of Coleridge's comments and gender supported the social conservatism that usually follows from essentialist claims. They positioned women in the private sphere, viewed love as women's primary preoccupation, and characterised femininity as maternal, nurturing, dependent and domestic. Even Coleridge's advocacy of androgyny, regarded ever since Virginia Woolf as his major contribution to gender analysis, supported a masculinist agenda, for it was attributed only to the genius of male minds. (203).

Il faut se garder de lire dans l'androgynie romantique un idéal d'égalité entre les sexes. Dans la poésie romantique, la Femme est vue comme un complément indispensable à l'équilibre créatif du poète, mais cantonné du reste à une fonction bien précise : l'éternel féminin incarne la douceur, la maternité, la domesticité, mais aussi le corps tandis que l'homme, ici le poète incarne la raison, la force, etc. Le discours sur l'androgynie reste phallogocentrique, et a souvent été taxé de misogynie par les critiques féministes.

Dorothy Mermin¹²² commente le motif de l'androgynie dans le poème de Tennyson *The Princess*. Selon elle, si les oppositions de genre semblent se fondre dans le poème, cette fusion reste formelle, inégale et fondamentalement hiérarchique : « Attempts to revise conventional gender roles appear most obviously in poems that work towards an androgynous ideal, which generally turns out to mean appropriating almost all desirable qualities and powers to one's gender, leaving very little for the other » (Mermin 1995, 154)¹²³. A la lumière de

¹²¹ Julie Carlson, « Gender », *The Cambridge Companion to Coleridge*, ed. Lucy Newlyn (Cambridge : Cambridge University Press, 2002) 203-217.

¹²² Dorothy Mermin, « 'The Fruitful Feud of Hers and His' : Sameness, Difference, and Gender in Victorian Poetry. » *Victorian Poetry* 33.1 (1995) : 149-168. Mermin propose également une étude intéressante du poème « Hermaphroditus » de Swinburne comme une évocation directe du désir homoérotique (156).

¹²³ Le poème de Tennyson « On One Who Affected An Effeminate Manner », extrait de *Demeter and Other Poems*, confirme l'idée développée par Dorothy Mermin selon laquelle la femme est vue comme un complément indispensable au poète sans pour autant jamais l'égaliser : « While man and woman are still incomplete, / I prize that soul where man and woman meet, / Which types all Nature's male and female plan / But, friend, man-woman is not woman-man.

la critique féministe, l'androgynisme victorien apparaît comme un modèle finalement misogyne, qui ne remet pas en question les définitions même de masculin et féminin, mais les prend comme des catégories immuables devant en dernier ressort servir à améliorer le masculin. Enfin, Elaine Showalter¹²⁴ remet en question l'idéal androgynisme de Virginia Woolf : « Androgyny was the myth that helped her evade confrontation with her own painful femaleness and enabled her to choke and repress her anger and ambition » (264). Elle poursuit : « The androgynous mind is, finally, a utopian projection of the ideal artist : calm, stable, unimpeded by consciousness of sex. Woolf meant it to be a luminous and fulfilling idea ; but, like other utopian projections, her vision is inhuman. Whatever else one may say of androgyny, it represents an escape from the confrontation with femaleness or maleness » (289).

Dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, les changements tels que la chirurgie et la psychothérapie de réattribution sexuelle, la théorie du genre et le féminisme, la théorie du mouvement dit « queer », ont profondément modifié et élargi la portée et la pensée de l'androgynisme et de l'hermaphrodisme. C'est à la lumière de ces changements paradigmatiques, tant en sociologie qu'en psychologie et en médecine que nous nous poserons la question de la représentation littéraire et poétique de la figure de l'androgynisme.

Le choix des cinq œuvres du corpus a été en partie guidé par les définitions des termes « sexe », « genre » et « sexualité » telles que les formule Eve Sedgwick¹²⁵. Dans *Epistemology of the Closet*, celle-ci distingue le « sexe » biologique – également appelé « sexe chromosomique » – perçu comme un donné « immuable et immanent », déterminant un ensemble de caractéristiques sexuelles secondaires (telles que la pilosité ou la masse musculaire) et le « genre », conçu à l'inverse comme un construit culturel et social autour des notions de masculinité et de féminité extrêmement variables et circonstancielles¹²⁶. Enfin, elle définit la

Alfred Tennysson, *The Poetic and Dramatic Works of Alfred Lord Tennyson* (1898 ; Boston : Houghton Mifflin, 2004) 556.

¹²⁴ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own : From Charlotte Brontë to Doris Lessing* (1978 ; Londres : Virago Press, 2003).

¹²⁵ Eve Kosofski Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley : University of California Press, 1990).

¹²⁶ « 'Sex' has had the meaning of a certain group of irreducible, biological differentiations between members of the species Homo Sapiens who have XX and those who have XY

« sexualité » dans les termes suivants : « the array of acts, expectations, narratives, pleasures, identity-formations, and knowledges, in both women and men, that tends to cluster most densely around certain genital sensations [...] » (Sedgwick 1990, 29). C'est en nous fondant sur ces définitions que nous avons sélectionné un corpus de cinq romans d'auteurs britanniques contemporains proposant une réécriture de la figure de l'androgynisme mettant en question une ou plusieurs de ces trois catégories.

Le roman de Brigid Brophy, *In Transit : An Heroi-Cyclic Novel*¹²⁷, datant de la fin des années 1970, suit les péripéties de Pat, le personnage principal, à la recherche de son identité sexuelle dans la salle de transit d'un aéroport. Dans *The Passion of New Eve*¹²⁸, Angela Carter met en scène le changement de sexe d'Evelyn qui devient Eve, opéré sous la contrainte par une armée de féministes militantes, et la quête identitaire de cette « Nouvelle Eve ». Will Self explore des thématiques similaires dans *Cock and Bull*¹²⁹, ouvrage qui se compose de deux nouvelles : « Cock » relate la métamorphose physique et psychique de Carol, femme au foyer soumise se transformant en redoutable meurtrier lorsqu'elle se retrouve dotée d'un pénis, tandis que « Bull » met en scène la féminisation progressive du rugbyman Bull accompagnant le développement d'un vagin derrière son genou. La notion d'identité de genre est également au centre de *Dan Leno and the Limehouse Golem*¹³⁰ de Peter Ackroyd, mais elle est envisagée sous l'angle de la mise en scène du moi et du travestissement, ce qui n'est pas sans rappeler le théâtre élisabéthain évoqué précédemment dans cette introduction. Enfin, parmi les nombreux romans qui mettent en scène des personnages androgynes dans l'œuvre de Jeanette Winterson¹³¹, nous avons sélectionné

chromosomes. [...] 'Sex' in this sense – what I'll demarcate as 'chromosomal sex' – is seen as a relatively minimal raw material on which is then based a social construction of *gender*. Gender then is the far more elaborated, more fully and rigidly dichotomized social production and reproduction of male and female identities and behaviors [...]. Compared to chromosomal sex, which is seen (by these definitions) as tending to be immutable, immanent in the individual and biologically based, the meaning of gender is seen as culturally mutable and variable, highly relational [...] and inextricable from a history of power of differentials between genders. » (Sedgwick 1990, 27-28)

¹²⁷ Brigid Brophy, *In Transit : A Heroi-Cyclic Novel* (1969 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1971).

¹²⁸ Angela Carter, *The Passion of New Eve* (1977 ; Londres : Virago, 1982).

¹²⁹ Will Self, *Cock and Bull* (1992 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1993)

¹³⁰ Peter Ackroyd, *Dan Leno and the Limehouse Golem* (Londres : Sinclair-Stevenson, 1994).

¹³¹ Jeanette Winterson, *The Passion* (Londres : Routledge, 1987).

---, *Sexing the Cherry* (Londres : Routledge, 1989).

*Written on the Body*¹³² en raison de l'identité volontairement ambiguë de son narrateur, dont le sexe reste indéterminé. D'autre part, le choix de ces œuvres s'est imposé en raison de leur similarité structurelle : tous sont organisés autour d'un renversement identitaire crucial – qu'il soit central ou final – qui bouleverse l'horizon d'attente du lecteur¹³³.

Si le mythe a pour but d'expliquer l'inexplicable (les origines ou les fins) il sera pertinent de se demander comment il est traité à l'époque contemporaine, une ère post-nietzschéenne dans laquelle les transcendances sont mises à mal. Y a-t-il désacralisation du mythe ou réinvestissement d'un sens nouveau ? L'androgynisme protéiforme est prompt à épouser les formes de multiples discours, à changer de visage et de peau selon les époques et les locuteurs ; figure énigmatique donc, qui problématise la relation des opposés entre eux, la notion d'identité et celle du rapport à l'autre, dont nous allons tenter de tracer les contours à la période contemporaine.

Pour cela, nous nous intéresserons dans une première partie à l'« arithmétique » de l'androgynisme. En effet, le mythe tel que nous l'avons observé jusqu'à présent met en jeu des couples d'opposés – le masculin et le féminin ; l'immanence et la transcendance ; le Moi et l'Autre – pensés tantôt selon un rapport de synthèse – que l'on pourrait formaliser par l'équation $1+1=1$ – tantôt selon la modalité de la division par 2. Nous allons montrer comment la littérature contemporaine reproblématise les binarismes dans un parcours qui va non plus du double vers l'un, ni même de l'un vers le double, mais qui ouvre sur une pensée de la multiplicité. Ainsi, le temps, l'espace et l'identité sont perçus et représentés comme l'interaction complexe et fluide de multiples paramètres. Le texte devient alors un laboratoire propice à toutes les expérimentations, un terrain changeant en constante métamorphose.

---, *The PowerBook* (2000 ; Londres : Vintage, 2001).

¹³² Jeanette Winterson, *Written on the Body* (Londres : Routledge, 1992).

¹³³ D'après ces critères, nous avons choisi d'écarter *A Woman's World* de Graham Rawle, dont la technique d'écriture, par découpage et collage de magazines féminins des années 50 et 60, constituait un hapax par rapport au reste du corpus. D'autre part, la position relativement secondaire du personnage le plus manifestement androgyne du roman – Robin Goodman – qui n'est à aucun moment en position de narratrice, nous a également conduit à exclure *Girl Meets Boy* de la sélection d'ouvrages primaires.

Dans une seconde partie, nous considérerons l'androgynie comme symbole de la monstration, dans le double sens du terme. Monstre et prodige à la fois, l'hermaphrodite expose aux regards autant qu'il y est exposé. Nous verrons ainsi dans quelle mesure le laboratoire expérimental évoqué plus haut engendre des monstres exhibés devant le lecteur, mais également comment la mise en scène et la théâtralité peuvent résorber l'abject.

Enfin, nous aborderons les dimensions éthiques et politiques inhérentes à l'androgynie. Histoire d'amour et de passion, le mythe permet de repenser le rapport à Autrui et, par extension de reconfigurer les relations de l'individu à la communauté.

ARITHMETIQUE DE L'ANDROGYNE : DE L'UNITE A LA MULTIPLICITE.

Selon Libis, l'ambiguïté de l'androgynie réside dans « le trait d'union paradoxal, impensable, qui relie en lui le masculin et le féminin. [...] On peut dire que l'androgynie peut être imaginé ou bien sur le mode de la cumulation, de la conjonction, de la pro-thèse ; ou bien sur le mode de la fusion, de l'immixtion, de la syn-thèse » (1986, 12). En d'autres termes, penser l'androgynie conduit à penser l'impossible rapport de couples d'opposés : le masculin et le féminin, l'humain et le divin, l'origine et le terme, le moi et l'autre etc., tantôt dans un rapport de complémentarité dans lequel chaque terme conserve son identité et vient s'ajouter à l'autre ; tantôt dans un rapport de synthèse, dans lequel chaque entité viendrait se fondre avec l'autre pour former un troisième terme. L'androgynie met en jeu un rapport à l'unité, soit restaurée par la fusion, soit anéantie par la division.

La notion de métamorphose qui se trouve au cœur des mythes platonicien et surtout ovidien va retenir notre attention dans le premier chapitre de cette partie consacrée à la structure « arithmétique » de l'androgynie. Le changement de forme implique la conservation d'une unité ou la préservation d'une essence qui ne ferait que changer d'apparence. Ovide, en conclusion des *Métamorphoses*, utilise l'image de la cire malléable et protéiforme pour illustrer cette idée :

Comme la cire molle se prête au modelage de figures nouvelles, ne reste jamais ce qu'elle était et ne conserve pas toujours les mêmes formes, sans cependant cesser d'être identique à elle-même, ainsi l'âme, telle est ma doctrine, est toujours la même, mais passe successivement dans des formes diverses » (XV, 168-202).

La comparaison ovidienne postule un principe d'identité ou de conservation d'une essence au sein même du changement total de forme. Marina Warner¹³⁴ souligne également la dimension intrinsèquement dynamique de cette image :

Through the whole intricate scoring of the poem run hundreds of stories of ever-changing bodies [...]. By the standard of working taxonomy today, the classes of forms that exist are porous, and morph into one another : animal, vegetable, mineral fuse and meld ; higher and lower – rocks, flowers, trees, every variety of beast and fowl as well as human beings – are transformed one into the other. There is permanence as well as flux in the Ovidian cosmos [...]. (3)

D'une part, la métamorphose ovidienne célèbre la circulation et le flux continu de la vie, s'inscrivant ainsi dans la perception Antique d'un monde total et unifié, dont l'humain est une partie. D'autre part, comme le souligne Marina Warner, la transmutation conteste la notion de barrières et de hiérarchies entre les règnes, dont les limites sont « poreuses ». En de nombreuses occurrences, elle est également la manifestation du courroux des Dieux qui infligent à l'homme des punitions – comme en témoigne le récit d'Aristophane sur les Androgynes – ou la réponse à une prière – soit dans le cas d'Hermaphrodite, le vœu formé par Salmacis « que jamais cet enfant ne puisse se détacher [d'elle], ni [elle] de lui » (Ovide IV, 358-394). La métamorphose antique a donc à la fois une origine et une fin : elle émane d'une instance supérieure – en l'occurrence divine – dans le but didactique d'expliquer des phénomènes naturels.

¹³⁴ Marina Warner, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds : Ways of Telling the Self* (Oxford : Oxford University Press, 2002).

CHAPITRE 1 : Récits de métamorphoses et métamorphoses du récit.

Les œuvres de notre corpus s'organisent autour d'une ou plusieurs métamorphoses successives, qui mettent en jeu un rapport au corps, mais également au temps et à l'espace. En effet, selon Mircea Eliade, dans *Le Sacré et le Profane*¹³⁵, les mythes des origines s'inscrivent dans un régime temporel qui leur est propre, un « Temps sacré » et « indéfiniment récupérable (63) :

Le Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un Temps mythique primordial rendu présent. Toute fête religieuse, tout Temps liturgique, consiste dans la réactualisation d'un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique, au commencement.
(63)

Le temps mythique des Androgynes – « au commencement » de la différence sexuelle – renvoie à un temps primordial des origines que l'on ne peut ni mesurer ni dater et qui ne s'inscrit pas dans un déroulement chronologique. Toutefois, selon Eliade, ce passé mythique est « réversible » dans la mesure où il est récupérable et indéfiniment réinscriptible dans le présent à travers l'acte rituel : « Partout le calendrier des fêtes constitue un retour périodique des mêmes situations primordiales et, par conséquent, la réactualisation du même Temps sacré » (1957, 95). En d'autres termes, le temps du mythe est également cyclique : la réitération du mythe par l'acte liturgique répété ponctuellement permettant d'ancrer le Temps sacré dans ce qu'Eliade nomme « le Temps profane » ou « la durée temporelle ordinaire »¹³⁶. Cette conception temporelle binaire, opposant un temps mythique cyclique à une durée profane, rappelle à de

¹³⁵ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane* (1957 ; Paris : Gallimard, 1987).

¹³⁶ Or, selon Eliade : « La répétition vidée de son contenu religieux conduit nécessairement à une vision pessimiste de l'existence. Lorsqu'il n'est plus un véhicule pour réintégrer une situation primordiale, et pour retrouver la présence mystérieuse des dieux, lorsqu'il est désacralisé, le Temps cyclique devient terrifiant : il se révèle comme un cercle tournant indéfiniment sur lui-même, se répétant à l'infini » (95).

nombreux égards la distinction opérée par Benveniste, dans une perspective structuraliste, entre « temps chronique » et « temps du calendrier »¹³⁷. Selon lui, le « temps chronique » est celui « des événements » tels que nous les vivons : « Notre temps vécu s'écoule sans fin et sans retour, c'est l'expérience commune. Nous ne retrouverons jamais notre enfance, ni hier si proche, ni l'instant enfui à l'instant. Notre vie a pourtant des repères que nous situons exactement dans une échelle connue de tous, et auxquels nous rattachons notre passé immédiat ou lointain » (70). Cette seconde approche du temps est la version « objectivée » et « socialisée » du temps chronique, celle du « calendrier » (71) qui permet d'organiser des fonctions « directives » et « mesuratives » autour d'un « point zéro » fixe (71). La définition de Benveniste ajoute à celle d'Eliade un axe supplémentaire de réflexion autour du temps, dans la mesure où il oppose une dimension « vécue » – soit subjective et perçue – à une dimension « objectivée » ou rationnelle du temps, que l'on pourrait dire également « historique ». Benveniste réutilise ici en partie l'interprétation augustinienne du temps comme « distension de l'âme »¹³⁸. En effet, il n'y a selon Augustin que trois temps : « 'le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur'. Car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente » (Augustin 11.20, 269). Il résulte donc que passé, présent et futur n'ont pas d'existence propre : ils ne résident que dans les perceptions de l'individu qui se les représente. Cette troisième approche du temps, fondée sur la subjectivité d'un sujet percevant, amène une nouvelle piste de réflexion : en tant que l'expérience, la mémoire et l'anticipation du temps sont contingentes à une conscience particulière, la temporalité pose le problème de sa représentation et, par extension, celui du temps narratif. A ce titre, Paul Ricoeur souligne¹³⁹ que, précisément, la configuration d'une œuvre ou d'un récit « projette hors d'elle-même » une « vision du monde » particulière et conditionne « l'expérience temporelle » (Ricoeur 1984, 152). Selon lui, « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif » (1983, 85). Tout comme Eliade

¹³⁷ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1974).

¹³⁸ Saint Augustin, *Les confessions*, trans. Joseph Trabucco (Paris : Garnier Flammarion, 1964) 275.

¹³⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit II* (Paris : Editions du Seuil, 1984).

démontrait que l'acte liturgique permettait d'inscrire le temps du mythe dans le temps profane, Ricoeur postule que le temps du récit permet d'inscrire l'expérience humaine du temps. Sous son égide, nous allons donc nous intéresser plus particulièrement aux différentes mises en récit du temps dans les œuvres de notre corpus, afin de tenter de cerner cette relation entre temps et représentation, temps mesuré, temps vécu et temps raconté.

A/ Les métamorphoses du temps.

a/ Brouillages temporels et narratifs.

A première vue, *Written on the Body* relate analeptiquement la naissance et la fin d'une histoire d'amour, selon un déroulement chronologique. Le roman s'ouvre par la description suivante : « It hasn't rained for three months. The trees are prospecting underground, sending reserves of roots into the dry ground, roots like razors to open and artery water-fat. [...]. I am thinking of a certain September : Wood pigeon Red Admiral Yellow Harvest Orange night. You said, 'I love you' » (9). Ainsi, les premières lignes du texte opposent un contexte d'énonciation présent, l'« ici et maintenant » de la sécheresse d'un été sans pluie, à un jour de septembre passé, où fut prononcée une déclaration d'amour. Cette ouverture, qui postule à la fois le retour dans le passé, tout en anticipant sur la fin du récit, en évoquant l'été qui suit la séparation du couple, inscrit donc le texte sous le double signe contradictoire de l'analepse et de la prolepse. Cette posture initiale évoque la définition augustinienne du temps comme « distorsion de l'âme », en situant le récit dans un « présent du passé ». En mettant l'accent sur la notion de temps vécu, le roman problématise également la fonction de la mémoire dans la restitution des événements. Ainsi, le personnage doute-t-il de l'exactitude des faits narrés : « We lay on our bed in the rented room and I fed you plums the colour of bruises. [...] That year the branches were torn beneath the weight, this year they sing in the wind. There are no ripe plums in August. Have I got it wrong, this hesitant chronology ? » (17). En l'occurrence, l'incertitude portant sur

la chronologie des faits et la difficulté à la restituer se lie chez Winterson à la difficulté de donner forme à l'expérience amoureuse. En effet, l'arc narratif principal est entrecoupé d'épisodes au cours desquels le personnage principal se remémore, à la lumière de sa relation avec Louise, ses échecs amoureux antérieurs. Ses aventures avec Inge la féministe (21-24) ou Catherine l'écrivain (59-60) ne sont pas situées précisément dans le temps, ni chronologiquement les unes par rapport aux autres : elles appartiennent toutes à un passé indistinct et antérieur à Louise. Le besoin de narrer précisément le temps apparaît avec la découverte du véritable amour. Il semble ainsi que l'expérience du temps ne prenne son sens et son importance que dans la mesure où il se lie au besoin de relater l'expérience amoureuse. Cette tâche est d'autant plus compliquée que le roman met en avant la nature multiple et complexe du temps : « You act as though we will be together for ever. You act as though there is infinite pleasure and time without end. How can I know that ? My experience has been that time always ends. In theory you are right, the quantum physicists are right, the romantics and religious are right. Time without end. In practise we both wear a watch » (18). Ce passage oppose un « temps du calendrier », c'est-à-dire le temps objectivé et social de la montre que chacun porte, à un temps idéal : l'infini dont rêvent les poètes, les amoureux et les physiciens. L'expérience réelle ou pratique du temps limite le temps mythique de l'amour, symbolisé par les Androgynes, qui peut se concevoir intellectuellement, mais pas s'expérimenter. La mise en parallèle de ces deux échelles temporelles superposées renvoie d'une part à la matérialité de l'hermaphrodite et à l'apparente impossibilité du temps transcendant de l'androgynie.

A de nombreux égards, la narration de *The Passion of New Eve* rappelle celle de *Written on the Body*. La structure du récit autodiégétique rétrospectif, porté par Eve/lyn, autorise de nombreuses prolepses, anticipant sur la fin du récit. A la fin du premier chapitre, il observe l'une de ses conquêtes et constate : « She kept a hieroglyph of plastic in the neck of her womb, to prevent conception ; the black lady never advised me on those techniques when she fitted me up with a uterus of my own, that was not part of her intention » (Carter 1990, 9). Le narrateur fait ici référence à sa transformation en Eve, au chapitre 6 et présente

l'inquiétante figure de Mother par anticipation. Selon Julie Sauvage¹⁴⁰, ces effets d'annonce rentrent dans un régime d'écriture destinée à « tromper le lecteur, invité à s'engager dans un jeu de déductions, sans avoir à sa disposition tous les éléments nécessaires à la compréhension de la situation » (115). Ce faisant, « Carter s'efforce de faire sortir la narration de ses cadres traditionnels, de sa forme close, qui impliquait début, milieu et fin » (Sauvage 117). En l'occurrence, en annonçant un nouveau départ, qui est également la fin de la vie d'Evelyn en tant qu'homme, le narrateur réorganise la diégèse autour d'un nouveau « point zéro », différé par les effets d'annonces qui jalonnent le texte. Dans les termes de Gérard Genette¹⁴¹, « l'isochronie rigoureuse entre récit et histoire nous fait maintenant défaut » (122). Ce bouleversement des repères de lecture – soit la non-coïncidence du début du roman avec un axe statif continuellement reporté – s'inscrit dans une démarche plus vaste de réécriture des points fixes du temps calendaire ou historique.

Tandis que *Written on the Body* semble résolument ancré dans un présent contemporain, *The Passion of New Eve* se déroule dans un temps incertain et apocalyptique évoquant aussi bien le passé que l'avenir : dans une Amérique dévastée, New York est en proie à une guérilla urbaine (10-39), les Femmes et les Noirs sont en révolution (11), tandis que la Californie choisit de faire sécession (100). De telles références évoquent les événements clés de l'histoire américaine, tels le mouvement des droits civiques au début des années 1970, ou encore la guerre de Sécession. Inversement, les avancées technologiques qui permettent de réaliser une « psychochirurgie » complexe, transformant un homme en femme parfaite, rattachent le récit à un futur proche. Ce temps incertain est celui de l'uchronie¹⁴², soit étymologiquement du non-temps, dans lequel passé et futur se télescopent dans une réécriture de l'histoire « telle qu'elle aurait pu être » (Renouvier II). Selon Julie Sauvage, l'œuvre de Carter en général témoigne d'un

¹⁴⁰ Julie Sauvage, « Esthétiques du 'roman-théâtre' chez Angela Carter », thèse, Université de Bordeaux 3, 2006.

¹⁴¹ Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Editions du Seuil, 1972).

¹⁴² Dans l'avant propos fictif de l'éditeur, Charles Renouvier définit l'uchronie comme suit : « Cette histoire, mêlée de faits réels et d'événements imaginaires, est en somme une pure fantaisie, [...]. L'écrivain compose une *uchronie*, utopie des temps passés. Il écrit l'histoire, non telle qu'elle fut, mais telle qu'elle aurait pu être, à ce qu'il croit, et il ne nous avertit ne de ses erreurs volontaires, ni de son but » (II). Voir Charles Renouvier, *Uchronie : l'utopie dans l'histoire* (Paris : Bureau de la Critique Philosophie, 1876)

intérêt particulier pour les « situations où l’histoire est à refaire, le calendrier à réinventer » (139), afin d’établir « un nouveau calendrier, qui tienne compte de tous les temps » (138). La redéfinition du temps est d’ailleurs le but de Mother, qui se propose d’incarner un temps féminin, par opposition au temps phallogénique du calendrier : « I’m about to make a start on the feminisation of Father time » (67). Cette dialectique du temps échappe à la future Eve : « she said something about time, and mortality, and a triumph over phallogénicity, the generator of mortality, and how the authentic Messiah would be born of a man [...] » (69) et plus loin « Then she spoke in rolling iambic pentameters of eternity, of the ruins of time, of psycho-sexual dynamics, and the halting of the phallogénic thrust so that the world could ripen in female space without the mortal interventions of male time » (77). A travers ces discours restitués de façon hésitante par Eve/lyn, il est tout de même possible de retracer les contours de ce que Mother désigne par les termes de « temps phallogénique ». Il s’agit du temps historique ou calendaire, déterminé par un début et conduisant vers une fin – la mort – qui est adéquatement illustré par l’écoulement du temps dans le harem de Zero. Les jours s’y succèdent comme les femmes dans le lit du tyran, au rythme de l’horloge : « We made a heaping tray of breakfast for Zero and, prompt at eight by the cuckoo-clock, the door of his room opened and his bed mate of the previous night came out to fetch the tray [...] » (96). L’horloge et la clochette avec laquelle Zero appelle ses femmes symbolisent le déroulement mécanique et répétitif du temps calendaire social, implémenté et dirigé par l’homme. Le but de Mother est alors d’arrêter ce temps masculin hégémonique, linéaire et orienté vers un *telos* légal, pour incarner le temps mythique des essences, placé sous le signe du féminin. Toutefois, l’entreprise visant à incarner matériellement le temps infini du mythe se révélera impossible. A la fin du roman, Eve retrouve Mother, aphasique et dépressive, accompagnée de Leilah qui lui explique les raisons de cette condition : « Mother has voluntarily resigned from the god-head, for the time being. When she found she could not make time stand still, she suffered a kind of... nervous breakdown » (174).

Le personnage de Tristessa, qui elle aussi cherche à arrêter le temps, pour parvenir à la transcendance du temps mythique, préfigure à de nombreux égards la

débâcle de Mother. Dans le château de verre de l'actrice se trouve un musée de cire, dans lequel les stars hollywoodiennes pétrifiées semblent défier la mort :

She called a waxwork collection THE HALL OF THE IMMORTALS, and she herself would live as long as persistence of vision, would she not. She had cheated the clock in her castle of purity, her ice palace, her glass shrine. She was a sleeping beauty who could never die since she had never lived.
(119)

A travers cet exemple, nous voyons que suspendre le temps ne signifie pas nécessairement accéder à l'immortalité du mythe. Les statues de cire figées dans un présent perpétuel figurent une suspension de la vie et convoquent ainsi *in fine* l'image de la mort. Tristessa paye paradoxalement son immortalité du prix de l'absence de vie, annonçant proleptiquement l'échec de Mother à devenir un mythe vivant. Ainsi, les différents personnages du roman signifient une double impossibilité : celle de réactualiser le temps mythique des Androgynes par le rituel d'une part, et celle de s'extraire du temps pour atteindre au temps des essences d'autres part.

Pareille suspension de temporalité évoque le roman de Brigid Brophy, dans lequel le temps semble s'arrêter également, comme figé dans une attente infinie. Le personnage principal, Pat, décide de ne pas prendre l'avion pour lequel il possède un billet, et de rester dans la zone d'embarquement de l'aéroport. Il est alors surprenant de constater la quasi-absence de marqueurs temporels dans le texte, alors que le contexte de l'aéroport, que l'on imagine rythmé par les arrivées et les départs des avions et des voyageurs, pourrait se prêter à la représentation d'une temporalité soigneusement minutée. Pourtant, le roman s'ouvre sur les méditations de Pat qui constate : « Ce qui m'étonnait c'était qu'it was my French that disintegrated first » (11). A ce point du récit, le lecteur ignore tout du locuteur et de la situation d'énonciation, et se trouve entièrement immergé dans le fil de sa pensée. Ce dernier joue un instant le jeu de la narration autodiégétique analeptique classique, dans la première section, au cours de laquelle il revient sur son enfance,

à l'âge de 3 ans, et sur les morts successives de ses parents puis de ses parents adoptifs dans deux accidents d'avion (38).

Bien vite, cette apparente logique cède à la dilatation de l'instant. *In Transit* met en scène l'attente, l'observation et la réflexion, dans une atemporalité presque complète, dans un temps qui n'a ni début ni fin : « It was myself whom I had [...] already cast in the rôle of this pioneer who should forever [...] remain in the Transit Lounge and thus perpetually or for a simulacrum of perpetuity remain in the present moment, in at least semi-sempiternal transit between departure from the past and arrival at the future » (24). En choisissant de rester « en transit », Pat reste symboliquement dans un entre deux du passé et de l'avenir : le présent. Cet état de stase temporelle se manifeste principalement par deux figures narratives : la digression et la dilatation. Ainsi, le roman est entrecoupé « d'interludes » (66) déclinés sous plusieurs formes – « interludibrium » (71) ou « interlugubre » (85) – qui sont des apartés métalinguistiques adressés au lecteur et constituent la forme la plus évidente de suspension du récit. D'autre part, chaque mouvement, chaque geste, les plus anodins soient-ils dilatent la narration à l'extrême. Ainsi, Pat annonce avoir oublié une information capitale le concernant (63), mais la nature de cette information – « I could no longer remember which sex I was » (71) – ne sera précisée que huit pages plus loin, après avoir retracé en détail le trajet conduisant du comptoir à la table du café, lieu de l'épiphanie. Tous les mouvements que la narration tend à élider sont réinscrits, et décrits avec une minutie et un lyrisme qui ne sont pas sans rappeler le style de Laurence Sterne dans *Tristram Shandy*¹⁴³. La dilatation du temps de l'attente se rattache à l'idée de la négation de la progression narrative, et par extension, de celle de *telos* ou d'origine.

La mise en scène de la durée, ou de temps de l'attente, matérialisé par les digressions et la dilatation des événements rentre également dans une logique destinée à mettre l'accent sur la conscience du temps vécu :

¹⁴³ Le roman pose comme but avoué – et donc attendu par le lecteur – d'exposer la vie et les opinions de Tristram Shandy. Toutefois, le narrateur diffère constamment le récit de « sa vie ». Ainsi, lecteur n'apprendra pas la date de naissance de Tristram avant le chapitre 5 (8), tandis que le récit de cette naissance annoncée interviendra au chapitre 21 (75). Voir Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Londres : Basil, 1782).

You eat ; you excrete, but you never catch your cells in the act of creating themselves out of your food and never hear the pop of sugar-energy released into your service from your laden corpuscles. No more can you detect your personality and its decisions in the course of being created by your experience. You know only that you ingest the present tense and excrete it as a narrative in the past. History is in the shit tense. You have left it behind you. Fiction is piss : a stream of past events but not behind you, because they never really happened. (13-14)

Pat reformule parodiquement, à travers l'image des fonctions corporelles, la notion augustinienne de « présent du passé » et de « présent du présent ». Ce dernier n'est pas détectable en soi, il ne peut être compris ou vu qu'une fois mis en narration par l'histoire ou par la fiction. Partant de ce constat, les deux premières sections du roman, narrées à la première personne, s'attachent à détecter l'indétectable, c'est-à-dire le processus décisionnel au moment où il est créé par l'expérience. Le temps réel est suspendu, supplanté par le temps de la narration, à « sauts et à gambades »¹⁴⁴, selon un rythme qui lui est propre. A chaque chapitre est associé un sous-titre : « section one (allegro non troppo) », « Sexhuntwo (Andante) », « Section three (Scherzo and fugue) », etc. Le roman est conçu comme une partition musicale, indiquant que la narration est soumise à un régime temporel spécifique, un temps qui ne serait ni historique, ni vécu, mais bien un « tempo », un temps musical qui régirait le texte. A ce titre, l'œuvre ne propose pas simplement de représenter la conscience du temps vécu dans sa durée. Il se fait également pour le lecteur expérience de la durée pure, qui serait, dans les termes de Bergson¹⁴⁵, dégagée « de l'idée d'un milieu homogène ou d'une quantité mesurable ». En effet, selon ce dernier, « la durée pure pourrait bien être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, [...] sans aucune parenté avec le nombre : ce serait l'hétérogénéité pure », à l'image « des notes successives d'une mélodie par laquelle nous nous laisserions bercer » (75).

¹⁴⁴ « J'ayme l'alleure poetique, à sauts et à gambades ». Michel de Montaigne, « De la vanité », *Les Essais*, vol.3, eds. Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Somonin (Paris : Gallimard, 2007) 1040.

¹⁴⁵ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889 ; Paris : Presses Universitaires de France, 2011) 74-75.

Dans le roman de Peter Ackroyd, l'illusion de linéarité est entretenue par trois trames narratives, qui semblent toutes progresser chronologiquement : la première est celle de Lizzie, qui narre son autobiographie, de l'enfance à la fin de sa vie ; la seconde est constituée par des fragments du journal intime de John Cree, organisé par entrées datées par ordre chronologique et la troisième se présente sous la forme d'extraits des minutes du procès d'Elizabeth Cree, datées également. Ces deux dernières lignes narratives exploitent donc très littéralement la fonction structurante de l'image du calendrier, donnant l'impression que les personnages ont une expérience fictive du temps qui serait linéaire. Toutefois, ce schéma narratif est complexifié par une quatrième diégèse, portée par ce qui semble être un chroniqueur ou un historien du 20^{ème} siècle retraçant *a posteriori* le procès et la vie d'Elizabeth Cree au 19^{ème} siècle, et qui enchâsse les trois précédentes. Le point de vue omniscient de ce dernier narrateur permet, tout comme dans *The Passion of New Eve* et *Written on the Body*, d'effectuer de nombreuses prolepses et analepses, qui viennent brouiller le déroulement apparemment chronologique des événements. Ainsi, le narrateur anticipe d'une vingtaine d'année sur l'enquête de l'inspecteur Kildare : « Yet was it that, less than twenty years later, Dan Leno was suspected by the police officers of the Limehouse Division of being the murderous Limehouse Golem ? » (Ackroyd 1994, 23). De même, il effectue de nombreux retours en arrière : « The great comedian had actually visited the Gerrard family only three days before their deaths » (165). L'absence de focalisation permet également de décrire des actions simultanément, comme par exemple dans les chapitres 19 et 21, le premier évoquant l'investigation de Kildare, qui questionne Marx, le second décrivant les activités de George Gissing au même moment¹⁴⁶.

Ces quatre voix narratives mettent en parallèle des échelles temporelles qui diffèrent tant par leur étendue que par leur ancrage. Ainsi, le journal de Cree couvre environ un mois en 1880, tandis que le procès d'Elizabeth s'étend sur une semaine du 4 au 12 février de l'année suivante, (Ackroyd 1994, 9). Le récit enchâssant du chroniqueur, écrit *a posteriori*, présente les événements, tels qu'ils

¹⁴⁶ « On the morning Karl Marx was interviewed by the police detectives, George Gissing was sitting in his customary place beneath the dôme of the British Museum Reading Room » (110).

sont appréhendés du point de vue contemporain, tandis que les métarécits offrent des points de vue simultanés à l'action. Par exemple, les chapitres 27 et 28 retracent tous les deux les meurtres de la famille Gerrard, une première fois du point de vue de l'assassin, puis une seconde fois, avec le recul de l'historien. Ce dédoublement de la focalisation permet d'établir un dialogue entre passé et présent : en mettant ainsi en regard les événements pris sur le vif, tels qu'ils sont vécus par les personnages en temps réel et leur version historicisée, le roman propose une réflexion sur les différentes mises en discours du temps¹⁴⁷. Selon Georges Letissier¹⁴⁸ : « Son entreprise [celle d'Ackroyd] est double ; il s'agit tout à la fois d'éclater le temps en une infinité de temporalités singulières et de recomposer une Grande Mémoire, en soulignant les lignes de continuité » (Letissier 2003, 322). Ainsi, lors de son procès, le procureur demande à Elizabeth de raconter sa rencontre avec John Cree (71). Le récit de la rencontre nous sera apporté par la narration autodiégétique de Lizzie, qui prend le relai des minutes du procès, établissant ainsi une continuité entre les différentes voix narratives, et brouillant du même coup la hiérarchie entre les différentes couches temporelles mises en scène. Cette stratégie double, visant à « recomposer une Grande Mémoire » tout représentant « une infinité de temporalité singulières » rappelle la dialectique de l'androgynie. Les hommes originels de Platon symbolisent à la fois l'unité perdue et la fragmentation de la coupure : le temps ackroydien figure l'une et l'autre, prises dans une tension qui reste irrésolue. La porosité entre les différents niveaux ontologiques et temporels est complétée par des stratégies de répétitions et de *coda*, que nous allons maintenant étudier plus en détail.

b/ Cyclicité du temps mythique.

Les phénomènes de répétition et d'imitation, qui sont légion dans *Dan Leno*, renforcent l'impression de porosité entre temps historique et temps fictif. Ainsi, John Cree qui relate dans son journal les crimes de Ratcliffe Highway,

¹⁴⁷ Nous serons amenés à revenir sur la notion de métafiction historiographique, dont nous voyons dès maintenant s'amorcer les caractéristiques, dans le chapitre III- Le neutre.

¹⁴⁸ Georges Letissier, « Biographie d'une ville, temporalités d'une œuvre, Londres selon Ackroyd », *Des histoires du temps : conceptions et représentations de la temporalité*, ed. Ronald Shusterman (Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003).

rapportés par Thomas de Quincey dans *On Murders Considered as One of the Fine Arts* (30) reproduit à l'identique les meurtres de la famille Marr. Le crime fictionnel des Gerrard duplique le fait divers réel qu'a véritablement rapporté De Quincey. Grâce au chroniqueur, nous apprenons que le massacre de la famille Gerrard servit en retour d'inspiration à Oscar Wilde pour *The Picture of Dorian Gray* ou à Whistler pour ses nocturnes (164). Ces structures répétitives ont dans un premier temps pour effet de brouiller la limite postulée entre fiction et réalité, entre fait divers et imagination. D'autre part, ces échos réintroduisent dans le récit la notion de cyclicité du temps mythique que nous avons mentionnée précédemment. Ainsi, la figure du Golem est posée comme un phénomène répétitif, ré-émergeant ponctuellement, sur le mode de la revenance : « The Limehouse Golem had faded away within the blood and limbs of victims, and would undoubtedly re-emerge in the same spot after a period of years » (269). C'est enfin la structure même du roman qui réinstalle une cyclicité du temps au sein de sa vision linéaire. Ainsi, *Dan Leno* s'ouvre sur l'exécution d'Elizabeth Cree, transformant la fin sa vie en origine du récit. De même, le roman s'achève sur la mise en scène de son exécution et sur la phrase : « Here we are *again* ! » (282), renvoyant ainsi au début de l'histoire, sous forme de *coda*, et montrant la réversibilité des notions de début et de fin. Comme le remarque Jean-Pierre Audigier¹⁴⁹ au sujet de *English Music* : « Le temps n'est plus devenir dynamique, avec sa vectorisation et sa téléologie. Il devient surplace, circularité, autotélisme. La chronicité de la mémoire se fige dans l'immémorial » (140). Le temps est donc représenté à la fois comme une multiplicité de chronologies disparates et personnelles, mais aussi comme un flux continu, cyclique dans lequel ne se dissoudraient pourtant pas les expériences particulières.

A une fin cyclique, *The Passion of New Eve* et *In Transit* préfèrent une fin ouverte. Le roman de Brigid Brophy, dont l'ultime chapitre a pour titre « Codetta » se refuse pourtant explicitement à renvoyer – comme le fait Peter Ackroyd dans *Dan Leno* – au premier chapitre de l'œuvre (236). Le texte foisonnant propose une fin laissée à l'interprétation du lecteur. Sur deux colonnes parallèles, Pat/ricia rencontre deux morts différentes et simultanées (235-236),

¹⁴⁹ Jean-Pierre Audigier, « L'apocryphe selon Ackroyd », *Historicité et métafiction dans le roman contemporain des îles britanniques*, ed. Max Duperray (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1994).

entre lesquelles le lecteur est invité à choisir (235). Après la mort du personnage, le roman se refuse à proposer une conclusion : « I am not so daft as to try to back out the way I came. I shall take the longer but infinitely safer route forward, knee after cumbrous knee » (236). De même, le dernier chapitre de *The Passion of New Eve* voit la Nouvelle Eve s'éloigner en barque sur l'immensité de l'océan en déclarant : « Ocean, ocean, mother of mysteries, bear me to the place of birth » (191). L'image de l'océan autorise une double interprétation de cette scène finale, pouvant à la fois se lire comme le dernier voyage d'Eve vers une mort certaine ou comme un départ, ouvert sur de multiples possibles. Dans les deux cas, *In Transit* et *The Passion of New Eve* recourent à une fin qui se refuse à clore le récit, subvertissant ainsi la notion de terme et de but temporel.

De même, la scène finale de *Written on the Body*, qui voit revenir Louise, émaciée et fantomatique (190), laisse subsister un doute sur la réalité de son retour, qui pourrait être fantasmé par le personnage principal, semblant ainsi se conclure sur une nouvelle ouverture. Toutefois, Brian Finney¹⁵⁰ analyse également un phénomène de *coda* à l'œuvre dans le roman : « there is also the suggestion of a mythic shape to this book. [...] The chronology of this novel seems to have been disrupted in order to suggest a mythic movement from aridity to fertility » (Finney 2000). En effet, dans la mesure où l'incipit du roman fait également référence à sa fin, c'est-à-dire, l'été sec du Yorkshire (9 ; 150), la fin renvoie naturellement sur le début du récit. Ainsi, *Written on the Body* lance au lecteur deux injonctions contradictoires. La première, « This is where the story starts, in this threadbare room » (190) invite à réitérer le récit, selon un motif ackroydien ; la seconde « I don't know if this is a happy ending but here we are let loose in open fields » (190), évoque l'ouverture finale d'Angela Carter, représentant Eve sur l'océan. Tel Amphisbène, le serpent mythique doté d'une tête à chacune de ses extrémités, la trame narrative progresse dans deux sens opposés.

Selon Libis, « parler de commencement, concevoir un Commencement primordial qui serait comme le modèle et la raison de tout commencement, c'est

¹⁵⁰ Brian Finney, « Bonded by Language : Jeanette Winterson's *Written on the Body* », 2000, 01/01/11. <<http://www.csulb.edu/~bhfinney/winterson.html>>

véritablement, pour la pensée humaine en désarroi dans le temps et l'espace, jeter l'ancre, s'amarrer à un paradigme sécurisant » (Libis 1980, 25). A ce titre, le mythe des Androgynes a pour fonction première d'expliquer les origines de la sexualité humaine. En l'occurrence, il semble que tous les romans du corpus remettent en question non seulement la notion de progression, dans son acception étymologique de « pas en avant », mais aussi celles d'origine et de but, pourtant au cœur de la notion d'androgynie. En représentant narrativement les multiples facettes du temps – vécu, mythique ou calendaire – simultanément, sans pour autant résoudre les tensions qui les opposent dans une totalité harmonieuse, les différents romans du corpus postulent l'impossibilité de remonter à une origine ou de parvenir à un terme. D'autre part, les métamorphoses du temps contaminent la représentation de l'espace, et dessinent les contours d'un univers instable et multiple.

B/ Métamorphoses de l'espace et espaces de métamorphoses.

a/ Des espaces en mutation.

Temps et espace entretiennent des relations étroites, dans la mesure où l'un constitue la représentation visible de l'écoulement ou de la permanence de l'autre, *topos* récurrent dans l'œuvre de Peter Ackroyd. A ce titre, Sophie Cartier¹⁵¹ note que « la topographie de Londres occupe une place prépondérante dans l'œuvre [...]. En effet, la ville s'impose comme l'habitat de la mémoire, le lieu où le temps bascule dans l'espace » (Cartier 2005, 21). En l'occurrence, l'image de la ruine semble être le lieu privilégié dans lequel s'instancierait la notion de passage du temps. Selon Michel Makarius¹⁵², la ruine se charge de multiples significations : à la fois « objets de savoir » (7) et de « délectation pittoresque » (8), la ruine a également une « signification historique » (9), intimement liée à « la conception que les hommes se font du temps » (9),

¹⁵¹ Sophie Cartier, « La représentation de Londres chez Peter Ackroyd : l'origine comme parcours des possibles », *Etudes britanniques contemporaines* 28 (2005) : 21-32.

¹⁵² Michel Makarius, *Ruines : représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours* (2004 ; Paris : Flammarion 2011).

« structurée en passé, présent et futur » (9). Dans *Dan Leno*, paysage urbain laisse surgir ses lorsque, Gissing, suspecté du meurtre de Jane Quig, médite dans sa cellule :

He had read in a recent copy of the *Weekly Digest* that part of the ancient city of London had been found during the building of certain warehouses by Shadwell Reach. Some stone walls had been uncovered, and it occurred to Gissing that this cell might have been constructed from the remnants of them. Perhaps the old city extended as far as Limehouse with the Analytical Engine as its god or *genius loci*. (147)

A travers le motif de l'archéologie¹⁵³, le temps se convertit en espace : les restes de la vieille ville refont surface lors de la construction de nouveaux bâtiments, tandis que la pierre est réutilisée dans un nouvel édifice véhicule un « génie du lieu ». Sophie Cartier explique : « De la ville, il n'est jamais fait table rase et c'est cette continuité à travers le temps qui fait d'elle une ville palimpseste » (Cartier 2005, 24). La ruine est ainsi la double marque d'une continuité et d'une diversité temporelle : la ville est un espace métamorphique en devenir. Selon Jean-Pierre Audigier, dans « L'apocryphe selon Ackroyd » : « Le sentiment du temps se réduit largement à celui de l'espace, qu'il s'agisse de Londres ou du paysage anglais, dont l'archéologie ou la géologie manifestent le mieux la trace de la permanence identitaire au sein du changement de surface » (Audigier 1994, 140). Ainsi, des lieux de référence, tels que le British Museum et sa salle de lecture, ou l'échoppe des Gerrard, agissent comme des centres névralgiques vers lesquels convergent les trajectoires de tous les personnages du roman. Le British Museum, prétendument construit sur un ancien champ de bataille (61), par lequel sont

¹⁵³ Le motif de l'archéologie, en tant qu'inscription du passage du temps dans l'espace apparaît également chez Winterson, principalement dans *The PowerBook* : « The archaeologists were digging here yesterday. They uncovered a stone sarcophagus shielding a decorated lead coffin. [...] The guess is that inside the coffin will be the Roman Governor of London, his body basted in a plaster and chalk mix used as a disinfectant. They dug him up when they were excavating the foundations of a new bank – the kind of Temple of Mammon that the Governor would have approved of. Maybe he was what attracted them, although they could never admit it. Maybe through all the talk of land value and client access and transport links and investment opportunity [...] maybe between the lines of shiny facts and figures sent out to the shareholders [...] was the will of a dead man waiting for his final tribute » (167-168). Ce passage fait écho au traitement de l'espace tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Peter Ackroyd, mettant en résonance passé et présent, et l'attraction « magnétique » (168) du lieu, qui continue d'influencer le temps présent.

passés Marx (63), Gissing (139), Oscar Wilde (139), Bernard Shaw (139) Weil (63), Cree (57), Lizzie (270) et Dan (270), constitue un tel pôle d'attraction magnétique à la dimension presque mystique : « For him, as many others, the Reading Room was the true spiritual centre of London where many secrets might finally be revealed » (269). Il semble donc que l'espace, en plus de matérialiser le temps, incarne un esprit des lieux, le *genius loci* auquel Gissing fait référence et qui constitue l'un des motifs les plus caractéristiques de l'ensemble de l'œuvre ackroydienne.

Dans *The Passion of New Eve*, le motif de la ruine se manifeste sous des auspices différents. New York, ville de la raison visible (16), est construite d'après une grille rationnelle :

[...] planned like those cities, in strict accord with the dictates of a doctrine of reason, the streets had been given numbers and not names out of a respect for pure function, had been designed in clean abstract lines, discrete blocks, geometric intersections, to avoid just those vile repositories of the past, sewers of history, that poison the lives of European cities. (16)

A l'inverse de la représentation ackroydienne, l'espace urbain new-yorkais représente la volonté de nier le passé et de construire un espace neuf, rationnel, sans origines. En dépit de cette volonté de faire table rase de ses ruines, le paysage urbain est en décomposition, détruit par la révolution des minorités qui fait rage. Les Femmes font exploser les boutiques de robes de mariées, le système de tout-à-l'égout tombe en panne et tandis que les habitants de la ville déversent le contenu de leurs pots de chambre dans la rue, des hordes de rats, aussi gras que des cochons et aussi agressifs que des hyènes (17) envahissent la ville. Nicoletta Vallorani¹⁵⁴, dans un article consacré au traitement de l'espace dans *The Passion of New Eve* suggère : « Manhattan resembles a medieval city, a place of disorder and darkness which Evelyn alternately loves and hates » (Vallorani 1994, 371). Toutefois, plus que l'image médiévale, cette destruction dystopique de New York

¹⁵⁴ Nicoletta Vallorani, « The Body of the City : Angela Carter's *The Passion of New Eve* », *Science Fiction Studies* 21.3 (1994) : 365-379.

nous semble constituer un exemple de ce que Michel Makarius nomme des « ruines anticipées », soit « une représentation imaginaire d'un monument alors en parfait état de conservation », qui « inverse la méditation sur les vestiges » (Makarius 118). La ruine par anticipation encourage donc le spectateur, non plus à mesurer le présent à l'aune du passé, mais bien à juger du présent pour augurer de l'avenir. Ainsi, le délabrement programmé de la ville construite d'après les diktats de la raison, au mépris du passé, invite à s'interroger sur la viabilité de ce mode de pensée. Les ruines se chargent proleptiquement d'une nouvelle signification :

Désormais, les ruines murmurent quelque chose qui va bien au-delà de notre condition de mortels. Par la perte d'unité et de la complétude dont elles sont le symptôme, les ruines réfractent l'image d'un monde contemporain dont le sens s'est éparpillé en ramifications infinies ; elles figurent implicitement l'effacement du point vers lequel convergerait la marche de l'histoire, ainsi que l'atomisation de l'individu dans sa vie et la société. (Makarius 9)

Le lien qu'établit Makarius entre espace et identité en ruines, se manifeste à travers la description de la ville comme corps malade (37), en pleine décomposition, infecté par un microbe virulent et contagieux (37-38). Carter met donc en scène une dynamique de la métamorphose spatiale s'écartant nettement du modèle ackroydien, dans lequel la ruine emblématise la destruction d'un ordre plus que la conservation d'une mémoire

Dans *Dan Leno*, les personnages sillonnent l'espace londonien selon des trajectoires aléatoires qui les amènent tantôt à se croiser, tantôt, tel Gissing (243), à se perdre dans les méandres de la ville. La ville mémoire se métamorphose alors en vaste labyrinthe. Londres est un vaste imbroglio de rues et de quartiers sillonnés par les personnages, qui se manifeste textuellement, sous forme d'une accumulation de noms et de références : de Lambeth à Mill Bank, pour déboucher sur le Strand avant de tourner dans Craven Street (Ackroyd 1994, 15). Sophie Cartier montre que cette accumulation de références à l'espace londonien qui envahissent le texte crée un effet de saturation : « Ces juxtapositions précises de

noms de rues et de ruelles posent un problème de lisibilité puisque, paradoxalement, elles paraissent trop nombreuses. En empêchant toute perception globale de ces itinéraires, ces listes illustrent bien l'aspect labyrinthique de la surface londonienne » (Cartier 2005, 25). En effet, Londres est décrite comme suit : « It was the same squalid, reckless, haunting confusion of shops, alleys, tenements and public houses which it had always been » (196). Georges Letissier observe ce même effet de labyrinthe, qu'il associe à la fois au dynamisme et à une anthropomorphisation de la ville :

Londres est un espace-temps anthropomorphisé – chaos de bruit et de fureur, ingurgitant, régurgitant, se contractant et se dilatant – où les effluves des floraisons le disputent aux relents fétides des cloaques. Les îlots de bâtisses, entrecoupés de labyrinthes, de ruelles et de venelles, sont les cellules, les veines et les artères d'un gigantesque corps en expansion anarchique (Letissier 2003, 303-304).

La métaphore de la ville-corps rappelle dans une certaine mesure celle qui travaille la description de Manhattan dans *The Passion of New Eve*, avec toutefois la nuance qu'il s'agit ici d'un corps en pleine expansion, et non en décomposition. Ainsi, lorsque Gissing s'aventure dans les bas fonds de Londres et s'y perd, il prend peur et, dans sa fuite éperdue, trouve sur son chemin une manufacture : « There was a vast form belching out light and heat ; for one moment it might have been the Analytic Engine come to monstrous life among the poor, like some medieval spectre bathed in fire [...] » (Ackroyd 1994, 245). La ville semble dotée d'une âme, d'une vie qui lui est propre. Toutefois, cet aspect de la ville personnifiée, tentaculaire et monstrueuse est moins prononcé dans *Dan Leno* que dans *Hawksmoor*¹⁵⁵ par exemple, mais apparaît ponctuellement dans le texte.

¹⁵⁵ Dans *Hawksmoor*, nombreuses sont les descriptions d'un Londres vivant, avalant et régurgitant, grouillant, bruissant et pestilentiel dont voici un exemple : « Thus London grows more Monstrous, Stragglng and out of shape : in this Hive of Noise and Ignorance, Nat, we are tyed to the world as to a sensible Carcasse and as we cross the stinking Body we call out *What News ?* or *What's a clock ?* ». Certes, la comparaison de la cité avec une charogne évoque la mort et la décomposition qui travaillent la ville, à l'instar du tableau apocalyptique de New York chez Carter. Cependant, cette image de la mort semble n'être que le pendant ou la contrepartie nécessaire de l'énergie vitale, de l'appétit rabelaisien de la cité. Voir Peter Ackroyd, *Hawksmoor* (1985 ; Harmondsworth : Penguin Books, 1993) 48.

La dimension anthropomorphique de l'espace urbain apparaît également dans les deux nouvelles de Will Self, en incluant toutefois les caractères sexuels du corps humain. Selon Hunter Hayes¹⁵⁶, l'humanisation de la ville Londres rentre dans le cadre d'un processus plus vaste, la « psychogéographie », qui manifeste dans l'espace la conscience et l'identité des personnages :

Self has long been interested in the interlocking relationships between place, identity, and cognition : the 'psychogeography' that provides a virtual map to the topography of one's consciousness. London and its outlying environs lend Self's fiction a continuity that while not exactly linear manages to convey a sense of solidity and stability in the face of change. More than just a backdrop for most of his fiction, London functions as one of Self's most ambitious and recurring characters, on that appropriately seems to be both alien and familiar ; it remains one of his most prevalent subject and a demanding muse. (8)

Au gré des perceptions des personnages qui l'habitent, l'espace subit un constant remodelage témoignant topographiquement de la psychè des individus. Ainsi, dans « Bull », Londres fait l'objet de deux descriptions différentes, faites tout à tour par Margoulies, puis par Bull :

Rock hard and rock steady, plunging on to her, Alan saw for the first time that the line of the flyover formed the stick shape of an enormous woman. The head was the elevated roundabout at White City. From there, one extended arm was formed by the motorway spur that ended in Shepherd's Bush roundabout. [...] Right now Alan's car was charging like a runaway vibrator, towards the very crotch of the flyover. Alan appreciated that he was about to penetrate the woman-figure with 170 brake horsepower. (167-168)

¹⁵⁶ Hunter Hayes, *Understanding Will Self* (Columbia : University of South Carolina Press, 2007).

La description de la ville féminisée propose un cliché instantané issu de la conscience de Margoulies : toute en courbes plantureuses, la femme est allongée, les jambes écartées, ouverte à la pénétration symbolique de la voiture lancée à pleine vitesse. Cette topographie psychologique, associée à l'image de la voiture/pénis, révèle la masculinité caricaturale de Margoulies. A l'inverse, la description de la même ville par Bull apparaît comme un négatif de la précédente :

Doors, windows, garage forecourts, railway tunnels, even bus shelters. All struck him with forceful, imagistic resonance. It's all cunts ! [...] It's all openings, entrances and doorways... London itself [...] was essentially a network of tunnels. It was patently absurd to describe the city's architecture, as Bull had heard the art critic at *Get Out !* do, as 'phallic'. [...] The real lifeblood of the city, Bull now saw, was transported in and out of quintillions of vaginas. (172)

La description de la ville inverse les rapports et les images sexuelles établies par Margoulies, pour mettre en avant une intériorité secrète : les tunnels, les ouvertures, les vaisseaux sanguins de la ville, tandis que la description de Margoulies est toute en surfaces. La description de Bull montre une obsession pour le vide, influencée par la révélation de sa féminité. L'espace, par le biais de la psychogéographie qui le transforme, devient un lieu androgyne et métamorphique.

De même, le motif du labyrinthe qui apparaît brièvement dans *Written on the Body*, se fait métaphore d'un dilemme intérieur : « The maze. Find your way through and you shall win your heart's desire. Fail, and you will wander for ever in these unforgiving walls » (Winterson 2001, 54)¹⁵⁷. Cette représentation du labyrinthe implique la coexistence de deux résolutions possibles d'une même situation de crise. La notion de choix entre plusieurs possibilités qu'elle introduit

¹⁵⁷ Le motif du labyrinthe est plus développé dans *The Passion*, qui propose une description de Venise, comme ville « mercurielle », qui gonfle comme une levure et se développe de façon anarchique (109-110). L'image du mercure, élément liquide et solide à la fois, incarne adéquatement la co-présence des opposés que symbolise l'androgyne.

se lie à la rencontre avec l'altérité : tandis qu'un chemin mènera vers Louise, l'autre l'en écartera. Dans *The Passion of New Eve*, la cité souterraine de Beulah est également décrite comme une succession de couloirs labyrinthiques, ouvrant sur d'autres couloirs tous semblables (Carter 56) : « I am Ariadne in the maze with this girl's pale face for a clue – mazes, spider-weds, but all progressing downward, the brain maze of interiority » (56). L'analogie que cette description établit entre les méandres des couloirs et les circonvolutions du cerveau pose plus clairement le lien entre la quête identitaire et la rencontre avec l'altérité. Au bout du couloir se trouve la salle d'opération dans laquelle Evelyn fera l'expérience de perte et de l'acquisition d'une nouvelle identité. Beulah est effet le creuset dans lequel va s'opérer la métamorphose physique d'Evelyn, le lieu dans lequel les contraires s'annulent et se fondent pour former une Nouvelle Eve : « Beulah is a profane place. It is a crucible » (Carter, 49). Dans *The Passion of New Eve*, l'espace n'est pas seulement un espace en mutation, c'est également un espace dans lequel s'opère la mutation.

b/ Des espaces de mutations.

Dans *Fantastic Metamorphoses*, Marina Warner souligne l'importance du lieu dans lequel se déroule la métamorphose :

I intimated that tales of metamorphoses often arose in spaces (temporal, geographical, and mental) that were crossroads, cross-cultural zones, points of interchange on the intricate connective tissue of communication between cultures. [...] It is characteristic of metamorphic writing to appear in transitional places and at the confluence of traditions and civilizations. (Warner 2002, 17)

En l'occurrence, dans *In Transit*, l'aéroport qui sert de toile de fond au roman semble illustrer parfaitement l'hypothèse de Marina Warner. La zone d'embarquement, point de départ de multiples voyages que le personnage refuse à entreprendre, représente à la fois le carrefour et la zone d'échanges interculturels

vers lequel convergent différentes civilisations. Pat, en choisissant de demeurer à la croisée des chemins, refuse de s'engager dans un parcours spécifique :

Here, at the airport, you are already within the ambience of the exciting architecture of getting somewhere, but your nose is not yet pointed towards your destination and held hard to it. [...] It's not the limitless anarchic space of everyday life, where you must scrabble a living. It's circumscribed. It's newer, cleaner and smarter than everyday life ; and services wait to spring to the salute when you press the button. [...] An airport is a free-range womb. (20)

L'image finale de l'utérus – qui rappelle la ville de Beulah dans *The Passion of New Eve* – signale que la zone de transit est un espace de gestation, dans lequel tous les possibles restent ouverts, tous les choix sont encore permis, mais restent pourtant virtuels, non-actualisés. Ainsi, elle constitue le lieu privilégié de la métamorphose, le personnage devenant alternativement homme puis femme au fil des multiples métarécits qui s'imbriquent les uns dans les autres, comme autant de voyages possibles.

Dans *Written on the Body*, Jeanette Winterson met en scène d'autres dimensions possibles à l'intérieur de l'espace réel, évoquant le microcosme isolé de l'aéroport dans lequel évolue Pat : « Two hundred miles from the surface of the earth there is no gravity. The laws of motion are suspended. You could turn somersaults slowly, slowly, weight into weightlessness, nowhere to fall » (100). Le roman inclut une représentation de mondes alternatifs, imaginaires ou réels, distordus par la perception du sujet comme par exemple le monde virtuel :

At present to enter a virtual world you would have to put on a crude-looking diving helmet of the kind people used to wear in the 1940s and a special glove rather like a heavy gardening gauntlet. [...] As far as your senses can tell you are in a real world. [...] In a little while, the equipment will be replaced by a room that you can walk into like any other. Except

that it will be an intelligent space. The room will be a wall-to-wall virtual world of your choosing. (Winterson 2001, 96-97)

Ces mondes alternatifs servent de refuge temporaire au narrateur asexué, de même que l'espace de la scène et l'enceinte des music-halls dans *Dan Leno*, agit comme une échappatoire à la dure réalité de la pauvreté. Ainsi, lorsque Lizzie s'échappe de Lambeth, elle se dirige vers le quartier des cabarets : « I realised it was a proper saloon of variety with its coloured glass and painted figures making such a contrast with the plain houses to either side of it. It had an odour all of its own, too, with its mixture of spices and oranges and beer [...] » (Ackroyd 1994, 15). Dans le théâtre, la scène reproduit une scène de rue : « here was a picture of the Strand along which she had just walked – but how much more glorious and iridescent it now seemed » (19).

Les espaces enchâssés et protégés de la scène, de l'aéroport et du virtuel numérique constituent ce que Michel Foucault¹⁵⁸ définit comme « hétérotopies » :

Il y a également [...] des lieux réels, des lieux effectifs, [...] et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. (756)

Foucault illustre le concept d'hétérotopie par l'exemple du miroir : « Le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas » (Foucault 1984, 756). Ainsi, le théâtre, l'aéroport et le labyrinthe autorisent la cohabitation dans

¹⁵⁸ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, vol.4 (1967 ; Paris : Gallimard, 1984) 752-762.

un même espace, d'une place « absolument réelle » et « absolument » irréelle » à la fois. Ces lieux autres, qui combinent sans pour autant les réconcilier, imaginaire et réalité, évoquent adéquatement la figure de l'androgynisme postmoderne.

L'univers fictionnel de Will Self ne se présente pas à proprement parler comme une hétérotopie. Toutefois, l'acception que Brian McHale¹⁵⁹ donne au terme foucauldien évoque certains passages de deux nouvelles : « Radically discontinuous and inconsistent, [a heterotopia] juxtaposes worlds of incompatible structures. It violates the law of excluded middle » (45). La juxtaposition de deux mondes aux structures incompatibles apparaît à travers l'effet de saturation de l'espace par les objets du quotidien : « There is a certain kind of off-licence, which although always absolutely and spotlessly clean, is none the less ever saturated with coils of cigarette smoke that hang around the interior, as stiff and dessicated as dried dog turds » (Self 1993, 60). L'espace du magasin, pourtant décrit comme étant d'une propreté immaculée, se remplit dans un premier temps de volutes de fumée qui, par effet de comparaison, se solidifient en excréments. Selon Hunter Hayes, l'auteur introduit un espace inquiétant ou anxiogène au sein de l'espace familial :

In his fiction Self insists that the readers maintain a suspension of disbelief to enter parallel worlds that can seem simultaneously alien and familiar, [...]. The resulting surrealist and absurdist qualities that emerge from Self's juxtapositions with skillfully delineated quotidian details are best understood in Self's own description of his work as 'dirty magical realism'. (Hayes 2007, 5)

En l'occurrence, le jeu des comparaisons crée un effet de saturation de l'espace, qui semble se réduire autour des personnages, par effet de constriction. De même, l'omniprésence de marques dans le texte – le Shake'n'Vac de Carol (28), les Benson and Hedges que fume Dave 2 (32) – installent, avec une certaine forme de réalisme, l'impression d'une banalité étouffante. Cette sensation d'enfermement se manifeste d'autant plus clairement dans l'espace confiné du wagon, immobilisé

¹⁵⁹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (Londres : Routledge, 1987)

au milieu d'un champ de colza, ou « rape-field » en anglais (Self 1993, 11). Le jeu sur la polysémie du terme « rape » annonce proleptiquement le viol du passager du train. L'espace quotidien, domestique et domestiqué ainsi défamiliarisé, se teinte d'ombres menaçantes d'une « inquiétante étrangeté ». Selon Nicholas Royle¹⁶⁰ : « the uncanny is not simply an experience of strangeness and alienation. More specifically, it is a particular commingling of the familiar and unfamiliar. It can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context, or of something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context » (Royle 2003, 1). Le sentiment d'inquiétante étrangeté qui émane des deux nouvelles est formulé par le *don* : « What I'm talking about here is *real* horror. The horror that shadows each and every aspect of the ordinary, just as surely as the darkness shadows that vending machine over there » (Self 22). L'image de l'ombre projetée par le distributeur automatique, tout comme le jeu sur le double sens du mot « rape » en anglais, évoquent, plus que la métamorphose, la figure de l'anamorphose, qu'Annie Ramel et Josiane Paccaud-Huguet¹⁶¹ décèlent dans *Dorian : An Imitation* : « Soudain, au détour d'une phrase, une prolepse produit un effet d'inquiétante étrangeté, une accélération brutale du temps qui fait apparaître le vide derrière le plein. [...] L'effet produit est tout à fait comparable à une anamorphose et fait penser aux *Ambassadeurs* d'Holbein » (293). Ainsi, le *don*, nous invitant à changer de perspective, nous force à regarder obliquement l'inquiétante étrangeté qui ombre le réel, dans une perspective plus anamorphique que métamorphique.

En conclusion de cette étude, il apparaît que l'espace, à travers le motif de la ruine, symbolise d'une part un espace dynamique, métamorphique et anthropomorphique mais également un espace en décomposition. Cette image de la métamorphose du lieu apparaît également dans l'image du labyrinthe et du creuset, espaces métamorphiques qui se convertissent en hétérotopies génératrices de mutation. Dans la mesure où le corps est ce qui permet au sujet d'être au

¹⁶⁰ Nicholas Royle, *The Uncanny* (Manchester : Manchester University Press, 2003).

¹⁶¹ Annie Ramel et Josiane Paccaud-Huguet, « Dorian 1 et Dorian 2 : Oscar Wilde et Will Self, au-delà du plaisir », *L'art de plaire : esthétique, Plaisir, Représentation*, eds. Patrick Chezaud, Lawrence Gasquet et Ronald Shusterman (Brionne : Gérard Monfort, 2007) 293-311.

monde, il convient à présent d'étudier comment l'instabilité du temps et de l'espace se reflète dans la conception postmoderne du corps.

C/ Les métamorphoses du corps.

a/ Microcosmes et macrocosmes.

Cette réflexion se présente d'autant plus immédiatement à l'esprit que les *topoi* du corps comme carte, comme monde ou encore comme terre inconnue sont omniprésents dans les textes de nos cinq auteurs.

Dans *Dan Leno*, John Cree s'extasie ainsi devant les mystères du corps qu'il est censé avoir démembré : « The body is truly a *mappamundi* with its territories and continents, its rivers of fiber and oceans of flesh, and in the lineaments of this scholar I could see the spiritual harmony of the body when it is touched by thought and prayer » (86). Cette analogie entre le corps et monde extérieur désigne l'organisme comme un microcosme représentatif d'un macrocosme, établissant un lien entre deux sphères pourtant théoriquement hermétiques et brouillant les limites entre intériorité et extériorité. Cette métaphore du corps comme carte du monde est également récurrente chez Winterson : « I began a voyage down her spine, the cobbled road of hers that brought me to a cleft and damp valley then a deep pit to drown in. What other places are there in the world than those discovered on a lover's body ? » (82). Le trope du corps de l'autre comme terre inconnue met en équation la connaissance intime de l'autre et le travail du cartographe. L'analogie entre corps et espace se colore d'une nuance supplémentaire d'ouverture, par l'invitation à l'exploration et à la découverte qu'elle suggère. La même figure apparaît également dans « Cock » : « After all, Dan had never troubled to examine Carol's cuntal area with any kind of attention. He knew nothing of her true shape. For Dan this America, this New Found Land, had always remained *terra incognita*. Beneath the hairy diadem that did Carol adorn, Dan knew there was a hole... but he knew of little else besides » (52). Au plaisir de la découverte du corps de l'autre poétisé par la métaphore présente dans le texte de Winterson s'oppose le désenchantement,

l'inconnu, le mystère et l'absence de communication dans le texte selfien. La terre restée inconnue, le territoire pubien resté inexploré soulignent de manière ironique l'absence d'intérêt de Dan pour Carol. La métaphore se fait forme vide tentant de dissimuler sous une forme poétique épuisée l'incurie de Dan. Enfin dans le roman de Brigid Brophy, la métaphore du corps comme espace se déplace vers le registre sartorial. Le personnage principal, dans sa confusion, cherche tous les indices possibles lui permettant de retrouver son sexe biologique. Son regard se porte naturellement vers sa poitrine, caractère sexuel secondaire constituant un indicateur précieux dans la quête de notre narrateur. Il/ elle constate avec désarroi : « The landscape that descended from beneath my tucked-in chin to just beyond the waistband of my trousers ran away in all directions beneath my gaze into fold mountains and rift valleys of its own. But whether the crucial cleft valley definitely and definingly was or was not there I could not discern » (80). Profondeur de surface, donc, car ces montagnes et ces vallées, ces crevasses et ces anfractuosités n'existent que dans le tissu du pullover. La métaphore topographique ici est déplacée vers le vêtement, qui dissimule plus qu'il ne révèle :

Corduroy seemed a material contradictorily both soft and stiff. [...] It was virtually erectile tissue in its own right. [...] If I had to go on the evidence of my trousers alone, I would have been obliged to believe that an exceptionally long penis took its rise half-way down the inside of my left thigh and presently curled like coral over the front of my leg towards my knee. Obviously corduroy would not disclose to sight alone when it was rolling over flesh and blood and when it was rolling over a ridge of air.
(77)

Les qualités du velours côtelé – « érectile », « doux » et « raide » à la fois – suggèrent le transfert des propriétés du corps au matériau. Non content de masquer la présence ou l'absence du membre recherché, privant le narrateur comme le lecteur de certitudes, le tissu semble se substituer au corps. Les formes du corps sont toutes entières absorbées par le vêtement qui le recouvre ; les bosses

et les creux se résorbent en surfaces, semblant ainsi vider le corps de sa substance et de sa tangibilité, l'ouvrant à toutes les métamorphoses.

L'emploi de cette analogie topographique est plus révélateur encore dans *The Passion of New Eve*. Nous avons déjà pu observer que chaque lieu était signifiant dans le roman, chargé d'un symbolisme évident. A ce titre, la description du labyrinthe de Beulah nous semble particulièrement éclairante. Mené par Sophia vers l'autel sur lequel sera sacrifiée sa virilité, Evelyn décrit son parcours en ces termes : « It was like a trip into the labyrinths of the inner ear ; no – this was a deeper exploration, a complex system of sequential convolutions, the linear geography of inwardness, a tracing of the mazes of the brain itself » (56). Le marqueur « like » qui souligne la comparaison disparaît, et l'analogie se fait métaphore, figure marquant un lien plus étroit entre comparé et comparant, au point que le rapport de hiérarchie entre ceux-ci s'inverse au fil du texte. Le thème devient phore et inversement ; la description de l'espace pensé en termes d'anatomie – le labyrinthe comparé aux méandres de l'oreille interne – glisse progressivement vers une description du corps pensé en termes topographiques – le voyage est une cartographie des circonvolutions d'un cerveau, le tracé de la géographie de l'intériorité. La description renverse les notions d'intériorité et d'extériorité, opérant une dissolution des frontières entre corps et espace.

Dans l'ensemble des textes du corpus, le corps se manifeste comme entité poreuse, dont les limites sont brouillées à l'envi. Par le jeu des métaphores et des clichés, le texte dessine un corps fluide, aux contours incertains, ouvert à la métamorphose et à une extériorité. Soumis à une série d'hybridations provoquant la collusion entre différents règnes – animal, végétal, divin – ce corps jette le doute sur la notion d'humain.

Tout d'abord, les métamorphoses qui affectent les personnages des romans du corpus rappellent à de nombreux égards l'hypotexte ovidien. A ce titre, la description que fait le personnage principal de Louise dans *Written on the Body* est particulièrement évocatrice¹⁶² :

¹⁶² On peut également penser à la description suivante de *Written on the Body* : « She smells of the sea. She keeps a starfish in there. She opens and shuts like a sea anemone. She's refilled each day with fresh tides of longing » (73), qui opère également une confusion entre animal, minéral et humain.

If I were painting Louise I'd paint her hair as a swarm of butterflies. [...]. There are plenty of legends about women turning into trees but are there any about trees turning into women? Is it odd to say that your lover reminds you of a tree? Well, she does, it's the way her hair fills with wind and sweeps out around her head. Very often I expect her to rustle. She doesn't rustle but her flesh has the moonlit shade of a silver birch. (28-29)

Le mécanisme de la métamorphose ovidienne est parodiquement inversé par Winterson : tandis que, dans l'hypotexte de référence, la métamorphose explique un phénomène naturel, la version parodique wintersonienne utilise ce processus à rebours. Cette description fait écho à la transformation d'Alix en Ali dans *The PowerBook* : « There are many legends of men being turned into beasts and women into trees, but none, I think, till now, of a woman who becomes a man by means of a little horticultural grafting » (Winterson 2000, 12). Si la fonction explicative du mythe mise en avant par Marina Warner disparaît, on retrouve pourtant dans les métamorphoses du corps telles qu'elles sont représentées par Winterson la notion de fluidité de la vie et de circulation de ce flux. En effet, de telles comparaisons remettent en cause la hiérarchie et les limites entre l'humain et le végétal, mais aussi, comme le montrera l'exemple suivant, entre l'humain et le divin. Dans *The Passion*, Villanelle est dotée de pieds palmés, attribut typique des gondoliers vénitiens, lui donnant la faculté de marcher sur l'eau. Nous observons ici une multiplication des niveaux ontologiques qui entrent en collision. Les pieds palmés évoquent le règne animal, tandis qu'ils sont également posés par le récit comme des attributs masculins, brouillant la distinction naturelle des mammifères entre mâle et femelle. Enfin, le pouvoir de marcher sur l'eau évoque bien entendu une figure christique, mêlant cette fois l'humain et le divin. Ces trois exemples montrent non seulement comment les limites du corps sont remises en question, mais également comment sont interrogées les limites de l'humain dans sa conception judéo-chrétienne, en confondant les différents niveaux ontologiques mis sur un pied d'égalité par la figure de l'hybride.

Un tel phénomène apparaît également chez Angela Carter, à travers le personnage de Leilah essentiellement décrite en termes animaliers. Les comparaisons de cette nature sont légion : ses ongles peints sont comparés à des « scarabées violets » (20), son corps drapé dans un manteau de fourrure lui donne l'allure d'un « petit renard qui se prendrait pour une sirène » (20), tandis que son habileté à échapper à l'étreinte d'Evelyn la fait ressembler à un poisson glissant (24). Evelyn à son tour se transforme en « oiseau de proie au bec vorace » (25)¹⁶³. De même que chez Winterson, ces comparaisons ont pour résultat d'abolir les limites entre des niveaux ontologiques distincts. Cela dit, l'insecte, le poisson ou le renard convoquent pêle-mêle des images de duplicité et de passivité. La description du corps de Leilah, du point de vue d'Evelyn, joue à outrance sur le stéréotype de la femme animale, de la tentatrice dominée par ses instincts par opposition à la raison masculine, qui succombe aux pièges de la chair. Si chez Winterson la métamorphose semble ouvrir le corps à des dimensions jusque-là inaccessibles, la métamorphose carterienne ouvre l'humain à l'animal dans un mouvement de rabaissement, de régression vers l'animalité¹⁶⁴.

Par opposition, ou peut-être en supplément à la métamorphose ovidienne, la métamorphose contemporaine englobe également des sphères nouvelles : l'objet et la machine, dans un mouvement de réification du vivant. Cette figure est particulièrement marquée chez Will Self, bien qu'elle apparaisse ponctuellement chez Angela Carter¹⁶⁵. Ainsi, le visage effrayant du *don* dans le train, semble

¹⁶³ Ma traduction des passages suivants : « Then she extended one hand, with the shards of five purple beetles glittering on the tips of the fingers, drew the bosom of the dress together and, with magnificent, barbaric, swirling gesture, wrapped the coat again entirely around her, so she seemed a fully furred creature, a little fow pretending to be a siren, a witching fox in a dark wood » (20) ; « She showed no surprise at all at my embrace but laughed and wriggled away, subtle as a fish » (24) et « I was nothing but a cock and I dropped down upon her like, I suppose, a bird of prey, although my prey, throughout the pursuit, had played the hunter. My full-fleshed and voracious beak tore open the poisoned wound of love between her thigh, suddenly, suddenly » (25).

¹⁶⁴ Cette image de l'homme retournant à un état de nature instinctive et violente apparaît dans certaines œuvres de Will Self. Brian Finney en analyse notamment le fonctionnement dans *Great Apes* : « What the switch in species allows Self to dramatize is the inherently bestial or brutal nature of the human species : we only recognize the limits of human constraints, of 'humanity', by transgressing them. [...] Chimp society, then, exposes the artificial limits of homogeneous human society by unknowingly transgressing them » (Finney 2005).

¹⁶⁵ Voir par exemple ces autres éléments de description du personnage de Leilah qui donnent une dimension mécanique au corps de la femme dont les ongles sont comparés à des lames (« the enamelled blades of her fingertips » [25]), et dont les seins sont comparés à des feux de

avoir la consistance synthétique du plastique moulé par injection (22), de même que le corps de la mère de Dan : « She had astonishing tubular legs, encased in nylon of a very particular caramel shade. The effect was one of kneelessness, tendonlessness – Dan’s mother’s legs, one felt, if cut into, would not bleed. They were somehow synthetic, plasticized » (18). Ces deux images ont pour effet de réifier le corps, de le rabaisser au rang de l’inerte, du non-vivant en faisant de la chair une matière artificielle, chimique, par le jeu des comparaisons¹⁶⁶. Ainsi, Beverley explique à Carol que le corps féminin est un mécanisme changeant, qui s’autorégule sur le modèle d’une « usine chimique » (25). Cette image travaille l’inconscient de Carol, et ressurgit pendant son sommeil dans une vision cauchemardesque :

Great twisted ganglia of pipes burst forth from her vagina, some of them emitting vast plumes of dry ice spume, others winking with warning lights protected by metal basketry. Her head was marooned far away on the estuarine sand ; her great buttocks were shoved up against the concrete causeway. Little men, wearing hard yellow hats and driving little yellow trucks, hovered around her anus and vagina. Carol awoke screaming. (25-26)

Cette image du corps associé à une raffinerie de pétrole nous intéresse à double titre. Elle a pour effet dans un premier temps d’offrir une image du corps mécanisé. Elle associe le naturel et l’artificiel, le vivant et le non-vivant, métamorphosant ainsi l’organisme en mécanisme. Cette image crée une nouvelle forme d’hétérogénéité, une métamorphose qui interroge les limites de l’humain. Les organes représentés comme un ensemble de tubes tordus et imbriqués opèrent une réduction du corps à ses simples fonctions naturelles d’absorption et d’évacuation, rabaisant le corps à l’inerte. Cette constatation nous amène donc

signalisation (« I saw her open her coat to show me, once more, two nipples like neon violets ; then the sign exhorted me : WALK » [22]).

¹⁶⁶ Voir également les travaux de Maylis Rospide sur la question, en particulier Maylis Rospide, « A ‘Duty Dance’ with Literature in Will Self’s Work », *The Ethical Component in Experimental British Fiction Since the 1960’s*, eds. Susana Onega et Jean-Michel Ganteau (Cambridge : Cambridge Scholar Publishing, 2007) : 171-191. Maylis Rospide met en évidence l’hybridation du corps humain et d’une voiture dans le recueil de nouvelles *Tough, Tough Toys for Tough, Tough Boys* (Rospide 174-175).

dans un deuxième temps à rapprocher le corps hybride tel qu'il est représenté par Self du corps grotesque.

En effet, selon Mikhaïl Bakhtine, « le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité »¹⁶⁷, tandis que le style grotesque se caractérise par l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion et l'excès (302). Ainsi, le corps tel qu'il est représenté par Self présente indéniablement des aspects grotesques, que l'on pense au corps de Dan, ingurgitant et régurgitant des litres de bière, à celui, puant, du Dr Flaherty (27), au narrateur qui se décrit comme un énorme intestin recouvert d'une mince couche de peau (41), à la description de Carol déféquant sur les toilettes (41) ou encore à Gaston, le patient du Dr Margoulies, affublé d'un kyste d'une taille si disproportionnée qu'il paraît doté d'un cycle de vie indépendant de celui de son porteur (150)¹⁶⁸. Ce dernier exemple est caractéristique du rabaissement et de l'inversion grotesques. A la fin du chapitre, le narrateur conclut : « By morning Mr Gaston's cyst was so large that it could quite reasonably have claimed that *it* had a better quality of life than Gaston himself. And perhaps that it was *he*, rather than *it*, that should be drained on a regular basis » (163). La représentation hyperbolique du kyste démesuré participe à la fois d'un phénomène d'exagération et d'inversion comique. Le corps parasité, moins viable que l'infection qui le phagocyte, est subordonné à cette dernière, conformément au principe bakhtinien de « l'aspect topographique de la hiérarchie corporelle inversée » (Bakhtine 307). Selon Bakhtine, les images grotesques du corps « sont ambivalentes et contradictoires, elles apparaissent difformes, monstrueuses et hideuses considérées du point de vue de toute esthétique 'classique' » (35). Self met en scène un corps difforme, réduit à ses plus simples

¹⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trans. Andrée Robel (1965 ; Paris : Gallimard, 1970) 29.

¹⁶⁸ Didier Girard observe que la plupart des romans de Self sont caractérisés par une grande attention portée aux fragments du corps : « Il semble que le dénominateur commun entre les différentes caractéristiques immédiates de l'œuvre de Will Self tourne autour de l'image et de sa représentation, en l'occurrence le corps, ses organes, son squelette mais aussi le corps morbide, sa dégradation, ses défaillances et pour en finir son cadavre » (106). Selon lui, les descriptions corporelles de Will Self ne nous épargnent rien des « détails anatomiques, plus ou moins exotiques, détails sexuels et scatologiques » (Girard 113). En termes bakhtiniens, les textes selfiens, et notamment *Cock and Bull*, sont riches d'instances du bas matériel et corporel. Voir Didier Girard, « Anatomie des corps morts : le cadavre plus ou moins exquis dans l'œuvre de Will Self », *Etudes britanniques contemporaines* 17 (1999) : 105-121.

fonctions corporelles naturelles, suivant une logique artistique qui s'occupe des « saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement ce qui fait franchir les limites du corps » (Bakhtine 316).

Ce corps hyperbolique et grotesque évoque des personnages présents dans d'autres romans du corpus. Par exemple, Mother dans *The Passion of New Eve*, chirurgienne et déesse tout à la fois, est décrite comme une immense femme noire au cou de taureau, munie de deux rangées de mamelles, telle une truie aux membres gigantesques (59). Rappelons que le corps de Mother est le résultat d'une série d'opérations de chirurgie esthétique pratiquées sur elle-même, dans le but d'incarner une divinité (60). Cette description opère une double réduction : d'une part, le corps s'apparente à une succession de collages, assemblage artificiel d'éléments hétéroclites. D'autre part, la volonté exprimée par Mother de faire de son propre corps un objet de culte, d'incarner un mythe rejoint dans une certaine mesure la définition bakhtinienne du réalisme grotesque, dont le trait marquant est le transfert de tout ce qui est élevé et spirituel sur un plan matériel. L'entreprise de Mother, rabaisant les essences dans une enveloppe charnelle grotesque, est ainsi tournée en dérision, annonçant sa chute.

Dans l'œuvre de Winterson également, certains personnages viennent s'inscrire dans ce registre grotesque. La figure de Gail Right, dans *Written on the Body*, est ainsi décrite comme une femme libidineuse et défraîchie, plus grande que nature (147) et comparée à « un morceau de gelée abandonnée » (159)¹⁶⁹, pourtant attentionnée et aimante. Ce personnage évoque sous une forme atténuée – ou peut-être plus réaliste – la figure impressionnante et maternelle de la géante Dog Woman dans *Sexing the Cherry*¹⁷⁰. Ces deux personnages, dont le ridicule n'a d'égal que la générosité, incarnent une facette plus positive du grotesque. Bakhtine souligne que le corps grotesque est « un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus ce corps absorbe le monde et est absorbé

¹⁶⁹ Ma traduction des passages suivants : « Gail was streaky. She looked like a prime cut of streaky bacon. [...] Why are you so horror-struck by a woman whose only fault is to like you and whose only quality is to be larger than life ? » (147) et « She was like a left-over Jelly at a children's party » (159).

¹⁷⁰ Voir la description de Dog Woman dans Jeanette Winterson, *Sexing the Cherry* (Londres : Vintage, 1989). « I have only a few teeth and those are poor show, being black and broken. I had smallpox when I was a girl and the caves in my face are home enough for fleas » (24).

par ce dernier » (Bakhtine 315). Le corps grotesque chez Winterson illustre ce principe d'ouverture du corps sur le monde, de circulation entre intériorité et extériorité.

A l'issue de cette partie, nous pouvons tirer plusieurs conclusions partielles. Les métamorphoses du corps que nous venons d'étudier n'évoquent plus, comme chez Ovide, l'image du morceau de cire que l'on pourrait remodeler à volonté, la nouvelle forme effaçant toute trace de la première. Au contraire, le corps métamorphique contemporain garde les traces de ses formes antérieures. Cette image recoupe d'ailleurs la métaphore du palimpseste, au cœur du roman de Jeanette Winterson : « Written on the body is a secret code only visible in certain lights ; the accumulations of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily worked that the letters fell like braille » (89). Les transformations contemporaines procèdent par accumulation, par insertion ou par greffe d'un élément sur l'autre. Ainsi, la notion de métamorphose au cœur de l'androgynie, caractérisée par une certaine unité, fait place à celle d'hybridation, qui suppose la fusion d'une multiplicité au sein d'une totalité. D'autre part, la notion de *telos* et la valeur explicative au cœur des *Métamorphoses* d'Ovide, mises en évidence par Marina Warner, disparaissent dans la majorité des romans du corpus. Ainsi, la métamorphose centrale de *The Passion of New Eve*, la castration rituelle qui fera d'Evelyn une Nouvelle Eve, est vécue par le personnage comme une sorte de punition imméritée : « The injustice of it all left me speechless. And Sophia must know it was unjust ; she knew I'd never seen the copulating snakes, the crime of Tiresias » (Carter 73). La comparaison que propose Evelyn entre sa propre métamorphose et celle de Tirésias met en évidence l'absence de motif qui caractérise la sienne. De même, chez Self, les deux métamorphoses des personnages principaux interviennent justement sans aucune raison, suivant le modèle de la métamorphose kafkaïenne, de même que chez Brophy. Chez Ackroyd et Winterson enfin, la métamorphose est essentiellement opérée par le biais du travestissement – motif qui apparaît également chez Carter – que l'on peut lier à une volonté non plus divine, mais bien personnelle, la métamorphose équivalant à une prise de pouvoir du sujet sur son propre destin, point sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

b/ Fragmentations.

La métamorphose a pour effet de dessiner un corps incertain, qui n'apparaît plus comme une entité hermétique. La violation des limites qui séparent l'humain du monde jette le doute tant sur l'unicité de l'individu que sur sa place dans un *cosmos* duquel il ne se distingue plus clairement. Marina Warner observe que la beauté et l'énergie de la métamorphose telle qu'elle est mise en scène par Ovide font place à une angoisse dans les romans contemporains : « The desire to exploit the possibilities of self transformation may burn bright in the cosmetic and surgical industries, but stories disclose a growing unease with the menace of different selves taking over the real self, beyond bidding control » (210). Cette mise en crise des limites du corps en mouvement perpétuel se joue donc sur deux registres. Mikhaïl Bakhtine remarque dans son introduction que certains traits du grotesque rabelaisien – telle la dimension génératrice du rire – semblent se perdre et se transformer au fil de l'histoire littéraire. Ainsi, le grotesque romantique s'organise autour de l'ironie et du sarcasme plus que de l'éclat de rire joyeux (47), tandis que les images du grotesque romantique sont l'expression de la peur qu'inspire le monde (48). L'idée de ces deux grotesques, ou disons de cette dégénérescence du grotesque qui bascule de la joie vers l'anxiété, nous permet d'organiser les romans du corpus selon un gradient. Il semble en effet que la notion de corps ouvert qui dépasse ses propres limites soit vécue sur le mode rabelaisien de la jouissance et du rire chez Winterson, Ackroyd et – du moins partiellement – chez Carter, tandis que les œuvres de Self et de Brophy témoignent d'une anxiété plus forte par rapport à la dissolution de ses limites, sur le mode du grotesque romantique. Il semble que l'attitude par rapport à la métamorphose y soit ambiguë, tout comme la notion de grotesque témoigne d'une réaction ambiguë face au difforme et à la transformation ridicule.

Cette inquiétude apparaît notamment à travers des images de fragmentation et de démembrement qui s'ajoutent à celles du corps ouvert vers l'extérieur, mouvant et hybride. Ainsi, dans *Written on the Body*, le/a narrateur/trice se plonge dans la lecture de traités médicaux évoquant la maladie

de Louise, et dresse un catalogue des parties malades de l'organisme. Point par point, membre par membre, le corps est scruté et décortiqué dans ses plus infimes cellules : ce point de vue microscopique offre alors une image parcellaire et défamiliarisante de l'anatomie. Par exemple, le personnage narrateur explique :

Her faithful biology depends on regulation but the white T-cells have turned bandit. They don't obey rules. They are swarming into the bloodstream, overturning the quiet order of spleen and intestine. [...] It used to be their job to keep her body safe from the enemies of the outside. [...] The security forces have rebelled. Louise is victim of a coup. (115)

Si le corps politique est souvent comparé au corps humain, il est plus rare de voir le corps humain comparé à une organisation politique. Rosi Braidotti analyse dans *Nomadic Subjects*¹⁷¹, les effets du regard scientifique sur le corps :

The whole discourse of the biosciences takes the organism as its object, and it therefore takes the body as a mosaic of detachable pieces. [...] Under the imperious gaze [of the biotechnician], the living organisms, reduced to an infinitely small scale, lose all reference to the human shape and to the specific temporality of the human being. (Braidotti 49)

En l'occurrence, la description du corps de Louise, vu à travers le microscope du biotechnicien, joue sur la perte de référence au corps global qu'opère le passage à l'infiniment petit noté par Rosi Braidotti. Toutefois, la dimension défamiliarisante et dépersonnalisante associée à cette perspective se double d'un discours poétique, à travers l'image de l'organisme corps social. L'entreprise wintersonienne consiste précisément à réinsérer la dimension humaine et globale du corps dans le discours scientifique froid qui le démembrer. La menace d'objectivation et de dislocation du corps est donc évoquée dans le but d'être contrecarrée par le regard amoureux et poétique réunifiant.

¹⁷¹ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment of Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York : Columbia University Press, 1994).

A contrario, dans *Cock and Bull*, la mise en scène du discours scientifique joue pleinement sur les effets objectivants et fragmentants tels qu'ils sont énoncés par Rosi Braidotti. Ainsi, dans « Bull », le Dr Margoulies, qui se targue de connaître parfaitement l'anatomie humaine, pose sur son patient le regard expert et rationnel du scientifique (Self 124). Le médecin se conçoit comme un praticien à l'approche quasiment « holistique » : « Margoulies couldn't quite go so far as to call himself a holistic doctor, but he did believe that the injury or malaise should at least be treated within the context of the *section* of the body within which it was manifested, if not within the body as a whole » (Self 123). Pourtant, cette affirmation porte en elle-même les germes de la contradiction : la référence à différentes « sections » du corps suggérant l'idée que celui-ci est d'avantage un assemblage de parties sécables qu'un tout cohérent. Très rapidement d'ailleurs, Bull se trouve réduit à sa seule anomalie dans l'esprit du généraliste : « The inside surface of the patella must correspond to the mouth of the cervix ; even as he mouthed the practised reassurances, Margoulies's professional faculties were constructing an internal map of Bull's new sex organ » (128). Chez Margoulies, l'usage du jargon médical – « patella », « cervix » – ou encore de la terminologique latine – « *mons veneris* » (124) et « *virgo intacta* » (126) – ont pour but de distancier le praticien du patient, tout en opérant une réduction du corps à ses parties. La description précédente, à l'inverse de celle proposée dans des termes similaires par Winterson – fait abstraction du sujet, et l'assimile à ce seul organe surnuméraire. Si nous retrouvons l'image de la carte du corps, il n'est pas question ici de découverte de l'autre ni d'invitation au voyage érotique. Le corps est réduit à l'organe, lui-même réduit à une carte, à un dessin en coupe, en un mot à une surface, à tel point que Bull finit par se résorber entièrement dans cet organe qui obnubile Margoulies. Lorsque ce dernier feint de prendre des notes sur le dossier médical de Bull, il ne parvient à tracer qu'un seul mot : « 'Cunt, cunt, cunt, cunt, cunt, cunt, cunt, cunt...' » (128), marquant du même coup l'obsession du praticien et la disparition du corps de Bull, réduit à un unique organe.

Cette image du corps fragmenté, représenté comme un assemblage de membres hétéroclites, prêts à se disloquer, est encore plus prégnant dans les deux traités d'anatomie auxquels se réfère Margoulies, dans le but de trouver une

explication à la métamorphose de Bull. Cette *ekphrasis* donne la description détaillée de gravures aux teintes passées et aux formes distordues, représentant diverses anomalies physiques, contenues dans deux manuels fictifs – intitulés *Journal of Abnormal Physiology* et *Distortions of the Sex*. On peut y voir des organes dupliqués ou de tailles disproportionnées, des pénis apparaissant dans l'oreille ou surgissant à angle droit d'un autre pénis (136-137). Ces gravures offrent l'image d'un corps dysfonctionnel, qui échappe aux normes de l'espèce et affole les repères naturels¹⁷². Toutefois, cette représentation anarchique du corps apparaît également en dehors des manuels tératologiques. Ainsi, la figure du corps monstrueux ressurgit dans « Cock » : « He lapped hungrily at her ear, as if sufficient stimulus might cause it to lactate » (51). En l'occurrence, l'image de l'oreille commençant à produire du lait comme un sein entérine le dérèglement généralisé du corps emblématisé par *Distortions of the Sex*. Les organes changent de fonction, se déplacent, se multiplient et surgissent à des endroits incongrus, en dépit de toute logique anatomique et de toute viabilité, dans un corps affolé, sécable, et qui ne connaît plus de centre ni d'unité, à la limite de la dissolution. Tantôt monstrueux, tantôt éclipsés par un organe qui les métonymise et les minimise, les corps selfiens se métamorphosent à l'envi, créant la représentation d'un corps prêt à se disjoindre, tel un mannequin de bakélite dépourvu de sang et d'organes.

Cette image du corps détachable se retrouve chez Angela Carter. Dans le château de verre pivotant de Tristessa, la force centrifuge de la rotation détruit les statues de cire, projetant leurs membres sur le sol. Les filles du harem s'emparent

¹⁷² En l'occurrence, ce traité fictionnel d'anomalies génitales rappelle le *Traité des Monstres et des Merveilles* d'Ambroise Paré, et les travaux d'Helkiah Crooke, qui s'appuient tous deux sur la théorie galénique de l'homologie, mentionnés en introduction de ce travail. Selon les termes de cette théorie, à laquelle souscrit Margoulies, l'apparition du vagin au creux du genou de Bull s'apparente à une régression et donc à une métamorphose contre nature. En effet, Margoulies constate : « Plenty of little girls had, according to Nicholson, reached puberty only to have a wash of testosterone push their clitorises and pull out balls from their crotches. But the same could not be said of little boys. If they weren't given a vagina from the off they never subsequently acquired one. And indeed this conforms to what we know intuitively. For the male physiology is a static and lifeless thing [...] unaffected by the tremendous lunar pulls and washes of hormonal gunk that Stream through its sister form » (137). La formulation « sister form » évoque la théorie de l'homologie entre les appareils génitaux masculins et féminins, selon laquelle l'anatomie interne féminine serait analogue à l'anatomie externe masculine, comme une bourse retournée. Rappelons que cette théorie fonde une hiérarchie homme/ femme, l'anatomie masculine extériorisée étant considérée comme l'aboutissement du développement des organes bloqués à l'intérieur du corps chez la femme, ce que Self met en scène à travers le traité fictif de Nicholson.

de ces pièces détachées pour les réarranger de façon anarchique, afin de figurer les convives du mariage macabre de Tristessa et d'Eve : « But they put the figures haphazardly, so Ramon Navarro's head was perched on Jean Harlow's torso and had one arm from John Barrymore Junior, the other from Marilyn Monroe and legs from yet other donors – all assembled in haste, so they looked like picture-puzzles » (134). Cette image du corps morcelé puis réassemblé, créant des hybrides au genre incertain métaphorise le traitement généralement infligé aux personnages du roman. Sous le bistouri de Mother, le corps d'Evelyn est également découpé puis reconstruit en un assemblage disparate de masculinité et de féminité, tout comme Mother s'est elle-même transformée en archétype grotesque de la divinité. Catherine Lanone analyse également le personnage de Leilah dans cette perspective¹⁷³ : « Carter fait de Leilah un collage érotique, assemblant la bouche, les seins, les jambes à la manière de ces tableaux féministes des années 60 » (Lanone 1995, 234). La notion de collage, destinée à créer l'illusion d'une féminité parfaite, tout comme celle des statues de cire, suggèrent que le corps n'est pas une entité stable et naturelle, mais qu'il est le fruit d'une opération culturelle sujette à caution.

La scène des statues de cire recomposées fait écho à un passage de *In Transit* de Brigid Brophy. Pat, après avoir médité sur les différentes langues romanes et leurs terminaisons, s'aperçoit qu'il/elle a oublié à quel sexe il/elle appartenait :

Obviously my mind had set its own confusion in train as it went around setting masc. plur. endings on fem. stems [...] Hooligan, I accused myself, o hooligan O'Hooligan : *you're* the hooligan who by night crept into the hall of sculpture (glided into the gliptotek, you did, hooligan) and vandalized the exhibit by chopping'em all in two accross the waistline, after which you hooligamused yourself by re-assorting the demi-torsos and putting the from-the-waist-up of the Venus de Milo on top of the from-the-waist-down of the Hermes de Praxiteles. (74)

¹⁷³ Catherine Lanone, « La carte brute d'Angela Carter », *Tropismes : Cartes et Strates* 7 (1995) : 227-242.

En l'occurrence, l'image des statues de sexes opposés recomposées dans une figuration d'Hermaphrodite est directement liée aux jeux de langage auxquels se livrait Pat, et consistant à greffer une terminaison masculine sur une racine féminine. Tout comme chez Angela Carter, l'image grotesque du corps-*puzzle* renforce l'idée que celui-ci est le produit d'un ensemble de représentations à la fois artistiques – comme le suggèrent la Vénus de Milo et l'Hermès de Praxitèle – mais aussi linguistiques et discursives.

A ce titre, le personnage principal lui-même apparaît comme une entité désincarnée. Le corps de Pat est marqué par l'inexistence – ou plus précisément par l'incertitude quant à l'existence – de ses organes, dissimulés par les vêtements dont les ondulations tiennent lieu de membres, vidant le corps de sa substance. De même, contre toute attente, l'ultime vérification, lors de l'épisode des toilettes, ne donne aucun résultat définitif, laissant le corps ouvert à la métamorphose jusqu'à la fin du roman. Il semble alors que le corps du personnage n'ait aucune existence tangible : « My gaze, twisted across the gulf between me and the thin delta of table, continued to rest though no longer to focus on my coffee. My hand continued to hold the spoon, emptily. Meanwhile, I felt my intellect moving like a computer into routines quite inadequate to my problem » (73). La répétition ternaire du pronom possessif « my » – « my gaze », « my hand », « my intellect » – souligne le fonctionnement séparé, voire autonome des fonctions motrices et intellectuelles, dont le personnage a perdu le contrôle. D'autre part, le terme « gaze » fait référence au sens et non à l'organe de la perception, semblant effacer le corps du personnage et distancier le sujet percevant de son propre corps, dans la mesure où celui-ci se décrit dans l'acte même de percevoir. Ainsi, l'attention toute particulière qui est portée au corps en mouvement, décrit avec minutie dans ses gestes les plus anodins du quotidien – lever ou baisser la tête, tenir une cuillère, se diriger vers un siège, rapprocher le siège de la table, faire la queue au comptoir d'un café – évoque l'opération d'un narrateur hétérodiégétique, plus qu'autodiégétique :

I inserted my briefcase between my left arm and my left side, manoeuvred cup and saucer from the counter into one hand and plate and brioche into

the other, and trekked into the hinterland. I highstepped (over human legs protruding as in some bizarre sexual conjunction from between table legs) half-way down on aisle, and then paused to let my vision sweep the café like a radar scanner. [...] I spotted a brace of chairs on of which was gratefully unoccupied [...]. Reduced, now I knew I was on the last lop, to clenching indiscriminately with virtually all the muscles in my body capable of clenching, I held my burdens and my limbs somehow together and shuffled towards the empty chair, knowing I could be easily outstripped by someone with no briefcase and, say, only one snack to carry. (67)

Le décalage entre le registre épique dans lequel puise l'auteur et la banalité réelle de l'action décrite crée un effet comique parodique. Toutefois, il semble également que l'importance donnée à l'épisode somme toute anodin, dilaté par la narration, confère également une dimension maniériste à la représentation du corps, dépeint dans un acte outré, saisi dans un effort insurmontable. L'exagération de la description crée une image irréaliste, artificielle du corps, dont le sujet semble s'être retiré, dont le narrateur semble s'être distancié. Le personnage de *In Transit* n'a d'existence que textuelle, et seul le discours lui permet artificiellement de « faire tenir ses membres ensemble », dans un tout cohérent. Ce corps de papier est alors prétexte à tous les origamis, à toutes les métamorphoses, afin de permettre à l'auteur de mieux expérimenter les liens existant entre corps, identité et langage.

Figure de l'instabilité et de la coprésence des opposés, l'androgynie affole les repères. Considéré comme opérateur de métamorphoses dans cette première partie, nous avons pu voir que l'androgynie devient prétexte à la déstabilisation de toutes les frontières. Les limites de l'espace, du temps et du corps sont mises en mouvement et en doute. En réponse à notre question initiale, portant sur les rapports de synthèse et de prothèse que suppose la métamorphose, nous pouvons dire que la période contemporaine se caractérise par une esthétique qui privilégie les figures cumulatives. L'espace et le temps sont représentés sous leurs multiples aspects, coexistant dans un même plan malgré leur apparente incompatibilité. De

même, le corps hybride de l'androgynisme est pensé en termes d'agrégat d'éléments distincts et disparates, qui ne sont pas subsumés dans une totalité : il est à la fois un et pluriel, mouvant et incertain, selon une esthétique de la coprésence des impossibles.

CHAPITRE 2 : Anatomie du genre.

La notion d'androgynie, comme celle d'hermaphrodisme, suppose un rapport entre des opposés qui, dans les mythes originels, sont pris soit dans un rapport de complémentarité, soit d'antithèse. Plus précisément, la figure de l'androgynie explore la cohabitation ou la conjonction des sexes masculin et féminin. Or, dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, la question de la différence entre les sexes devient centrale. Selon Luce Irigaray¹⁷⁴, « la différence sexuelle représente une des questions ou la question qui est à penser à notre époque ». Elle ajoute que selon Heidegger, chaque époque a une chose à penser, et une seulement ; « la différence sexuelle est probablement celle de notre temps » (Irigaray 1984, 13). L'androgynie, dans la mesure où il représente la coprésence du masculin et du féminin en un seul être, remet précisément en question cette notion de différence entre les sexes. Il vient alors donner corps aux théories féministes et *queer* qui marquent la pensée du 20^{ème} siècle ; théories qui complexifient et questionnent les notions de féminité et de masculinité sujettes à caution. Ainsi, les travaux d'Eve Sedgwick – brièvement évoqués dans l'introduction de ce travail – mettent en lumière dans *Epistemology of the Closet* l'ambiguïté du mot « sexe », qui recoupe en réalité trois notions différentes : le sexe, le genre et la sexualité :

Sex, gender, sexuality : three terms whose usage relations and analytical relations are almost irremediably slippery. [...] 'Sex' has had the meaning of a certain group of irreducible, biological differentiations between members of the species Homo sapiens who have XX and those who have XY chromosomes. [...] 'Sex in this sense – what I'll demarcate as 'chromosomal sex' – is seen as the relatively minimal raw material on which is then based the social construction of gender. Gender, then, is the far more elaborated, more fully rigidly dichotomized social production and reproduction of male and female identities and behaviors [...]. Compared to chromosomal sex, which is seen (by these definitions) as tending to be

¹⁷⁴ Luce Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle* (Paris : Editions de minuit, 1984) : 13.

immutable, immanent in the individual, and biologically based, the meaning of gender is seen as culturally mutable and variable, highly relational [...] and inextricable from a history of power differentials between genders. [...] For meanwhile the whole realm of what modern culture refers to as 'sexuality' and *also* calls 'sex' [is] the array of acts, expectations, narratives, pleasures, identity-formations, and knowledges, in both women and men, that tends to cluster most densely around certain genital sensations but is not adequately defined by them. (Sedgwick 1990, 27-29)

La polysémie du mot « sexe » et la tentative de Sedgwick d'en distinguer trois significations dans le langage courant nous montrent la complexité des notions de masculinité et de féminité. D'après Sedgwick, le genre est plus ou moins fondé sur le « sexe » et en découle ; il est également « relationnel » dans la mesure que chaque genre se définit principalement par contraste par rapport à l'autre. Il résulte que le sexe biologique apparaît comme un donné immuable, une base sur laquelle se fonderait une définition plus souple et culturellement construite du genre masculin ou féminin correspondant d'une part, et d'autre part que le genre calque ou entérine le rapport d'opposition postulé entre masculin et féminin. Sexe, genre et sexualité fonctionnent donc en système, et nous allons tenter de comprendre comment le motif de l'androgynie vient précisément le bouleverser. Pour ce faire, nous verrons dans un premier temps comment les romans du corpus mettent en scène une masculinité et une féminité stéréotypées, dans un rapport d'opposition stricte, selon une esthétique toutefois nettement satirique. Dans un second temps, nous allons voir comment l'androgynie, être de la conjonction des opposés, permet de dissocier et de dénaturiser les liens exposés dans la première partie qui semblent nouer les éléments de la triade sexe/genre/sexualité, tout en redéfinissant les valences des genres masculins et féminins. Nous nous poserons enfin la question de savoir quelles sont les limites potentielles du pouvoir reconfigurant du motif de l'androgynie dans l'ensemble des cinq romans soumis à l'étude.

A/ Stratégies d'exposition.

La majorité des romans du corpus s'attachent dans un premier temps à mettre en scène les stéréotypes liés au genre. Il est mal aisé de définir ce que nous entendons par « stéréotypes de genre », dans la mesure où ceux-ci sont constitués par un ensemble de traits psychologiques et comportementaux communément acceptés comme caractéristiques du masculin d'une part ou du féminin d'autre part. Nous tenterons donc d'affiner la définition de ces genres typiques en nous appuyant une nouvelle fois sur les travaux de Sandra Bem, qui utilise précisément les stéréotypes liés au genre afin de mesurer le degré d'identification d'un sujet à ces derniers. Le BSRI pose ainsi¹⁷⁵ : l'agressivité, l'ambition et la compétitivité, l'analyse, l'indépendance et l'individualisme, la domination et la force comme traits typiquement masculins, tandis que l'affection, la compassion, la gentillesse, la crédulité, la timidité, la loyauté et la soumission figurent, toujours d'après Bem, au rang des caractéristiques psychologiques féminines (Bem 1974, 156). Le BSRI nous permet de broser à grands traits un tableau général de l'idée communément acceptée de ce que sont le masculin et le féminin typiques.

a/ Archétypes

Ainsi, les romans qui constituent notre corpus commencent tous, à des degrés différents, par jouer avec les stéréotypes liés au genre avant de s'en jouer, par les présenter avant de les re-présenter. La figure de l'androgynisme s'inscrit donc sur une toile de fond qui expose et questionne une radicale opposition des catégories de genre comme fondement de la société. Masculin et féminin sont représentés dans un rapport d'opposition binaire, dans une relation d'antithèse que la notion d'androgynisme va ensuite remettre en question.

Dans *Cock and Bull*, Carol nous apparaît, avant sa transformation, comme une femme d'intérieur taciturne et sans originalité, dénuée d'esprit critique et parfaitement à l'aise dans cette identité qui semble devoir être la sienne : « Carol, the daughter of a desperately self-effacing woman and a dissatisfied autodidactic

¹⁷⁵ Sandra L. Bem, « The Measurement of Psychological Androgyny », *Journal of Consulting and Clinical Psychology* 42.2 (1974) : 155-162.

engineer from Poole, was not impelled into an original lifestyle, or even inclined to complete her degree in order to counter the masculine cultural hegemony » (3). D'un tempérament explicitement posé comme semblable à celui de sa mère, Carol semble donc s'inscrire dès la première page dans un régime ancestral de féminité caractérisé par la passivité et la discrétion. A ce stade de la narration, Carol fait écho au personnage de Naomi, son pendant dans « Bull ». La femme de Margoulies apparaît systématiquement accompagnée de Cecile, leur fille, et accomplissant diverses tâches domestiques, mettant en avant son statut de mère et de ménagère. Ainsi la voyons-nous tantôt nourrir le bébé (108 ; 138), tantôt le coucher (157) ou l'emmener en poussette à la crèche (164), tantôt accueillir la baby-sitter puis la renvoyer chez elle (154). Naomi incarne l'archétype de la femme au foyer, à la fois épouse et mère dévouée, conforme à une féminité telle que la formule Bem, caractérisée par l'affection, la passivité et la loyauté. Cette image n'est pas sans évoquer celle de Jacqueline dans *Written on the Body*, dans la mesure où toutes deux représentent pour leurs partenaires respectifs une forme de stabilité, de confort domestique ordinaire et conventionnel. En rentrant chez lui, Margoulies, voyant Naomi nourrir leur enfant, est frappé par la plénitude et la simplicité de cette scène qui contraste avec les images grotesques qui hantent son esprit (138), tandis que, de la même façon, le/la narrateur/trice deviendra un apôtre de l'ordinaire à la suite de sa rencontre avec Jacqueline (27), qu'il/ elle apprécie pour l'amour simple et sans exigences qu'elle lui dispense (28). Les deux romans exposent une vie de couple conventionnelle, couple au sein duquel les rôles se répartissent selon un schéma de genre traditionnel.

En effet, les personnages féminins-archétypes ont pour partenaires des hommes qui épousent dans une certaine mesure les contours de la masculinité tels qu'ils sont tracés par Sandra Bem. Dans *The Passion of New Eve*, Evelyn nous est présenté, dès les premières lignes du roman, comme un macho doté d'une considération plutôt modérée pour les femmes : « The last night I spent in London, I took some girl of other to the movies and, through her mediation, I paid you a little tribute of spermatozoa, Tristessa » (5). La jeune fille est dépersonnalisée par les termes génériques utilisés pour la décrire – « some girl or other » – renforçant l'idée que sa fonction principale est de servir de substitut sexuel à Evelyn. L'ouverture de l'œuvre caractérise le personnage par sa

misogynie, qui se confirme et se développe dans la suite du chapitre à travers sa relation avec Leilah, qu'il est décidé à « posséder » dès qu'il l'aperçoit (19). Le roman met donc également en scène une masculinité stéréotypée, caractérisée par la détermination et la violence, dans un rapport de force et de domination avec le féminin, qui évoque celle de Margoulies dans *Cock and Bull*. A la fois charismatique et séduisant (109), le médecin est également décrit comme un homme égoïste, agressif et dominateur, traits qu'il estime lui-même être typiquement masculins (111)¹⁷⁶. Il représente la raison scientifique, caractéristique psychologique qui, selon un schéma classique de l'identité de genre, appartient à la masculinité, par opposition à la féminité qui serait plutôt définie par l'affect et la sensibilité. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'Elgin, le mari de Louise dans *Written on the Body*, soit lui aussi médecin, l'inscrivant dans un même régime de rationalité dite masculine. A ce titre, Philip Tew¹⁷⁷ défend notamment l'idée que la réflexion sur l'identité masculine est un composant essentiel de l'écriture de Winterson, pourtant souvent négligé par la critique. Il explique que la notion de masculinité est, au même titre que celle de féminité, dûment interrogée, brouillée et subvertie (115). Il utilise ainsi l'exemple d'Henri et de Napoléon Bonaparte dans *The Passion* (118-124) :

Both Bonaparte and the cook do not simply represent symbolically, but actively articulate and purvey a number of different, easily identifiable codes of masculine behaviour. The cook avows vulgar sexuality and drunkenness ; Bonaparte is compulsive and demanding. Finally, for Henri both of these grotesques remain very definite models of masculinity, offering paradigmatic behaviour. (Tew 123)

Le contexte des guerres napoléoniennes permet de mettre en scène un environnement militaire, représentant une masculinité à la fois typique et idéalisée, incarnée par Bonaparte, à laquelle le jeune Henri tente dans un premier temps de s'identifier avant de s'en distancier au fil du récit. Dans le même roman,

¹⁷⁶ « In some ways I do try to be really caring and selfless, but in others I am utterly selfish, utterly egotistic and very much a typical man » (111).

¹⁷⁷ Philip Tew, « Wintersonian Masculinities », *Jeanette Winterson : A Contemporary Critical Guide*, ed. Sonya Andermahr (Londres : Continuum, 2007) 114-130.

le personnage du cuisinier, mari mais aussi violeur de Villanelle et ennemi juré d'Henri, agit comme un anti-modèle de masculinité caractérisée par la violence et la cruauté, dont on pourrait dans une certaine mesure rapprocher Elgin dans *Written on the Body*, le mari jaloux qui s'ingénie à séparer les deux amants et à torturer le/la narrateur/trice en le/la laissant sans nouvelles de son aimée.

Cette mise en équation du masculin et de la violence est précisément le ressort sur lequel s'appuie l'intrigue policière de *Dan Leno*. En effet, le personnage de John Cree, tel qu'il nous est présenté dans son journal intime, souscrit parfaitement aux codes de la masculinité exposés précédemment. La succession d'entrées dessine en filigrane le portrait d'un homme vaniteux et cultivé, sûr de sa supériorité intellectuelle et assoiffé de reconnaissance. Ainsi, dans l'entrée du 12 septembre 1880, l'assassin se délecte-t-il de voir son forfait apparaître à la une du journal : « What a wonderful spread in the *Police Gazette*, although the rough engraving scarcely did justice to the business. [...]. I suppose I was grateful for the recognition, since only a member of my class could have performed such a delicate feat » (83). Sûr de lui et de sa valeur, Cree regrette simplement que les couleurs de la gravure ne rendent pas justice à la grandeur et à la férocité de son œuvre, que la force brute du burin du graveur aurait été plus apte à figurer. Le personnage de Cree est donc conçu selon un modèle de masculinité stéréotypée, représentée par la sauvagerie et la violence des meurtres commis. John Cree est pourtant doublement fictif, puisque nous apprenons à la fin du roman que le journal a été écrit par Elizabeth, sa femme, dans le but de faire accuser son mari des meurtres du Golem dont elle est elle-même l'auteur. Ainsi, toute la stratégie de dévoilement de l'intrigue s'appuie sur le postulat que le lecteur lui-même souscrit aux codes de genre usurpés par Lizzie, et reste sourd aux indices suggérant la culpabilité de cette dernière qui parsèment pourtant le texte. L'exposition des normes de genre permet ainsi d'en révéler l'existence ancrée dans l'esprit du lecteur.

Tout comme *Dan Leno*, *Written on the Body* s'appuie une communauté de représentations genrées et présuppose que le lecteur partage ces mêmes références liées au genre. Kim Middleton Meyer¹⁷⁸ remarque : « the novel is littered with

¹⁷⁸ Kim Middleton Meyer, « Jeanette Winterson's Evolving Subject », *Contemporary Fiction*, eds. Richard J. Lane, Rod Mengham et Philip Tew (Cambridge : Polity Press, 2003) 211-225.

situations that conform most strongly to stereotypes of one gender or another » (218). La neutralisation du genre à l'œuvre dans le roman de Winterson, dont nous étudierons en détail les modalités dans la partie suivante, passe par l'exploitation des codes qui constituent le genre. Ainsi, tour à tour, le personnage principal du roman se déclare aussi timide qu'une vierge dans un couvent (94) puis frappe Elgin au cours d'un accès de rage (172) : la confusion quand à l'identité du personnage résulte donc d'un jeu sur les stéréotypes de la virilité et de la féminité qu'on suppose admis par le lecteur. Dans *Les discours du cliché*¹⁷⁹, Ruth Amossy, identifie trois fonctions inhérentes au cliché : la première étant celle de l'argumentation, « entraînant l'adhésion des esprits », la seconde celle de l'expression personnelle « appelant une identification affective » et la dernière celle de la représentation servant la « construction d'une illusion référentielle » (140). Le jeu sur les stéréotypes de genre dans *Written on the Body* et *Dan Leno* exploite pleinement ces trois fonctions du cliché – qui a d'ailleurs pour synonyme le terme de « lieu commun » : il s'agit bien ici de mettre en avant la *communauté* des représentations partagées, pour obtenir dans un premier temps l'« adhésion » et l'« identification » du lecteur, tout en montrant que l'illusion d'un cadre de référence dit « stable » se fonde sur la dichotomie du masculin et du féminin. Les deux romans installent un premier niveau référentiel auquel le lecteur doit participer pour n'être que mieux détrompé par la suite. Ainsi, Gregory Rubinson¹⁸⁰ montre que la mise en opposition des stéréotypes dans *Written on the Body* a précisément pour but de révéler leur enracinement dans l'esprit du narrataire¹⁸¹ : « Any attempt to determine the narrator's sex is dependent on essentialized and/or stereotypical readings of gender. [...] The narrator's sexual ambiguity teaches us to become aware of how we view the world in polar, sexualized, and essentialized terms, implicitly challenging the 'naturalized' status

¹⁷⁹ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché* (Paris : SEDES et CDU, 1982).

¹⁸⁰ Gregory Rubinson, *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter : Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of Four Postmodernists* (Jefferson : McFarland & Company, 2005).

¹⁸¹ C'est également la thèse que soutient Sonya Andermahr, dans sa monographie consacrée à Jeanette Winterson : « In order to decode such clues, the reader is forced to rely on what linguists call 'background knowledge' about gendered behaviour patterns [...]. However, it has to be remembered that such generalizations represent *stereotypes* of gendered behaviours and are not intrinsically 'male' or 'female', merely culturally coded as 'feminine' and 'masculine'. [...] Winterson's narrative strategy serves to defamiliarize gender norms, making us question what we assume to be natural and normal for each sex » (77).

Voir Sonya Andermahr, *Jeanette Winterson* (Londres : Palgrave MacMillan, 2009).

of positivist-influenced biological essentialism » (Rubinson 2005, 130). Le narrateur de *Written on the Body* incarne donc littéralement la mise à distance du cliché dont il/elle ne cesse de se faire l'avocat/e au fil de la narration. En effet, le personnage principal se pose lui-même en satiriste des stéréotypes de genre, critiquant tour à tour les représentations exagérées des magazines féminins (74) puis masculins (74-75), les clichés érotiques véhiculés par *Playboy* (36), mais aussi les images littéraires et cinématographiques de la relation amoureuse, représentées par le scénario type d'une scène d'adultère (14)¹⁸². Le discours critique du personnage narrateur passe au crible les comportements conventionnellement féminins et masculins dans le cadre de la relation amoureuse. Le regard ironique du narrateur, condamnant explicitement les schémas relationnels traditionnels, couplé à son ambiguïté sexuelle fondamentale qui réproouve implicitement la catégorisation de l'humain selon une division binaire, incite le lecteur à une double mise à distance du genre et dessine en filigrane l'horizon d'un nouveau mode de relation à soi et à l'autre, incarné par l'androgynie.

Enfin, *In Transit* fait appel à une stratégie similaire quoique plus complexe. Le roman s'appuie sur la prémisse déroutante que le personnage principal a partiellement perdu la mémoire et ne parvient plus à se souvenir s'il est un homme ou une femme. La stratégie d'exposition est donc intimement liée à la stratégie de déstabilisation que nous nous proposons d'aborder dans une seconde partie¹⁸³. Toutefois, la normativité du genre qui structure la société nous est révélée à plusieurs reprises. Afin de régler définitivement la question de son identité, Pat décide tout naturellement de se rendre dans les toilettes de l'aéroport pour y examiner son sexe anatomique. Toutefois, il/elle se rend compte que cette simple opération est rendue impossible par la non-mixité des toilettes publiques, créant une situation absurde, un cercle vicieux burlesque présupposant qu'il/elle

¹⁸² Heather Nunn répertorie plus en détail l'ensemble des stéréotypes masculins et féminins tournés en dérision par la narration (Nunn 1996, 22). Voir Heather Nunn, « *Written on the Body* : An Anatomy of Horror, Melancholy and Love », *Women : A Cultural Review* 7.1 (1996) : 16-27.

¹⁸³ Eveline Kilian emprunte à ce propos le terme « d'indetermanence » à Ihab Hassan pour qualifier l'esthétique de déstabilisation permanente combinée à la distanciation du lecteur qui caractérise *In Transit*, point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Voir Eveline Kilian, « Discourse Ethics and the Subversion of Gender Norms in Brigid Brophy's *In Transit* », *The Ethical Component in Experimental British Fiction Since the 1960's*, eds. Susana Onega et Jean-Michel Ganteau (Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007) 31-49.

doit connaître son sexe afin de pouvoir le vérifier : « In social reality, which is every bit as tough as material reality, I could not go to the lavatories so long as I did not know whether to go to the men's or the women's » (78). Cet exemple des toilettes, elles-mêmes séparées selon le schéma binaire homme/ femme, met au jour avec humour l'existence des structures sous-jacentes, et pourtant omniprésentes, qui sous-tendent l'organisation sociale en entérinant la différence sexuelle¹⁸⁴. Mais Brophy s'attache également à démontrer comment ces structures sociales genrées informent notre pensée. Devant l'échec d'une enquête approfondie, passant en revue tous les caractères sexuels primaires, secondaires et autres indices vestimentaires liés au genre (que nous détaillerons dans un second temps), le personnage conclut qu'il ne pourra découvrir son sexe qu'en étudiant sa relation à la société, c'est-à-dire sa relation à l'autre, nécessitant la mise en place d'un tableau récapitulatif des différentes formes de rapport à l'autre (91). Il dresse une liste des combinaisons d'identités sexuelles possibles, sur le modèle du syllogisme aristotélicien : « I then wrote out [...] the paradigm of the possible truths of my own situation : I am a man/ I am a woman/ I am a homosexual man/ I am a homosexual woman. [...] I now possessed an exhaustive tabulation of the sexual ways in which I could, and in one of which I must, be related to my fellow beings» (91-92). Cette liste présente un nombre fini d'arrangements entre sexe et sexualité, mutuellement exclusifs, censés épuiser les possibilités du panorama relationnel. En épousant le carcan de la logique, la liste joue sur l'exclusion de l'entre-deux en dessinant des catégories clairement repérables en termes biologiques d'une part et d'orientations sexuelles d'autre part, à l'une desquelles le personnage doit « nécessairement » appartenir¹⁸⁵. Toutefois, le/la narrateur/trice

¹⁸⁴ Cet épisode n'est d'ailleurs pas sans évoquer l'exemple choisi par Jacques Lacan, dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient », afin d'illustrer avec humour le lien complexe qui unit signifiant et signifié. Associant contre toute attente les signifiants « HOMMES » et « DAMES » à l'image de deux portes jumelles, Lacan produit un sens nouveau, les portes symbolisant « avec l'isoloir offert à l'homme occidental pour satisfaire ses besoins naturels hors de sa maison, l'impératif qu'il semble partager avec la grande majorité des communautés primitives et qui soumet sa vie publique aux lois de la ségrégation urinaire ». A la manière de Lacan, Brophy révèle par le biais de cette « ségrégation urinaire » l'existence implicite de structures sociales binaires. Voir Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Ecrits I*, (Paris : Editions du Seuil, 1966) 496-497.

¹⁸⁵ Nous pouvons anticiper quelque peu sur la suite, en précisant que ces catégories seront systématiquement mises en échec par les multiples changements d'identités de Pat ; l'énigme restera irrésolue, le personnage demeurant jusqu'au bout, non pas dans l'entre-deux, mais bien dans l'« entre-quatre » de ces catégories.

ne manque pas de nous faire immédiatement remarquer les lacunes de cette logique, en analysant le mode de syllogisme choisi pour se déterminer :

I noticed I had unconsciously compared being a woman to negativeness and being homosexual to partialness. [...] I had also, I noticed, left 'heterosexual' to be understood in the first two propositions – but I easily saw that that did not necessarily mean I was heterosexual myself but only that I'd observed, as who could fail to ?, the heterosexual bias of society. (92)

La catégorisation des modes d'être au monde et aux autres ainsi schématisée par le syllogisme est non seulement tournée en dérision, car la suite du récit prouvera que ces quatre prémisses sont loin d'épuiser les potentialités de l'humain, mais révèle également le préjugé hétéronormé et l'androcentrisme ancré dans les esprits – en l'occurrence celui du personnage principal, comme celui du lecteur – qui ne remarquent pas cette association naturelle à première lecture. On peut plus aisément le comprendre en lisant la valeur que Brigid Brophy elle-même accorde à la logique syllogistique, dans un essai intitulé « Second Figure, Fourth Mood »¹⁸⁶ :

Of the four figures of the syllogism, Aristotle considers only the first to be perfect, in the sense that its correctitude and the sufficiency of its reasoning are self-declaratory. However, it is possible to 'reduce' a syllogism in any of the valid moods of the three imperfect figures to a first-figure syllogism yielding the same conclusion. What you have proved by valid but imperfect means is thus proved by an argument in perfect form. [...] In using Aristotelian logic as though it were a calculator or a computer, the schoolmen were using a machine that had no material embodiment and no memory except the human one of the operator. (169)

Brigid Brophy démontre que le raisonnement syllogistique même est biaisé, d'une part car il enveloppe dans une forme parfaite un raisonnement erroné, d'autre part

¹⁸⁶ Brigid Brophy, *Baroque 'N' Roll and Other Essays* (Londres : Hamish Hamilton, 1987).

car il est un mode de raisonnement n'ayant d'autre réalité que celle de celui qui l'applique. En transposant la formule syllogistique à l'ensemble des identités sexuelles humaines, Brophy pointe du doigt l'incohérence des catégories qui constituent le genre, tout en indiquant qu'elles correspondent à des idées erronées ancrées dans l'esprit de l'opérateur, dans une semblance de cohérence formelle.

L'anatomie du genre passe dans un premier temps par un procédé de radicalisation des oppositions, mettant l'accent sur une différence sexuelle qui informe l'organisation sociale. En d'autres termes, nous voyons se poser des équations claires, des modèles de masculinité d'une part et de féminité d'autre part, mettant en scène une certaine rigidité de la norme sociale. Toutefois, cette accentuation des binarismes est accompagnée d'une esthétique de l'exagération et de la distanciation.

b/ Microscopes et scalpels

La stratégie d'exposition des normes de genre se double d'une esthétique satirique, consistant à grossir les traits, à exagérer les caractéristiques de ces dites normes. Le commentaire de Phillip Tew cité précédemment au sujet des romans de Jeanette Winterson met en évidence la dimension « grotesque » qui caractérise le cuisinier et Bonaparte. Il s'agit en effet de personnages unidimensionnels, définis par un comportement compulsif, animés d'un même désir de conquêtes, qu'elles soient féminines ou territoriales, qui les assimile à des automates. De la même façon, la masculinité stéréotypée d'Elgin est présentée sous un jour grotesque et exagéré dans le roman. Ainsi, lorsque le personnage principal rend visite aux Rosenthal, Elgin interrompt un instant le jeu vidéo sur lequel il opère des patients virtuels pour le saluer en ces termes : « Hello there. Hello, hello, very nice. Be with you, little problem with the liver, can't seem to find it » (30). La répétition du mot « hello », associée au style télégraphique des phrases « be with you » et « little problem with the liver » dont le sujet puis le verbe sont tour à tour élidés, lui donne l'apparence mécanique d'un coucou sortant de sa boîte,

accentuant ainsi la dimension burlesque du personnage¹⁸⁷. Susana Onega¹⁸⁸ rapproche d'ailleurs Elgin du *senex iratus*, personnage bouffon de la comédie plautinienne, en raison de son acharnement irraisonné à contrecarrer les amours des deux jeunes héros/ héroïnes, aspect que confirme la scène suivante, qui semble tirée directement d'une comédie classique : après cette brève intervention, Elgin retourne à son jeu, inconscient de la relation ambiguë qui est en train de se nouer au même instant dans la cuisine entre sa femme et le personnage-narrateur, l'assimilant ainsi à un Georges Dandin dupé et renforçant sa position de personnage comique stéréotypé.

Dans l'œuvre de Winterson et peut-être plus manifestement dans celle d'Ackroyd, à travers les personnages de la pantomime mis en scène dans *Dan Leno*¹⁸⁹, les stéréotypes de genre sont accentués dans un processus d'exagération et de détournement comique : les personnages semblent être observés à travers une loupe grossissante, outil d'observation privilégié du satiriste. Sophie Duval et Marc Martinez, dans un ouvrage consacré à la satire¹⁹⁰, expliquent que ce dernier fait subir au réel « un travail d'analyse, de décomposition, d'observation minutieuse et de grossissement ou de réduction » (190). Le traitement infligé à la réalité par l'esthétique satirique se figure adéquatement par les métaphores médicale et optique de la dissection d'une part et de l'observation à travers un microscope d'autre part (190-191). A ce titre, les deux personnages de Mother et Zero, dans *The Passion of New Eve*, illustrent adéquatement l'optique grossissante et déformante qui travaille l'esthétique satirique. Zero, roi au patronyme évocateur d'un harem de sept femmes qu'il torture quotidiennement, est un concentré de cruauté et de médiocrité à la fois. Borgne et unijambiste,

¹⁸⁷ Richard Hobbs propose également une analyse du personnage d'Elgin comme symbole de masculinité tournée en dérision. En l'occurrence, Elgin porte, pour faire du vélo, un casque de protection rose, qui selon Hobbs invite la comparaison du personnage ainsi accoutré avec un pénis. Il devient alors une caricature grandeur nature de la biologie masculine et du modèle de masculinité par rapport auquel se définit la féminité dans le texte. Voir Richard Hobbs, *Writing on the Body : Sex, Gender and Identity in the Fiction of Jeanette Winterson and Angela Carter* (Nottingham : Pauper's Press, 2004)10-11.

¹⁸⁸ Susana Onega, *Jeanette Winterson* (Manchester : Manchester University Press, 2006) 124.

¹⁸⁹ L'utilisation du « type » comique dans *Written on the Body* à travers le personnage d'Elgin rappelle les types de la pantomime mis en scène dans *Dan Leno* sur la scène du music hall londonien. Toutefois, dans la mesure où la pantomime est un spectacle essentiellement fondé sur le travestissement, les personnages de la pantomime représentent un degré de distanciation et de subversion supérieures que nous avons choisi de traiter ultérieurement.

¹⁹⁰ Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire : littératures française et anglaise* (Paris : Armand Colin, 2000).

misanthrope et bestial (85), il est également ironiquement affecté d'une stérilité dont il rend responsable l'actrice Tristessa (92). Le portrait de Zero, personnage affublé d'autant de déformations physiques que de vices moraux, a tout de la caricature dont les contours exagérés rappellent ceux de Mother, mais aussi de Tristessa et Leilah, dont la féminité est poussée jusqu'à l'outrance. Cette stratégie de la caricature et de l'exagération satirique a pour but de distancier le lecteur et de l'avertir sur les processus de formation, ou de naturalisation du genre. Sally Robinson¹⁹¹ explique que l'écriture de Carter dans *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* et *Nights at the Circus* s'attache à déplacer et à déconstruire l'idée d'une différence sexuelle naturelle fondée sur le biologique (77). Elle ajoute :

For Carter, to become Woman means to become naturalized into a subordinate position, regardless of one's 'official gender'. That is, she disrupts an essentialist equation between biological sex and social gender. At the same time however, she *foregrounds* gender as constitutive of subjectivity by tracing the processes by which 'official' women – that is individuals sexed female – are socially and discursively constructed as Woman according to the needs of the dominant, 'official' sex, men. For Carter, gender is a relation of power, whereby the weak become 'feminine' and the strong become 'masculine'. And because relations of power can change, this construction is always open to deconstruction. (Robinson 1991, 77)

Avant de nous concentrer sur la figure de l'androgynisme comme opérateur de déconstruction du genre, nous voudrions nous attarder sur la relation entre genre et pouvoir que Sally Robinson place au cœur de l'écriture d'Angela Carter. En effet, la mise en opposition radicale du masculin et du féminin sert une stratégie de dévoilement des processus de naturalisation qui mettent en équation féminité et faiblesse d'une part et masculinité et force d'autre part. Nous retrouvons dans *The Passion of New Eve* une galerie de personnages qui illustrent les stéréotypes de

¹⁹¹ Sally Robinson, *Engendering the Subject : Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction* (Albany : State University of New York Press, 1991) 77-134.

genres masculin et féminin décrits précédemment. Nous pouvons tout d'abord penser à Tristessa de Saint Ange, star de cinéma des années 1940, modelée sur les figures emblématiques des studios hollywoodiens telles que Marilyn Monroe ou Veronica Lake. Dans le roman, l'actrice, sacrée à des fins promotionnelles « plus belle femme du monde » par les studios d'Hollywood (5) – est définie en premier lieu par sa beauté physique, mais également par sa fragilité et son inaccessibilité. Elle représente pour Evelyn la femme éternelle incarnée : « She had been the dream itself made flesh though the flesh I knew her in was not flesh itself but only a moving picture of flesh, real but not substantial » (7-8). Tristessa, Vierge Marie de celluloid, inscrit dans le roman une figure de la femme fragile et éthérée, de martyre, comme le souligne d'ailleurs son nom de scène. Son pendant biblique – Eve la péchérresse archétypale – est incarné au début du roman par Leilah, la prostituée de la Babylone qu'est Manhattan en pleine dissolution¹⁹². Selon Julia Simon¹⁹³, l'attribution d'une origine judéo-chrétienne à ces deux femmes archétypales permet d'attaquer les concepts stéréotypés de la féminité, en révélant la persistance et l'emprise du mythe biblique dans les représentations modernes (111). Leilah, à l'inverse de Tristessa, représente la femme animale et fatale, la tentatrice qui affole et fait succomber la pure raison masculine, dominée par ses instincts. Son animalité est d'ailleurs mise en avant par le biais de nombreuses comparaisons et métaphores : son manteau de fourrure la rend pareille à un renard (20), ses talons d'une hauteur vertigineuse lui donnent la démarche d'un oiseau (20), elle est fuyante et glissante comme un poisson (24). Toutefois, l'analogie entre la femme et l'animal ne s'arrête pas à la simple comparaison. Toujours selon Evelyn : « her speech contained more expostulations than sentences for she rarely had the patience or the energy to put together subject, verb object and extension in an ordered and logical fashion, so sometimes she sounded more like a demented bird than a woman, warbling arias of invocation or demand » (18-19). La croyance selon laquelle « le langage est le propre de l'homme » est ici prise dans

¹⁹² Bien entendu, ce bal des stéréotypes n'est qu'un jeu de faux semblants. La narration met par la suite en échec tous les archétypes dont nous faisons l'analyse dans cette partie : Leilah est en réalité Lilith, une fille de Mother, appartenant à l'armée de femmes voulant prendre le pouvoir et Tristessa n'est autre qu'un homme travesti en femme, ce que nous ignorons encore à ce premier stade de lecture.

¹⁹³ Julia Simon, *Rewriting the Body : Desire, Gender and Power in Selected Novels by Angela Carter* (Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 2004).

un sens parfaitement littéral, poussant le stéréotype jusqu'à l'exagération grotesque¹⁹⁴. Sally Robinson place d'ailleurs ce processus de littéralisation des images – qu'elle nomme dé-métaphorisation – au cœur d'une stratégie visant à révéler l'existence de fantasmes masculins mettant en équation désir et domination qui sous-tendent la plupart des romans de quête traditionnels (107). Le récit à la première personne nous plonge dans la psyché masculine, celle d'Evelyn, qui voit d'abord dans le corps féminin, ou plus précisément dans certaines parties du corps féminin, une invitation à l'érotisme ; vision qui déclenche un désir de possession : « As soon as I saw her legs, I imagined them coiled or clasped around my neck. [...] As soon as I saw her, I was determined to have her. She must have known I was staring at her, a woman always knows » (19). La forme aphoristique à travers laquelle Evelyn affirme qu'« une femme sait toujours », c'est-à-dire est toujours consciente d'être l'objet d'un regard masculin, nous indique qu'il se fait le porte-parole d'une *doxa*. Il véhicule une image de la femme perverse et ambiguë, consciente de son pouvoir de séduction, que l'on pourrait rapprocher du personnage de Bathsheba, la dentiste adultère, dans *Written on the Body* (16 ; 44-45). Cette description de la femme en tant qu'objet du désir de l'homme a un effet double. Dans un premier temps, elle permet de dessiner en creux le portrait d'une masculinité stéréotypée puis dans un second temps, de révéler la responsabilité du regard masculin dans la définition du féminin. En effet, cette description de la femme en tant qu'objet du désir de l'homme attire *in fine* l'attention sur le rôle de la perception masculine qui entre en jeu dans la délinéation de la féminité.

Dans *Shaking a Leg*¹⁹⁵, Angela Carter nous livre son interprétation du mythe culturel de la femme fatale, résultant d'un processus de projection du désir masculin : « Desire does not so much transcend its object as ignore it completely in favour of a fantastic recreation of it. Which is the process by which the *femme* gets credited with fatality. Because she is perceived not as herself but as a projection of those libidinous cravings which, since they are forbidden, must always prove fatal » (Carter 1998, 351). Ainsi, l'exemple précédent révèle la

¹⁹⁴ Cette image de la femme animale qui, selon lui, n'est pas douée de parole annonce de manière proleptique le harem de Zero, dans lequel les femmes ont interdiction stricte d'utiliser le langage pour s'exprimer, à la différence qu'Evelyn tiendra cette fois le rôle qu'il donnait à Leilah.

¹⁹⁵ Angela Carter, *Shaking a Leg* (Londres : Penguin, 1998).

nature du regard objectifiant qu'Evelyn porte sur Leilah plus que la nature de Leilah elle-même. Julia Simon analyse les stratégies de subjection et de résistance du corps dans *The Passion of New Eve*. Elle explique que le corps féminin dans la fiction est dans un premier temps sculpté selon des représentations patriarcales : « As in *The Infernal Desire Machines*, the female bodies in the text are not natural entities but constructions of cultural stereotypes. The critique of social and economic context of these constructions though is much more explicit in *The Passion of New Eve* » (107). Ainsi, Leilah est-elle littéralement éclipsée par la projection des désirs d'Evelyn : « She was the perfect woman ; like the moon, she only gave reflected light. She had mimicked me, she had become the thing I wanted of her [...] » (34). La représentation exagérée des stéréotypes de genre, dont l'opposition est dans un premier temps radicalisée, permet en dernier ressort de révéler le pouvoir définissant du discours masculin et de dessiner ironiquement le portrait en creux du masculin qui met en équation la virilité et le pouvoir, la violence, voire la cruauté. Angela Carter articule, à travers l'exposition exagérée du masculin et du féminin, la critique formulée par Luce Irigaray de la théorie freudienne de la sexualité. Selon Irigaray¹⁹⁶, « le féminin est toujours décrit comme défaut, atrophie, revers du seul sexe qui monopolise la valeur : le sexe masculin » (68). Carter illustre cette conception en exagérant au maximum la réification de ses personnages féminins, vus par un sujet masculin, au point que Leilah et Tristessa semblent privées de statut ontologique.

Ces relations de pouvoir sont également emblématisées par les deux figures de patriarches que sont Elgin Rosenthal et Alan Margoulies dans *Written on the Body* et *Cock and Bull*, dont le vecteur est, entre autres, le savoir médical. Elgin est oncologue, ce qui assoit non seulement sa domination sur Louise, atteinte de leucémie – pouvoir auquel, certes, elle se soustraira – mais également sur le/la narrateur/trice. Susana Onega analyse en effet le personnage d'Elgin comme l'incarnation d'un modèle patriarcal sans compromis, que symbolisent ses origines juives orthodoxes (114). L'annonce du diagnostic marque alors le début d'une lutte de pouvoir entre les deux amants de Louise : « While Elgin behaves as the *senex iratus* of Plautinian comedy, the narrator assumes the role of all-enduring and romantic lover, a melancholy Werther, ready to sacrifice himself for

¹⁹⁶ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris : Editions de Minuit, 1977).

the good of his beloved » (Onega 2006,124). En adoptant tous deux ces rôles conventionnels de mâles protecteurs, l'un et l'autre confinent Louise dans la posture de la demoiselle en détresse, la reléguant plus ou moins volontairement au rang d'objet. Il est ici intéressant de noter le phénomène de double distanciation qui accompagne cet épisode. Nous avons pu observer que le personnage principal de *Written on the Body* se donne dans un premier temps le rôle du satiriste, se posant en observateur ironique des clichés amoureux. Toutefois, lors de sa confrontation avec Elgin, le personnage se conforme lui-même aux clichés qu'il prétendait abhorrer :

Although s/he makes constant use of literary clichés to describe her/his sexual feats, the narrator seems to be candidly unaware that s/he is behaving according to these clichés. The lack of self-directed irony in the narrator's report surely is what produces a distancing effect in the readers, undermining their willing suspension of disbelief and revealing the narrator's moral bluntness. (Onega 2006, 118)

Les événements narrés sont donc vus à travers un double – voire triple, si on l'ajoute au double phénomène de distanciation repéré précédemment – philtre ironique : celui du narrateur/trice dans un premier temps, auquel vient s'ajouter celui de l'ironie dramatique, mettant en place une distanciation maximale, presque télescopique, du lecteur par rapport aux rôles de genre.

Margoulies porte le même regard objectivant sur le corps de son patient, le regard d'un technicien qui ne se préoccupe pas du « pourquoi » et du « comment » de l'apparition de l'organe surnuméraire, mais bien sur les aspects mécaniques et la fonctionnalité de cet organe (124-125). Il prend d'ailleurs deux décisions consécutives : « the first of these was to retain control of Bull as his patient, rather than referring him automatically to a gynecological specialist. The second was, for the meantime, to withhold the truth about the vagina from Bull himself » (125). Il s'octroie le pouvoir de ne pas révéler la véritable nature de la pathologie à son patient, afin d'en garder le contrôle, sentiment qui s'associe quasiment instantanément à un désir de possession : « Bull was so vulnerable, so trusting. There was something rather pathetically sweet about his lumpy features

and expression of huge and baffled sincerity. And he wasn't unattractive » (134). Le médecin conçoit immédiatement la féminité dans un rapport de possession et de domination, figeant ainsi masculin et féminin dans un rapport de dominant à dominé. De plus, nous voyons que le regard médical et la position dominante qu'il induit se lient insidieusement chez Will Self à une dimension érotique, voire pornographique dont nous allons à présent traiter.

A travers les deux exemples tirés de *Written on the Body* et de *The Passion of New Eve*, nous pouvons voir que la mise en scène du masculin et du féminin dans un rapport d'opposition binaire a pour but non pas de mettre à nu la nature féminine, mais plutôt de révéler l'existence d'un discours androcentré objectivant le féminin, médiatisé dans ces deux exemples par le prisme du regard médical. De même, le motif de la pornographie, récurrent dans les romans du corpus, participe d'une semblable stratégie de dévoilement des relations de pouvoir, métaphorisé par la mise à nu du corps.

Comme nous avons pu l'évoquer auparavant, l'optique satiriste procède par grossissement et par dissection du corps social comme du corps humain (Duval Martinez 2000, 190). Or, selon Angela Carter, le pornographe partage avec le satiriste – et le médecin – cette vision disséquante et fragmentante du corps humain. Dans *The Sadeian Woman*¹⁹⁷, l'auteur explique que l'esthétique pornographique se fonde sur une réduction de l'humain et de ses relations à l'expression de ses composantes les plus élémentaires ; simplification symbolisée par l'esthétique du graffiti à caractère sexuel : « In the stylisation of graffiti, the prick is always presented erect [...]. The hole is open, an inert space, like a mouth waiting to be filled. From this elementary iconography may be derived the whole metaphysics of sexual differences – man aspires ; woman has no other function but to exist, waiting » (4). Cette iconographie du sexe réduit à sa plus simple

¹⁹⁷« Pornography involves an abstraction of human intercourse in which the self is reduced to its formal elements. In its most basic form, these elements are represented by the probe and the fringed hole, the twin signs of male and female in graffiti, the biological symbols scrawled on the subway poster and the urinal wall, the simplest expression of stark and ineradicable sexual differentiation, a universal pictorial language of lust – or rather, a language we accept as universal because, since it has always been so, we conclude that it must always remain so ». Voir Angela Carter, *The Sadeian Woman : An Exercise in Cultural History* (Londres : Virago, 1979) 4.

expression dessine donc une économie de la sexualité dans laquelle le mâle est présenté comme valeur positive, comme un point d'exclamation dressé en opposition avec le zéro, le principe vide en attente de signification du féminin, posé comme valeur négative (4). Le pornographe, le médecin et le satiriste ont donc en commun une même perspective qui consiste à sélectionner, puis à extraire et grossir un élément – que ce soit un vice ou un organe – dans un mouvement de simplification et de réduction du multiple à l'un. Après avoir observé la représentation des stéréotypes psychologiques et des comportementaux fondant la dichotomie masculin/féminin, voyons à présent le fonctionnement de ces clichés dans l'économie de la sexualité, passés au crible dans les romans de Self, Carter et Winterson.

Le motif pornographique ou érotique apparaît également dans *In Transit*, à travers le métarécit de « L'histoire de la langue d'Oc » (101-105 ; 146-147), livre rappelant l'œuvre du Marquis de Sade, que lit le protagoniste dans la salle de transit de l'aéroport. Le texte est présenté sur deux colonnes, mettant en regard la métadiégèse pornographique et les commentaires métalinguistiques intramarginaux du protagoniste-lecteur. Ce dernier constate avec surprise qu'il s'identifie simultanément à Oc et au « He » présenté comme son initiateur érotique et conclut : « I saw that I had been the victim of a narrative method whose eye must be by its nature bifocal, peering sometimes through the subject, sometimes through the object » (105). Cette lecture commentée du texte pornographique, mettant en exergue l'identification successive du personnage à la victime puis à son bourreau, sert bien entendu à entretenir le doute sur le sexe du « je » parlant. Annegret Maack¹⁹⁸ en fait une analyse différente : elle suggère que cette mise en scène du double, rendue visible par la mise en page textuelle sur deux colonnes, associée à la diplopie qui caractérise le style pornographique illustre visuellement le thème de l'irréconciliabilité macrostructurelle des opposés et de la fragmentation du moi (43). Toutefois, dans la mesure où le personnage revendique précisément l'identification aux deux – voire aux trois, si l'on prend en compte les commentaires métalinguistiques en marge – points de vues, il

¹⁹⁸ Annegret Maack, « *Concordia Discors* : Brigid Brophy's *In Transit* » *Review of Contemporary Fiction* 15.3 (1995) : 40-45.

semble plutôt que l'insertion du texte pornographique dans le roman s'inscrive dans une logique de dévoilement des prismes littéraires et linguistiques rendant compte du corps et de la sexualité. En d'autres termes, ces derniers nous apparaissent comme construits dans et par un ensemble de discours superposés – en l'occurrence le récit érotique – eux-mêmes régis par les règles d'écriture et de composition littéraire.

On repère d'ailleurs une stratégie similaire au cœur de *Cock and Bull*. Ainsi, le cliché du corps masculin inerte par opposition au corps féminin vivant et en évolution est rappelé par deux fois ; la première par Beverley dans « Cock » : « 'The female body is incredible' [...] 'It is an ever-changing, self-regulating mechanism [...] Totally unlike a man's body, which never changes, which is static and lifeless.' » (25), la seconde fois par Margoulies dans « Bull », lors de ses lectures de traités médicaux : « And indeed this conforms to what we know intuitively. For the male physiology is a static and lifeless thing, a metabolic Empty Quarter, unaffected by tremendous lunar pulls and washes of hormonal gunk that stream through its sister form » (137). Par un effet d'écho entre les deux nouvelles, les mêmes mots – « static and lifeless » sont répétés, par deux personnages différents, une femme puis un homme, inscrivant l'idée d'une opposition naturelle homme/femme dans le registre des idées reçues communément acceptées. La répétition marque la fixation par le discours d'une épistémologie du corps figé arbitrairement dans une radicale opposition. Bien entendu, cette *doxa* est immédiatement contredite par l'ironie dramatique de l'hermaphrodisme des personnages qui signale le caractère erroné de cette conception partagée du corps sexué. Toutefois, nous pouvons voir que l'optique satirique nous invite, d'une manière générale, à dénuder les corps, et à les disséquer pour observer le sexe même. Plus particulièrement, l'optique selfienne se propose de révéler les corps selon une esthétique qualifiée par l'auteur lui-même de « dirty magical realism »¹⁹⁹, mêlant des images crûment réelles à une

¹⁹⁹ Self commente cette notion de « réalisme magique sale » dans un essai sur le roman de Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* : « Céline showed me that it was possible to convey things that had heretofore seemed inaccessible. Specifically, he showed how to yoke the equine demands of the body to the golden cart of fantasy, to create a form of dirty magic realism » (Self 2006). Will Self, « Céline's Dark Journey », Sunday Book Review, *New York Times Online*, 10 sept 2006, 5 mai 2012 <<http://www.nytimes.com/2006/09/10/books/review/Self.t.html?ex=1158811200&en=0fcdcf14fc5f8f61&ei=5070>>.

iconographie fantastique du corps. Pour ce faire, Will Self joue à plein sur les poncifs associés aux organes sexuels masculins et féminins, en puisant dans un large réservoir de métaphores corporelles convenues, trait que *Cock and Bull* partage avec *The Passion of New Eve* et, toute proportions gardées, avec *Written on the Body*. Ainsi, nous voyons tour à tour défiler des images du phallus-fleur (Self 73 ; Winterson 2001, 9-22)²⁰⁰, du phallus-arme (Self 89, Carter 66), du phallus comme symbole de force et de vie²⁰¹, du vagin comme blessure²⁰² (Self 104 ; Carter 25, 71), comme vide ou comme absence de pénis²⁰³, reprenant ainsi l'iconographie du sexe simplifié tel qu'Angela Carter l'expose dans *The Sadeian Woman*. Si ce trait – consistant à surexposer les organes sexuels et dans le même temps la nature discursive de leur construction – est commun à la majorité des romans du corpus, son fonctionnement est plus particulièrement poussé dans le roman de Will Self, qui met en jeu une esthétique exploitant à la fois des traits du blason et du contre-blason touchant au grotesque. Didier Girard analyse ce processus de surexposition du corps sexué et montre que celui-ci a pour double effet de déshumaniser le corps, tout en poussant le lecteur à s'interroger sur ses propres perceptions vis-à-vis de la réalité anatomique²⁰⁴:

Les images obscènes que propose Will Self ont une valeur pornographique qui tend à réduire toute image potentiellement érotique (donc dynamique ou humaine) à sa réalité brute et surdimensionnée, mais dans ce processus

²⁰⁰ « Rather, like a flower opening in a stop-film action, the penis grew all at once, every part moving together, in concert, in harmony. It unfolded, it spread itself to the sun » (73).

²⁰¹ « The penis anyway is such a powerful thing, a solid rod packed with the fluids of life... » (Self 73). Cette image se retrouve également dans le roman d'Angela Carter, portée à un degré d'exagération supérieur, lorsque Zero prétend injecter rituellement à ses femmes un élixir nécessaire à leur survie à l'aide de son membre viril : « Consider the sacred fluid imparted by my member as the balm of Gilead or one true restorative. I donate you for free the elixium vitae distilled by my immaculate testicles » (Carter 92).

²⁰² Ces images du corps sexué se retrouvent également chez Angela Carter et Jeanette Winterson. Dans *The Passion of New Eve*, Evelyn évoque le sexe de Leilah par la métaphore de la blessure : « My full flesh voracious beak tore open the poisoned wound of love between her thighs, suddenly, suddenly » (25), avant de l'examiner minutieusement : « I made her lie on her back and parted her legs like a doctor in order to examine more closely the exquisite negative of her sex » (27). On retrouve ici l'image du sexe féminin pensé comme l'inverse du sexe masculin, l'autre du masculin. Ici encore, la représentation du corps féminin met en avant l'existence d'un discours masculin hégémonique.

²⁰³ « But where I remembered my cock, was nothing. Only a void, an insistent absence, like a noisy silence » (Carter 75). Cette image literalise la théorie freudienne selon laquelle la femme se définirait essentiellement par l'absence – et donc l'envie – de pénis.

²⁰⁴ Didier Girard, « Anatomie des corps morts : le cadavre plus ou moins exquis dans l'œuvre de Will Self », *Etudes britanniques contemporaines* 17 (1999) : 105-120.

de déshumanisation [...] toutes sortes de parties du corps, internes ou externes, sont radiographiées par l'écriture de Self et le mode opératoire de ce parti-pris est plutôt psychédélique, grâce à l'exposition et à la projection d'images hallucinogènes. En fait, il me semble que les parties du corps à ce point surexposées permettent, par recours à des sujets d'observation bien connus de tous et consultables par tous à tout moment, de traiter du fonctionnement de nos propres perceptions » (115).

Pour mieux le comprendre, voyons en contexte un exemple tiré de « Bull ». Le Dr Margoulies, prend sa voiture à la suite de son entretien avec Bull :

He was in his black Citroën XM 3.0SEi. Too much of a car for a conscientious GP, but too little for the *Urbemensch* he had so recently become. [...] The light changed and Alan hit the accelerator, savouring the almost neural response of the powerful engine. [...] Right now Alan's car was charging like a runway vibrator, towards the very crotch of the flyover. Alan appreciated that he was about to penetrate the woman-figure with 170 brake horsepower. He felt just fine. (166-167)

Les analogies entre la machine et le corps – la réponse « nerveuse » du moteur « puissant » – signifient suffisamment que la voiture agit pour Margoulies comme un substitut phallique démesuré et surpuissant, représentant plus ou moins adéquatement le surhomme qu'il pense être récemment devenu. Symbole à la fois de son statut social et de sa virilité, l'image du véhicule-phallus disproportionné prend une dimension grotesque qui entame une défamiliarisation du corps sexué sous l'effet de l'exagération. Victor Chklovski, dans *L'art comme procédé*²⁰⁵, désigne par le terme d'« étrangisation » le procédé artistique qui consiste à compliquer la forme de l'objet dont on veut rendre compte (23), en le sortant de son contexte (34), ou en le transférant dans une sphère de perception nouvelle (43). Ainsi, notre perception du cliché mettant en équation le phallus et la voiture est-elle déformée par le filage de la métaphore, qui transforme la ville de Londres en femme possédée par cet organe démesuré, présentant l'acte sexuel comme un

²⁰⁵ Victor Chklovski, *L'art comme procédé*, trans. Régis Gayraud (Paris : Allia, 2008).

geste à la fois mécanique et brutal. De la même façon, l'orgasme qu'atteint Carol est attribué à un dysfonctionnement mécanique des synapses (« a synaptique glitch » [5]), tandis que Dan désigne trivialement la relation sexuelle par l'expression « monter à bord » (8). Le processus d'étrangissement passe, chez Self, par le transfert du corps, mais aussi de la relation sexuelle, appartenant au régime animal naturel dans la sphère du mécanique et de l'artificiel. La mise à nu des corps sexués et la surexposition obscène des organes sexuels nous invitent à réfléchir sur l'existence d'un discours porté sur le corps et modelant celui-ci. Les organes reproducteurs passés à la loupe, suivant une imagerie conventionnelle littéralisée ou exagérée d'une manière grotesque, nous amènent à reconsidérer la notion de différence sexuelle « naturelle » associée au biologique, qui apparaît dans les textes comme un effet de discours. Ainsi, pornographie et satire portent le même regard disséquant et fragmentant sur le corps, non seulement le corps social, mais également le corps humain.

A l'issue de cette première partie, il apparaît que les romans du corpus mettent dans un d'abord en scène le masculin et le féminin dans un rapport d'opposition binaire, afin de procéder à une mise en examen du genre et de ses mécanismes de construction. Le texte exhibe les normes psychologiques, comportementales et biologiques qui régulent le genre afin de les tenir à distance, selon une esthétique satirique qui s'attache à grossir les traits du masculin et du féminin, radicalisant ainsi dans un premier temps la différence sexuelle. Dans *The Politics of Postmodernism*, Linda Hutcheon²⁰⁶ explique que cette stratégie de l'exposition de la *doxa* se situe au cœur de la pratique artistique postmoderne : « It is usually textual self-reflexivity that paradoxically calls these worldly particularities to our attention by foregrounding the doxa, the unacknowledged politics, behind the dominant representations of the self and the other – in visual images in narratives » (39-40). Cette stratégie d'exposition des normes de genre, renvoyant dos à dos le masculin et le féminin, s'accompagne précisément de procédés de distanciation qui ont pour but de dénaturer le corps et genre, et d'en révéler la dimension « relationnelle » exposée par Sedgwick. Cette dénaturalisation passe donc également par une analyse, une dissection du corps,

²⁰⁶ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (New York : Routledge, 1989).

c'est-à-dire du donné biologique qui semble fonder et justifier la dichotomie homme/femme, selon une démarche analytique que Judith Butler²⁰⁷, dans la lignée de Foucault, qualifie de « généalogique » :

A genealogical critique refuses to search for the origins of gender, the inner truth of female desire, a genuine or authentic sexual identity that repression has kept from view ; rather genealogy investigates the political stakes in designating as an *origin* and *cause* those identity categories that are in fact the *effects* or institutions, practises, discourses with multiple and diffuse points of origin. The task of this inquiry is to center on – and decenter – such defining institutions : phallogocentrism and compulsory heterosexuality. (Butler, Preface [1990], §3)

Nous avons donc vu dans un premier temps comment la mise en scène des stéréotypes dénature les relations évidentes entre sexe, sexualité et genre, en mettant en évidence l'existence du phallogocentrisme et d'une hétéronormativité qui régulent les pratiques d'identification. Nous allons voir à présent comment l'androgynie va intervenir pour dérégler ces pratiques et redistribuer les associations convenues, non plus en se centrant sur le discours, mais en effectuant le « dé-centrement du point de vue » qu'évoque Judith Butler.

B/ Semer le trouble dans le genre.

L'androgynie, dans la mesure où il représente une conjonction du masculin et du féminin en un seul être, en un seul corps, vient bouleverser la notion de différence sexuelle. La position intermédiaire de l'androgynie et l'entre-deux de l'hermaphrodite constituent un terrain d'expérimentation idéal pour déstabiliser et questionner la relation complexe du genre, du corps et de la sexualité.

Comme nous l'avons vu, les sexes radiographiés par le prisme pornographique, disséqués par le scalpel du satiriste et du médecin, en particulier

²⁰⁷ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (New York : Routledge, 1990), Kindle file

dans les romans de Self²⁰⁸ et de Carter, prennent un aspect fantastique et étrange ; ils nous semblent isolés du reste du corps, comme détachables, et donc pourquoi pas – il n’y a qu’un pas – amovibles et interchangeables. Il devient ainsi possible de passer outre les limites du corps. L’hermaphrodite, doté successivement ou simultanément des sexes masculins et féminins, devient un laboratoire fictif dans lequel tester la rigidité des limites corporelles et la stabilité du donné biologique dans l’économie du genre. Ainsi les auteurs des romans de notre corpus semblent-ils se livrer à différentes opérations chirurgicales, d’addition ou de soustraction, sur les corps des personnages, prétextes à l’étude de la configuration de la triade genre/sexe/sexualité. Ce trait, commun au cinq romans du corpus, se décline pourtant selon des modalités différentes.

a/ Additions et soustractions

Angela Carter met en scène, par le biais de Mother dans la cité souterraine de Beulah, une opération de soustraction : la castration sacrificielle d’Evelyn, qui transgresse ainsi involontairement les limites du genre en devenant une femme contre son gré. Julia Simon analyse la transsexualité d’Eve, qu’elle envisage dans un rapport d’opposition avec le travestissement de Tristessa : « Whereas the figure of the transvestite dissociates gender identity from sex, the transexual undermines the notion of sex as a stable category » (140). Par ce passage obligé d’un sexe masculin à un sexe féminin, Eve/lyn réinscrit l’hermaphrodite dans la sphère du possible, incarnant effectivement l’idée d’instabilité du sexe biologique. Toutefois, Julia Simon semble suggérer que seule la figure du travesti opère une dissociation du sexe et du genre. Or, précisément, la métamorphose physique d’Evelyn en corps féminin parfait ne va pas immédiatement de pair avec une transformation de son identité de genre, qui sera au contraire le résultat d’un long et douloureux processus d’apprentissage. L’hermaphrodisme du personnage est lui aussi prétexte à une déconnection du sexe et du genre et nous voudrions

²⁰⁸ A ce titre, Jean-Michel Ganteau qualifie le régime de représentation selfien de « métonymique », fonctionnant selon un « principe de prélèvement » permettant de juxtaposer sur un même plan des strates ontologiques disparates. Voir Jean-Michel Ganteau, « ‘This Empty Tale’ : monstration de l’envers et dire politique dans *How the Dead Live* de Will Self », *Etudes britanniques contemporaines* 34 (2008) :131.

suggérer que, suivant une logique de l'inversion des rôles et des valences systématique constituant le cœur de l'écriture d'Angela Carter, c'est précisément le corps qui devient déguisement tandis que l'identité de genre *a priori* construite tient lieu, du moins pour un temps, de noyau. En d'autres termes, le naturel – en l'occurrence le corps – se fait artifice tandis que l'identité de genre, perçue comme le produit d'une construction, devient essence. Ainsi, Evelyn se découvrant en Eve réagit selon son identité de genre originelle : « I was the object of all the unfocused desires that had ever existed in my own head. I had become my own masturbatory fantasy. And – how can I put it – the cock in my head, still, twitched at the sight of myself » (75). L'identité masculine d'Evelyn résiste à la « psychochirurgie » de Mother, pourtant destinée à créer un nouveau mode d'identification chez le sujet de l'opération. A ce titre, Richard Hobbs observe : « Eve's new female body is not accompanied by a new essential identity [...]. 'She' experiences a 'crucial lack of self', being 'he' in the female body : the identity of *New Eve* is not found or formed here » (36). L'hermaphrodisme d'Evelyn est donc double : il est non seulement successif d'un point de vue physiologique, mais également simultané, dans la mesure où l'identité masculine perdure et se trouve présente dans un corps féminin. Ainsi, la nouvelle Eve reste désemparé/e devant ce corps, cet appareillage féminin complexe dont il/elle ignore le fonctionnement : « All that remained to me was [...] an elaborate female apparatus, [...] constructed around the nascent seed of another person, not Evelyn, whose existence, as yet, Evelyn persisted in denying. And this unfleshed other whom I was had not the slightest idea how to utilise the gadgetry of her new appearance » (83). Le corps devient ici l'élément à la fois variable et étranger, tel un masque que le sujet naissant ne pourrait retirer, faisant de l'identité de genre la base stable sur laquelle se fonder, l'essence de l'être. Nous voyons à travers cet exemple que le transsexualisme d'Eve/lyn opère lui aussi une dissociation du sexe et du genre, tout en inversant la notion de stabilité génétique par opposition à la contingence du genre.

Dans le même temps, cette modification physique fondatrice devient prétexte à l'exploration des mécanismes de construction de l'identité de genre, à travers le point de vue décentré d'un homme faisant le dur apprentissage de la féminité contre son gré, selon une logique de l'arroseur arrosé. A titre d'exemple,

la description des rapports forcés avec Zero, comparés à une défloration sans cesse renouvelée par la violence répétée de l'acte, est particulièrement éclairante : « And more than my body, some other yet equally essential part of my being was ravaged by him for, when he mounted me [...] I felt myself to be, not myself but he ; and the experience of this crucial lack of self, which always brought with it a shock of introspection, forced me to know myself as a former violator at the moment of my own violation » (101-102). Dans ce nouveau corps de femme, Evelyn devient à son tour l'objet de sévices plus grands que ceux qu'il avait précédemment perpétrés : viol, humiliation, esclavage sexuel etc, autant de rituels de passages qui entérinent sa féminité, lui faisant prendre possession de ce corps étranger par la violence. Paradoxalement, cet apprentissage du féminin est également une épiphanie révélant Evelyn à lui/elle-même, exposant grâce au décentrement du point de vue, la nature de la masculinité à laquelle il/elle continue de s'identifier. L'hermaphrodisme d'Evelyn dessine donc une double dynamique contradictoire dans sa problématisation du genre et du sexe, suggérant à la fois que l'identité de genre, puisqu'elle peut s'apprendre, est construite et arbitraire, mais également essentielle, à travers l'identité masculine résiduelle d'Evelyn qui survit en Eve. D'autre part, le sexe biologique semble littéralement contingent et modifiable, puisque réassignable ; pourtant il apparaît également impossible à celle – ou en l'occurrence à celui – doté/e d'un corps de femme d'échapper à un devenir féminin. La survie d'Eve dans le harem dépend de sa capacité à porter le masque de la féminité²⁰⁹, rétablissant le lien précédemment sectionné entre sexe et genre.

²⁰⁹ La vie dans le harem de Zero, dans lequel Eve est contrainte de se comporter selon un modèle de féminité exacerbé ou trop emphatique (101) rejoint l'idée de « mascarade de la féminité » suggérée par Joan Riviere. Dans « Womanliness as Masquerade », la psychologue remarque que certaines femmes désirant occuper une place sociale ou exercer un pouvoir traditionnellement masculins y parviennent en portant le masque d'une féminité exacerbée, destiné à désamorcer l'anxiété masculine face à cette situation. On retrouve cette même idée dans « Cock », lorsque Carol met en scène le piège qui conduira à la mort de Dan. Afin de l'inciter à boire les litres d'alcool qu'elle a achetés à son intention, elle se livre à un jeu de séduction, en adoptant précisément ce masque d'une féminité exacerbée : « Dan noticed immediately she was dressed up and wearing perfume. She had on a full-length apron, one of those ones that have a *trompe-l'œil* naked body printed on the front. But it couldn't conceal the stiletto heels, or the sheer stockings » (80). Carol se pare d'une surenchère d'emblèmes de la féminité, mêlant à la fois les symboles de la domesticité – la cuisinière vêtue d'un tablier – et de la séduction – les talons hauts et le parfum. Si le motif de la féminité comme masque est commun à la fois à *Cock and Bull* et à *The Passion of New Eve*, on peut toutefois constater que l'une – Eve – utilise ce masque comme moyen de survie, afin désamorcer les angoisses masculines de Zero, tandis que l'autre – Carol – y a recours dans un but en dernier ressort destructeur, afin de mieux tromper sa proie. Dans le premier cas, le masque

En conclusion de cette analyse, nous voyons qu'il est tentant de lire l'hermaphrodite comme un symbole absolu de brouillage et de subversion radicale des catégories de genre, dans la mesure où celui-ci en défie toutes les limites en opérant une dissociation du sexe et du genre. Toutefois, la métamorphose d'Evelyn problématise un rapport complexe entre la dimension matérielle du corps, le caractère arbitraire mais également inéluctable des stéréotypes de genre et la nécessité sociale de s'y conformer, dans un jeu confus entre essentialisme et constructivisme²¹⁰ qui nous invite à nuancer cette lecture.

Dans *Cock and Bull*, la transformation physique des personnages semble *a priori* servir une logique similaire de brouillage des limites corporelles et genrées, en utilisant cette fois le motif de l'addition. Dans les deux nouvelles, les personnages subissent une mutation sexuelle – par adjonction d'un sexe supplémentaire opposé – entraînant une série de modifications comportementales et psychologiques. La timide et effacée Carol se voit affublée d'une mystérieuse excroissance qui se développe en pénis, tandis que Bull, le joueur de rugby simple et débonnaire, se réveille un beau matin avec un vagin parfaitement formé à l'arrière du genou. A la différence de l'Evelyn de Carter, dont l'identité masculine ne s'efface jamais totalement et dont la féminité s'acquiert au terme d'un long processus d'apprentissage, Bull et Carol voient leurs personnalités originelles disparaître presque à leur insu. Très rapidement, Carol éprouve un sentiment de pouvoir et de liberté, qui la conduiront, dans un engrenage meurtrier et sadique, à assassiner son mari dans une scène de viol particulièrement violente, tandis que Bull, par une inversion chiasmique, est envahi, dès l'apparition de son nouvel organe génital, par un sentiment de vulnérabilité, voire de sensiblerie vis à vis du Dr Margoulies, son amant, illustrant dans une certaine mesure l'instabilité du

d'Eve met en avant le carcan social du genre, dans le second, le masque de Carol sert à opérer une condamnation de la femme phallique. Voir Joan Riviere, « Womanliness as Masquerade », *The International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929) : 36-44.

²¹⁰ Joanne Trevenna met notamment en avant ce qu'elle nomme la « butlerification » d'Angela Carter. Afin de nuancer la dimension performative du genre qu'ont vu de nombreux critiques dans la représentation carterienne du genre, Joanne Trevenna met en valeur des éléments attestant également – et paradoxalement – d'une conception essentialiste du sujet dans l'œuvre de Carter. Voir Joanne Trevenna, « Gender as Performance : Questioning the 'Butlerification' of Angela Carter's Fiction », *Journal of Gender Studies* 11.3 (2002) : 267-276.

sexe, du genre, et par conséquent de la sexualité. Hunter Hayes et Janet Harbor²¹¹ retiennent principalement cet aspect dans leurs lectures respectives de l'œuvre. Pour Hunter Hayes, ces modifications physiques et comportementales mettent au jour l'instabilité latente des rôles de genre imposés par la société et la perception qu'a l'individu de ce qui constitue son essence (42). Il ajoute : « As with Ovid and Kafka, Self gives expression in the form of physical change to the emotional and psychological fluctuations people experience, showing how easily barriers that were presumed firm might be traversed » (42). Cette lecture peut en effet s'expliquer par la dimension fantastique des métamorphoses sexuelles des personnages. A la différence de la transformation d'Eve, celles-ci surviennent sans explication, sans cause directe, sans origine rationnelle²¹², sur le modèle de la métamorphose kafkaïenne, faisant ainsi vaciller la notion de réalité du corps sexué au profit de l'expérience vécue du genre. A ce titre, le premier chapitre de « Bull », intitulé « Metamorphosis », se pose tout naturellement en clin d'œil manifeste à l'hypotexte kafkaïen. De même, la première phrase de la nouvelle évoque tant par son contenu que par sa forme la phrase d'ouverture de *La métamorphose*²¹³ : « Bull, a large and heavy-set young man, awoke one morning to find that while he had slept, he had acquired another primary sexual characteristic : to wit, a vagina » (103). La similitude des deux découvertes – le matin, au réveil – ainsi que la focalisation omnisciente utilisée pour les deux récits soulignent la filiation d'un texte à l'autre. Dans *Un véritable naturalisme est-il possible ou même souhaitable ?*²¹⁴, Will Self cite précisément l'ouverture de *La métamorphose* et commente : « elle m'a suggéré un naturalisme qui ne se fondait pas sur la réalité supposée, laquelle ne peut être qu'humaine, donc sociale, donc partielle – mais sur une perspective vécue, existentielle » (37). A la lumière de ce commentaire, nous pouvons effectivement formuler l'hypothèse que la métamorphose fantastique n'est autre qu'un motif permettant de communiquer

²¹¹ Janet Harbor, « Performing Parts : Gender and Sexuality in Recent Fiction and Theory » *Women : A Cultural Review* 7.1 (1996) : 39-47.

²¹² Bull imagine un instant avoir été ensorcelé par Razza Rob, un artiste comique de stand-up, spécialiste des blagues mysogynes mettant en scène les parties génitales féminines (118).

²¹³ « En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte ». Voir Franz Kafka, *La métamorphose*, trans. Claude David (1938 ; Paris : Gallimard, 2008) 13.

²¹⁴ Will Self et Jonathan Coe, *Un véritable naturalisme est-il possible ou même souhaitable ?*, trans. Bernard Hoepffner (Nantes : Editions Pleins Feux, 2003).

métaphoriquement l'expérience de l'instabilité vécue des codes qui constituent le genre, faisant de l'organe surnuméraire un symbole de son caractère arbitraire. Janet Harbor interprète également la mutation dans ce sens : « This is not in any sense a return to the body, but a reworking of the relation between corporeal experience, the social construction of gender upon this site, and the concomitant sexual identity of that gender. Here the body is seen to be changed by, and informing the social identity of the subject. Nature is not static but within history, changeable » (43). Il est donc tentant de faire une lecture métaphorique de l'apparition des sexes opposés, selon laquelle le corps porterait symboliquement les stigmates du carcan culturel qu'est le code de genre.

Toutefois, le texte lui-même semble désavouer cette lecture symbolique, en donnant au lecteur, par le biais du *don* à son narrataire, l'avertissement suivant : « It's a metaphorical penis that you're talking about. I'm talking about a fucking literal penis, shit-for-brains, and 'fucking' is very definitely the operative word here, because I'm talking about a cock that can fuck. I'm talking about a firm, springy, blood-filled sponge, with an empurpled, engorged dome shooting spunk at you, shooting life at you : bullets of jism ! » (55). La mise en abyme de la relation narrateur/lecteur formée par le couple du *don* et du passager dans le train, alliée à la crudité graphique de la description, sonne précisément comme une mise en garde à l'encontre d'une lecture symbolique de la métamorphose. Ainsi, nous nous interrogeons sur l'existence d'une véritable reconfiguration de la triade sexe/genre/sexualité, postulée notamment par Janet Harbor et Hunter Hayes. En effet, on ne peut s'empêcher de remarquer le systématisme selon lequel sont redistribuées les caractéristiques de genre. Par exemple, Carol décide de prendre des leçons de conduite, acte socialement autonomisant, correspondant symboliquement à une prise de pouvoir, comme le confirme d'ailleurs le texte : « Driving in the school's Mini Metro ; cutting an onion, completing a transaction in a shop, Carol felt empowered by all these simple acts, she felt her status as a potentially effective agent being pushed and moulded into shape by everything she did » (54). Comme un clin d'œil, le sentiment de puissance associé à la conduite d'une voiture nous rappelle le Dr Margoulies, soulignant que la modification comportementale de Carol suit un schéma traditionnel. Notons également qu'à ce stade de la narration, la nature phallique de l'excroissance

suspecte n'a pas encore été révélée – ni au personnage, ni même au lecteur. De la même façon, la féminisation de Bull précède la prise de la conscience de la transmogrification sexuelle. Les mutations physiologiques sont suivies de modifications comportementales et psychologiques qui pointent à rebours le lien entre nature et culture, reconnectant *in fine* sexe et genre. On peut – avec nuance – rapprocher cette remise en équation du sexe et du genre réalisée par Self du traitement que subit Evelyn à la suite de sa castration. Celle/celui-ci est en effet soumis/e à un conditionnement psychologique proche du lavage de cerveau, au cours duquel il/elle est exposé/e à une série d'images symboliques d'une féminité stéréotypée auxquelles il/elle est invité/e à s'identifier : peintures de Vierges à l'Enfant de l'ensemble de l'histoire de l'art européen sur fond sonore de cris de bébés, images de femelles de différentes espèces de mammifères s'occupant de leur progéniture, symboles non-phalliques, tels que anémones, grottes et autres fleurs, sans oublier – comble de l'ironie – l'intégralité de la filmographie de Tristessa (72). Angela Carter semble ré-associer sexe féminin et féminité selon un modèle traditionnel, de même que l'hermaphrodite selfien ne présente pas de reconfiguration directe de la triade sexe/genre/sexualité ; au contraire, les deux romans paraissent ne la perturber qu'afin de mieux la réinstaurer. Néanmoins, la reconnexion sexe/genre qui travaille *The Passion of New Eve* est explicitement posée comme l'imposition d'un préconçu archétypal sur le sujet de sexe féminin. Eve soupçonne en effet que le choix des images qui lui sont présentées est loin d'être innocent : « The movies were selected on purpose, as part of a ritual of attrition of my change in ontological status : this is what you've made of women ! And now you yourself have become what you've made... » (71). Dans le roman, le but de l'attribution d'une féminité conventionnelle au nouveau corps féminin conventionnel sert manifestement une stratégie de dévoilement des mécanismes de construction du genre féminin défini par opposition à, et selon les désirs du masculin hégémonique.

Dans la perspective de l'esthétique satiriste de l'écriture selfienne mise au jour dans la partie précédente, il est possible d'imaginer que, là aussi, la réassignation d'un genre archétypal se fait dans un but caricatural, prenant pour cible les associations automatiques de genre. C'est, entre autres, la piste que retiennent Janet Harbor, qui voit dans la mise en scène d'associations rigides un

jeu ironique et absurde sur le thème du genre dans sa relation au corps et à la sexualité, résultant *in fine* sur une reconfiguration de la chaîne signifiante qui les unit (Harbor 43) et Ian Gregson²¹⁵, qui ne manque pas de remarquer la corrélation qui s'établit entre le sexe et le genre, en soulignant l'adéquation des changements psychologiques et des stéréotypes de genre : « What has happened to the two protagonists is outrageously unexpected : however [...] the gender results are all too predictable because they really are people whose lives are [flat] and whose drives turn them into mechanical puppets » (147). Ian Gregson choisit lui aussi la piste de l'antiphrase satirique pour interpréter les deux nouvelles de Self, posant cette fois comme cibles de la satire les notions de libre arbitre et d'autonomie du sujet, dénoncées comme mythes réconfortants²¹⁶. La mise en scène dystopique de l'hermaphrodite comme échec de la reconfiguration du genre, indiquant l'impossibilité d'échapper au déterminisme que ce dernier implique, serait *a contrario* une incitation à dépasser ces limites. Toutefois, dans sa thèse étudiant les stratégies de renormalisation dans l'œuvre de Will Self²¹⁷, Maylis Rospide relève des contradictions internes à l'ensemble du corpus selfien, tendant à mettre en échec les interprétations faisant de *Cock and Bull* une antiphrase généralisée :

L'hermaphrodite, cet être de l'entre-deux qui se joue des frontières et des dichotomies franches, a le pouvoir de renverser les interprétations habituelles de l'identité sexuelle en décollant ironiquement les membres de la triade sexualité/anatomie/genre. Néanmoins, lue et interprétée à l'aune du recueil et du corpus, la condamnation de la femme phallique²¹⁸ et de la fin des frontières corporelles réintroduit dans le texte les principes humanistes repoussés par la figure de l'hybride. L'application systématique des théories de la déconstruction posthumaine ne s'applique donc pas à l'étude du texte selfien qui désamorce son propre propos. (585)

²¹⁵ Ian Gregson, *Character and Satire in Post-war Fiction* (New York : Continuum, 2006).

²¹⁶ « Because the self is so superficial and so weak, the concept of self-determination, which is so cherished, is an illusion, and the self is constantly manipulated by more powerful internal and external forces » (Gregson 148).

²¹⁷ Maylis Rospide, « Stratégies de 'renormalisation' dans l'œuvre de Will Self », Thèse, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2007.

²¹⁸ Nous retrouverons d'ailleurs cette condamnation de la femme phallique mise en scène par Peter Ackroyd dans *Dan Leno*, avec pourtant des effets bien différents, dans la partie suivante.

Précisément, le personnage de Ramona, le transsexuel auquel Bull choisit de dévoiler son secret, pensant trouver une oreille empathique, vient corroborer cette idée d'auto-contradiction inhérente au texte que soulève Maylis Rospide. Le corps de Ramona reste manifestement masculin, malgré un traitement hormonal qui n'est parvenu à lui donner qu'un vernis de féminité (190) : « Although he/she had the breast and superficial coating of subcutaneous fat, which parodied the female form, underneath it, there all too clearly remained the firm musculature of the Wearside welder Ramona had been destined to become » (191). Ramona peut se lire comme une mise en abyme de la transformation physique et psychique de Bull, qui mêle le corps d'un rugbyman à un sexe et à une âme de plus en plus féminins. À l'inverse de la chirurgie parfaitement réussie réalisée sur la nouvelle Eve de Carter, l'opération de réassignation du sexe de Ramona est un désastre, la privant de toute sensation et de tout plaisir sexuel (191). Le troisième sexe qu'il/elle incarne, à la fois grotesque et pathétique, est instantanément désavoué par la narration. La valeur manifestement négative de l'hybridité de Ramona, combinée à sa réaction d'horreur à la découverte de la mutation de Bull, propulsent ce dernier à un degré de monstruosité encore supérieur à celui du transsexuel, inscrivant dans le texte même une condamnation de l'hermaphrodisme et par extension d'une possible – ou même souhaitable – reconfiguration du genre.

La déstabilisation manifeste des limites du corps ne débouche donc pas de manière évidente sur une recomposition du genre, mais semble plutôt inviter le lecteur à réfléchir sur la potentielle nécessité de ces limites. La similitude formelle entre les hermaphrodites de Self et de Carter est frappante – car participant d'une même technique de bouleversement du sexe pour en étudier les liens avec le genre, selon un axe à la fois satirique et dystopique – mais force est de constater que les résultats de ces expériences quasi cliniques menées sur les personnages diffèrent grandement. Dans la perspective de l'économie du genre, les nouvelles de Will Self, se faisant l'avocat d'une re-légitimation de structures politiques conventionnelles en mettant ironiquement en scène le discours de la déconstruction posthumaine, constituent donc selon nous une sorte d'hapax par rapport au reste du corpus.

Nous avons vu que les œuvres de Self et Carter mettent en scène un bouleversement des limites biologiques selon une esthétique d'intervention directe sur le corps ; en l'occurrence, une opération de soustraction chez Carter – la castration – et d'addition chez Self – l'adjonction fantastique d'un sexe opposé – chaque opération résultant dans l'annihilation du terme de départ. En effet les masculinités de Bull et d'Evelyn, de même que la féminité de Carol, disparaissent à l'issue du processus. Les romans de Brophy, Winterson et Ackroyd mettent en place un brouillage similaire des limites, procédant toutefois d'une esthétique différente, qui serait successive et cumulative plutôt que simultanée et annulative, dans la mesure où la problématique du corps sexué et de son traitement se pose différemment dans les trois romans susmentionnés.

b/ Multiplications

Les deux romans de Brigid Brophy et Jeanette Winterson ont recours à un motif différent pour perturber la notion de limite corporelle : ils partent d'une relative « disparition » du corps, escamoté par la narration. En effet, le corps et le sexe des personnages narrateurs respectifs des deux romans ne sont jamais à proprement parler décrits, ni directement représentés, comme c'est le cas dans les romans de Will Self et d'Angela Carter. Jane Haslett²¹⁹ souligne, à propos de *Written on the Body* : « There is no physical description of the narrator's body throughout the novel – it remains invisible » (43). Le corps n'apparaît donc pas comme un ensemble de membres détachables et reconfigurables, mais plutôt comme un ensemble de signes, comme le produit d'un discours ou d'un préconçu, dont le signifié, nécessairement arbitraire, serait donc ouvert au changement et à la réinterprétation.

²¹⁹ Il faut ici remarquer que cette représentation du corps est spécifique à *Written on the Body*, et fait figure d'exception dans l'ensemble du corpus wintersonien. En l'occurrence, des romans tels que *The Passion*, *Sexing the Cherry* ou encore *The PowerBook*, proposent une représentation directe du corps, dont la limite est transgressée grâce à divers motifs, tels que le fantastique et le grotesque au cœur du réalisme magique qui caractérise *Sexing the Cherry* et *The Passion*, ou encore le recours à l'espace virtuel, thématique principale de *The PowerBook*. Pour plus de précisions sur les corps fabuleux et transgressifs dans l'ensemble de l'œuvre de Winterson, voir Jane Haslett, « Winterson's Fabulous Bodies », *Jeanette Winterson : a Contemporary Study Guide*, ed. Sonya Andermahr (Londres : Continuum, 2007) 41-54.

Pour s'en convaincre, il suffit de porter attention à la profusion de sources critiques qui se sont prêtées au jeu de la spéculation sur le sexe ambigu du narrateur de *Written on the Body*. Kim Middleton Meyer, dans un article consacré à la bibliographie de Jeanette Winterson, note d'ailleurs avec humour : « This gender play with the reader's expectations sent a number of critics into a frenzy of interpretation. Many, while attempting to retain the critical force of the ambiguity, insisted that the narrator is female » (2003, 219). Si nous avons postulé dans le début de notre analyse l'indécidabilité parfaite du sexe du narrateur, il n'en est pas moins révélateur et fructueux de passer en revue les théories arguant en faveur de la féminité de la voix narrative. Par exemple, Ute Kauer²²⁰, Carolyn Allen²²¹, Cath Stowers²²² et Andrea L. Harris²²³ prennent le parti d'une lecture du texte dans une perspective autobiographique, révélant l'expérience de l'auteur derrière le narrateur. Ainsi, Cath Stowers présente de nombreux arguments soutenant l'idée que l'ambiguïté de la voix narrative, outrepassant la logique du genre, se donne pour but de reconceptualiser le désir féminin dans une perspective résolument lesbienne (89). Dans la problématique de la représentation du corps sexué qui

²²⁰ Ute Kauer, tout en analysant l'ambiguïté du narrateur, finit tout de même par trancher et interpréter la première personne comme le masque d'un narrateur féminin empruntant les traits du masculin pour mieux le moquer : « So the conclusion might be that the novel has a female first-person narrator cross-dressing as a man. The clichés that are deconstructed are more stereotypes about femininity than notions about male behaviour. Stereotypes about masculinity are mocked and employed as a means to undermine traditional concepts of male behaviour » (Kauer 1998, 46). On peut toutefois objecter que les stéréotypes de la féminité sont moqués par le/la narrateur/trice au même titre que ceux de la masculinité. L'exemple d'Inge, la féministe anarchiste nous en convaincra. Celle-ci décide en effet de communiquer exclusivement par pigeons voyageurs afin d'éviter l'exploitation des standardistes et des postiers par leurs patrons (Winterson 1992, 23). Le raisonnement anarchiste, poussé à une extrémité absurde, opère une critique des stéréotypes d'une forme de féminisme abusif. Voir Ute Kauer, « Narration and Gender : The Role of the First-Person Narrator in Jeanette Winterson's *Written on the Body* », *'I'm Telling You Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, eds. Helena Grice et Tim Woods (Amsterdam : Rodopi, 1998) 41-52.

²²¹ L'ouvrage de Carolyn Allen, consacré aux figures de l'éros lesbien, postule nécessairement le sexe féminin du narrateur de *Written on the Body*. Quoique cette question ne soit pas directement examinée dans son ouvrage, ce parti-pris apparaît à de nombreuses reprises à travers l'utilisation de pronoms féminins en référence au narrateur à la première personne. A titre d'exemple, citons le passage suivant, parfaitement explicite : « But the narrator's position as a queer lover living outside the boundaries of marital sanction tinges her commentaries on such conventions with both bitterness and irony. She's bitter because her lovers leave her for the safety of their husbands » (63 [nous soulignons]). Carolyn Allen, *Following Djuna : Women Lovers and the Erotics of Loss* (Bloomington : Indiana University Press, 1996).

²²² Cath Stowers, « The Erupting Lesbian Body : Reading *Written on the Body* as a Lesbian Text », *'I'm Telling You Stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, eds. Helena Grice et Tim Woods (Amsterdam : Rodopi, 1998) 89-102.

²²³ Andrea L. Harris, *Other Sexes : Rewriting Difference from Woolf to Winterson* (Albany : State University of New York Press, 2000).

nous intéresse plus particulièrement ici, Cath Stowers affirme : « Anatomical investigation can, I believe, at least partly be read as the expression of that lesbianism which ‘represents a commitment of skin, blood, breast and bone’. [...] If the narrator is a woman, we have a lesbian celebratory reclamation of the female form ; if a man, a rare male acknowledgment of no passive idealised body but one empowered » (90). Dans la lecture de Cath Stowers, prenant le parti d’une voix narrative féminine, le texte reste malgré tout ouvert à une double interprétation. Andrea L. Harris postule également la féminité du narrateur/trice en s’appuyant notamment sur l’épisode du serpent en papier maché dissimulé dans la boîte aux lettres (Winterson 1992, 41-42). Le personnage principal rêve que l’une de ses amantes, harcelée par son facteur, place à son intention, à hauteur de l’entrejambe, un serpent factice dont la bouche est garnie d’un piège à souris. Devant l’anxiété du narrateur/trice, Amy lui rétorque : « You’ve nothing to be frightened of » (42). Pour Andrea L. Harris, ce passage est univoque : le personnage principal n’a aucune crainte à avoir car le piège ne peut fonctionner qu’avec un organe masculin, que par déduction la narratrice ne possède pas (Harris 144). Or précisément, l’inconfort du personnage au moment de sonner devant la menace que représente le serpent pourrait aussi bien indiquer qu’il s’agit d’un homme, mais qu’il n’a rien à craindre car le piège ne lui est pas destiné. Nous voudrions suggérer que les rares indicateurs liés au corps restent d’une ambiguïté parfaite, qui ne fait que révéler la sensibilité ou peut-être les préjugés du lecteur. Un autre indice se trouve dans la description suivante : « I was wearing baggy shorts which in such weather looked like a recruitment campaign for the Boy Scouts. But I’m not a Boy Scout and never was. I envy them ; they know exactly what makes a good deed » (58). Dans la perspective du lecteur en quête de catégorisations, la référence au *boy scout* peut se comprendre aussi bien dans un sens littéral, tendant à indiquer qu’il s’agirait d’une femme, que dans un sens figuré, faisant référence à la qualité morale culturellement prêtée au *boy scout*, qui ferait défaut au narrateur masculin. Dans les termes de Jane Haslett : « The lover’s body in *Written on the Body* is invisible to any objectifying gaze. It can be seen as female, male, hermaphroditic, transgendered, differently abled, from any culture in the world, with any sexual preferences, or any combination of the above » (Haslett 43). Les rares références au corps du « je » narrateur, pouvant

indifféremment s'interpréter dans un sens ou dans l'autre, sont donc neutralisées, escamotant la matérialité du corps sexué pour faire sortir de l'ombre le faisceau de constructions culturelles dont il est l'objet, mettant en doute la pertinence même du sexe biologique comme catégorie propre à définir l'humain²²⁴. Ce faisant, la question de l'essence de l'individu, ce qui le définit et lui donne sa valeur, est ainsi déplacée et investie dans la relation à l'autre, point que nous développerons ultérieurement. Quoiqu'il en soit, l'analyse des différentes perspectives critiques applicables au narrateur de sexe indéterminé du roman nous confirme la fascinante élasticité de l'androgynie, ouvert à une multiplicité d'interprétations.

L'enquête à laquelle se livre le lecteur ou le critique sur le sexe du personnage principal de *Written on the Body* évoque celle qu'effectue Pat O'Rooley sur son propre sexe dans *In Transit*. Le roman met en scène un même phénomène de neutralisation, non seulement du corps, mais également de tous les référents culturels menant potentiellement à une catégorisation binaire opposant le masculin au féminin. Pour ce faire, la narration met en scène l'amnésie partielle et invraisemblable – rappelant dans une certaine mesure la métamorphose fantastique de Bull et Carol sur un modèle kafkaïen – du personnage narrateur qui, devant une tasse de café, se rend soudainement compte qu'il a perdu la mémoire de son sexe. Toutefois, cette prise de conscience qui marque le début d'une quête frénétique, au cours de laquelle le personnage endosse successivement puis simultanément une multitude d'identité de genres et d'orientations sexuelles, intervient seulement dans la deuxième section du roman. Comme le remarque Jean-Michel Ganteau²²⁵, ce retournement de situation laisse au lecteur le temps de construire une image mentale du personnage, sur laquelle influe la connaissance du sexe féminin de l'auteur²²⁶ : « The story thus starts with

²²⁴ Gregory Rubinson parvient à la même conclusion : « The fact is, there is no information about the narrator's body that can lead us to determine whether the narrator is male, female, transsexual, intersexed or YXXY. And that is exactly the point, it implies that such information is or *should be* irrelevant ». Voir Gregory Rubinson, *The Fictions of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter : Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of Four Postmodernists* (Jefferson ; North Carolina : McFarland and Company, 2005) 130.

²²⁵ Jean-Michel Ganteau, « *In Thy Autonomy is Thy Commitment : Brigid Brophy's In Transit* », *Autonomy and Commitment in Twentieth-century British Literature*, eds. Christine Reynier and Jean-Michel Ganteau (Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2010) 191-203.

²²⁶ Bernard Hoepffner, traducteur d'*In Transit* confronté à l'épineux problème de la traduction de l'absence de genre en langue française, part de ce même postulat pour traduire certains pronoms

what the reader assumes to be a female narrator, Pat (an assumption that is of course bolstered up by the fact that the biological author of *In Transit* is known to be a woman) » (194). *In Transit*, tout comme *Written on the Body*, place le lecteur au cœur du processus d'élaboration du sens, tout en l'invitant constamment à réfléchir sur sa position en tant que lecteur. Ainsi le roman est-il parsemé d'interludes sous forme épistolaire, adressés directement au lecteur et destinés à l'aviser des pièges tendus par la narration. Juste avant la révélation de l'objet de l'amnésie du « je » narrateur, celui-ci nous averti :

I want, though I may fail to win, your sympathy for me as a narrator as well as for me as character – if indeed the two are separable. Constantly, therefore, I have invited you to inspect and (I hope) concur in the machinery of my narration. And now, I want to urge your attentions towards one particular and cardinal cog. Has it occurred to you there may be a specific determining reason why this narrative should be in the first person ? (66).

En attirant l'attention du lecteur sur la technique d'écriture utilisée – la narration à la première personne – le « je » d'*In Transit* met en doute sa propre vraisemblance et invite le lecteur à questionner, en mettant en avant les mécanismes d'élaboration d'un personnage de fiction, le processus de construction d'un sujet genré. En effet, si l'on peut imaginer par collusion de l'auteur et du narrateur que ce dernier est une femme, force est de constater à rebours que la section 1 ne laisse aucun indice confirmant cette hypothèse de lecture : les récits à la première personne de souvenirs d'enfance, des hésitations du personnage aboutissant à la décision de ne pas prendre l'avion, et même la référence au passeport taché de café, oblitérant le titre – non précisé – de Pat ne fournissent aucun renseignement quant au sexe de ce dernier. Dans la section 2 – comiquement intitulée

anglais par le féminin en français. Il relate à ce propos son échange avec l'auteur, Brigid Brophy, et sa réaction de colère devant cette supposition : « Another shock came later, as we were arguing about whether the subject of a particular sentence should be feminine or masculine : I said naively, defending the feminine, 'After all, you wrote the book, and you're a woman' ; she became very angry – she was not the narrator » (55-56). Nous voyons grâce à cet exemple la similitude qui existe entre *In Transit* et *Written on the Body*, dans le choix délibéré de l'auteur de créer dès l'origine un personnage asexué, qui échappe non seulement aux codes culturels, mais également linguistiques qui induisent une détermination de genre. Voir Bernard Hoepffner, « Translating *In Transit* : Writing by Proxy », *Review of Contemporary Fiction* 15.3 (1995) : 54-61.

SEXHUNTW0 – il/elle s’engage dans une enquête systématique empirique (76), passant en revue tous les indicateurs physiques, culturels, psychologiques ou sexuels à sa disposition pour déterminer son appartenance à l’une ou l’autre catégorie. Le protagoniste passe ainsi en revue l’ensemble de sa tenue et se trouve ironiquement confronté à l’ambiguïté sexuelle des codes vestimentaires des années 1970 : « I returned to my upper garment and realized it was a construction of perfected, foolproof ambiguity. Neither shirt (masc.) nor blouse (fem.) nor yet jumper (which, though of common sex, could have been expected to lie close enough to me to shew unambiguously whether or not I had [fem.] breasts), it was sheerly, ambiguouslysexedly a *top* » (80). Le personnage fait le double constat que le vêtement unisexe, loin d’être un indicateur fiable, dissimule de surcroît ses caractéristiques sexuelles primaires et que cette ambiguïté vestimentaire n’est autre que le produit d’une construction culturelle toute relative. En effet, le personnage ajoute : « If only [...] I had been wearing a skirt, I could have been (provided it wasn’t a kilt, [...] or any sort of soutane) absolutely sure I was a woman. For the matter of that, if only I had been wearing these trousers ten years earlier, I could have been absolutely sure, from the fact they opened down the front, I was a man » (82). Nous voyons alors que la jupe ne code pas systématiquement la féminité, dans la mesure où le kilt et la soutane constituent précisément des exceptions à cette règle ; tandis que le pantalon nous apparaît comme un signe du genre ouvert à la resignification : encore réservé aux hommes dix ans auparavant, il est maintenant admis comme vêtement unisexe. La réflexion du personnage révèle ainsi la relativité des codes vestimentaires de genre, dépendants de l’aire géographique ou historique ou, autrement dit, du contexte dans lequel ils s’inscrivent.

Devant l’énigme que constitue sa tenue vestimentaire, le personnage passe alors à l’examen des caractères sexuels secondaires : ni barbe, ni after-shave ni maquillage ne lui permettront de déterminer son sexe, pas plus que son état civil, oblitéré sur son passeport par une tache de café placée sur le titre précédent le nom (83). L’examen du corps lui-même, rapidement effectué dans les toilettes de l’aéroport, ne sera pas plus conclusif, escamotant, comme le fait Winterson dans *Written on the Body*, l’objet du délit : le corps biologiquement sexué du personnage. Brophy met ainsi en échec à travers la quête du personnage

l'ensemble des paramètres intrinsèques qui constituent le genre, en les neutralisant un à un. Donc, comme dans *Written on the Body*, la notion de genre devient alors relationnelle et temporaire, sujette au changement à chaque nouvelle rencontre. Ainsi, la rencontre avec Mr Donaghue, marié à Betty Bouncer avec laquelle le personnage à entretenu une relation amoureuse, le convainc qu'il est un homme : « Betty Bouncer, I happily apostrophized, you are obviously heterosexual to at least the conventional extent of remaining married to the airdale [...] : whether I was your first date or whether we went further and I was indeed your first mate [...] I quite clearly am, must be and can only be A MAN » (114). Au même moment – et à la différence de *Written on the Body* qui maintient l'indétermination par l'utilisation constante de la première personne – le récit passe à la troisième personne, tandis que le « je » devient alternativement – ou parfois simultanément – « Pat » et « Patricia », au gré des rencontres et des regards portés sur le personnage, soulignant ainsi le pouvoir définissant de l'Autre. Toute remarque, toute phrase de l'autre sujet sexué est prétexte à de multiples interprétations, redéfinissant à chaque fois l'identité de Pat. Ainsi Pat devient successivement Patricia, une lesbienne « butch » (143), puis Patrick, un homme homosexuel (151), ou encore 'Patricia', un homosexuel travesti en femme (151) déclinant ainsi la palette de toutes les identités sexuelles possibles à travers un seul personnage, mettant en avant la fluidité et la multiplicité des combinaisons du sexe, du genre et de la sexualité. Le personnage, correspondant à toutes les catégories que permettent d'imaginer les codes de genre, n'est pourtant réductible à aucune. La dynamique du renversement identitaire permanent sur un modèle tirésiaque aboutit, comme chez Winterson à la neutralisation des limites du genre, ou plutôt, semble précisément illustrer leur refus.

Chez Winterson comme chez Brophy, le corps n'est donc plus sexué de manière intrinsèque et essentielle, mettant ainsi en évidence le caractère purement relationnel et culturel de l'identité de genre. Ainsi, la sexualité – ou plus précisément la bisexualité – et le jeu des identifications successives des personnages à des modèles tantôt féminins tantôt masculins codent alternativement les personnages comme mâles ou femelles.

Comme nous avons pu le remarquer précédemment, le narrateur de *Written on the Body* présente des caractéristiques genrées appartenant aux deux sexes. Brian Finney²²⁷ dit du roman : « To release the full potential of fictional narrative to redefine the self, Winterson has totally removed all traces of gender specificity from her unnamed narrator in *Written on the Body*. When I say ‘totally removed’ I mean that her narrator is neither male nor female, but is deliberately given the traits of both genders at different moments in the text » (Finney 2006, 178). L’hermaphrodisme du personnage s’effectue par additions successives. Ainsi par exemple, il s’identifie à des modèles féminins : Alice au Pays des Merveilles (10), Lauren Bacall (41), la jeune fille du conte *Rumpelstiltskin* (44) ou encore une vierge dans un couvent (94). Le personnage s’identifie tout autant à des figures masculines : Adam, l’homme originel (18), le séducteur Lothario dans *Don Quichotte* (20), le conte Vronski d’*Anna Karénine* (75), Samson (171) ou le matelot qui entretient une femme dans chaque port (40). Dans l’ignorance du sexe de la voix narrative, le lecteur doit s’en remettre à ces indices codés culturellement qui émaillent le texte et identifient socialement la voix comme féminine ou masculine, tandis que la succession et l’accumulation de ces références neutralisent *in fine* la possibilité d’une identification par le genre. Enfin, Jeanette Winterson achève de brouiller les pistes en faisant de son narrateur asexué un personnage bisexuel, entretenant des relations aussi bien avec des femmes – Bathsheba (16), Jacqueline (24), Louise (20), Judith (75), Amy (42), Inge (22), Catherine (59), Gail (144) – qu’avec des hommes – Bruno (152) et Carlo (143). Par un effet miroir, l’orientation sexuelle des amants du narrateur est, elle aussi, brouillée. En effet, Louise est mariée à Elgin, dans une relation hétérosexuelle conventionnelle, tandis que Carlo quitte le narrateur pour un autre homme, Robert, indiquant son homosexualité. Dans un cas comme dans l’autre, les préférences respectives présumées de Louise et Carlo tendraient à coder le narrateur comme un homme bisexuel. Inversement, Andrea L. Harris ajoute la relation du personnage avec Inge au nombre des indices accréditant la thèse de la féminité de la voix narrative, car il est pour elle, impossible d’imaginer la

²²⁷ Brian Finney, *English Fiction Since 1984 : Narrating a Nation* (Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2006).

féministe activiste convaincue qui fait exploser les urinoirs publics qu'est Inge autrement que dans une relation homosexuelle (Harris 143), changeant en retour la perception de l'orientation sexuelle de Carlo et Louise, également bisexuels dans cette configuration. Grâce à *Written on the Body*, Winterson met en place un dérèglement généralisé des repères liés au sexe, au genre et à la sexualité, créant un espace qui n'est plus ni androcentré, ni hétéronormé, pas plus qu'il n'est gynocentré ou homonormé, ouvrant potentiellement sur une relation à l'Autre, dans sa dimension absolue et irréductible à toute forme de normativité.

C/ Dialectique du travestissement

Après avoir passé en revue les différents phénomènes de soustraction, d'addition et de multiplications pratiqués sur les corps sexués, nous allons à présent nous intéresser plus particulièrement au second opérateur de transgression des limites du genre qu'est le travestissement, motif intervenant cette fois à la surface des corps, et que l'on retrouve dans les romans de Carter, de Winterson et d'Ackroyd et de manière anecdotique dans *Cock and Bull*²²⁸. Nous allons tenter de comprendre dans cette partie comment il intervient dans l'économie du genre dans les romans du corpus. En effet, dans la mesure où le travestissement fonctionne sur une double dynamique d'imitation des codes de genre, mais également de distanciation – car ces codes sont usurpés par le sexe opposé au genre copié – il est nécessairement caractérisé par une ambiguïté structurelle fondamentale dont nous allons tenter de comprendre les différentes implications dans l'ensemble des textes soumis à l'étude.

a/ Entre transgression...

²²⁸ En effet, le personnage du *don*, qui n'est autre que Carol habillée en homme, est présenté comme une sorte d'entre deux, bisexué et monstrueux, entre l'homme efféminé et la femme phallique. Le *don*, qui incarne la conjonction des deux genres et des deux sexes en un seul être, ne peut donc être considérée à proprement parler comme une occurrence de travesti. En revanche, dans le chapitre « The Icing Gun », Carol emprunte les vêtements et les papiers d'identité de son mari afin de se faire passer pour lui aux yeux de Ur-Carol, l'épicière de Fortune Green Road (78).

Si nous avons déjà pu observer que *Written on the Body* ne propose pas de représentation directe de travestis, force est de constater que le roman n'est pas, à cet égard, représentatif de l'ensemble du corpus wintersonien. Au contraire, le travestissement pourrait même être qualifié de motif récurrent dans l'œuvre de Winterson, dans la mesure où il apparaît dans *Sexing the Cherry*²²⁹, mais aussi dans *The Passion* et dans *The PowerBook*. Dans ce dernier, la transformation d'Alix en Ali est dans un premier temps commandée par la nécessité : « When I was born, my mother dressed me as a boy because she could not afford to feed anymore daughters. By the mystic laws of gender and economics, it ruins a peasant to place a bowl of figs in front of his daughter, while his son may gorge on the whole tree, burn it for firewood and piss on the stump, and still be reckoned a blessing to his father » (2000, 10). Le travestissement d'Alix est intéressant à plusieurs titres : premièrement, ce changement est une question de survie pour le personnage qui n'échappe à la noyade qu'en prenant la place sociale d'un homme (10). Jane Haslett analyse le personnage de Villanelle dans une perspective similaire, et explique que le déguisement choisi par cette dernière dans *The Passion* est en premier lieu un mécanisme mimétique de défense, répondant à des impératifs économiques et à une menace physique potentielle : « Villanelle's body thus demonstrates that in the realm of queer politics, because of economics and potential physical danger, women occupy a different place than men, a place that has material consequences for her and her body » (2007, 47). Alix et Villanelle acquièrent en s'habillant en homme une valeur économique que la société ne leur attribuait pas en tant que femmes. Les deux personnages mettent en œuvre un raisonnement logique par l'absurde – ce qui n'est pas sans rappeler l'utilisation de la logique aristotélicienne dans *In Transit* – selon lequel si une société attribue plus de valeur à la masculinité, il suffit en conséquence à une femme de se vêtir en homme pour occuper la même place sociale. Or ces qualités présumées masculines ne sont pas intrinsèques puisque qu'elles peuvent être usurpées, révélant par contraposition l'absurdité du code social qui place l'individu de sexe masculin en position dominante par défaut, en dépit de son absence de qualités morales. Cette conversion du féminin au masculin, opérée par

²²⁹ Jordan se fait passer pour une femme afin d'apprendre le langage secret des femmes et d'épouser leur perspective sur son propre sexe (31-33).

le déguisement, sert dans un premier temps une stratégie d'exposition de la norme sociale similaire à celles que nous avons pu observer dans la première partie de cette étude.

D'autre part, le motif du travestissement a pour effet de dissocier le sexe du genre, en présentant ce dernier comme un ensemble de signes définis socialement et aisément reproductibles, tendant à illustrer la théorie butlerienne de la performativité du genre. Selon cette dernière :

Gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed. [...] There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expression' that are said to be its results. (Butler 1999, 33)

A travers la notion de performativité, Judith Butler remet en question l'idée que le genre est l'expression d'une identité masculine ou féminine essentielle. Au contraire, l'identité de genre est produite par un ensemble d'actes performatifs qui constituent en réalité l'identité dont ils sont censés découler. Le genre est donc selon Butler un ensemble de pratiques régulatrices et il n'existe pas d'actant derrière l'acte, c'est-à-dire d'individu préexistant à l'acte, c'est au contraire l'actant qui est construit dans et par l'acte qu'il « performe » (181). Ainsi, le personnage d'Alix, qui porte à la ceinture une tulipe accompagnée de ses deux bulbes dont la tige finit par s'animer en une parodie d'érection (Winterson 2000, 22), s'inscrit adéquatement dans cette perspective butlerienne du genre. La performance du masculin que réalise Alix transforme littéralement cette dernière en homme, par le biais fantastique et comique de la tulipe-phallus, étayant l'idée qu'il n'est pas d'essence de l'actant derrière l'acte, mais bien plutôt que l'acte en retour produit celui qui le performe. Le travestissement a donc une fonction libératrice privilégiant l'autodétermination par delà le carcan du genre et une

dimension jubilatoire dans la célébration de la métamorphose qu'il permet d'effectuer, aspects largement mis en avant dans les romans de Winterson²³⁰.

Nous voyons ainsi se dessiner une double dynamique contradictoire au cœur du travestissement. Dans la mesure où il permet de redistribuer les genres indépendamment du sexe et d'inverser les rôles, le travestissement brouille les limites du masculin et du féminin ; il défie la notion de différence sexuelle en présentant le genre comme un acte performatif, donc intangible et fluctuant, permettant à chacun de se réinventer au gré des costumes qu'il endosse. En d'autres termes, le genre ne serait plus un ensemble de signes préexistants et constitutifs du genre, mais le produit de ces signes, et donc ouvert à la redéfinition. Dans sa dimension carnavalesque bakhtinienne, dans sa mise en œuvre d'une dynamique de renversement des valeurs et des rôles sociaux, le déguisement est donc essentiellement transgressif car il permet de redessiner les traits de la société, selon une esthétique burlesque et satirique du *mundus inversus*. Toutefois, il nous faut moduler quelque peu la portée régénératrice et réformatrice du travestissement, en avançant l'idée que le phénomène d'inversion seul n'effectue pas de véritable redéfinition des notions de masculin et de féminin. Dans la mesure où le travestissement fonctionne par imitation, il procède en réalité par adoption d'une norme dont il entérine paradoxalement l'existence dans le mouvement même qui semble pourtant la contester. Il est donc fondamentalement ambigu par rapport à la norme sociale qu'il met en scène. Dans *Gender Trouble*, Judith Butler souligne ce paradoxe au cœur du travestissement et pose la question suivante : « Is drag the imitation of gender, or does it dramatize the signifying gestures through which gender itself is established ? Does being female constitute a 'natural fact' or a cultural performance, or is 'naturalness' constituted through discursively constrained performative acts that produce the body through and within categories of sex ? » (xxviii). Les exemples tirés des romans de Jeanette Winterson nous permettent ainsi d'esquisser la problématique du travestissement et de l'androgynie qu'il produit, dans toute leur ambiguïté. Tandis que d'un côté, le déguisement détourne les normes de genre, de l'autre il

²³⁰ La dimension carnavalesque et jubilatoire du travestissement est également illustrée par Villanelle, croupière dans un casino à Venise. Tenue par l'établissement de se déguiser en pirate, elle ajoute : « This was a requirement, but the moustache I added was for my own amusement » (Winterson 1987, 55).

les confirme. Nous allons donc voir comment se résout ou au contraire se noue cette tension dans les autres romans du corpus soumis à l'examen.

b/... et réinscription

Dans *Bodies That Matter*²³¹, Judith Butler revient sur son ouvrage *Gender Trouble* et nous met en garde contre une association trop hâtive entre travestissement et subversion de la norme :

Although many readers understood *Gender Trouble* to be arguing for the proliferation of drag performance as a way of subverting dominant gender norms, I want to underscore that there is no necessary relation between drag and subversion, and that drag may well be used in the service of both denaturalisation and reidealisation of hyperbolic heterosexual norms. (1993, 125)

De même, Bakhtine précise dans *L'œuvre de François Rabelais* que le chaos joyeux instauré par le carnaval et symbolisé par le déguisement s'inscrit dans une durée déterminée ; il s'agit d'un « affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant », d'une « abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (18), faisant de l'éphémère la caractéristique principale du carnaval. Autrement dit, le détronement opéré par le travestissement reste temporaire ; sa fonction cathartique permettant à chacun de mieux reprendre à sa place une fois les festivités terminées.

Dans *The Passion of New Eve*, le personnage de Tristessa illustre adéquatement l'ambiguïté du travestissement par rapport aux normes de genre. La véritable nature du protagoniste n'est révélée au lecteur que relativement tardivement, dans une scène de dévoilement spectaculaire au cours de laquelle Zero et son harem se saisissent de l'actrice et la dénudent devant tous, exposant ainsi brutalement son secret : Tristessa, cette incarnation de éternel féminin le plus

²³¹ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (Londres : Routledge, 1993).

parfait, est en réalité – comble de l'ironie – un acteur travesti en femme. Frappé/e par cette découverte, Eve/lyn ne semble plus en mesure de trouver les mots justes pour décrire son idéal féminin :

His wailing echoed round the gallery of glass as his body arched as if he were attempting to hide herself within himself, to swallow his cock within her thighs [...]. Unobserved in this mayhem, I crept up to him and kissed her pitiful, bare feet [...]. My confusion was perfect, as perfect as the exemplary confusion of the proud solitary heroine who now underwent the unimaginable ordeal of the confrontation with the essential part of its being it had so grandly abandoned, the implicit maleness it had never been able to assimilate into itself. (128)

L'usage complexe des pronoms dans cette description nous montre que Tristessa échappe à la catégorisation. Evelyn hésite en effet entre « herself » et « himself », puis entre « him » et « her », pour enfin utiliser les pronom et adjectif possessif neutres « it » et « its ». La confusion que provoque Tristessa est reflétée par le langage impuissant à déterminer le personnage qui agrège un sexe et un genre opposés, dénaturalisant ainsi l'association sexe mâle/genre masculin et sexe femelle/genre féminin. Michelle Ryan-Sautour²³² analyse d'ailleurs le roman de Carter dans cette perspective : selon elle, c'est avant tout la relation « naturelle » des données culturelles et biologiques de l'identité sexuelle qui est soumise au questionnement, jetant le doute sur l'ontologie du masculin et du féminin (107). Ainsi, l'« homme femelle » (« the female man » [128]) fait vaciller les limites du sexe et du genre en faisant co-exister un genre et un sexe dits opposés, tout en montrant le caractère construit de l'un et de l'autre. Pour Gregory Rubinson, la révélation figurée et littérale du subterfuge est, à plusieurs égards, l'un des passages clés du roman :

It is one of the more dramatic, humorous, and critically incisive moments in Carter's fiction. Tristessa's artifice flouts hetero-normative,

²³² Michelle Ryan-Sautour, « The Apocalypse of Gender in Angela Carter's *The Passion of New Eve* », *Etudes britanniques contemporaines* 26 (2004) : 107-122.

androcentric gender norms : this idealized incarnation of « femininity » is revealed as a theatrical illusion, one which fools heterosexual men into betraying the sexual orientation that is so critical to the self-identity [...]. Carter purposefully departs from narrative conventions which clearly delineate and maintain masculinity and femininity as discrete concepts defined in opposition to each other. With the explicit examples of Leilah, Tristessa and Eve, *performing* gender, Carter, pre-dating Butler's idea that gender performances are a compulsory facet of human behavior, demonstrates that gender is an 'act'. (170)

Il est effectivement pertinent de penser Tristessa comme une illustration de la notion de performativité butlerienne du genre avant la lettre. A travers Tristessa, qui fait d'Evelyn, de Zero et tous les hommes du roman les dupes de sa féminité factice, Angela Carter expose le genre féminin dans toute son artificialité. Le rire nerveux dont est pris Zero à la suite de cette découverte symbolise d'ailleurs la dimension ironique de la farce monumentale qu'a jouée l'actrice au reste du monde – et l'auteur au lecteur. Tristessa démasquée dévoile dans un retournement comique l'emprise des représentations dans l'élaboration du genre. Ce faisant, l'acteur/trice démontre, comme le suggère Gregory Rubinson, une certaine performativité du genre telle que la formule Judith Butler. En effet, l'acteur travesti révèle non seulement le genre en tant qu'illusion sans fondement, mais il met également à nu les mécanismes de naturalisation du genre. Ainsi, comme nous avons pu le voir dans la partie précédente, Tristessa est proposée à Eve comme modèle selon lequel façonner sa propre féminité naissante (72), tandis qu'Evelyn nous informe au début du roman que son personnage de victime et de martyr figure obligatoirement dans le répertoire de tout bon artiste *drag* (6). Ce faisant, Angela Carter met en scène les mécanismes de reproduction grâce auxquels le genre – quoique artificiel – est perpétué et entériné. Ce dernier exemple contient une dimension tout particulièrement ironique, dans la mesure où la performance *drag* peut, selon la théorie de Judith Butler que nous avons exposée au début de ce paragraphe, constituer soit un acte subversif, soit au contraire servir à la réidéologie du genre. En l'occurrence, les artistes *drag* du roman, pensant copier avec distance la féminité archétypale d'une femme,

reproduisent en réalité un simulacre de féminité elle-même déjà créée de toutes pièces par un homme déguisé en femme, neutralisant ainsi le pouvoir subversif du *drag*. Le genre est donc à la fois moqué et montré pour ce qu'il est, c'est-à-dire une illusion, mais dans le même temps, Tristessa permet de matérialiser la puissance et la portée de l'artifice. Autrement dit, la féminité est à la fois dénoncée comme mascarade, faisant ainsi vaciller les fondements du genre, mais également comme une illusion puissante et tenace, à laquelle il semble malaisé de se soustraire.

Sarah Gamble²³³ souligne l'ambivalence inhérente au personnage de Tristessa. Selon elle, s'il est tentant de lire l'acteur travesti comme une figure d'émancipation ou de mise en échec des normes de genre, il faut toutefois considérer que l'image de la féminité que celle-ci offre dans ses films est fondée sur la mélancolie, la souffrance et l'abnégation (126). En effet, si Tristessa est parvenue, dans une certaine mesure, à se recréer par le travestissement, semblant ainsi renverser l'ordre naturel et défier les limites du genre, cette femme idéale est toutefois advenue, comme le rappelle Eve, par conformation à la vision masculine de la femme :

That was why he had been the perfect man's woman ! He had made himself the shrine of his own desires, had made of himself the only woman he could have loved ! If a woman is indeed beautiful only in so far as she incarnates most completely the secret aspirations of man, no wonder Tristessa had been able to become the most beautiful woman in the world [...]. How could a real woman ever have been so much a woman as you ?
(128-129)

Bien entendu, Angela Carter entraîne ici le lecteur dans un raisonnement par l'absurde – trait d'écriture que nous avons déjà pu observer chez Winterson et Brophy : partant du principe que la femme n'a de valeur qu'à travers le regard de l'autre, et d'existence que dans le désir masculin, il résulte *logiquement* que l'homme, seul à posséder une connaissance intime des réels appétits masculins,

²³³ Sarah Gamble, *Angela Carter : Writing from the Frontline* (Edimbourg : Edinburgh University Press, 1997).

est apte à incarner une perfection féminine en conformité avec ses aspirations. L'incongruité de cette conséquence prouve à rebours l'absurdité du postulat de départ et dynamite de l'intérieur le discours phallogocentré. Toutefois, Paulina Palmer²³⁴ relève l'ambiguïté des termes dans lesquels Evelyn fait l'apologie de Tristessa, dont la représentation est en réalité notoirement antiféministe (30). Si l'on peut considérer que le lecteur est mis en garde contre les mirages du genre par l'ironie absurde du retournement de situation, nous ne pouvons toutefois négliger l'efficacité du modèle « tristessien » maintes fois copié, reproduit et admiré dans l'économie du roman. Ainsi, l'Evelyn qui subsiste en Eve, ne parvenant pas à admettre la masculinité de son idéal, s'exclame :

I could not think of him as a man : my confusion was perfect, as perfect as the exemplary confusion of the proud solitary heroine who now underwent the unimaginable ordeal of the confrontation with the essential part of its being it had so grandly abandoned, the implicit maleness it had never been able to assimilate into itself. (128)

Ainsi, malgré la preuve corporelle, matérielle de l'imposture, Evelyn témoigne de la persistance du modèle créé par Tristessa, montrant la puissance de l'illusion engendrée par le travestissement. Pour l'observateur qu'est Evelyn, il n'est pas d'identité en dehors de l'identité féminine performée, obtenue au prix d'une négation du corps. En conclusion, Tristessa confirme paradoxalement, dans un même mouvement, les stéréotypes qu'elle paraissait remettre en question, ce qui nous invite à nuancer, sans pour autant la nier, la dimension subversive du travestissement tel qu'il est représenté par Angela Carter. Dans les termes de Sarah Gamble : « While Tristessa's act of self-creation hints at a multiplicity of potential identities, the being she chooses to become is nevertheless created out of her own essentialist notions of 'woman' » (126). Il semble donc que le personnage soit précisément utilisé dans le double but de dénoncer la contingence des normes de genre, tout en dévoilant leur prégnance, voire leur prééminence, dans la société. Si Evelyn représente métonymiquement l'ensemble du corps

²³⁴ Paulina Palmer, « Gender as Performance in the Fiction of Angela Carter and Margaret Atwood », eds. Joseph Bristow and Trev Broughton, *The Infernal Desires of Angela Carter : Fiction, Fertility, Feminism* (Londres : Longman, 1997) 24-43.

social, il apparaît que, par extension, le genre surpasse le sexe dans le monde contemporain, renouant ainsi dans une certaine mesure avec la conception du sexe et du genre telle qu'elle est analysée par Laqueur à la période de la Renaissance²³⁵. Carter dénonce à travers Tristessa un fonctionnement social qui ne semble pas laisser la possibilité d'un en-dehors du genre, tout en prouvant son artificialité. Dans les termes de Judith Butler, le personnage de l'acteur travesti s'inscrit dans une double dynamique de « ré-idéalisation » et de « dénaturalisation » des normes hétérosexuelles hyperboliques, prouvant que si le genre est factice, il est peut-être aussi inéluctable.

Dans cette même perspective de la duplicité épistémologique de Tristessa, nous voudrions moduler la dimension performative du personnage sans pour autant la réfuter. Certains critiques, comme par exemple Michelle Ryan-Sautour ou encore Joanne Trevenna²³⁶, se proposent de reproblématiser les récentes lectures essentiellement butleriennes du corpus cartérien. Ainsi, Joanne Trevenna met en question ce qu'elle appelle un processus de « butlerification » de l'œuvre d'Angela Carter dans le discours critique littéraire. Cette dernière explique en effet que, s'il reste éclairant et justifié de mettre son œuvre en regard de la théorie de la performativité du genre telle que la formule Judith Butler, une application trop systématique de cette théorie pourrait conduire à négliger certains aspects de la complexité de l'œuvre cartérienne (275), et notamment à ignorer les nuances du débat sur l'essentialité de la subjectivité mises en scène dans *The Passion of New Eve*. Elle fait ainsi de l'acteur travesti l'analyse suivante : « While drag, in Carter's hands, certainly foregrounds the constructedness of gender, it is also shown to hide a pre-existing subject position, conditionally linked to original sexual biology, prior to exaggerated performance of the 'other' gender » (272). A ce titre, nous avons effectivement pu constater, en observant les phases de la métamorphose d'Evelyn en Eve, que le roman met en tension la permanence d'une identité résiduelle essentielle et la fluctuation du genre et du sexe. De

²³⁵ Thomas Laqueur défend l'idée que la conception « unisexe » du corps, fondée sur la théorie galénique de l'homologie des organes male et femelle, donne à la Renaissance une primauté du genre sur le sexe. En d'autres termes, selon Laqueur, en l'absence de véritable différence « sexuelle » biologique à la Renaissance, la différence de genre, les signes du genre et le sartorial prennent une importance capitale dans l'organisation du tissu social. (Voir introduction).

²³⁶ Joanne Trevenna, « Gender as Performance : Questioning the 'Butlerification' of Angela Carter's Fiction », *Journal of Gender Studies* 11.3 (2002) : 267-276.

même, Evelyn suggère à travers la description de Tristessa citée précédemment²³⁷ que la masculinité de Tristessa reste une part essentielle de son être, qui continue de la/le constituer, fût-ce dans le déni de cette essence masculine. Ce jeu de miroirs entre réalité et image, entre essence et performance, soulignant l'instabilité des limites, se trouve poussé jusqu'au vertige et littéralisé lors de la scène du mariage d'Eve et de Tristessa, dans laquelle l'acteur travesti tient le rôle de la femme, tandis qu'Eve, le transsexuel – l'homme devenu femme – joue le rôle du jeune marié, retrouvant ainsi paradoxalement son identité de genre originelle. Les murs du château de verre de Tristessa, faits de miroirs, renvoient à Eve des images démultipliées et hallucinatoires de la scène de double – voire de triple – travestissement :

An entire audience of *Zero* applauded the transformation that an endless sequence of reflections showed me as double drag. [...] I had become my old self again in the inverted world of mirrors. But this masquerade was more than skin deep. Under the mask of maleness I wore another mask of femaleness but a mask that I would never be able to remove, no matter how hard I tried, although I was a boy disguised as a girl and disguised as a boy again, like Rosalind in *Elizabethan Arden*. (132)

L'image d'Eve se disperse dans les réflexions multiples des glaces qui révèlent l'empilement des masques portés par l'individu, tandis que le personnage de Tristessa, dans un rapport chiasique, duplique et inverse la conjonction du masculin et du féminin que représente Eve. Enfin, lors de leur accouplement forcé, le « sexe » biologique reprend ses droits, inversant une troisième fois les rôles (132-138), dans un mouvement de renversement ou d'oscillation perpétuels qui neutralise la notion même d'original et de copie dans un jeu conceptuel étourdissant. Les limites posées entre genre, sexe et sexualité s'effondrent dans la complexité des jeux spéculaires et des inversions spectaculaires, mettant en scène des personnages à la fois masculins et féminins, mais aussi et surtout en devenir

²³⁷ « I could not think of him as a man : my confusion was perfect, as perfect as the exemplary confusion of the proud solitary heroine who now underwent the unimaginable ordeal of the confrontation with the essential part its being it had so grandly abandoned, the implicit maleness it had never been able to assimilate into itself » (128).

perpétuel, négociant et déclinant à tous les modes et à tous les temps la dialectique de l'essence et de la performance.

Nous voudrions alors suggérer que la notion de genre qu'illustre Tristessa évoque, autant que la performativité du genre, le simulacre baudrillardien. En effet, dans *Simulacres et simulation*²³⁸, Jean Baudrillard définit le simulacre comme une image sans rapport à quelque réalité que ce soit et qui pourtant s'y substitue (17). En s'appuyant sur l'allégorie de la carte qui représente et recouvre le territoire dans une fable de Borgès (9), Baudrillard définit la simulation comme : « la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit » (10). Le genre féminin semble ainsi ne recouper aucune réalité : il n'est la carte d'aucun territoire, puisque la féminité telle que nous l'entendons est pour Carter issue de la fantasmatique masculine, et s'y substitue pourtant, obfusquant sous un masque l'essence des sujets que sont Eve, Tristessa et Leilah. Nous voudrions suggérer que, plus qu'une réelle performativité du genre, qui suppose qu'il n'est pas d'être en dehors de l'acte, *The Passion of New Eve* nous proposerait peut-être une représentation du genre comme simulation au sens baudrillardien du terme. En effet, l'idée d'hyperréalité²³⁹ mise au point par Baudrillard laisse supposer l'existence d'une hyporéalité originelle ; or, précisément, il reste bien chez Carter l'idée d'une essence, d'un noyau, certes fluctuant, certes soumis au questionnement permanent et ouvert à la reconstruction, mais dont l'existence n'est jamais totalement évacuée, faisant peut-être du genre chez Carter un acte de simulation plus que de seule performance.

Le motif de l'acteur travesti apparaît également dans *Dan Leno*, dans lequel il conserve toute la force de l'ambiguïté que nous avons pu retracer dans le roman d'Angela Carter, tout en rattachant vraisemblablement le travestissement à des problématiques politique et esthétique différentes de celles dont traite *The Passion of New Eve*. Pour mieux le comprendre, il nous faut passer par une clarification des différentes pratiques auxquelles renvoie le travestissement, car le

²³⁸ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris : Galilée, 1981).

²³⁹ La notion d'hyperréel est utilisée par Sarah Gamble pour décrire l'espace américain dans *The Passion of New Eve* (Gamble 1997, 121) et nous semble en l'occurrence également applicable à la représentation du genre dans le roman.

terme français que nous avons utilisé jusqu'à présent traduit par un mot générique différents types de pratiques. Ainsi, la langue anglaise subdivise l'hypéronyme « cross-dressing » ou travestissement en « transvestism » que l'on pourrait traduire par transvestisme d'une part, et « drag » d'autre part, terme qui pourrait éventuellement se traduire par le mot « transformisme » en français. Nous nous appuyerons sur les travaux de Peter Ackroyd²⁴⁰ dans *Dressing Up*, un ouvrage qui retrace l'évolution du travestissement à travers l'histoire, pour affiner notre compréhension de ces deux termes. Selon lui, le *drag* se différencie du travestissement en raison du degré d'adhésion aux codes sociaux qu'il suppose :

Instead of implicitly adhering to the prevailing sexual and social codes, as transvestism does, it flouts and breaks them. Drag parodies and mocks women – it is misogynistic both in origin and in intent, which transvestism clearly is not. The contemporary male transvestite wishes to create an illusion of femininity – to 'pass' as woman. For him [...] female clothes are not a vehicle for satire at women's expense. (Ackroyd 1979, 14)

Si Peter Ackroyd souligne lui aussi l'ambiguïté inhérente au travestissement – dans son sens générique d'adoption des vêtements de l'autre sexe – cette ambivalence semble pour lui, à la différence de Judith Butler, se résoudre dans une dichotomie qui met en regard le *drag*, essentiellement parodique et subversif par rapport à la norme de genre qu'il tourne en dérision et rejette, par opposition au *transvestism*, purement imitatif et laudatif, supposant au contraire idéalisation de la féminité moquée par le *drag* et souscription à la norme. En d'autres termes, tandis que le premier met en avant ses propres conditions de production, le second s'ingénie à les effacer pour mieux les naturaliser.

Dans *Dan Leno*, le motif du travestissement est doublement mis scène, à la fois comme *drag* et comme *cross-dressing*, et intervient non seulement au niveau diégétique – essentiellement par le biais de Lizzie qui déambule dans les rues dans Londres en costume d'homme et usurpe la plume de son mari – mais également au niveau métadiégétique, à travers les acteurs en *drag* qui déclinent sur la scène du music hall les personnages types de la pantomime anglaise. Le roman semble

²⁴⁰ Peter Ackroyd, *Dressing Up* (New York : Simon and Shuster, 1979).

ainsi s'articuler autour de deux régimes de discours contradictoires : celui de la désignation de la norme à travers la pantomime et celui de sa dissimulation par le biais du travestissement, portés par deux niveaux diégétiques apparemment distincts.

Sur la scène du music hall londonien, Lizzie et Dan interprètent essentiellement des personnages en travesti. Ainsi, Dan Leno doit sa réputation d'homme le plus drôle du monde à ses imitations de personnages féminins comiques – ce qui le fait appartenir à la catégorie d'acteurs désignée par « dame » en anglais. Lizzie joue également la comédie en travesti, créant le personnage de Little Victor's Daughter's Older Brother (151), un fieffé filou à la démarche chaloupée, intéressé par la fortune supposée d'une plantureuse pâtissière (152). Afin de comprendre la portée de ces personnages en travesti dans l'économie romanesque, il nous faut prendre en compte le statut lui-même complexe de la performance pantomimique. Dans une étude consacrée à l'acteur Dan Leno, Caroline Radcliff²⁴¹ explique que le spectacle en travesti de la pantomime est ouvert à une double interprétation. La première consiste à analyser la pantomime dans la perspective du carnaval bakhtinien : « Thus one way of viewing the total irreverence of carnival is as politically challenging, mocking authority and solemnity » (118). Dans cette perspective, la scène devient un espace de libertés dans lequel l'ordre fait place au chaos, renversant les conventions sociales et mettant au jour le refoulé (118). La seconde lecture, à laquelle Caroline Radcliff souscrit, se donne pour but de replacer la pantomime dans le contexte plus large de la société victorienne dans laquelle elle s'inscrit : « But when contextualised, it acts as a reinforcement of the very attitudes it parodies – and acceptance of the prevailing hegemony » (118). On peut en effet constater que le Dan Leno du roman dresse à travers le personnage de Sister Ann un portrait peu flatteur de la femme ; libidineuse et fausse, dissimulant ses appétits sous les aspects de l'innocence et de la vertu (Ackroyd 1994, 169-170), image qui explique dans une certaine mesure la critique féministe de la « Dame ». Comme nous avons pu le voir, Peter Ackroyd souligne d'ailleurs lui aussi la dimension misogyne inhérente à la performance *drag* dont le roman se fait occasionnellement le reflet. Ainsi, le

²⁴¹ Caroline Radcliff, « Dan Leno : Dame of Drury Lane », *Victorian Pantomime : A Collection of Critical Essays*, ed. Jim Davis (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010) 118-135.

narrateur-chroniqueur de *Dan Leno* fait écho à la critique féministe de la pantomime en remarquant que ce spectacle comique se livre à l'humiliation rituelle de la femme, probablement en réponse au désir du public londonien de voir punies ces femmes lubriques et impudentes (171). La réception de la pantomime est également incarnée par John Cree, qui s'offusque de ce spectacle dans son journal : « I am as fond of display as any man, but the thought of him [Dan Leno] dressed as a princess or fishwife disturbs me as much as it ever did. It is against nature and, for me, nature is all » (159). Ce faisant, le chroniqueur et John Cree invitent le lecteur à procéder comme le fait Caroline Radcliff, c'est-à-dire à replacer le spectacle pantomimique et la représentation du genre qu'il offre dans le contexte social qui l'engendre, l'espace théâtral devenant alors le miroir grossissant reflétant la pensée victorienne et les stéréotypes de l'époque. Selon Ruth Amossy et Elisheva Rosen, le cliché est « une parole diffuse et anonyme qui est le bien de tous et porte la marque du social. Les clichés qui circulent dans un espace culturel déterminé ne parlent pas simplement la banalité : ils disent une banalité toute particulière, celle qui sous-tend les modes de pensée et d'action de la communauté dans laquelle elle a cours » (17). En l'occurrence, la représentation outrée de la féminité et de la masculinité sur la scène de théâtre a pour but de révéler l'existence de ces clichés ancrés dans les modes de pensées. Sans pour autant nier le risque de reconfirmation de la norme de genre comme conséquence potentielle du travestissement, il semble pourtant que le roman invite le lecteur à s'en distancier, privilégiant la fonction carnavalesque et fantaisiste de ce spectacle. Dans la perspective ouverte par *Dressing Up*, il est possible de lire les personnages bouffons de la pantomime anglaise qui se trouvent au cœur du roman comme une satire hyperbolique, destinée à mettre en avant les codes sociaux et sexuels dominants pour mieux les subvertir. Edwin M. Eigner, dans « Imps, Dames and Principal Boys : Gender Confusion in the Nineteenth-Century Pantomime »²⁴² souligne la relation ambiguë de la pantomime au genre, tout en s'orientant vers une interprétation opposée à celle de Caroline Radcliff :

²⁴² Edwin M. Eigner, « Imps, Dames and Principal Boys : Gender Confusion in the Nineteenth-Century Pantomime », *Browning Institute Studies* 17 (1989) : 65-74.

Recently, feminists have taken up the cause against the pantomime Dame as expressive of male hostility towards women [...]. My own explanation is that [...] cross-dressing provided the madcap sexual element which permitted pantomime to provide the British equivalent of anarchical carnival, which, as Bakhtin has argued, is necessary for regeneration and the rethinking of entrenched patriarchal custom. (73)

Comme en atteste la citation précédente, extraite de *Dressing Up*, Ackroyd n'ignore pas la dimension misogyne au cœur de la performance *drag*, mais semble toutefois privilégier la fonction de distanciation par rapport aux normes qu'elle suppose²⁴³. La notion de parodie inhérente au *drag* implique un rejet des codes de genre qu'il met en avant. En effet, le *drag*, par opposition au travestissement, ne cherche pas à créer l'illusion de la féminité : le jeu pantomimique s'articule sur un travestissement qui se signale comme tel. Au sujet de Sybil Poetry Leno, autre personnage de comédienne présent dans *Chatterton*, dont le nom fait écho à celui de Dan, Catherine Lanone²⁴⁴ remarque : « Cette harpie comédienne, cette Sybil Poetry Leno, se met à ressembler à un travesti, comme si le 'cross dressing' venait là aussi flécher la contrefaçon » (22). Judith Butler souligne cette même fonction de fléchage au cœur de la performance *drag* :

The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. [...] *In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency*. Indeed, part of the pleasure [...] is in the recognition of a radical contingency in the relation between sex and gender in the face of cultural configurations. (1990, 175)

²⁴³ Dans *Gender Trouble*, Judith Butler met en avant les mêmes contradictions dans son analyse de la performance « drag » : « Within feminist theory, such parodic identities have been understood to be either degrading to women, in the case of drag and cross-dressing, or an un-critical appropriation of sex-role stereotyping from within the practise of heterosexuality. [...] As much as drag creates a unified picture of 'woman' (what its critics often oppose), it also reveals the distinctness of those aspects of gendered experience which are falsely naturalized as a unity through the regulatory fiction of heterosexual coherence » (Butler 1990, 174-175).

²⁴⁴ Catherine Lanone, « Cryptes intertextuelles : jeux de lecture dans *Chatterton* de Peter Ackroyd », *Etudes britanniques contemporaines* 12 (1997) : 16-30.

Dans le roman, Lizzie elle-même souligne cette notion de dualité, mais également de reconnaissance de la contingence du genre de la part du spectateur : « Everyone knew that I was also ‘Little Victor’s Daughter’, but that was the joy of it » (153). Le public ne s’y trompe pas, il sait pertinemment qu’une femme se cache sous les traits du mauvais garçon, de même qu’il n’ignore pas qu’un homme incarne une vieille femme libidineuse, et que de ce décalage assumé naît le rire. Ainsi, le jeu pantomimique demande à la fois l’adhésion et l’incrédulité du public, jouant en même temps sur la surenchère et la confirmation, mais également la distanciation et le bouleversement des normes de genre²⁴⁵. Le travestissement tel qu’il est présenté par Ackroyd dans la pantomime fonctionne donc sur une double dynamique contradictoire de renforcement et de dépassement des stéréotypes de genre, la scène agissant comme une loupe, qui vient concentrer le regard sur des types exagérés et burlesques, lesquels désignent leur propre artificialité. En attirant l’attention sur la production des stéréotypes de genre, la pantomime acquiert une fonction subversive et régénératrice que Peter Ackroyd, résume ainsi : « In all those activities where sexual stereotypes have previously determined the nature of the performance, the invasive power of cross-dressing can become an instrument of change » (1979, 118).

Toutefois, Judith Butler ajoute que le piège de la performance *drag* réside dans le fait qu’elle flèche la parodie, dans la mesure où le spectateur pense toujours différencier clairement le genre « réel » du genre « factice » ou imité : « In such perceptions in which an ostensible reality is coupled with an unreality, we think we know what the reality is, and take the secondary appearance of genre

²⁴⁵ Angela Carter, dans un essai intitulé « In Pantoland » consacré à la pantomime, résume ainsi l’ambiguïté des personnages travestis : « The question of gender remains vague because you have to hang on to the idea that the Principal Boy is all boy and all girl at the same time, just as the Dame is Mother Eve and Old Adam in one parcel ; they are both doors that open both ways, they are the Janus faces of the season, they look backwards and forwards, they bury the past, they procreate the future » (398). Nous voyons ainsi toute l’exigence du spectacle de la pantomime qui crée des personnages travestis qui se signalent comme contrefaçons, à la fois complètement mâle et complètement femelle, que le public doit accepter comme tels, comme de « vraies » contrefaçons. La description que fait Carter de la Dame recoupe d’ailleurs, à peu de choses près celle qu’en donne Peter Ackroyd dans *Dressing Up* : «The dame is never effeminate ; she is neither merely a drag artist, since she always retains her male identity. The performer is clearly a man dressed as an absurd and ugly woman, and much of the comedy is derived from the fact that he is burlesquing himself as a male actor » (102).

Voir Angela Carter, *Shaking a Leg : Collected Writings*, ed. Jenny Uglow (Harmondsworth : Penguin, 1997) 398.

to be mere artifice, play, falsehood, and illusion » (Butler 1990, xxii). Or, précisément, *Dan Leno* s'ingénie à brouiller les niveaux narratifs, à montrer la porosité de la limite entre le réel et l'artifice. Tandis que les acteurs de music hall jouent en travesti, Elizabeth duplique cette esthétique du travestissement en déambulant dans les rues de Londres dans le costume et dans la peau de son personnage « Older Brother » (153), puis en réécrivant le journal de John Cree, introduisant un effet de miroir entre les niveaux diégétiques et métadiégétiques. Ce faisant, le travestissement déborde du cadre théâtral pour envahir le réel, introduisant un jeu spéculatif entre la réalité et sa représentation. Comme nous l'avons démontré, l'intrigue policière au cœur de *Dan Leno* fonctionne sur l'exploitation des clichés de genre et sur l'association naturelle de la masculinité et de la violence meurtrière. Lizzie, en usurpant la voie de John Cree, crée de toutes pièces un meurtrier crédible, signifiant (tout comme Tristessa) l'existence de codes et de représentations de genre artificielles aisément reproductibles et soulignant leur teneur. Cependant, ce renversement spectaculaire, faisant de Lizzie la meurtrière, nous fait basculer dans un autre cliché : celui de la femme fatale hérité de l'imaginaire décadent. Lizzie, une fois démasquée, incarne une idée reçue d'un autre type, que nous avons eu l'occasion d'aborder dans l'introduction de ce travail, selon laquelle l'homme féminisé – en l'occurrence, Dan Leno – se dote des valeurs positives attribuées à la féminité, lui donnant un supplément d'âme, une plus-value esthétique, tandis que la femme virilisée se dote de tous les défauts masculins, en faisant un être dégradé et malfaisant. Le personnage dévoile un premier cliché, celui de l'homme caractérisé par la force et la violence, pour en divulguer un second : celui de la gynandre – c'est-à-dire de la femme masculine, ou femme fatale – nous portant ainsi à réfléchir sur le phénomène de circulation du cliché, mais aussi peut-être sur le rôle de la tradition littéraire qui les établit et les colporte. Cette surenchère de clichés des genres masculins et féminins au niveau diégétique, dupliqué au niveau métadiégétique par les scènes de pantomime, nous invite à questionner la nature et les processus de construction de ces mêmes clichés. Le travestissement qui déborde de son cadre métadiégétique, le *drag* outré de la scène qui se transforme en « travesti » et se donne à voir comme vrai au niveau diégétique, répond donc à une esthétique de mise en scène des clichés de genre ; il sert une stratégie d'exposition des « modes

de pensée et d'action de la communauté dans lequel [il] a cours »²⁴⁶, mettant ainsi le genre à distance. La copie est d'ailleurs un motif omniprésent dans le roman. Par exemple, le narrateur nous indique que les performances de Leno en *Mother Goose*, *Dame Durden* ou *Widow Twankey*, sont elles-mêmes copiées par d'autres imitateurs (168). Ainsi, on peut avancer l'idée que le véritable objet de *Dan Leno* n'est pas tant de proposer une réflexion sur la validité du genre en lui-même, ni d'en proposer une véritable reconfiguration, mais bien plutôt de mettre en avant les phénomènes de transmission, de circulation et d'héritage culturel desquels il fait intégralement partie. Catherine Bernard²⁴⁷ propose de l'écriture d'Ackroyd la définition suivante :

Loin de faire sienne l'idée que, les grands récits herméneutiques ayant fait faillite, les fondements de la *doxa* littéraire et du canon sont aujourd'hui fragilisés, il choisit à l'inverse d'interroger ces fondements pour en confirmer et en exalter la prégnance au regard de la crise ontologique contemporaine. [...] Il définit l'univers de l'écriture comme une chambre d'échos dans laquelle passé et présent se répondent sans que les doutes du présent n'invalident la parole héritée et dans laquelle les modes de construction du sens et de l'identité culturelle du sujet sont trop intimement déterminés par l'héritage de la modernité pour laisser place à la subversion radicale. (223)

En replaçant cette analyse dans la perspective du travestissement comme opérateur d'une potentielle remise en question des catégories de genre, il semble que *Dan Leno*, à la différence de *The Passion of New Eve*, ne procède pas à travers le déguisement à une réelle mise en examen du masculin et du féminin, mais déplace l'accent vers le pôle exubérant et régénérateur, carnavalesque et bakhtinien du gradient que recouvre le travestissement. Une fois grimée en

²⁴⁶ Naturellement, cette esthétique de réflexion sur le cliché – notamment du cliché amoureux – est un motif prégnant dans *Written on the Body*, toutefois, nous le traiterons ultérieurement dans une partie consacrée à la réécriture du cliché, et non dans la perspective de l'économie du genre.

²⁴⁷ Catherine Bernard, « Peter Ackroyd et *Dickens* (1991) : les vertiges de la spécularité », *La biographie littéraire en Angleterre (XVIIe – XXe siècles) : configurations, reconfiguration du soi artistique*, ed. Frédéric Regard (Saint Etienne : Publications de l'Université de Saint Etienne, 1999) 223-239.

homme, Lizzie admire le résultat dans le miroir : « What a picture I made in the mirror – I had become a man, from tip to toe, and there might have been a slangster comedian standing there » (150-151). Les transformations respectives de Lizzie et Dan sur scène nous montrent l'aspect joyeux et régénérateur du travestissement, grâce au vêtement qui semble transformer en profondeur l'identité de celui qui le porte : « I could be girl and boy, man and woman, without shame. I felt somehow that I was above them all, and could change myself at will » (153). La représentation en travesti acquiert une fonction transcendante, dans la mesure où il permet de décupler les possibilités du moi en l'affranchissant des limites de genre. L'androgynie des personnages de Lizzie et de Dan, qui défient les limites du masculin et du féminin en incarnant sur scène à la fois l'un et l'autre, rejoint dans une certaine mesure la dimension omnipotente et surhumaine associée à l'hermaphrodisme de Tirésias. Dans l'écriture de Peter Ackroyd, la pantomime médiatise avant tout une forme d'énergie et de puissance créatrice qui dépasse la dialectique de la différence sexuelle, idée que l'auteur formule dans *London Luminaries and Cockney Visionaries*²⁴⁸ :

When we contemplate Dan Leno dressed up as Mother Goose, we may be considering something very pagan indeed. And there is another point here too. The London Visionaries I have been discussing are not necessarily ethical or moral artists. They are not necessarily concerned with the minutiae of the human psyche, or with debates about values and beliefs. They tend to favour spectacle and melodrama and the energetic exploitation of whatever medium they are employing. (350)

Ainsi, nous voudrions suggérer que, de la même façon que la pantomime subordonne la représentation du genre au comique burlesque, le but de l'écriture ackroydienne n'est pas tant de réfléchir sur la moralité ou la validité de la différence sexuelle qu'entérine partiellement le travestissement, mais plutôt de dépeindre la vigueur et la vitalité de la théâtralité inhérente au spectacle pantomimique. Dans un jeu de miroirs incessant entre illusion et réalité – trait que

²⁴⁸ Peter Ackroyd, « London Luminaries and Cockney Visionaries », *The Collection*, ed. Thomas Wright (Londres : Chatto & Windus, 2001) 341- 351.

Dan Leno partage avec *The Passion of New Eve* – les personnages du roman confirment et déstabilisent les limites du genre, créant un cadre ontologique instable qui invite peut-être avant tout le lecteur à réfléchir à l'élaboration de l'individualité au sein d'une identité collective, dont la pantomime serait le symbole.

CHAPITRE 3 : L'androgynisme et le neutre.

Le travail effectué dans la partie précédente, explorant les stratégies d'exposition puis de subversion des catégories de genre qui travaillent les romans du corpus, nous a, entre autres, permis de démontrer que l'androgynisme est par excellence le lieu de la mise en question de la notion de différence sexuelle. La performativité, le travestissement, la transsexualité et la bisexualité qui le caractérisent dans l'esthétique contemporaine constituent autant de stratégies soustractives ou cumulatives qui dessinent un cadre ontologique instable dans lequel le corps humain et les catégories culturelles du genre ou de la sexualité cessent d'être des repères fiables et immuables, neutralisant en dernier ressort la différenciation sexuelle. Partant du postulat que l'androgynisme donne forme à l'idée que le genre est effet de pratiques et de discours régulateurs, qu'ils soient médicaux, pornographiques, érotiques, phallogocentriques, féministes etc., il devient légitime de s'interroger, par glissement sémantique, sur le rapport qu'entretient l'androgynisme avec la langue. Il est d'ailleurs significatif que la notion de performativité ait d'abord émergé dans le domaine de la philosophie du langage, sous l'égide du linguiste J.L. Austin dans les années 1950²⁴⁹. Ainsi, la majorité des romans du corpus se caractérisent par une attention accrue portée sur le lien qui unit le langage et le corps et, de ce fait, sur la corrélation qui existe entre le genre et la langue²⁵⁰. Dans un article retraçant le passage du concept de performativité du domaine de la linguistique à celui de la sociologie, en passant par son utilisation en critique littéraire, Jonathan Culler²⁵¹ explique que si la

²⁴⁹ Plus précisément, ce dernier isole des actes de langage performatifs, c'est-à-dire un type d'énoncés dont la fonction ne serait ni descriptive, ni constative, mais consisterait à effectuer ce qu'ils énoncent. Austin décrit ainsi l'acte de langage performatif : « cases and senses in which to say something is to do something ; or in which by saying or in saying something we are doing something » (12).

Voir John Longshaw Austin, *How to Do Things With Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, ed. J. O. Urmson (1955 ; Cambridge : Harvard University Press, 1962).

²⁵⁰ Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer ce lien, dans la partie précédente, en soulignant que les romans du corpus exposent le corps comme objet de discours. L'exemple le plus évident qui se présente à l'esprit est bien entendu *Written on the Body* qui rend ce lien explicite dès le titre même de l'ouvrage.

²⁵¹ Jonathan Culler, « Les fortunes du performatif », *Littérature* 144 (2006) : 81-100.

notion de performativité du genre mise au point par Judith Butler s'éloigne de la conception et des enjeux du performatif tels qu'il est défini par Austin *stricto sensu*, il existe malgré tout une filiation claire entre les deux notions – ne serait-elle que terminologique – dans la mesure où les dimensions performatives du langage et du genre créent, à l'instar de l'énonciation littéraire, « l'état de chose auquel elle[s] se réfère[nt] » (86). Dans les termes de Culler : « En bref, le performatif a pour premier effet de mettre sur le devant de la scène un usage du langage autrefois considéré comme marginal — un usage actif du langage, créateur de mondes, qui ressemble au langage littéraire — et de nous aider à penser la littérature comme un acte » (86). Cette filiation nous amène donc à revenir aux actes de langage et au discours, pour tenter de comprendre le lien qui unit le genre et la langue.

En effet, Gilles Deleuze explique dans *Entretiens*²⁵² que « le langage est profondément travaillé par les dualismes, les dichotomies, les divisions par 2, les calculs binaires : masculin-féminin, singulier-pluriel, syntagme nominal-syntagme verbal ». Le langage est ainsi selon lui travaillé de l'intérieur par un dualisme fondamental qui semble antinomique à la figure de l'androgynie telle que nous avons pu l'étudier, dans la mesure où elle met précisément en œuvre un brouillage des oppositions binaires. Deleuze ajoute : « Le langage est premier, il a inventé le dualisme. [...] Nous devons passer par les dualismes parce qu'ils sont dans le langage, pas question de s'en passer, mais il faut lutter contre le langage, inventer le bégaiement, pas pour rejoindre une pseudo-réalité pré-linguistique, mais pour tracer une ligne vocale ou écrite qui fera couler le langage entre ces dualismes [...] » (42-43). A travers cette injonction de « bégayer », afin de couler entre les dualismes, nous voyons se dessiner une nouvelle problématique inhérente à l'androgynie : est-il possible d'inventer une langue, une forme d'expression et un discours aptes à figurer une pensée de l'androgynie, c'est-à-dire défiant les dichotomies, afin d'instaurer un cadre de pensée rendant compte de l'ambiguïté de l'androgynie ? Cette notion de bégaiement de la langue deleuzienne évoque la définition structuraliste que donne Roland Barthes du Neutre²⁵³ :

²⁵² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* (1977 ; Paris : Champs, 1996) 42-43.

²⁵³ Roland Barthes, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France (1977-1978)*, ed. Thomas Clerc (Paris : Seuil, 2002).

Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. [...] Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens. [...] Autrement dit, selon la perspective saussurienne, [...] le sens repose sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir *un* et repousser *autre*, c'est toujours sacrifier au sens, produire du sens, le donner à consommer. D'où la pensée d'une création structurale qui défait, annule ou contrarie le binarisme implacable du paradigme, par le recours à un troisième terme.

(31)

La ligne vocale qui coule entre les dualismes évoquée par Deleuze rejoint donc l'idée barthésienne d'un Neutre, d'une langue ou d'un discours neutre, qui produit du sens autrement que par le conflit, c'est-à-dire autrement que par le choix d'un terme au profit de l'autre²⁵⁴. On peut alors se demander dans quelle mesure la langue qui décrit le sujet androgyne, et le texte qui le met en scène, permettent d'exprimer cette neutralité. Peut-il y avoir un discours neutre, correspondant à la neutralisation du genre mise en place par l'androgyne ? Nous allons nous poser ces questions en termes d'énonciation, de style et de langue pour réfléchir à une potentielle poétique ou esthétique du neutre. Dans un premier temps, nous verrons comment le texte est travaillé par des structures énonciatives et stylistiques qui privilégient le double, c'est-à-dire la coprésence des opposés, pris simultanément.

²⁵⁴ La pensée du Neutre chez Barthes tire en partie son inspiration de Maurice Blanchot, dans *L'Entretien infini*, auquel il fait fréquemment référence dans son cours au Collège de France. Christophe Bident pose d'ailleurs Blanchot comme initiateur de la pensée du Neutre : « Le neutre : ce terme restera attaché à la création conceptuelle de Blanchot » (13). Toutefois, dans les pages qui suivent, Barthes nous servira de référence, dans la mesure où celui-ci donne une dimension conceptuelle, figurative, au neutre, à travers un catalogue de diverses figures aléatoires, dimension qui reste en creux dans l'œuvre blanchotienne, où le neutre apparaît comme un point de fuite impossible à atteindre. En effet, Bident ajoute : « Pourtant, Blanchot n'a jamais véritablement défini ce concept. Il faudrait même peut-être parler de percept, pour reprendre les distinctions de Deleuze. Largement indéfini, le neutre ne s'affiche pas comme un concept clair, clarifiant, clarificateur, opérateur, opératoire » (13). Selon Eric Hoppenot : « Chez Barthes, la majuscule se dresse [...] l'érigeant ainsi en concept, en machine à produire du sens. Chez Blanchot, nullement, pas de majuscule, pas de concept, pas de théorie du Neutre, la réserve, l'effacement du Neutre lui-même, seulement une tentative d'approche à travers les circonvolutions toujours réitérées » (191). Voir Eric Hoppenot, *Maurice Blanchot : de proche en proche* (Paris : Editions Complicités, 2007) 191.

Voir Christophe Bident, « Les mouvements du neutre », *Alea* 12.1 (2010) : 13-33

Voir Maurice Blanchot, *L'entretien infini* (Paris : Gallimard, 1969) xxi-ii.

Nous verrons ainsi comment les opposés se neutralisent pour créer une langue/esthétique neutre, déjouant les binarismes par une esthétique de l'hybride qui met en scène non pas un troisième terme, mais une infinité de termes. Nous verrons ainsi comment les romans du corpus mettent en œuvre différents procédés stylistiques et énonciatifs permettant de contrarier le paradigme par hybridations ou concaténations successives, privilégiant non pas une esthétique du « ni l'un ni l'autre » que suggère l'étymologie du Neutre, mais bien du « et l'un et l'autre ». Dans un second temps, nous interrogerons la notion de neutralité dans son rapport au politique : dans la mesure où nous avons mis en avant à la fois la dimension satirique – donc fondamentalement politique – de l'ensemble des textes du corpus, mais également leur ambiguïté potentielle, nous nous poserons la question d'une possible neutralité politique des romans étudiés – mettant en jeu l'existence d'une possible « écriture androgyne ».

A/ Grammaire du neutre.

a/ Genre et langage.

Nous avons remarqué que les romans de Winterson et de Brophy témoignent d'un désir de neutraliser le genre. En l'occurrence, par différentes techniques de cumulation et d'oscillation, le masculin et le féminin sont maintenus en tension de façon à neutraliser la détermination du sujet en fonction de ces catégories. Une telle entreprise met en jeu un travail quasi oulipien sur la langue, dans la mesure où celle-ci est genrée également. Dans une mouvance qui rejoint celle exprimée par Luce Irigaray dans *Parler n'est jamais neutre*²⁵⁵, Judith Butler pointe l'inaptitude de la grammaire telle qu'elle est établie à figurer un sujet de genre indéterminé : « [N]either grammar nor style are politically neutral. [...] It would be a mistake to think that received grammar is the best vehicle for expressing radical views, given the constraints that grammar imposes upon thought, indeed, upon the thinkable itself » (xviii-xix). Butler met ici en lumière la difficulté de figurer un sujet ne se conformant pas aux catégories de genre par des

²⁵⁵ Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre* (Paris : Editions de Minuit, 1985).

structures grammaticales elles-mêmes gouvernées par une différenciation masculin/féminin. Le motif du genre inscrit dans le code génétique même du langage, en l'occurrence dans sa grammaire, apparaît ainsi à la fois dans les œuvres de Jeanette Winterson et de Brigid Brophy, qui s'attachent à instaurer un régime de pensée et d'expression ménageant l'indétermination en se jouant de la langue et des règles qui la régissent. Camille Fort²⁵⁶ explore dans les œuvres littéraires de Brophy et de Winterson ce qu'elle nomme le « terrain du neutre » (75) dont le but serait de « définir un champ de pensée original, un entre-deux sexuel, éthique et linguistique susceptible de déjouer ce qu'Irigaray nomme 'la primitive disjonction des personnes et des choses' (Irigaray, 1985 : 22) et Barthes 'le paradigme' soit l'opposition systématique de termes virtuels, dont le masculin/féminin » (75). Comme nous l'avons déjà souligné, la neutralité de la voix narrative est obtenue dans un premier temps, dans les fictions de Brophy et de Winterson, par le biais d'une narration à la première personne, mettant en scène un « je » qui déjoue la détermination de genre présente à la troisième personne. « I » et « my » permettent de ménager l'asexualité des personnages, de préserver l'incertitude référentielle²⁵⁷. Il faut d'ailleurs noter que cette indétermination de l'instance parlante permise par l'emploi de la première personne est essentiellement caractéristique de l'anglais, langue dans laquelle les adjectifs qualificatifs en général et les attributs du sujet en l'occurrence, ne portent pas la marque du genre et du pluriel. S'il n'est pas ici directement notre propos de détailler les contraintes liées à la transposition des textes anglophones en langue française, l'angle de la traduction nous permet toutefois de mettre en lumière avec encore plus de clarté, le rôle déterminant – au sens propre comme au sens figuré – de la langue dans la définition du sujet²⁵⁸. Nous nous référons ici aux travaux de

²⁵⁶ Camille Fort, « Traduire le neutre sans neutraliser le littéraire : *Written on the Body* de Jeanette Winterson et *In Transit* de Brigid Brophy », *Palimpsestes* 21 (2008) : 75-83.

²⁵⁷ Lors d'un intermède narratif, Brigid Brophy attire d'ailleurs l'attention de son lecteur sur l'intérêt de cette stratégie narrative : « I [...] could hardly (could I?) commit myself to a main character at whose every appearance in my narrative I would be obliged to write he/she, his/her, etc. For which reason I *have*, dear Sir/Madam, to remain, your I » (71), soulignant ainsi dans un même mouvement la contrainte imposée à la langue pour exprimer un sujet asexué et la stratégie d'évitement employée dans l'écriture.

²⁵⁸ Isabelle Poulin remarque à ce propos : « Le travail de la traduction fait loupe sur les représentations sexuées, voire sexistes, d'une langue donnée ». Voir Isabelle Poulin, « L'androgynie d'une langue à l'autre : une politique du sujet sur les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud et *Orlando* de Virginia Woolf », *Palimpsestes* 21 (2008) : 85.

Camille Fort et de Bernard Hoepffner²⁵⁹ – traducteur d'*In Transit* – qui révèlent le véritable défi linguistique et intellectuel que représente l'expression de la neutralité du genre en français. Le jeu de la transposition d'une langue à l'autre nous autorise ainsi à suggérer l'aptitude toute particulière de l'anglais à figurer et à exprimer une pensée du Neutre, au contraire de la langue française²⁶⁰. Camille Fort décrit d'ailleurs l'anglais comme une langue « marquée par essence au coin de la neutralité » (76)²⁶¹. Malgré cela, il n'en reste pas moins une difficulté, dont font état les différents romans du corpus, à exprimer le sujet androgyne.

A ce titre, les textes de Brophy et de Winterson portent une attention toute particulière à la langue étrangère, pour interroger la fonction sexualisante du langage. Ainsi, dans *The PowerBook* – tout comme dans *Written on the Body* – le personnage principal s'exprime à la première personne, maintenant l'incertitude quand au sexe de l'instance narrative, jusqu'à son voyage en Italie, au cours duquel nous apprenons que les autochtones de l'île d'Anacapri la désignent comme « the *Inglesa* who only eats mince » (97). La désinence *-a*, marque, à de rares exceptions près, du féminin en italien, estampille ainsi irrémédiablement la voix narrative du sceau de la féminité, confirmant le pouvoir définissant de la langue qui pose d'emblée le sujet parlant comme être sexué. *A contrario*, *Written on the Body* met en œuvre des stratégies linguistiques et narratives destinées à se jouer de la langue et des catégories de genre qui lui sont consubstantielles. Ainsi, l'absence de « corps » de la voix narrative observée précédemment se reflète dans la carence d'informations divulguées au lecteur concernant le personnage

²⁵⁹ Voir Bernard Hoepffner, « Translating *In Transit* : Writing by Proxy », 17/07/12, <<http://wv.org.free.fr/hoepffner/Intransit.html>>.

²⁶⁰ Camille Fort note à ce titre : « Il apparaît toutefois à la lecture des textes que la traduction se montre plus subversive dans son rapport à la langue comme système : là où l'anglais exploite une norme linguistique (l'absence de genre en anglais) pour inquiéter le discours socioculturel (celui qui statue sur l'être selon son appartenance sexuelle), le texte français bouscule les règles linguistiques pour cautionner dans la traduction le discours littéraire, tel qu'il se déploie dans le récit original » (77).

²⁶¹ Susan Lanser souligne elle aussi l'aptitude particulière de l'anglais à figurer le sujet de genre neutre : « *Written on the Body* is an anglophone text, and I imagine translators will have difficulty rendering it into any number of languages. On the very first page, for example, the narrator says, 'I am alone', in many Indo-European languages this simple clause would require a masculine or feminine adjective, as subsequent clauses would require numerous other sex-specific adjectives and predicates that are not inflected in the English text. Such languages might, then, require even deeper ellipses for maintenance of the text's silence about its narrator's sex » (257).

Susan S. Lanser, « Queering Narratology », *Ambiguous Discourse : Feminist Narratology and British Women Writers*, ed. Kathy Mezei (Chapel Hill : University of North Carolina, 1996) 250-261.

narrateur, manque d'autant plus notoire que la forme du roman autodiégétique crée un horizon d'attente en termes d'*ethos* du focalisateur du récit. Susan Lanser observe ce phénomène dans un article consacré à l'étude de la focalisation dans *Written on the Body* et explique : « [...] a considerable degree of information has to be omitted from an autodiegetic narrative for both sex and gender to remain unmarked. Such information – including, of course, the primary omission of sex itself – would seem to constitute what Genette has called a *paralipsis* » (254)²⁶². En termes genettiens, la paralipse constitue une altération du récit qui consiste en « la rétention d'une information logiquement entraînée par le type de point de vue adopté »²⁶³. Dans le roman de Winterson, la neutralisation du genre se manifeste ainsi par un certain nombre de silences ménagés par le texte ; contrainte destinée à éviter la dénomination du narrateur/trice qui se fait quasi oulipienne, lorsque celui/celle-ci devient l'objet du discours des autres personnages. Ainsi, les dialogues du texte passent méticuleusement sous silence toutes les références pouvant indiquer le sexe de l'interlocuteur : Gail Right s'adresse tantôt à lui/elle par « kiddo » (158), « honey » (159) ou le/ la décrit comme « a piece of something firm and juicy » (149), de même que la grand-mère de Louise le/la décrit comme « a thing from the Disinfectant Department » (165), multipliant l'utilisation de référents unisexes dans les adresses des autres protagonistes, au risque d'un style peut-être forcé. Ute Kauer souligne ainsi le caractère parfois artificiel qu'une telle contrainte de neutralité impose à la langue, particulièrement sensible lorsque Louise affirme : « When I saw you in the park, I thought you were the most beautiful creature male or female I had ever seen » (84). La précision « mâle ou femelle » qu'ajoute Louise constitue selon Ute Kauer une déviation par rapport au discours normalement attendu entre les deux amants qui

²⁶² Susan Lanser dresse une liste exhaustive des informations attendues faisant défaut dans le roman : « For instance, we never learn the narrator's name, his/her physical appearance, or physical details about how his/her lovers make love to him/her [...]. Since much of *Written on the Body* is about the body, the elided physical descriptions of the narrator are not insignificant [...] » (254). Ute Kauer fait un constat similaire, dans « Narration and Gender », et relève que la scène dans laquelle le personnage se regarde dans une glace est uniquement prétexte à faire état de ses émotions, déjouant ainsi les attentes du lecteur en le privant d'une description physique du protagoniste. Voir Ute Kauer, « Narration and Gender : The Role of the First Person Narrative in Jeanette Winterson's *Written on the Body* », *'I'm Telling you Stories' : Jeanette Winterson and Politics of Reading*, eds. Helena Grice et Tim Woods (Amsterdam : Rodopi, 1998) : 44.

²⁶³ Gérard Genette, *Nouveaux discours du récit* (Paris : Editions du Seuil, 1983) 44.

met en exergue l'artifice linguistique par lequel le genre reste indéterminé (44-45).

Le roman de Brigid Brophy aborde les thématiques de la désignation grammaticale de manière plus directe, par le biais de nombreux apartés métalinguistiques proposant une réflexion sur les langues genrées et leur impact sur la détermination du sujet qu'elles énoncent. Eveline Kilian analyse d'ailleurs *In Transit* comme une exploration des multiples facettes de la relation qui existe entre langage, genre et sexualité : « At the most basic level gender and gender difference are inscribed in language, and this entails that linguistic conventions and acts of signification produce a gendered reality » (42). A ce titre, le chapitre 10 de la section 1 passe en revue l'ensemble des langues romanes pour dénoncer leur « surnoiserie » grammaticale : « They are sly, though, these romance languages, in the matter of sex. [...] They're sexcessive, too, the languages : but unsophisticatedly. I shed them in sheer impatience at the infantility of their sexual curiosity. *I do not want to be told the sex of inanimate objects* » (41-42). A travers la personnification du langage, taxé d'infantilité, de « sexcessivité »²⁶⁴, puis de curiosité malsaine, Brophy met en évidence l'existence de normes insidieusement consubstantielles aux langages, par le biais desquelles la grammaire sexualise non seulement les êtres, mais aussi les objets inanimés. La langue française fait à ce titre l'objet d'une critique toute particulière : « Sometimes the adjectives don't change. Vous êtes triste ? Tick : - masc. □ fem. □. [...] And o that so demurely flirtatious mute *e* that may be appended to *ami*, where, dimpling, it can be seen but not heard. That's *why* my French is literary. I'm so sex-obsessive *I must know* » (41-42). Filant l'allégorie, Brophy met en avant la fausse innocence du –e muet, qui code graphiquement le féminin à l'écrit tout en le dissimulant phonétiquement, révélant ainsi l'obsession du genre dont fait preuve la langue française et l'influence des règles grammaticales sur la perception qu'a le locuteur de la réalité. Brophy révèle ainsi que la langue, ses règles et sa grammaire, en tant que vecteurs de la pensée, déterminent un cadre de réflexion, une conception du monde réel en termes de sexe et de genre.

²⁶⁴ Notons d'ores et déjà l'emploi – comme nous allons le voir, programmatique – d'un mot valise formé par l'haplologie des mots « sex » et « excessive ».

La difficulté à décrire le sujet double, à la fois masculin et féminin, se manifeste également dans le roman d'Angela Carter, notamment à travers le personnage du travesti Tristessa, comme en témoigne le jeu des pronoms personnels dans le passage suivant :

But, unobserved in this mayhem, I crept up to **him** and kissed **her** pitiful, bare feet with their fine ankles and high ballerina's arches. I could not think of **him** as a man; my confusion was perfect – as perfect as the exemplary confusion of the proud, solitary **heroine** who now underwent the unimaginable ordeal of a confrontation with the essential aspect of **its** being **it** had so grandly abandoned, the implicit maleness **it** had never been able to assimilate into **itself**. (128 – nous soulignons)

En l'occurrence, ce passage pose doublement question. On peut dans un premier temps s'interroger sur l'emploi du pronom complément « him », dans la phrase « I could not think of him as a man » (128), qui illustre la diplopie de l'instance narrative. En l'occurrence, le choix grammatical de la forme masculine du pronom complément contredit le sens de la phrase et nous indique précisément qu'Eve pense désormais Tristessa comme un « il » ou un « lui ». La fonction perlocutoire du langage, et le doute qu'elle induit chez le lecteur, invalide la dimension illocutoire de l'affirmation « I could not think of him as a man ». Cette contradiction trahit la dualité des points de vue qui coexistent en Eve/lyn : tandis qu'Evelyn ne parvient pas à voir son idéal féminin comme un homme, la nouvelle Eve, qui a pris le relais de la narration, voit ainsi Tristessa sous son jour masculin. Cet exemple illustre non seulement l'instabilité du « je » parlant – sur laquelle nous serons amenés à revenir – mais il interroge également la possibilité de poser un discours neutre sur l'autre. Le jeu sur les pronoms tantôt masculins, tantôt féminins, ainsi que les références à une « ballerine » et à une « héroïne » puis à un « mâle » et à sa masculinité pointe vers une écriture double, qui jouerait sur une accumulation de référents contradictoires pourtant pris ensemble, dont aucun ne semble pourtant convenir pour exprimer l'entre-deux de l'hermaphrodite. Cette hésitation semble se résoudre, dans l'emploi des pronoms dits « neutres » – « it »/ « its »/ « itself » – donc ni masculins, ni féminins, qui dissolvent la dualité.

Comme l'indiquent Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé²⁶⁵, IT signale que le locuteur considère l'objet de son discours comme « en dehors ou au-delà de la dichotomie masculin/féminin » (218). Mais le recours au neutre²⁶⁶ en anglais moderne peut tout aussi bien s'apparenter à une victoire à la Pyrrhus, dans la mesure où il renvoie également aux créatures vivantes non-humaines, aux objets, aux concepts ou encore aux phénomènes (217), marquant ainsi également la sortie du sujet de la sphère ontologique. Carter semble alors démontrer non seulement l'inadéquation du langage à exprimer le non-conventionnel, à figurer le hors norme, mais également la difficulté d'échapper aux pouvoirs d'une langue genrée et normative ou, en d'autres termes, poser les limites de l'expérimentation. Ainsi, quelques pages plus loin, nous retrouvons Eve faisant cet amer constat : « He, she – neither will do for you, Tristessa, the fabulous beast, magnificent, immaculate, composed of light » (143), posant de ce fait la question de savoir comment penser ce neutre que la langue semble inapte à exprimer.

Dans le cadre d'une réflexion sur les rapports de l'androgynie et de la langue, il est en effet légitime de s'interroger sur l'absence – et cela, dans l'intégralité des textes soumis à l'étude – d'innovations lexicales destinées à effacer la dichotomie masculin/féminin du lexique courant²⁶⁷. Angela Carter elle-même souligne : « It is, after all, very rarely possible for new ideas to find adequate expression in old forms. This also applies to language use »²⁶⁸. Pourtant,

²⁶⁵ Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002).

²⁶⁶ L'appellation de pronom « neutre » des grammaires traditionnelles a fait place plus récemment à celle de « non-personnel » qui qualifie « les substantifs dont le référent échappe à l'opposition **personne de sexe masculin/ personne de sexe féminin** » (217), comme l'expliquent les linguistes Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé. Cette redéfinition élargie de la forme « it » n'invalidé en rien la notion de neutralité impliquée par IT qui reste un invariant du terme : « En effet, si l'on prend **non-personnel** pour ce que ce terme veut dire ici, à savoir 'qui échappe à l'opposition masculin/féminin telle qu'elle existe en anglais contemporain', l'on tient alors une définition concentrée de l'invariant dont est porteur la proforme IT. Et de ce fait, nous établissons, à la suite de R. Quirk, que IT, par delà la nature de ce qu'il 'représent', 'annonce' ou 'remplit', signale toujours que l'énonciateur est au-delà ou en dehors de la dichotomie masculin/féminin (dans son acception grammaticale) » (218).

²⁶⁷ Nous pensons ici plus précisément à la tendance des années 1960 et 1970 consistant à implanter, sous l'égide des mouvements féministes, des néologismes visant à déssexualiser le langage, en remplaçant par exemple le suffixe *-man* par *-person*. Dennis Baron en retrace l'apparition dans *Grammar and Gender*, dédiant en l'occurrence un chapitre au titre évocateur – « The Word that Failed » – aux diverses tentatives de création de pronoms personnels épicènes artificiels tels que *thon*, *ze*, ou *hir*. Voir Dennis Baron, *Grammar and Gender* (New Haven : Yale University Press, 1986) 190-216.

²⁶⁸ Angela Carter, « The Language of Sisterhood », *The State of Language* (Berkeley : University of California, 1980) : 228.

exception faite des deux occurrences citées précédemment, Eve/lyn emploie de manière cohérente le pronom masculin « he » en référence à Tristessa post-révélation. Ce faisant, Angela Carter souligne la double contrainte qui lie la pensée et la grammaire, à l'instar de Judith Butler dans *Gender Trouble* :

It would be a mistake to think that received grammar is the best vehicle for expressing radical views, given the constraints that grammar imposes upon thought, indeed, upon the thinkable itself. But formulation that twists grammar or that implicitly calls into question the subject-verb requirements of propositional sense are clearly irritating for some. They produce more work for their readers, and sometimes their readers are offended by such demands. (xviii-xix)

De la même manière, Angela Carter met en avant le fait que la langue impose un cadre à la pensée, mais également que la transgression de ce cadre se paye potentiellement du prix de l'incommunicabilité d'une pensée nouvelle dont le sens se trouve obscurci. Cela nous amène à penser que la neutralité chez Angela Carter n'est pas nécessairement à trouver dans une réforme de la langue elle-même, mais peut-être dans la réappropriation par une parole féminine du discours et du lexique dits masculins ou – dans les termes métaphoriques utilisés par Carter elle-même²⁶⁹ – dans le transfert d'un « vin nouveau » dans les formes usées et patriarcales de la grammaire. Selon Frédéric Regard²⁷⁰ :

Redéfinir les relations entre les sexes ne consiste pas seulement à réformer les structures de pensée : il s'agit de produire un sens nouveau, d'imaginer une autre syntaxe, un autre vocabulaire, une autre langue, à la faveur de laquelle pourra se réinscrire l'expérience de la relation sexuelle, dans un

²⁶⁹ Cette expression apparaît dans « Notes From the Frontline », un essai dans lequel Angela Carter décrit les stratégies d'écriture qu'elle favorise dans ses romans : « I personally feel much more in common with certain Third World writers, both female and male, who are transforming actual fiction forms to both reflect and to precipitate changes in the way people feel about themselves – putting new wine in old bottles and, in some cases, old wine in new bottles » (42). Angela Carter, « Notes From the Frontline », *Shaking a Leg : Collected Writings*, ed. Jenny Uglow (1997 ; Londres : Penguin Books, 1998) 36-43.

²⁷⁰ Frédéric Regard, « Pornographie et postféminisme. Théorie du 'pornogramme' chez Angela Carter », *Etudes britanniques contemporaines* 18 (2000) : 65-75.

autre système de relations signifiantes, dans une autre *fiction* – un autre *mythe* – de la *différence*. [...] Ce qui pourrait garantir l'élaboration d'un nouveau rapport sexuel, ce qui pourrait démythologiser la différence sexuelle, c'est donc bien une écriture, un système d'écriture, qui ne dépendrait nullement de l'identité biologique de son auteur, mais qui saurait mettre en place une stratégie – stratégie non de pouvoir mais de jeu – dont les caractéristiques ne semblent pouvoir s'énoncer qu'en termes métaphoriques : 'putting new wine in old bottles and [...] old wine in new bottles'. (71-2)

Le meilleur exemple de cette nouvelle forme d'expression, de cette nouvelle posture féminine redéfinissant la différence sexuelle et renégociant les relations entre les sexes est la rencontre charnelle de Tristessa et d'Eve dans le désert :

Alone, quite alone in the heart of that gigantic metaphor for sterility [...] yet we peopled this immemorial loneliness with all we had been, or might be, or had dreamed of being, or had thought we were – every modulation of the selves we now projected upon each other's flesh, selves – aspects of being, ideas – that seemed, during our embraces to be the very essence of our selves ; the concentrated essence of being, as if, out of these fathomless kisses and our interpenetrating, undifferentiated sex, we had made the great Platonic hermaphrodite together, the whole and perfect being to which he, with an absurd and touching heroism, had, in his own single self, aspired, we brought into being the being who stops time in the self created eternity of lovers.

The erotic clock halts all clocks.

Eat me.

Consume me, annihilate me. (148)

Tandis que tout rapport sexuel, qu'il soit entre Evelyn et Leilah ou entre Zero et Eve, est généralement décrit dans des termes violents, convoquant des images de pénétration, d'invasion, de possession et de désécration, selon une imagerie sado-masochiste évidente, l'union charnelle de Tristessa et Eve se formule au contraire

dans un rapport de réciprocité et d'égalité. En effet, la longueur de la première phrase, d'une syntaxe proustienne, évoque un lyrisme qui tranche avec la brièveté des trois énoncés suivants, assertifs et impératifs, opérations qui – comme nous le préciserons ultérieurement²⁷¹ – sont généralement associées à une parole masculine. Toutefois, l'image de la pénétration fait place à celle de l'interpénétration ; la projection sur l'amant/e se fait réciproque, tandis que les images charnelles se nouent d'images spirituelles, touchant à travers la chair à l'essence de l'être. L'union charnelle de Tristessa et Eve se formule dans un rapport d'égalité et de réciprocité, de réversibilité et d'instabilité qui lie matérialité du corps et spiritualité de la transcendance, dans une syntaxe masculine réinvestie d'un nouveau sens par la parole hermaphrodite d'Eve/lyn.

L'hésitation sur les pronoms sujets et compléments utilisée par Carter n'est d'ailleurs pas sans rappeler les procédés utilisés par Will Self dans *Cock and Bull* pour matérialiser textuellement la co-présence des sexes. Tout d'abord, nous retrouvons dans « Bull » l'incompétence du langage à exprimer le sujet transgenre, illustrée à travers le personnage de Ramona. Si Angela Carter a ponctuellement recours à la forme neutre « it » pour désigner l'entre-deux que représente Tristessa, Will Self utilise quant à lui le redoublement des pronoms sujets ou compléments juxtaposés et séparés par une barre oblique : « He/She looked not unlike Desperate Dan with the addition of a strong Roman nose. The thick blond hair that had been teased into Dallas cascades on either side of the blue jaw only served to underwrite the impression that Ramona was a chimera, or a representative of some new, third sex » (190). Nous voyons ainsi que la neutralisation du genre grammatical requiert une certaine gymnastique linguistique. Tout d'abord, la périphrase « he/she », qui passe par la répétition du pronom sujet, souligne la lourdeur de la formulation et la contrainte imposée à la langue. De même, l'expression du neutre impose l'utilisation d'une modulation de l'adjectif possessif « his » ou « her » par l'article défini « the ». En l'occurrence, la tournure « the thick blue jaw » va contre le grain de l'expression naturelle anglaise, qui commanderait plus spontanément l'utilisation de l'adjectif possessif, mettant en exergue la nature artificielle et atypique du protagoniste.

²⁷¹ Voir « Enonciation et neutralité » de ce travail.

b/ Langage hybride.

Les romans du corpus font donc état des limites qu'impose le langage à une pensée du Neutre, c'est-à-dire à un raisonnement qui déjouerait les oppositions structurant la grammaire même. En ce sens, l'androgynie représente un véritable défi discursif et poétique que se proposent de relever les auteurs des œuvres du corpus. Nous allons donc observer les différentes stratégies déployées dans les cinq romans pour neutraliser le genre et les dichotomies imposées par la langue.

Dans *Cock and Bull*, l'écriture selfienne met en scène les opposés de la langue, en jouant simultanément sur des registres lexicaux discordants. En effet, la gamme des termes mis en œuvre dans les deux nouvelles couvre les extrêmes les plus familiers et les plus élaborés de la langue, mêlant insultes, termes grossiers ou argotiques aux mots d'origine latine ou étrangère inusités et improbables. Nick Rennison²⁷² qualifie le style de Self de « pyrotechnie verbale » (150) dont les caractéristiques sont les suivantes : « the self-consciously dazzling wordplay, the enjoyment of assonance, alliteration and allusion, the promiscuous mingling of mandarin vocabulary (thesaurus and dictionary are required reference works for the reader) and the language of the street and the drugs world » (150). Nick Rennison souligne avec humour – en indiquant que le lecteur de la prose selfienne se doit d'avoir un dictionnaire à portée de main – les registres à la fois précieux et vulgaires sur lesquels joue l'auteur : cet usage du langage permet précisément de penser ensemble les extrêmes, en l'occurrence les extrêmes du lexique, cohabitant dans un même espace. Il faut toutefois préciser que cette poétique de l'excès, au croisement, selon sa propre formulation²⁷³, du mandarin et du démotique entre dans une double logique des opposés :

I think that, like Amis, a part of my project has been to apply Mandarin

²⁷² Nick Rennison, « Will Self », *Contemporary British Novelists* (Londres : Routledge, 2005) 149-150.

²⁷³ Will Self, « Interview », *Penguin Books UK*, consulté le 06/07/12 ; <<http://www.penguin.co.uk/nf/Author/AuthorPage/0,,1000048726,00.html?sym=QUE>>

language, the language of the intellectual classes, to demotic and popular culture subjects and conversely to apply demotic language and popular language to some of the concerns and ideas of the intellectual Mandarin classes. There's that kind of miscegenation, a kind of rubbing up against the traditional categories of English literary concern. (Self, *Penguin.co.uk*)

En effet, l'entreprise selfienne ne consiste pas seulement à explorer les extrêmes du lexique, mais bien à décrire les sujets les plus crus dans les termes les plus fleuris (et inversement), stratégie qui n'est pas sans évoquer celle d'Angela Carter, qui se propose de verser du vin nouveau dans d'anciennes bouteilles, à la différence près que l'optique selfienne place la notion de discordance ou d'inadéquation du fond et de la forme au cœur d'un processus de mutuelle revitalisation par miscégénéation. Ainsi, le langage selfien, hybride, mêlant à la fois jargon familier et termes techniques désuets, confère à la dissonance terminologique un pouvoir régénérateur et métamorphique : celui par exemple de donner la matérialité d'une irritation lancinante de la gencive, provoquée par un filament de viande coincé entre deux dents, à une prise de conscience abstraite (24), ou encore de transfigurer une scène d'exhibitionnisme en promenade terpsichoréenne (54)²⁷⁴. Nous voyons ainsi que la poétique selfienne n'est pas simplement fondée sur une esthétique de coprésence des opposés ; elle repose sur l'hybridation des extrêmes – le haut et le bas, le normal et l'anormal, l'étrange et le familier etc.

Cette notion de miscégénéation travaille le texte de manière horizontale, mais aussi verticale. Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner, en première partie, l'usage de mots à double sens, tels que « a rape-field », dont le sens littéral en contexte – colza – ne peut effacer le sens second – viol – d'ailleurs imminent pour le narrataire et pour le personnage de Dan. De la même façon, il n'est pas

²⁷⁴ On peut rapprocher cette technique – ce que Nick Rennison qualifie de « pyrotechnie verbale » – du style de Jeanette Winterson. Ainsi, Christine Reynier décrit la poétique wintersonnienne dans des termes qui évoquent dans une certaine mesure la prose selfienne : « Le style démotique y joute le style lyrique, le langage truculent de scènes rabelaisiennes voisine avec le minimalisme des aphorismes, la prose militante avec l'humour et la poésie. [...] Son art est un art de l'incongru, méthode qui consiste à juxtaposer, au sein d'une phrase, d'un paragraphe, aussi bien que du texte tout entier, deux éléments antithétiques, étrangers l'un à l'autre ». Nous voyons ainsi que l'écriture de Jeanette Winterson et de Will Self – toutes proportions gardées – s'articulent toutes deux sur un même jeu sur l'antithèse et la juxtaposition d'opposés. Voir Christine Reynier, *Jeanette Winterson : le miracle ordinaire* (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2004) 97-98.

anodin que Carol se prenne soudainement de passion pour les cacatoès (9) – soit *cockateel* dans le texte – mot dont la racine convoque à nouveau, sous forme de clin d’œil, des images de l’appendice qui est sur le point de transformer radicalement la personnalité et la physionomie de Carol. Le texte joue non seulement sur deux registres linguistiques, mais également sur deux niveaux sémantiques – l’un réel, l’autre virtuel – qui participent à l’élaboration du sens à part égale, pour faire émerger un sentiment d’inquiétante étrangeté et ajoutent une troisième dimension, verticale, au texte. Ainsi, les jeux sémantiques s’accompagnent d’échos et de répétitions *verbatim*²⁷⁵ qui traversent l’intégralité du texte – voire de l’œuvre²⁷⁶ – de Will Self. Par exemple, le discours du narrataire est visuellement dissocié de celui du *don* par l’utilisation de la typographie en italique. Toutefois, le langage se charge de créer un lien subliminal entre les deux discours, comme le montre la citation suivante : « When Carol married Dan, some of the hearties that had seen them boozing together quipped that it was a case of an under-the-covers policewoman having finally cornered her suspect. [...] *The storyteller had cornered me in the compartment shortly after he had boarded the train at Oxford* » (10). Quoique les deux occurrences du terme n’aient pas de rapport à ce stade de la lecture, la répétition rapprochée du mot « cornered », dans les discours du *don* et du narrataire, installe pourtant une impression de porosité entre les niveaux narratifs, annonçant de manière prophétique l’insécurité dans laquelle se trouve le narrataire, sur le point de perdre son privilège de spectateur extérieur, pour devenir à la fois participant et victime du narrateur. Cette utilisation du langage, jouant sur différents registres et sémantismes, participe d’une idée de totalité hybride et multidimensionnelle de la langue.

Hybridité et multi-directionnalité caractérisent également le style de Brigid Brophy. Selon Eveline Kilian, les multiples exemples de traitement du genre et du

²⁷⁵ Nous avons eu l’occasion de souligner la répétition de l’expression « static and lifeless » (25), en référence au corps masculin, instaurant l’idée d’une universalité stéréotypée de l’expérience du genre. Stylistiquement parlant, cet d’écho donne au texte une dimension intertextuelle, voire auto-référentielle, qui concourt à la perturbation de la structure apparemment binaire de l’œuvre.

²⁷⁶ Maylis Rospide étudie avec exhaustivité les motifs de répétitions – le plus spectaculaire étant la récurrence de personnages prénommés Dan qui apparaissent dans le corpus selfien – qui contribuent à la mise en place d’une continuité dans l’ensemble de l’œuvre, ou d’une cohésion textuelle qu’elle désigne sous le terme de « Selfeland » (Rospide 2009, 399-400).

nombre grammatical tirés de différentes langues romanes ont pour but de révéler à la fois l'impact matériel du discours sur le genre (43) tout en exposant, à travers la variété des approches linguistiques du genre, la possibilité de subvertir les catégories du genre au sein de la langue même (42). En effet, la mise en regard des différentes grammaires qui régulent les langues romanes et la conception du genre qu'elles mettent en œuvre a certes pour conséquence de sceller l'omniprésence de la dichotomie masculin/féminin qui sous-tend le langage, mais elle permet également de dévoiler sa relativité. L'exemple de la forme de politesse italienne²⁷⁷, qui utilise le pronom féminin *lei*, quel que soit le sexe de l'interlocuteur, s'inscrit dans une dynamique de décloisonnement linguistique des catégories de genre. Ainsi, lorsque le narrateur/trice s'amuse à traduire littéralement en anglais la forme italienne du vouvoiement – « Is She satisfied, sir ? » (43) – celle-ci frise le non sens, voire le ridicule dans la langue cible, tant le jeu des genres une fois traduits de l'italien obscurcit la nature du référent. Le passage d'une langue à l'autre permet d'introduire un jeu, une fluidité dans la langue, également représentée par l'introduction de mots étrangers dans le tissu du texte.

En effet, la neutralisation du genre chez Brophy, s'inscrit dans un programme de subversion plus vaste, qui touche l'intégralité de la langue. Suivant l'injonction de Judith Butler : « If gender itself is naturalized through grammatical norms [...] then the alteration of gender at the most fundamental epistemic level will be conducted, in part, though contesting the grammar in which gender is given » (xix), la subversion de la langue n'est ni plus ni moins que le programme annoncé du roman : « We are boned of our norms. Our programme : Undo the Normative Conquest. Some items we have observed : – standard English sets no standard : the *faut* in comme il faut is no logical compulsion but our foe, the faux » (27). Le mot « standard » est utilisé successivement en tant qu'adjectif, puis en tant que nom, tandis que « faut » apparaît à la fois sous une forme verbale puis nominale, ainsi que dans l'homophone « foe », dans une antanaclase qui souligne la polysémie des termes. Le texte lui-même devient un matériau

²⁷⁷ « A provincial excess of would-be good manners is displayed by a language that renders 'you (sing.) are' by 'she is' and 'you (plur.) are' by 'They are' – though you keep your native sex in the adjective. And this Italian does, povero innocente, without a clue how camp it's being. Poveri inno-gents politely addressing one another as she. Is She satisfied, sir ? » (Brophy 1969, 43).

expérimental, polyglotte et composite. Le babélisme du texte est invité par le contexte pluriculturel de l'aéroport international ; lieu estampillé d'inscriptions multilingues telles que « chemist's/drugstore/farmacia » (25) ou encore « Toiletten/ Toilets/ Toilettes » (25), et prétexte adéquat à l'insertion de langues étrangères dans la matrice anglaise du texte. Ce motif contextuel est dupliqué par le plurilinguisme du personnage narrateur, atteint de surcroît de « lèpre linguistique » (« linguistic leprosy » [9]), comme en témoigne la première phrase du roman : « Ce qui m'étonnait, c'était qu'it was my French that disintegrated first » (11). Cette phrase d'introduction place le roman sous l'égide de infraction caractérisée à la langue, en franchissant d'emblée ce que Jean-Jacques Lecercle²⁷⁸ considère comme « la frontière linguistique la plus fondamentale » : « celle qui sépare les langues » (71). En effet, le narrateur/trice, d'origine irlandaise, parle l'anglais comme une langue étrangère²⁷⁹, évoquant directement la définition que donne Deleuze du multilinguisme :

Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même, c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène. Non pas parler comme un Irlandais ou un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans sa langue à soi comme un étranger. (1977, 11)

Nous voyons ainsi que la stratégie de neutralisation mise en place par le texte brophien dépasse largement la seule problématique du genre grammatical. Il s'agit donc non seulement de « défaire le genre », mais également de défaire la langue, de déréguler la grammaire, afin de créer un régime de pensée et d'expression « neutre », apte à défaire l'entreprise normative dans ses fondements mêmes, auquel la langue grecque pourrait bien servir de modèle :

²⁷⁸ Jean Jacques Lecercle, *La violence du langage*, trans. Michèle Garlati (1990 ; Paris : Presses Universitaires de France, 1996).

²⁷⁹ « We speak English as a foreign language, since we have no other. [...] As foreigners we treat the language logically [...]. It is by foreigner's logic that we ask 'amn't I?', just as it is by foreigner's logic that the Italian when speaking English translates *cuisine* and *château* » (Brophy 1969, 35).

Among languages that slide on the rules of the numbers game, my heart goes to Greek, whose nouns need not be in either the singular or the plural, but may be in the in-between, the numerically hermaphroditic condition, the dual. [...] The dual is for things that don't duel, that go in pairs not antagonistically but side by side : hands, eyes, feet : ?balls – the grammar books are mute ; yoked horses ; double yolks of eggs ; [...] (?Hendiadys).
(43)

Le placement inattendu des points d'interrogations, situés avant les noms sur lesquels ils portent dans ce passage, déstabilise les repères fondamentaux de la lecture et interroge la logique du discours et des marqueurs qui l'organisent. La langue grecque propose un paradigme grammatical – la forme duelle – qui met en place une logique du « numériquement hermaphrodite » ou de « l'hendiadys » et permet de concevoir les opposés, non dans un rapport d'opposition, mais bien de co-présence, autorisant ainsi une pensée du neutre. Ce procédé de l'hendiadys – étymologiquement du deux en un – est figuré dans le tissu du texte, à travers une typographie et une mise en page qui manifestent le double. Au niveau micro-structurel, la présentation simultanée de deux mots joints par une accolade²⁸⁰, ou parfois même de deux propositions²⁸¹ matérialise visuellement la coprésence de deux termes inhérente à l'hendiadys, dans la mesure où celle-ci associe deux éléments, sans pour autant les joindre dans une relation de subordination ou de détermination, en accord avec le lien syntaxique qu'établit la figure de rhétorique.

Comme nous l'avons évoqué précédemment²⁸², Roland Barthes estime, à l'instar de Saussure, que la production du sens repose sur un conflit et sur le choix du locuteur d'actualiser un prédicat au détriment d'un autre, le Neutre étant une pensée structurale qui déjoue « le binarisme implacable du paradigme par le

²⁸⁰ « the Attic $\left\{ \begin{array}{l} \text{form} \\ \text{shape} \end{array} \right\}$ » (47)

²⁸¹ « I now regretted having so cavalierly $\left\{ \begin{array}{l} \text{let go by the board} \\ \text{passed up the validity of} \end{array} \right\}$ my boarding pass » (79).

²⁸² Rappelons ici la définition barthésienne de la production du sens, évoquée en introduction de ce chapitre : « Selon la perspective Saussurienne, à laquelle, sur ce point je reste fidèle, le paradigme, c'est le ressort du sens : là où il y a un sens, il y a un paradigme, et là où il y a un paradigme (opposition), il y a un sens → dit elliptiquement : le sens repose sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir *un* et repousser *autre*, c'est toujours sacrifier au sens, produire du sens. D'où la pensée d'une création structurale qui défait, annule ou contrarie le binarisme implacable du paradigme par le recours à un troisième terme » (2002, 31).

recours à un troisième terme » (31). En l'occurrence, l'expression brophienne produit un sens qui ne s'articule pas autour du conflit et qui repose précisément sur le refus du choix. L'écriture déjoue le paradigme en actualisant simultanément plusieurs prédicats, plusieurs mots, plusieurs récits, rejoignant dans une certaine mesure la notion de pensée Neutre telle qu'elle est formulée par Barthes. Toutefois, force est de constater que cette neutralité n'est pas obtenue par le « recours à un troisième terme », mais bien par une stratégie d'accumulation qui met en œuvre une multiplicité, dans son acception deleuzienne. En effet, selon Deleuze, la multiplicité n'est pas définie par le nombre de ses termes : « Ce qui la définit, c'est le ET, comme quelque chose qui a lieu *entre* les éléments ou entre les ensembles. ET, ET, ET, le bégaiement. Et même s'il n'y a que deux termes, il y a un ET entre les deux, qui n'est ni l'un ni l'autre, ni l'un qui devient l'autre, mais qui constitue précisément la multiplicité » (43). *In Transit* ne déploie pas un neutre étymologique de l'exclusion – le *ne-uter* qui ne fait appel ni à l'*un* ni à l'*autre* – mais bien un neutre de la prolifération et de l'excès qui procède par inclusion de plusieurs possibles simultanément.

B/ Discours neutre et neutralisation du discours.

a/ Enonciation et neutralité.

La notion d'hendiadys opère également dans le texte au niveau macro-structurel, à travers la présentation simultanée des avatars masculins et féminins de Pat. En effet, lorsque le récit bascule à la troisième personne, le personnage principal devient alternativement Pat puis Patricia, au gré des identifications extérieures dont il/elle fera l'objet. L'alternance des personnalités et des sexes atteint son point de confusion culminant aux chapitres 14 et 15 de la section 3, écrits sous forme de parodie de roman noir, mettant en scène un avocat – O'Rooley – et sa secrétaire – Patricia – surnommée Bunny, qui incarnent synchroniquement le personnage principal. Leurs aventures sont alors présentées sur deux colonnes, selon une esthétique du « deux en un » propre à l'hendiadys. En effet, il ne s'agit pas d'un récit polyphonique, dans lequel la même histoire

serait narrée de deux points de vue différents : tandis qu'O'Rooley recherche sa secrétaire Bunny, fragile créature prise en otage par des malfrats, Bunny, de son côté, tente de retrouver son patron séquestré par ses ennemis. Les deux protagonistes cohabitent dans un même espace textuel et fictionnel, tout en étant vraisemblablement dans deux dimensions et dans deux temporalités distinctes, comme dans le monde inversé d'un miroir :

O'Rooley rounded the tie-rack and
took refuge behind it

[...] Just inside the entrance, she
pauses, leaning her hand casually
on a tie-rack that happens to be
standing there. [...] She gradually
turns the tie rack and herself
moves

[...] O'Rooley realized that the hand
on which he intended to steady
himself in his concealment was in
reality pushing the tie-rack round.
Following its course automatically,
he found himself

The heroine vanishes behind the
revolving rack from the view of
the audience

precipitated, as by a revolving door,
into the middle of the shop again.
(170-171)

La mise en page détermine un espace textuel bi-dimensionnel qui figure adéquatement le récit en miroir, dans lequel les rôles et les sexes s'inversent et se

confondent dans un même mouvement²⁸³. Cette stratégie d'écriture, qui met en jeu à la fois une typographie et un agencement non conventionnels, donne une forme textuelle à la notion rhétorique d'hendiadys. Même le passage à la troisième personne – faisant du sujet parlant un sujet décrit et, de ce fait, défini par un discours extérieur – ne parvient pas à le confiner dans une catégorie de genre précise, mettant la grammaire sexualisante en échec par le déploiement de stratégies discursives qui ménagent un discours et une pensée du double. À ce titre, Camille Fort explique : « la voix neutre n'est jamais une voix blanche, ni chez Brophy, ni chez Winterson. Neutraliser l'identité sexuelle du narrateur, ce n'est pas construire une rhétorique de l'exclusion (le narrateur ne serait ni un homme, ni une femme), mais une dynamique de récit fondé sur l'oscillation » (78). Dans *In Transit*, tout comme dans *Written on the Body*, le discours sexualisant est neutralisé par une forme d'expression qui privilégie le redoublement, l'inclusion et la mise en tension des opposés, maintenant l'incertitude référentielle.

Dans le roman de Winterson, la coprésence des opposés se manifeste, entre autres, par l'utilisation d'énoncés évoquant stylistiquement tant le masculin que le féminin, dans un discours « lyrique fluide et androgyne » (Fort 2008, 81). En effet, Camille Fort, en s'appuyant sur les caractéristiques de l'écriture féminine dégagées par Jean-Jacques Lecercle d'après l'œuvre de Virginia Woolf²⁸⁴, souligne l'existence d'une énonciation double, mettant en œuvre deux types de phrasés opposés logés dans un même style lyrique :

²⁸³ Ce type d'expérimentations typographiques évoque celles présentes dans le roman de B.S. Johnson, *Albert Angelo*. Voir Brian Stanley Johnson, *Albert Angelo* (New York : New Direction Books, 1964).

²⁸⁴ Jean-Jacques Lecercle étudie ce qu'il nomme « écriture féminine », définie d'après l'œuvre de Virginia Woolf. Il est nécessaire de souligner, comme le fait Jean Jacques Lecercle que les contre-exemples abondent et que l'écriture ou la phrase féminines doivent être historicisées et replacées en contexte (27). Nous prenons toutefois ces caractéristiques comme base de travail, de la même façon que nous avons accepté comme trame de départ les traits stéréotypés du genre tel qu'ils sont posés par Sandra Bem, tout en ayant conscience de leur caractère arbitraire et évolutif. Jean-Jacques Lecercle reformule la philosophie du langage implicite dans la phrase féminine selon Woolf, afin de la rendre plus explicite. La phrase féminine « vise à capturer le réel, dans l'émergence de la figure » et s'oppose en cela à la phrase masculine, qui est « caractérisée par la doxa, c'est-à-dire le bon sens et le sens commun, c'est-à-dire l'utilisation droite et normée de la manifestation (d'un sujet maître de son langage), de la désignation (d'un objet dénoté par référence directe) et de la signification (d'un code arbitraire mais régulier) » (26). Il résume ainsi l'opposition entre écritures masculine et féminine :

Winterson, plus subtilement peut-être, propose avec le lyrisme un discours fluide et fluctuant où les traits culturellement associés à la parole masculine – l’assertion, la brièveté, le mode constatif – alternent avec des partis pris d’écriture évoquant davantage une opération du féminin : la déliaison syntaxique, l’allongement du phrasé, la place faite aux silences.
(80)

Le roman de Winterson met donc en scène une voix bisexuelle, qui utilise les énoncés traditionnellement associés à la parole tantôt masculine, tantôt féminine²⁸⁵. Ainsi, le répertoire des clichés amoureux cité par le personnage – « Love makes the world go round. Love is blind. All you need is love. [...] » (10) – à la fois brefs, constatifs et caractérisés par l’appartenance à la *doxa*, présente tous les aspects de la phrase masculine telle qu’elle est conjointement définie par Jean-Jacques Lecercle et Camille Fort, tandis que l’utilisation récurrente de formes interrogatives et de la paralipse (évoquée précédemment) correspondent à la « place faite aux silences » rappelant ce que les conventions assimilent à une

On opposera donc, par ironie, le filage de la phrase masculine au tissage de la phrase féminine. L’activité de filage est unidirectionnelle, discrète (je ne peux intervenir sur le fil que par séparation brusque d’un avant et d’un après : coupure, nœud), monologique (le fil est unique) et téléologique (le fil suspendu au geste final de la coupure, son destin est déterminé par les Parques). Au contraire, le tissage est pluridirectionnel (comme un plan par rapport à une ligne), non-discret (je peux trouer un tissu sans le rompre), polyphonique (le tissu s’accommode bien du patchwork) et sans destin (l’interruption du tissage n’est pas une coupure et Pénélope reprendra au matin l’ouvrage défait pendant la nuit). Bref, filer n’est pas tisser – il y a bien quelque chose comme une phrase féminine, qui n’est pas seulement l’image en miroir caricaturale de l’assertion masculine.
(27-28)

Jean-Jacques Lecercle, « L’Écriture féminine selon Virginia Woolf », *Études britanniques contemporaines* n° hors série (1997) : 16-29.

²⁸⁵ On observe le même phénomène dans *The Passion of New Eve*, dont l’écriture fait alterner des passages rhétoriques, frappés du sceau de la logique, et des énoncés posés comme tenant d’une opération du féminin : « Therefore we must not blame our poor symbols it they take forms that seem trivial to us, or absurd, for the symbols themselves have no control over their own fleshy manifestations, however paltry they may be ; the nature of our life alone has determined their forms. A critique of these symbols is a critique of our lives. Tristessa. Enigma. Illusion. Woman ? Ah ! And all you signified was false ! » (6). Le style de cet extrait est à la fois assertif et logique – comme en témoignent le modal « must » et les connecteurs argumentatifs « therefore », « for » et « however » qui organisent le discours – et sentencieux – comme le montre l’aphorisme « A critique of these symbols is a critique of our lives ». En revanche, la structure elliptique des phrases nominales « Tristessa. Enigma. Illusion. », jointe aux formes interrogatives et exclamatives « Woman ? Ah ! », manifeste un régime d’expression différent. Tandis que le premier mouvement évoque les codes d’une parole masculine, le second se caractérise le silence et l’incertitude, rappelant ainsi les traits de l’écriture féminine selon Woolf esquissés par Jean-Jacques Lecercle.

opération du féminin. Cette stratégie énonciative permet de dessiner les contours d'une écriture souple, double, d'une neutralité autorisant, en termes de réception, la construction de plusieurs scénarios également possibles, comme le souligne Susan Lanser : « *Written on the Body* entails three plot possibilities, two by inference ('The man loves a married woman' and 'The woman loves a married woman') and one empirically verifiable ('A person of indeterminate sex loves a married woman') » (258). Nous voyons ainsi se mettre en place une poétique du paradoxe et de la multiplicité, incluant simultanément les opposés et maintenant l'incertitude référentielle, qui fait la force du roman. Dans une étude consacrée à *Sexing the Cherry*, Frédéric Regard²⁸⁶ constate qu'il est difficile d'identifier « qui parle » dans le roman, dans la mesure où « le texte récuse toute source originelle de l'énonciation » (178). Ce dernier se conçoit comme « un non-lieu, un espace indécis où l'énoncé est toujours produit par une identité à la fois singulière et collective, une sorte d'identité schizophrène [...]. Il y a d'abord le texte, d'abord un acte d'énonciation, qui effectue sa propre autorité dans le même temps qu'il produit ou 'pré-dypose' son lecteur [...] » (179). Si l'on transpose cette analyse de *Sexing the Cherry*, posant la primauté de l'énoncé et la désorigination de la parole comme opérations du féminin, à l'écriture de *Written on the Body*, on peut alors formuler l'hypothèse que l'acte d'énonciation dans le roman devient le lieu de la neutralité androgyne. En effet, Winterson elle-même affirme dans *Art Objects*²⁸⁷ : « What have I said in *Written on the Body* ? That it is possible to have done with the bricks and mortar of conventional narrative, not as monkey-business or magic, but by building a structure that is bonded by language » (190). Ainsi, le langage et le discours, délibérément masculins et féminins, ne sont plus seulement la forme d'expression de l'androgyne, mais bien sa condition d'existence.

On peut rapprocher la fluidité de l'énoncé à l'œuvre dans *Written on the Body* de la fluctuation incessante du point de vue qui caractérise le roman d'Angela Carter. La voix narrative, instanciée par le locuteur hermaphrodite qu'est Eve/lyn, est caractérisée par un dispositif énonciatif complexe qui trahit le

²⁸⁶ Frédéric Regard, *L'écriture féminine en Angleterre : perspectives postféministes* (Paris : Presses Universitaires de France, 2002) 171-188.

²⁸⁷ Jeanette Winterson, *Art Objects : Essays on Ecstasy and Effrontery* (Londres : Vintage, 1996).

changement permanent du focalisateur s'identifiant tantôt au masculin, tantôt au féminin. Alison Lee²⁸⁸, établit d'ailleurs une comparaison entre *Written on the Body* et *The Passion of New Eve* : « Angela Carter, in *The Passion of New Eve* foregrounds similar problems of gender identification, but here sex and gender are overt and yet still unstable. [...] The reader, even with the whole story in front of him, is in a similarly perplexing position if she or he tries to pin down whether the narrative voice or the focalization is male or female » (238). En l'occurrence, la connaissance qu'a le lecteur du sexe du personnage narrateur, à la différence de *Written on the Body* et d'*In Transit*, n'exclut pas pour autant la possibilité d'une voix neutre. Toujours selon Alison Lee : « When Evelyn focalizes, especially on Leilah, his vision is to some extent determined by Eve's looking back at him looking at women. Since Eve is a woman when she tells Evelyn's story, her narration, of course, is tinged with the knowledge of what it is to be both the subject and the object of such a look » (243). Le point de vue sur Leilah, sur Mother ou encore sur Tristessa est toujours double²⁸⁹, comme en témoigne le passage suivant :

I said to myself : her slow, sweet flesh has suffused my own with corrupt languor. The sickness of the ghetto and the slow delirious sickness of femininity, its passivity, its narcissism, have infected me because of her. She has been doubly degraded, through her race and through her sex ; this affliction she has given me is therefore twice as virulent. [...] All these absurd notions flickered through my injustice as I tore the hell-for-leather through the night. (38)

La voix d'Evelyn, qui parle avec rage et amertume de son aventure avec la jeune femme qu'il tient pour responsable de ses malheurs, est ici clairement identifiable, en raison du style indirect libre utilisé par la voix narrative. Ce dernier a pour effet de reproduire le flux des pensées éprouvées à un instant précis, tandis que le

²⁸⁸ Alison Lee, « Angela Carter's New Eve(lyn) : De/Engendering Narrative », *Ambiguous Discourse : Feminist Narratology and British Women Writers*, ed. Kathy Mezei (Chapel Hill : University of North Carolina, 1996) 238-249.

²⁸⁹ Si nous souscrivons à la théorie d'Alison Lee sur ce point, notons que d'autres critiques, tel Linden Peach, interprètent la focalisation comme étant uniquement masculine. Voir Linden Peach, *Angela Carter* (Basingstoke : Macmillan, 1998) 111 ; 114.

passage les formes verbales au *present perfect* permet d'instaurer une immédiateté du ressenti. L'énoncé suivant, au prétérit, marque une rupture temporelle avec la situation d'énonciation précédente. Ce décrochage temporel signale la distance par rapport à un passé révolu et correspond au point de vue d'Eve, qui porte un jugement négatif sur l'absurdité et l'injustice du comportement d'Evelyn. Le texte est donc marqué du sceau de la diplopie, oscillant constamment entre les points de vue masculin et féminin, révélant l'instabilité référentielle du locuteur. Alison Lee attribue ce phénomène à la posture dickensienne du personnage narrateur :

To some degree the novel imitates the narrative structure of one of its intertexts – *Great Expectations* – in that Eve is narrating in retrospect, yet she is both the I and not-I narrator. [...] Eve is extraheterodiegetic if she has indeed become a woman separate from Evelyn, but intrahomodiegetic if Evelyn is still part of Eve. [...] Indeed, the fluidity of gender in the novel in both the transexual Eve and the transvestite Tristessa accounts for some of the difficulties in ascribing levels of narrative and focalization. Gender does not determine narrative ; it makes narrative identity as complex as gender identity. (244-246)

En l'occurrence, Eve racontant l'histoire d'Evelyn est et n'est plus Evelyn, il/elle est donc à ce titre à la fois un focalisateur intra *et* extra homodiégétique²⁹⁰, dans la mesure où il/elle participe *et* se dissocie du récit de sa propre métamorphose identitaire. Les frontières des niveaux narratifs sont ainsi perpétuellement transgressées et renégociées par une voix constamment décentrée, prise dans une tension entre une identité masculine d'une part et féminine d'autre part. Le paradigme narratif est une nouvelle fois mis en échec, nous ramenant ainsi à la définition du neutre selon Barthes, comme ce qui vient s'inscrire entre les catégories.

²⁹⁰ Ces deux notions utilisées par Alison Lee, proviennent de la classification établie par Shlomith Rimmon-Kenan dans *Narrative Fiction*. Cette dernière retravaille notamment le concept de narrateur autodiégétique mis en place par Genette et subdivise l'autodiégèse en fonction du degré de participation du narrateur à sa propre histoire, Schérazade étant l'exemple d'un narrateur extra-homodiégétique et Pip du narrateur intra-homodiégétique. L'utilisation de cette nouvelle taxonomie nous permet d'affiner la position du narrateur/trice dans le récit. Voir Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics* (New York : Methuen, 1983) 96.

Les schémas énonciatifs qui travaillent le roman de Peter Ackroyd et la nouvelle « Cock » de Will Self constituent pour le lecteur un défi similaire. Comme nous l'avons vu, dans *Dan Leno*, le récit est porté par trois narrateurs différents, fractionnant ainsi la parole entre les points de vue de Lizzie, de John Cree et du chroniqueur-historien. A cette liste, ajoutons une quatrième perspective : celle apparemment neutre et objective des documents d'archives que sont les minutes du procès, l'article de journal et – à première lecture – le journal de John Cree, censément conservé au British Museum, sous la cote « Add. Ms 1624/566 » (24). Cette trame polyphonique place d'emblée le roman sous le signe de l'instabilité référentielle, appelant le lecteur à évaluer constamment le degré de fiabilité de chaque focalisateur à la lumière des trois autres témoignages. Cette incertitude herméneutique, engendrée par la multiplication des points de vue, est d'autant plus aiguë qu'elle est nourrie par une stratégie de la supercherie, qui sonne le glas de la crédibilité des différents narrateurs et sources du récit. Ainsi, l'authenticité du journal intime de John Cree est contestée par le récit à la première personne de Lizzie. En retour, le portrait de Lizzie en martyre injustement condamnée pour avoir débarrassé le monde d'un effroyable monstre, que dessinent les minutes du procès et la plaidoirie de l'avocat Greatorex, est progressivement invalidé par l'inquiétant *ethos* qu'elle projette au fil de sa narration. La co-présence de différents témoignages a donc pour conséquence la discréditation d'un narrateur par l'autre, d'un discours par l'autre, et en particulier de la parole historique et du document d'archive, censés être porteurs d'une vérité et d'une objectivité inexistantes.

Que dire alors du travail du troisième narrateur qu'est le chroniqueur, celui que Susana Onega appelle le narrateur-historien du 20^{ème} siècle (1998, 66) ? En effet, celui-ci paraît bien fédérer l'ensemble du récit, rassemblant documents et témoignages d'époque dans un souci d'exhaustivité et de véracité. Jeremy Gibson et Julian Wolfreys²⁹¹ analysent le discours de ce narrateur et notent qu'il véhicule une impression de précaution critique, ou de calme objectivité, créant l'illusion d'une voix apparemment assumée et facile à identifier (204). Ainsi, par exemple,

²⁹¹ Jeremy Gibson et Julian Wolfreys, *The Ludic and Labyrinthine Text* (Basingstoke : Macmillan Press, 2000).

le chapitre introducteur est marqué par une abondance de dates et de références historiques, de notes socio-culturelles, mais aussi de structures impersonnelles ou passives et de questions ouvertes, évoquant le discours d'un historien ou d'un chroniqueur, probablement situé au 20^{ème} siècle et bénéficiant d'un recul critique sur les événements. Toutefois, le chapitre se conclut par une anecdote, celle de Mr Stevens, le gouverneur de la prison : « That night, in his small house in Hornsey rise, he took it carefully from the bag ; he lifted it above his head, and put it on. He was wearing nothing else and, with a sigh, he lay down upon the carpet in the gown of the hanged woman » (3). La précision avec laquelle nous est relatée cette scène privée, se déroulant pourtant derrière les portes fermées du domicile du gouverneur, et ne pouvant *a priori* être connue du grand public, vient jeter le doute sur la position extérieure du narrateur. En l'occurrence, seul un témoin indiscret et surtout contemporain de l'événement – donc homodiégétique – serait logiquement à même de le relater. La parole est sans cesse déléguée et ne se signale pas toujours comme telle, dans un effet de voix palinodiques qui brouillent l'intelligibilité de la focalisation. Par exemple, les marqueurs relevés précédemment, et en particulier les questions ouvertes, parfois sans réponses, qu'utilise le narrateur évoquent une focalisation externe, caractérisée par un certain nombre de carences et de vides dans le récit des événements. A ce titre, le narrateur se fait le relai d'autres témoignages comme en atteste le chapitre deux, dans lequel la description du Golem est effectuée par citation de la *vox populi*, puis des annales de la ville de Londres (4) ; la description des docks londoniens est attribuée à l'un des résidents du quartier (5), tandis que l'atmosphère de scandale et de panique qui saisit la ville est relayée par des articles du *Daily News* et du *Morning Advertiser* (5). Le narrateur se fait chambre d'écho ; il devient littéralement porte-parole, accréditant la thèse d'un focalisateur externe, ignorant, rassemblant des témoignages. Pourtant, cette apparente extériorité et la supposée ignorance du narrateur est en contradiction avec les incursions omniscientes qu'il effectue dans les pensées et les sentiments de personnages tels que Gissing, Leno ou encore Marx, entraînant une nouvelle renégociation de l'identité narrative. Peut-être faut-il voir dans ce narrateur-chroniqueur aux contours incertains et contradictoires – ventriloque, prescient et ignorant, interne et externe au récit – la figure du monopolylinguiste tel que Peter Ackroyd le définit dans « London

Luminaires and Cockney Visionaries »²⁹² : « For many centuries there has been a tradition in London of what were called monopolylinguists – in other words comedians or actors who play a number of quick-change parts in the course of one performance » (344). A la lumière de ce commentaire, il devient possible de formuler l'hypothèse que le narrateur-chroniqueur est précisément, à l'image du comédien Dan Leno, un porte-parole polymorphe et insaisissable, une caisse de résonance des voix du passé dont la parole personnelle et originale est vouée à disparaître derrière celles qu'il convoque dans son récit²⁹³. En l'occurrence, la notion de neutralité qui nous préoccupe dans ce chapitre semble se manifester dans l'œuvre à travers une poétique de l'impersonnel²⁹⁴, qui met en œuvre des narrateurs tour à tour faux, faussaires, ou chambres d'échos. Jeremy Gibson et Julian Wolfreys soulignent qu'aucune voix n'est authentique ou originale dans *Dan Leno*, roman particulièrement représentatif du corpus ackroydien, caractérisé par sa résistance manifeste aux notions d'originalité et de génie solitaire, en faveur du pastiche, du palimpseste et de la greffe textuelle (207). On trouve ainsi la notion de neutralité dans l'œuvre d'Ackroyd dans le sens où la parole n'est plus cautionnée par un narrateur fiable omniscient, où le récit ne semble plus être porté par une autorité qui atteste sa validité.

Selon Aristote²⁹⁵ : « il y a trois choses à considérer dans un discours : l'orateur, ce dont il parle, l'auditoire » (*Rhétorique*, Livre I, Ch 3.1, 1358b). Or, précisément, Carter, Self, Ackroyd, Brophy et Winterson s'emploient à brouiller les pistes de l'orateur en bousculant la langue et l'énonciation, en mettant en scène le paradoxe, le double, l'hendiadys : autant de figures qui défient les binarismes et enlacent les opposés dans un rapport de coprésence qui évoque la

²⁹² Peter Ackroyd, « London Luminaries and Cockney Visionaries », *The Collection*, ed. Thomas Wright (Londres : Chatto & Windus, 2001) 341-51.

²⁹³ Cette hypothèse nous est inspirée par le travail de Jean-Michel Ganteau, qui a recours à l'image du mainate pour symboliser la figure du narrateur – voire de l'auteur – dans l'œuvre de Peter Ackroyd : « En effet, on peut se rendre compte que si les imitateurs et *monopolylinguists* ou autres ventriloques sont légion, le narrateur lui même, voire la figure de l'auteur qui se dessine à travers le corpus et émane plus clairement de certains ouvrages, se plaît à convoquer l'image du mainate ». voir Jean-Michel Ganteau, *Peter Ackroyd et la musique du passé* (Paris : Houdiard, 2008) 136.

²⁹⁴ Nous employons ce terme dans le sens de continuelle extinction de personnalité ou d'abandon de soi à une tradition entrant en jeu dans la création poétique que lui donne T.S. Eliot. Voir Thomas Stearns Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *Poetry Foundation*, 1920, 09/10/12. <<http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237868?page=1>>.

²⁹⁵ Aristote, *Rhétorique*, trans. C.E Ruelle (Paris : Livre de Poche, 1991) 93.

figure de l'androgynie. D'autre part, en particulier chez Ackroyd, la parole est nomade : le narrateur met en scène la double impossibilité de remonter à une origine et d'attribuer la parole à un orateur clairement identifié. En effet, la notion de neutralité est à trouver dans la désorignation de la voix narrative, le récit n'étant plus, de ce fait, cautionné par un narrateur fiable et clairement identifiable. La voix reste inassignable à une forme d'autorité, impersonnelle, recoupant *in fine* la définition première de la neutralité.

b/ Neutralisation du discours.

Partir de la définition barthésienne du Neutre, comme troisième terme qui déjoue le paradigme, n'exclut pas de faire scintiller les divers sens du terme pour en étudier les multiples facettes. En effet, l'adjectif « neutre », pris dans son acception usuelle, convoque des images de réserve, d'absence de polarité ou d'agressivité, voire de fadeur, qui semblent bien éloignées de l'androgynie tel que nous l'avons vu se manifester jusqu'à présent dans les romans de notre corpus. Après avoir étudié la langue comme manifestation d'un neutre, comme véhicule d'une pensée du double androgynie, puis l'énonciation et l'origine d'une parole, nous allons à présent amorcer une réflexion sur le neutre dans sa dimension politique, et sur les implications d'un potentiel discours neutre. Neutralité et subversion sont-ils compatibles ? La production d'une pensée du neutre ou d'un discours neutre forclôt-elle la possibilité d'une dimension politique et réformatrice ?

On peut ainsi se poser la question de la neutralité du discours dans le roman d'Angela Carter. Nous avons ainsi formulé précédemment l'hypothèse que la neutralité chez Angela Carter n'est pas nécessairement à trouver dans une réforme de la langue elle-même, mais peut-être dans la réappropriation par une parole féminine du discours et du lexique dits masculins. En effet, Carter nous rappelle dans « The Language of Sisterhood » que tout discours renvoie à une expérience :

In the recent past, this ‘world of women’ had a perfectly real existence ; it consisted of the kitchen, the nursery [...] and certain forms of labor such as prostitution in which men involved themselves only at the higher executive profit-sharing level ; as pimps. In this ‘world of women’, one may find a kind of ur-language of sisterhood – clues as to the origins of its specific grammar and syntax, though not its vocabulary. (1980, 229)

En l’occurrence, l’expérience féminine se traduit selon Carter par une forme d’expression commune, aux allures « arcaniques » (231), laquelle nourrit en retour, à la fois à tort et à raison, un sentiment d’universalité de l’expérience féminine (230). Le discours féministe, dans son intention de se réapproprier un lexique et une langue phallogocentriques, est par extension à la fois louable et pourtant condamné par l’auteur, dans la mesure où il produit selon Carter une nouvelle forme de ce qu’elle nomme un « ur-langage », destiné à fonctionner en circuit fermé, créé par et pour les femmes uniquement. Dans *The Passion of New Eve*, le personnage de Zero symbolise un discours phallogocentrique auquel s’oppose l’entreprise révolutionnaire féministe de Mother. La coprésence de ces deux personnages et les valeurs qu’ils représentent permet de souligner la similitude fondamentale qui existe entre les deux discours qu’ils incarnent. Le discours de Mother, caricatural et violent à l’extrême, consistant à renverser le phallogocentrisme en gynocentrisme, ou le patriarcat en matriarcat, n’est autre qu’une projection du monde de Zero le misogyne en miroir. Selon Gregory Rubinson²⁹⁶ :

Mother inverts psychoanalytic themes to put the power in women’s hands [...] but the sexual inequalities which are evident throughout Freudian theory remain. [...] Mother also falls prey to inverting androcentric ideals when she attempts to rewrite the old testament mythology by ‘trimming’

²⁹⁶ C’est également la thèse que soutient Julia Simon, dans *Rewriting the Body* : « Mother does not eliminate but inverts patriarchal violence. Her definition of femininity complies with the patriarchal definition of woman as ‘mother’ or ‘sexual object’ [...] the triumph of science over nature in Beulah represents the inverted mirror image of the ruling of the body in Zero’s primitivistic community. Both Zero and Mother create dystopian solipsistic systems, which negate the complexity of reality in the name of violent monomaniac mythologies » (125).

Evelyn to Eve. [...] She does not subvert the dominant paradigm ; she merely attempts to invert it. (165-166)

Mother se propose de conserver les structures binaires dominant/dominées pour les inverser en couple dominantes/dominés, ou en d'autres termes, de conserver les structures hiérarchiques déjà établies en inversant simplement les relations de pouvoirs. Le discours féministe est présenté dans toute sa violence et son absurdité, précisément parce qu'il est mis en parallèle avec celui de Zero. Comme le souligne Julia Simon : « Considering empathy, caring and creativity as expressions of women's superior morality, many seventies' feminists reproduce patriarchal stereotypes about the nature of femininity and celebrate the very qualities which have been used to legitimise the restriction of the women to the domestic space » (2005, 125). Le discours de Mother, qui semble se proposer de réinvestir les mythes patriarcaux d'un sens nouveau, échoue dans son ambition de subversion d'un ordre établi. Dans les termes à la fois simples et concis d'Angela Carter dans *The Sadeian Woman* : « Mother goddesses are just as silly a notion as father gods » (6). Le mythe de Mother apparaît donc, dans sa relation à la cosmogonie de Zero, comme étant d'une même nature, comme étant une autre « consolation absurde » (« consolatory nonsense » [5]). En revanche, cette mise en réseau des deux discours caricaturaux donne au texte sa résonance politique subversive : ainsi mis en présence, le discours phallogentrique et le discours féministe extrémiste se décrédibilisent et s'annulent mutuellement. En neutralisant une parole par une autre, Angela Carter révèle l'absurdité de la structure même, dysfonctionnelle en soi. Le neutre ici n'est pas synonyme d'absence de prise de position, mais bien de subversion d'un ordre établi dans ses fondements mêmes. Angela Carter met en place non pas une neutralité du discours, mais une neutralisation des discours ; l'entreprise de « démythologisation » carterienne s'appuie sur la coprésence de discours absurdes coulés dans une même structure, qui la font *in fine* exploser.

Jeanette Winterson recourt à une semblable stratégie de neutralisation, à travers la dimension doublement ironique du discours du narrateur asexué de

Written on the Body – analysée par Susana Onega²⁹⁷ – résultant du fait que le narrateur/trice se comporte lui/elle-même dans un premier temps vis-à-vis de Louise en conformité avec tous les clichés amoureux qu’il/elle prétend pourtant dénoncer. Ce principe d’auto-contradiction constitue en soi une première forme de neutralisation – en l’occurrence d’auto-neutralisation, dans la mesure où le personnage narrateur illustre par son comportement initial la circularité d’un discours amoureux dont les formes épuisées, reproduites à l’infini, sont vidées de leur substance. C’est donc dans un second temps que Jeanette Winterson va, dans les termes de Christine Reynier²⁹⁸, opposer « à l’art mortifère des clichés et conventions et à sa logique de l’exclusion », « la force inépuisable d’un art transfiguré par l’amour, l’art du ‘miracle ordinaire’ à la logique combinatoire et jubilatoire » (97-98), dont l’exemple le plus probant est peut être le blason du corps de l’aimée effectué à travers le discours scientifique d’un manuel d’anatomie. Cette section du roman a donné lieu à de multiples interprétations²⁹⁹ : d’un point de vue féministe, le catalogue des membres et des sens peut se lire comme une appropriation violente du corps désiré, parodiant le démembrement du corps féminin systématique effectué par le discours amoureux masculin³⁰⁰. Si la violence et le démembrement du corps de l’aimée soulevés par de nombreux

²⁹⁷ Rappelons brièvement l’idée développée par Susana Onega, dans la monographie qu’elle consacre à Jeanette Winterson : « From this perspective, the jokes made by the narrator of *Written on the Body* in the recounting of his/her preposterous sexual feats and her/his acknowledgement of the fictional nature of the events narrated acquire the double irony of Swift’s satire at its best, for, although s/he makes constant use of literary clichés to describe her/his sexual feats, the narrator seems unaware that s/he is behaving according to these clichés » (2006, 118).

²⁹⁸ Christine Reynier, *Jeanette Winterson : le miracle ordinaire* (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2004).

²⁹⁹ L’interprétation de ce passage varie considérablement selon le point de vue adopté par les différents critiques quant au sexe du narrateur.

³⁰⁰ Pour Carolyn Allen, l’intervention du discours médical dans le texte suggère l’assujettissement de la narratrice – ce qui est le postulat de C. Allen – au discours d’autorité patriarcale incarné par Elgin (1996, 73). Elle rejoint en cela l’interprétation d’Andrea L. Harris, qui analyse la section anatomique du roman comme un viol métaphorique de Louise (1999, 138), voire comme une attaque symbolique du corps reproduisant celle de la maladie : « That she rewrites Louise’s body in this context at the same time that she literally abandons Louise to Western medical care makes the violent rewriting all the more violent. [...] She fails her by attempting to invade her body much as the cancer itself has done » (138-139). Pour Heather Nunn, il s’agit d’une stratégie narrative destinée à souligner le processus traditionnel de fragmentation du corps féminin, doublée d’une récupération subversive de l’abject : « The lover literally rips and tears her lover apart, challenging the fetishization of the female body by worshipping all of its elements : the tissues, the scar, the anus, the filthy bloodstream, the womb, the gut, the brain, the skin cells, the skeletal bones... » (1996, 25). Pour Kim Middleton Meyer également, la lecture de journaux médicaux s’apparente à une pratique objectifiante de connaissance de l’autre qui finit par se retourner contre le narrateur (2003, 219).

lecteurs de Winterson sont effectivement des pistes recevables, nous souscrivons plus volontiers à l'analyse de Susana Onega, qui envisage cette section comme un « contre-discours » à teneur extrêmement métaphorique ayant pour but de s'opposer au discours scientifique³⁰¹, qui viendrait, dans notre perspective, s'inscrire comme un contre-chant lyrique et amoureux neutralisant la parole d'autorité médicale sur le corps malade. Afin de mieux comprendre cette stratégie de neutralisation, il est nécessaire de nous référer à Luce Irigaray qui, dans *Parler n'est jamais neutre*, prend pour objet d'étude le langage de la science et l'analyse ainsi : « Il n'y a là qu'une sorte d'encodage du monde d'où le sujet s'absente et qu'il soumet, sous le couvert d'universel, à un ou plusieurs sujets. Plus d'affects apparemment... Un langage dénué de tout pathos, absolument neutre et détaché, se transmet à quelqu'un d'autre sans provenance ni source reconnue » (7). Cela dit, sous cette apparente neutralité du discours scientifique, fait de tournures impersonnelles et de structures passives, se cache pour Irigaray une autre réalité : « Mais jusqu'à présent le sujet qui donnait forme était toujours masculin. Et cette structure propre a certes informé, à son insu, la culture, les histoires, les idées. Elles ne sont pas neutres » (10). Elle en tire ainsi la conclusion que la neutralité réelle du langage est une perspective ou une tangente jamais atteinte, qui reste à construire, au prix d'une rigoureuse analyse des discours (11). Ainsi le narrateur/trice du roman oppose au discours médical, reproduit en lettres majuscules, en tête de chaque chapitre, un contre-chant poétique :

THE CLAVICLE PROVIDES THE ONLY BONY LINK BETWEEN
THE UPPER EXTREMITY AND THE AXIAL SKELETON.

I cannot think of the double curve lithe and flowing with the movement as a bony ridge, I think of it as the musical instrument that bears the same root. Clavis. Key. Clavichord. [...] Your clavicle is both key and board. If I push my fingers into the recesses behind the bone I find you like a soft shell. (129)

³⁰¹ « Each section begins with an epigraph containing a medical description of some bodily part or function, which is subsequently elaborated on by the narrator in overtly literary terms. Thus for example, to the objectifying and authoritative voice of medical discourse describing 'THE MULTIPLICATION OF CELLS BY MITOSIS', the narrator opposes a highly metaphorical counter discourse » (Onega 2006, 126).

Dans cet extrait, le personnage narrateur substitue à l'impersonnel de la langue scientifique la force du « je » parlant et percevant, et ré-institue également la deuxième personne. La notion de protocole expérimental se superpose à l'expérience personnelle et érotique du corps de l'autre, donc fondamentalement subjective et impressionniste, en opposition au discours scientifique à la troisième personne. Pour Gregory Rubinson : « In this novel, Winterson directly confronts the limitations of science as a source of knowledge, as a promise of salvation, and as a 'naturalizer' of gender biases. To do this [...] it mixes several language genres to talk about the human body and therefore challenges the authoritative characteristics of much scientific discourse » (128). Plus qu'un contrechant, il serait peut être plus juste de parler d'une réinsertion du discours anatomique – « clavicle », « scapula » (131) ou encore « premolars » (118) – dans un réseau métaphorique – ici musical – joignant ainsi le matériel au poétique. Christine Reynier définit cette stratégie poétique comme « une quête du miracle ordinaire » ; « une croisade contre le cliché » (97). Elle poursuit :

La quête des personnages que l'on a pu lire comme voyage au cœur de l'être, de ses émotions et frustrations, est aussi et surtout un voyage au pays de l'art, de la passion esthétique ; c'est une allégorie de la quête de la poésie, de la tentative ardue mais non impossible de retrouver ce que notre monde a perdu : l'alliance de l'émotion et du langage, du masculin et du féminin et autres antinomies. (97)

Il y a donc mise en présence de discours apparemment incompatibles – celui de l'amour et celui de la science – qui viennent se combiner et s'annuler à la fois. Dans un mouvement évoquant la structure du chiasme, Jeanette Winterson substitue, avec une certaine ironie, à un discours impersonnel et selon Irigaray faussement neutre, un discours hautement personnel, lyrique et pourtant neutre de genre, témoignant ainsi d'une poétique autant que d'une politique du genre reconfiguré.

Chez Self comme chez Winterson, le discours médical est neutralisé, mais à la différence de Winterson, il n'est pas neutralisé par un discours amoureux et

poétique, mais par le mode satirique qui jette le discrédit sur la forme de savoir que l'anatomie et la science prétendent conférer au médecin. A l'inverse du roman de Winterson, le discours amoureux et romantique que proposent Bull et Naomi est également dévalorisé et ridiculisé par le prisme de la satire. Nous pouvons ainsi avancer l'hypothèse que, chez Self, le mode satirique qui préside à l'écriture des deux nouvelles jette le discrédit sur tous les types de discours mis en scène dans la fiction : le discours féministe porté par Beverley et Juniper est décrédibilisé, ainsi que les valeurs familiales représentées par Dan et Carol, puis par Margoulies et Naomi. De même, les discours amoureux et littéraires, mis en équation avec un jeu d'exhibition/voyeurisme sado-masochiste à travers la parabole du viol du lecteur dans le compartiment du train, sont discrédités. Le mode satirique tel qu'il est déployé par Self pose une nouvelle question. En effet, la satire, d'une manière générale se définit par une référence à la norme³⁰², ou plus précisément, si l'on s'en réfère aux travaux de Sophie Duval et Marc Martinez cités précédemment, par une « visée correctrice » ou « intention réformatrice » qui présupposent l'existence d'un système de valeurs que la satire a pour but de renforcer par l'exemple de sa déformation intentionnelle (24). Or précisément, la multiplication des cibles que vise la satire selfienne rend l'identification du contenu idéologique particulièrement délicate. Cette critique³⁰³, inspirée par *Le Conte du Tonneau* de Swift, nous paraît ici parfaitement applicable aux deux nouvelles de Self :

L'étude du conte sous l'angle de l'anatomie fait apparaître un texte éminemment problématique, qui échappe à la conceptualisation habituelle de la satire (adoption d'une position éthique à partir de laquelle juger les déviances) par la multiplication et le chevauchement des instances énonciatives, la prolifération des contradictions, le travail de sape d'une ironie instable et l'extrême complexité du dispositif textuel. La pratique de l'anatomie, qui 'dans la topique moraliste [...] permet de sonder la substance humaine pour en connaître les replis et atteindre à la vérité de la

³⁰² En effet, selon Pascal Engel, « ni la conception classique ni la conception contemporaine de la satire ne contestent que la satire implique une référence à des normes. » Voir Pascal Engel, « La pensée de la satire », *Modernités : Mauvais genre : la satire littéraire moderne* 27 (2008) : 37.

³⁰³ Sophie Duval, « A l'aube de la satire moderne : paradoxes et divergences du mode satirique au XVIIIe siècle », *Modernités : Mauvais genre : la satire littéraire moderne* 27 (2008) : 49.

nature de l'homme' aboutit plutôt ici à une désarticulation du 'matériau éthique et textuel'. (49)

En l'occurrence, il semble que la vision satirique selfienne, qui démembrer le corps social avec acharnement et systématisme, aboutit à une désarticulation du matériau éthique. Ainsi, l'analyse du texte selfien ne permet pas le renforcement ou l'extraction d'un système éthique cohérent ; ses visées édifiantes ne sont pas claires : il suffit pour s'en convaincre de se remémorer la diversité des interprétations contradictoires du texte produites par les critiques de Self, lisant tantôt la métamorphose de Carol comme l'illustration du carcan imposé par le genre au sujet, tantôt comme une exploration des limites du déterminisme biologique, tantôt comme un avertissement plus conservateur sur les dangers de l'indifférenciation sexuelle et sur les apories du discours féministe³⁰⁴. On peut alors avancer l'hypothèse que la satire telle qu'elle se manifeste dans l'écriture de Self constitue le mode ultime de la neutralisation : elle s'apparente paradoxalement à une sorte de solvant qui dissoudrait tout sens politique ou éthique dans un cynisme généralisé, frustrant ainsi l'attente de renforcement axiologique du lecteur. La satire reste neutre – formule évidemment oxymorique – dans le sens où elle se refuse à désigner clairement sa cible tant elle paraît les viser toutes, dans un mouvement ouvertement contradictoire. Face à une telle complexité, une telle multidirectionnalité de la prose satirique dont l'objet reste incertain, dont l'intention illocutoire se brouille, seul le lecteur peut – doit – *in fine* décider du sens à lui donner, de la cible de la satire.

c/ La métafiction : le discours littéraire contre lui-même.

Une étude sur la coprésence de deux discours s'annulant l'un l'autre ne serait pas complète sans une analyse de la métafiction, trait souvent défini comme caractéristique du postmodernisme, et commun sous une forme ou une autre, à tous les romans du corpus. Linda Hutcheon³⁰⁵ la définit comme suit :

³⁰⁴ Voir « Anatomie du genre », au point b/ Additions et soustractions de ce travail.

³⁰⁵ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox* (Londres : Routledge, 1980).

« Metafiction [...] is fiction about – that is, fiction that includes within itself – a commentary on its own narrative and/or linguistic identity » (1), tandis que Patricia Waugh³⁰⁶ apporte la précision suivante :

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition : the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of the illusion. [...] The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘criticism’ and merges them into concepts of ‘interpretation’ and ‘deconstruction’. (6)

La forme la plus manifeste de cette tension entre construction et destruction de l’illusion fictionnelle est le métalangage, dont Brigid Brophy, en particulier, fait un usage récurrent comme nous l’avons vu au début de ce chapitre, à travers l’exemple de l’épisode des langues romanes et du genre³⁰⁷. Selon Patricia Waugh : « One method of showing the function of literary conventions, of revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction » (31), ce à quoi s’emploie Brophy lors d’interludes adressés directement au lecteur, tel que celui-ci :

I [...] could hardly (could I ?) commit myself to a main character at whose every appearance in my narrative I would be obliged to write he/she, his/her, etc.

For which reason I *have* dear Sir/Madam, to remain, your I.

P.S. You’ll notice that I’ve, even so, sleighted you out of hand – that is to say, trickered you off with mirror effects. [...] It is clear that at the period of the thoughts and events recounted in Section One I could perfectly remember which sex I belonged to [...]. Am I therefore trying to produce an *effect* of versimilitude by the non-realistic method of pretending that I cannot now remember remembering what [...] I did at the time remember quite clearly ? (71-72)

³⁰⁶ Patricia Waugh, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (Londres : Methuen, 1984).

³⁰⁷ Voir I/A : Genre et langage.

Le personnage, en dévoilant ses propres effets, se signale directement au lecteur en tant que constructeur d'illusion, recourant à diverses conventions narratives – en l'occurrence, celle de la narration à la première personne dans la première section du roman³⁰⁸. Cette convention dysfonctionne lorsque le/a narrateur/trice ne se rappelle pas de son sexe, mettant ainsi en péril la *mimesis* et l'impression de véracité installée par l'autodiégèse de la première section.

Le travail de la métafiction est tout aussi manifeste chez Will Self, qui crée dans « Cock » une mise en abyme allégorique du pacte de lecture, à travers la métadiégèse portée par le *don*/Carol figurée typographiquement par des italiques³⁰⁹. Le viol du narrataire dans le train constitue une infraction caractérisée à l'étanchéité des niveaux narratifs et, en dernier ressort, des niveaux ontologiques entre fiction et réalité, dans la mesure où Carol, narrateur apparemment hétérodiégétique, traverse les niveaux narratifs pour devenir locuteur homodiégétique. Cette double appartenance aux récits enchâssés et enchâssant enfreint la sécurité du témoin extérieur dans laquelle l'interlocuteur pense se trouver, pour en faire une victime au même titre que Dan. Il passe ainsi violemment de la métadiégèse à la diégèse, bafouant dans un même mouvement la confiance des narrataires intra- et extradiégétiques – le passager du train et le lecteur. En l'occurrence, ce passage entraîne une réflexion sur la frontière entre fiction et réalité : en effet, au début de la nouvelle, le récit enchâssé, celui de la métamorphose de Carol, est repéré par le lecteur comme récit, comme fiction, autorisant l'apparition d'une transmogrification fantastique. Par opposition, le récit enchâssant, scène *a priori* banale entre deux voyageurs qui engagent la conversation, est identifié par le lecteur comme étant d'un réalisme, d'une normalité légitimant la dimension fabuleuse du récit hypodiégétique. Pourtant, très rapidement, l'inquiétante étrangeté du métarécit contamine l'univers du récit

³⁰⁸ Ce procédé du commentaire métalinguistique direct propre à Brophy apparaît également chez Winterson, de manière plus discrète, lorsque le personnage narrateur émet des doutes sur la véracité de sa propre narration : « Have I got it wrong, this hesitant chronology ? I don't know » (1992, 17).

³⁰⁹ On peut d'ailleurs rapprocher ce procédé métafictionnel de celui qui travaille *Dan Leno*, dans lequel la pièce fictionnelle *Misery Junction* duplique la trame narrative du récit enchâssant. On trouvera une étude plus complète de ce dernier chapitre dans *Peter Ackroyd ou la musique du passé* (153-166), dans lequel Jean-Michel Ganteau analyse la pièce comme entrant dans « un jeu d'enchâssements [qui] souligne d'emblée le caractère essentiellement métafictionnel et résolument métalectique du roman en général, et du passage en particulier » (153).

enchâssant, jusqu'à la révélation de la véritable identité du *don*, qui effectue une superposition, des deux niveaux narratifs, faisant du métarécit une autodiégèse. Le lecteur assiste à la double violation du personnage narrataire et des sphères ontologiques du récit, faisant vaciller la limite entre réalité et fiction au sein du roman. Le travail de la métafiction, ce discours fictionnel agissant contre lui-même, se conclut sur un avertissement destiné aux narrataires fictif et réel : « I mean to say what do you expect if you venture out into the fictional night alone, looking like you do, acting as you did? [...] You actually wanted someone to perform to you. [...] I think you wanted to be an audience. [...] This is what you get if you sit here like a prat, listening to a load of cock... and bull » (100). Ce passage souligne dans un même mouvement la puissance et l'absurdité de l'illusion romanesque, discréditant à la fois l'entreprise d'écriture et d'interprétation. On peut avancer l'idée que dans cette pirouette finale, dans cette agression métaleptique du narrataire, se loge la dimension didactique de la nouvelle de Will Self, visant à former un lecteur averti et distancié, au prix d'une leçon apprise à ses dépens.

La mise en abyme métafictionnelle qui structure « Cock » suggère la comparaison avec *Dan Leno*, roman travaillé de manière obsessionnelle par la relation entre réalité et représentation, entre original et copie et entre Histoire et histoire. A ce titre, la scène finale du roman, qui rassemble en un seul et même lieu tous les protagonistes réels et fictifs du récit, constitue un exemple particulièrement éclairant du travail de la métafiction dans le texte. La salle du théâtre compte en effet parmi les spectateurs : Gissing et sa femme, Kildare et Flood, mais aussi Oscar Wilde et enfin Karl Marx, venu voir sa fille Eleanor s'essayer à l'art dramatique dans le rôle d'Aveline Mortimer ; cette dernière jouant le rôle principal de sa défunte maîtresse, Elizabeth Cree (277). Jean-Michel Ganteau analyse le passage de la représentation théâtrale en détail et constate qu'en de multiples occurrences : « La frontière entre ce qui est donné comme réel (les événements intervenant hors-scène) et fictif (le contenu de la représentation de *The Crees of Misery Junction*) est sans cesse remise en cause, et un flou permanent est entretenu entre les deux sphères ontologiques » (2008, 157). Nous voudrions suggérer qu'à cette double toile de fond de la pièce dans le roman

examinée par Jean-Michel Ganteau, s'ajoute un troisième niveau ontologique dû à l'introduction d'Eleanor Marx – personnage réel, appartenant à la même sphère que le lecteur – dans la distribution de *Misery Junction*. En toute logique, celle-ci devrait avoir pour effet d'authentifier l'univers doublement fictif de la pièce dans la fiction. Toutefois, c'est Aveline Mortimer, personnage pourtant imaginaire et secondaire, qui nous est présentée dans ce second niveau ontologique, comme un témoin de la scène originale et utilisée à ce titre comme un facteur de légitimité, un opérateur authentifiant la fidélité de la représentation³¹⁰. Le lecteur se trouve ainsi en présence de trois niveaux ontologiques, dans lesquels les valences réel/fiction sont inversées au point de vider les notions d'authenticité, d'original et de copie, mais également de vérité historique de leur sens. En effet, selon Hutcheon³¹¹ :

Fiction and history are narratives distinguished by their frames [...], frames which historiographic metafiction first establishes and then crosses, positing both the generic contracts of fiction and of history. [...] The interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both 'authentic' representation and 'inauthentic' copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality. Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological. (109-110)

La dimension historiographique qui se superpose à celle de la métafiction chez Ackroyd³¹² met en avant la nature incertaine de notre connaissance des faits passés, dans la mesure où elle est principalement textuelle. A cet égard, la notion

³¹⁰ « An additional touch of authenticity was afforded by the players themselves : the part of Elizabeth Cree was taken by Aveline Mortimer, who was headlined on the bills as 'The Woman Who Was There' » (Ackroyd 1994, 277).

³¹¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (Londres : Routledge, 1988).

³¹² Si la métafiction historiographique à proprement parler se fait plus discrète dans les romans de Winterson et de Carter qui figurent dans notre corpus, soulignons qu'elle est au cœur d'autres romans des deux auteurs. Ainsi, *The Passion* et *Sexing the Cherry* de Jeanette Winterson ont respectivement pour thème principal les guerres napoléoniennes et les voyages de l'explorateur Tradescant, tandis qu'Angela Carter met en scène la fin du 19^{ème} siècle dans *Nights at the Circus*.

de réalité historique est marquée du sceau de la contingence, ouvrant une brèche dans la frontière postulée entre fiction et histoire, ouvrant cette dernière à une potentielle réécriture. Jean-Michel Ganteau précise : « Elan historiographique et entreprise fictionnelle entrent donc en interaction pour promouvoir une esthétique qui, partant d'une toile de fond réaliste, propose une réflexion sur les pouvoirs de l'illusion » (2008, 154). Le jeu de la métafiction historiographique, qui fait certes vaciller les niveaux ontologiques, permet également de déclencher une réflexion épistémologique, en interrogeant les mécanismes de production de sens auxquels est soumise l'histoire³¹³.

Cette alternance de cadres narratifs/ commentaires métanarratifs constitue un exemple parfait de la méthode déconstructive du récit métafictionnel selon Patricia Waugh³¹⁴ et illustre également ce que nous avons appelé la stratégie de neutralisation des discours. En l'occurrence, le discours métafictionnel inséré dans le texte – qu'il prenne la forme de citations ou de références intertextuelles, de l'historiographie, ou de commentaires métalinguistiques – agit contre l'illusion mimétique narrative, la révélant comme un ensemble de conventions produisant un effet de véracité. La mise en présence de deux discours contradictoires permet ainsi, plus qu'une destruction d'un discours par l'autre, leur mise en question, engendrant de ce fait un sens nouveau, issu de la confrontation de deux discours antithétiques. En l'occurrence, selon Patricia Waugh, la métafiction s'inscrit dans une stratégie de réflexion sur la construction de la réalité en tant qu'elle est construite et véhiculée par le langage : « If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of 'reality' itself » (3). C'est la raison pour laquelle, toujours selon Waugh : « In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us

³¹³ Ainsi Linda Hutcheon explique dans *The Politics of Postmodernism* : « The narrativization of past events is not hidden ; the events no longer seem to speak for themselves, but are shown to be consciously composed into a narrative, whose constructed – not found – order is imposed upon them, often overtly by the narrating figure. [...] This does not in any way deny the existence of the real past, but it focuses attention on the act of imposing order on that past, of encoding strategies of meaning-making through representation » (67).

³¹⁴ « The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction » (31).

to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly 'written' » (18). En se neutralisant lui-même, en se désignant comme construit et comme artefact, le discours fictionnel perd sa neutralité politique et s'engage dans une réflexion sur les mécanismes de construction qui sous-tendent la réalité, qu'ils soient historiques, linguistiques ou littéraires.

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons donc dire que la pensée de l'androgynie dessine, dans les romans contemporains étudiés, une écriture neutre, pris dans le sens barthésien du terme, c'est-à-dire une écriture qui déjoue les paradigmes narratifs et grammaticaux. Neutralité de l'écriture n'est pourtant pas à mettre en équation avec neutralité d'un discours apolitique. Il s'agit d'un neutre cumulatif, excessif, fait de discours contradictoires qui s'annulent et produisent du sens dans une multiplicité, autorisant une pensée des contraires ensembles, selon une esthétique androgynie.

LA MONSTRATION.

La pensée de l'arithmétique de l'androgynie, qui faisait l'objet de la partie précédente, nous a conduit à tracer le parcours de la figure de l'unité vers la multiplicité. Ainsi, la notion d'hendiadys ou de co-présence des impossibles, qui synthétise ce mouvement, nous amène alors à réfléchir sur les notions connexes que sont la mixité, l'hybridité et son avatar, la monstruosité. Cette réflexion que nous proposons maintenant sur le monstre semble d'autant plus à propos que la notion même de métافiction abordée précédemment, soit un récit qui se montre comme tel, rejoint l'étymologie du mot, du latin *monstrare* – qui signifie « montrer, faire voir, faire connaître ». Jean-Luc Nancy³¹⁵ souligne d'ailleurs le lien qui existe entre le monstre et l'image :

L'image est d'essence monstrative ou « monstrante ». Chaque image est une *monstrance*, pour employer le mot qui dans plusieurs langues désigne ce que le français nomme *ostensoir*. L'image est de l'ordre du monstre : *monstrum*, c'est un signe prodigieux qui avertit (*moneo, monestrum*) d'une menace divine [...]. C'est ainsi qu'il y a une monstruosité de l'image : elle est hors du commun de la présence parce qu'elle en est l'ostention, la manifestation non pas comme apparence, mais comme exhibition, comme mise-au-jour et mise-en-avant. (2000, 24)

³¹⁵ Jean-Luc Nancy, « Image et violence », *Le Portique* 6 (2000), 24 mars 2005, 29/06/13, <<http://leportique.revues.org/451>>.

Dans cette nouvelle partie, nous nous inscrirons dans la double perspective de Jean-Luc Nancy : celle de dégager dans un premier temps les mécanismes de mise en vue à l'œuvre dans les cinq romans du corpus, puis de comprendre comment cette exhibition thématique débouche progressivement sur la figure du monstre, dans son acception « prodige » – sens médiéval – puis d'individu déviant par rapport à une norme, avec tout ce que le terme suppose d'effrayant et d'excessif. Nous verrons enfin comment la figure de l'androgynie devient prétexte à l'exposition du hors norme, du prodigieux, mais aussi de l'immoral, de l'inacceptable et de l'indicible. Enfin, nous nous poserons la question des limites de l'exhibition : l'androgynie permet-il de tout dire, de tout montrer ? Quelle part reste-t'il à l'ineffable dans la logique et l'esthétique de l'excès, de l'ostentation et du rejet de la norme que semble promouvoir la figure double, en surplus, de l'androgynie ?

CHAPITRE 4 : Montrer.

Nous nous proposons dans un premier temps de réfléchir sur les aspects de la monstration qui recourent les thématiques de la mise en visibilité, de la révélation et du dévoilement. Il s'agira d'étudier ici tous les mécanismes qui illustrent un passage de l'invisible au visible. On peut rappeler à ce titre que les stratégies de dévoilement mises en évidence dans la partie I-2 et considérées sous l'angle des problématiques de genre gardent ici toute leur pertinence. L'étude de la représentation des catégories de genre nous avait permis de déceler diverses stratégies de mise au jour et d'amplification travaillant les romans du corpus, parmi lesquelles figuraient l'utilisation ostentatoire du cliché de genre ou du cliché littéraire et la mise en œuvre d'une esthétique satirique définie par l'exagération grotesque, l'excès carnavalesque et l'optique grossissante du microscope.

Nous réfléchirons sur toutes les stratégies de mise en vue à l'œuvre dans les romans du corpus, en tentant d'établir un gradient allant de l'exposition spectaculaire et jubilatoire à l'exhibition parfois obscène et désenchantée. Pour cela, nous interrogerons dans un premier temps le rapport qu'entretient le texte à l'image, ce qui nous conduira ensuite à réfléchir en termes d'intermédialité, pour considérer les éléments cinématographiques et théâtraux omniprésents dans les textes, tenant de la mise en spectacle. Enfin nous verrons comment cette logique de l'exposition de l'invisible se lie intimement à une mise en scène de l'abject et de l'obscène, recoupant ainsi l'aura sulfureuse que peut avoir l'hermaphrodite.

A/ La mise en image.

a/ Démétaphorisations.

Plusieurs romans de notre corpus peuvent se lire de manière allégorique, c'est-à-dire comme la représentation d'une idée abstraite au moyen d'un sujet ou d'un objet concret. A ce titre, *Cock and Bull*, de l'aveu de l'auteur lui-même³¹⁶, tire en partie son origine d'un désir de répondre à un type de critique formulée par certaines féministes, selon laquelle l'homme est nécessairement un violeur en puissance, dans la mesure où il possède l'équipement adéquat :

People would ask me – and still do – what it was about. I'd give various answers : that it was about my rage with feminist arguments that all men were rapists by virtue of possessing the requisite weapon ; that it was about the breakdown in gender distinctions which implied that all it was to be either one or the other was a mix and match of the requisite parts ; that it was about my own nature, for as Cocteau remarked, all true artists are hermaphrodites. (7-8)

Ainsi, Carol se fait l'incarnation allégorique de cette théorie, répétée quasiment *verbatim* dans la nouvelle : « The idea that being able to fuck Dan, actually penetrate him somehow *made* Carol aggressive, made her a rapist... Crass, but true. Come one, let's face up to it, if you hand someone a loaded gun and present them with a target – the outline of a man – then they're going to shoot at it, aren't they ? » (89). L'analogie qui s'établit dans l'esprit de Carol entre la possession d'un pénis et celle d'une arme à feu illustre à la lettre l'idée dénoncée par Will Self selon laquelle « all men [are] rapists by virtue of possessing the requisite weapon ». Le personnage personnifie un raisonnement par l'absurde, destiné à mettre en échec ce type de discours féministe extrémiste. Cette démarche évoque celle adoptée par Angela Carter dans *The Passion of New Eve*, ce qu'elle révèle au cours d'une interview avec John Haffenden³¹⁷ :

In *The Passion of New Eve* the central character is a transvestite movie star, and I created this person in order to say some quite specific things

³¹⁶ Will Self et David Gamble, *Perfidious Man* (Londres : Viking, 2000)

³¹⁷ John Haffenden, *Novelists in Interview* (New York : Methuen, 1985).

about the cultural production of femininity. [...] Quite a number of people read *The Passion of New Eve* as a feminist tract and recoiled with suitable horror and dread, but in fact there is quite a careful and elaborate discussion of femininity as a commodity, of Hollywood producing illusions as tangible commodities [...]. (86)

Si un doute persistait encore dans l'esprit du lecteur sur les fonctions allégoriques des personnages carteriens dans *The Passion of New Eve*, Evelyn se charge de confirmer : « Mother has made symbolism a concrete fact » (58). Enfin, de la même façon, répondant à la question du mélange des genres masculins et féminins au cœur d'*In Transit*, Brophy donne une double explication³¹⁸ : il s'agit dans un premier temps de reconnaître la bisexualité essentielle de tout être selon la théorie freudienne, puis de contrecarrer l'idée selon laquelle seule une femme peut écrire sur les femmes et que, réciproquement, seul un homme serait à même d'écrire sur les hommes (159). Une nouvelle fois, la figure de l'androgynie permet de mettre en actes et en corps une théorie – en l'occurrence freudienne – du genre. Si le personnage de Pat fonctionne bien de manière allégorique, parler « d'incarnation » serait toutefois un abus de langage. Au contraire, *In Transit* et *Written on the Body* sont, comme nous l'avons vu, tous deux caractérisés par l'absence de chair des deux personnages narrateurs. Dans ces deux cas, nous voudrions suggérer que la présence de l'androgynie flèche précisément un manque : celui de l'existence réelle d'un être pouvant mettre en échec les dichotomies du genre, et qui resterait donc à construire.

Quoi qu'il en soit, ces exemples orientent le lecteur vers une interprétation allégorique des textes qui amènerait à voir derrière ou dans les personnages une incarnation concrète de concepts, une mise en image et en mouvement d'idées intangibles. Ces illustrations introductives convergent dans une dynamique de la littéralisation du concept ou de la démétaphorisation de l'image.

Le recours à l'image permet ainsi de matérialiser l'intangible et d'exposer l'immatériel. En l'occurrence, Brigid Brophy semble prendre très littéralement

³¹⁸ Leslie Dock, « An Interview with Brigid Brophy », *Contemporary Literature* 17.2 (1976) : 151-170.

cette injonction de mise image en utilisant occasionnellement des dessins dans le roman : à plusieurs reprises croquis et schémas insérés dans le corps du texte viennent suppléer, voire supplanter, le sens véhiculé par les mots. Aussi, l'action simultanée des deux avatars de Pat – O'Rooley et Bunny – présentée sur deux colonnes que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer est elle synthétisée sous forme de schémas explicatifs représentant au moyen de flèches les déplacements des personnages dans l'espace (171 ; 172). L'effet visuel, qui convoque un hypotexte shandien³¹⁹, illustre graphiquement le déroulement de l'action. De même, le texte se conclut sur une dernière pirouette : le dessin d'un poisson, sur la nageoire duquel – *fin* en anglais – est inscrit le mot « FIN » (237). Le recours à l'image ajoute une dimension supplémentaire au discours : dans la mesure où FIN et *fin* ne sont pas des homophones, le jeu de mots n'existe que dans ce plan visuel qu'apporte le dessin d'une nageoire. Toutefois, la mise en vue ou en image peut prendre d'autres formes. L'utilisation d'une graphie atypique, telle que l'insertion de majuscules au sein des mots, permet de faire émerger visuellement un sens nouveau au cœur du mot. Par exemple, le protagoniste nous apprend que sa peluche fétiche d'enfant était en réalité un balai à frange, baptisé « TherMOPylae » (35), puis lance au lecteur l'invitation suivante : « reJoyce with me » (36), qui joue doublement sur l'homophonie du verbe « se réjouir » en anglais et du nom de l'écrivain irlandais, dont l'invocation émerge à travers la rupture typographique minuscule/ majuscule. Ce procédé permet de mettre en vue la multiplicité des sens contenus dans un mot, mais également le dynamisme de la langue et la mutabilité qui la caractérise.

Liliane Louvel³²⁰ définit le pictural comme « l'apparition d'une référence aux arts visuels dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle ». Si les modes du pictural les plus évidents et les plus marquants que sont par exemple l'*ekphrasis* et l'hypotypose n'apparaissent pas directement dans les cinq textes du

³¹⁹ Dans le chapitre 40 du sixième volume, Tristram trace cinq lignes figurant l'avancée de son récit au cours des volumes précédents. Chaque courbe figure une parenthèse, une digression ou un retour en arrière l'écartant de la progression linéaire qu'il se donne pour but (1762, 152-153).

³²⁰ Liliane Louvel, *Texte /Image : images à lire, textes à voir* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002) 15.

corpus³²¹, à l'exception peut-être de *The Passion of New Eve* – on pourra toutefois appuyer notre analyse sur la liste – citée ici de manière non exhaustive – des marqueurs du pictural directs ou indirects relevés par Liliane Louvel que sont : le lexique technique, la référence aux genres picturaux, le recours aux effets de cadrage, la mise en place des opérateurs d'ouverture et de fermeture de la description picturale, la mise en place de la focalisation et des opérateurs de vision, le suspens du temps, l'immobilité et l'absence de mouvement (33).

Ainsi, les nouvelles de Will Self utilisent un certain nombre des procédés énumérés ci-dessus. Pour commencer, la dynamique macrostructurelle de matérialisation d'un intangible observée précédemment sur l'ensemble des textes se retrouve dans *Cock and Bull* également au niveau microtextuel :

Now the body is an old peasant, it retains vivid memory of the felt (and imagined) injustice. Even more peasant-like is the body's tendency to retail little proverbs or sayings to its accompanying mind. [...] For although the peasant body dismissed [the frond] in the short term as an accident, a filament of meat stuck between the teeth and swollen against the gum, it also retained a memory like an embarrassing polaroid taken at a hen-party. And when Carol was relaxed and unsuspecting the following afternoon, her vile body thrust the photograph in front of her mind and threatened blackmail. (23-24)

L'image est doublement présente dans cette description : stylistiquement parlant, l'auteur procède essentiellement par métaphores – « the body is an old peasant » – ou par comparaisons – « a memory like an embarrassing polaroid », figures de rhétoriques qui opèrent ici un transfert de l'abstrait vers le concret. Le proverbe de la sagesse populaire selon lequel une excroissance paraît plus grosse sur certaines parties du corps (22) est converti en filament de viande irritant la gencive contre laquelle il est coincé, tandis que le souvenir de cet incident se matérialise en photographie compromettante. Ainsi l'image apparaît également littéralement, sous la forme physique du polaroid, qui contribue à l'inscription d'une troisième

³²¹ Bien qu'elles soient éventuellement présentes dans d'autres textes des mêmes auteurs. On pensera par exemple à *Dorian : An Imitation*, qui recourt à l'*ekphrasis* ou encore à *Hawksmoor* qui fournit un exemple caractéristique d'hypotypose (47-48).

image dans l'image : l'ombre portée de l'inquiétante étrangeté qui travaille les deux nouvelles. En l'occurrence, alors que sont matérialisés les proverbes de la sagesse populaire surgit de l'image un troisième signifié : le sentiment de douleur et d'irritation représenté par la gencive gonflée, tandis que le polaroid est porteur d'une double notion de honte et de menace liée aux débordements que l'on suppose s'être déroulés lors de la soirée immortalisée. L'image rehausse la description d'un sentiment d'inquiétude et d'inconfort, rejoignant le motif de l'anamorphose décelé par Annie Ramel et Josiane Paccaud-Huguet, dans *Dorian : An Imitation* :

Soudain, au détour d'une phrase, une prolepse produit un effet d'inquiétante étrangeté, une accélération brutale du temps qui fait apparaître le vide derrière le plein. [...] L'effet produit est tout à fait comparable à une anamorphose, et fait penser aux *Ambassadeurs* de Holbein. [...] C'est la mort du peintre qui est montrée/monstrée comme une tête de mort annonçant le destin auquel est promis tout être humain, et rappelant la vanité de toutes les choses terrestres. (293)

Nous avons déjà eu l'occasion de mettre en évidence la dimension proleptique et inquiétante liée à la polysémie de certains termes – tels que « rape field » et « cockateel » – introduisant un effet comparable à celui de la prolepse relevée par Annie Ramel et Josiane Paccaud-Huguet. En l'occurrence, nous voudrions avancer maintenant l'hypothèse que le traitement de la description, et plus particulièrement, le travail du détail dans les deux nouvelles de *Self* s'inscrivent dans cette même perspective anamorphique. En effet, selon Philippe Hamon³²², l'une des fonctions du descriptif est de mettre en vue un lien avec un réel connu : « Dans le texte lisible-réaliste, la description est aussi chargée de neutraliser le faux, de provoquer un 'effet de vérité' (un 'faire croire' à), de même d'ailleurs que les 'enclaves' réalistes (leurres ou résolution de l'énigme) du texte étrange ou fantastique » (51). Dans les termes de Barthes³²³, le détail, ou encore la

³²² Philippe Hamon, *Du descriptif* (Paris : Hachette, 1993).

³²³ « [...] supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le 'réel' y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert,

stratégie du *name-dropping* chère à Will Self, ont pour fonction de connoter le réel :

There is a certain kind of off-licence, which although always absolutely and spotlessly clean, is none the less ever saturated with coils of cigarette smoke that hang around the interior, as stiff and desiccated as dried dog turds. In such establishments the proprietor is invariably to be found behind the cash register, ramrod straight, fag fuming in face, and perhaps the corpse of its predecessor still smoking in the tin ashtray on the counter.
(60)

Introduit par le présentatif « there is », le passage descriptif est linguistiquement « cadré », tel un tableau, par l'opérateur de monstration. Les adverbes « always », « ever » et « invariably » donnent au portrait une valeur paradigmatique, plaçant – rhétoriquement du moins – la description dans le registre de la vérité générale, de la réalité telle qu'elle serait universellement perçue par tout observateur. L'effet optique de gros plan sur le cendrier de métal présent sur le comptoir a pour fonction de renforcer cet effet de vérité. Pour Maylis Rospide, l'« obsession de détail » de la fiction selfienne est à mettre au rang des stratégies permettant de « renormaliser le texte » (336). Dans le même temps, nous retrouvons à travers la comparaison « as stiff and desiccated as dried dog turds » le double phénomène de matérialisation et de re-signification de l'image observé précédemment – la fumée de cigarette volatile prenant à la fois la consistance et la connotation répugnante d'un excrément desséché. Enfin, la métaphore du mégot de cigarette représenté comme un cadavre encore chaud gisant dans le cendrier apporte l'ombre au tableau, en inscrivant dans l'image cette image anamorphique de la mort qui attend Dan quelques pages plus loin. Ce détail – le mégot – évoque l'analyse de Liliane Louvel : « dans le genre fantastique, le détail servira de support à l'imaginaire du lecteur. Il constituera la fissure par où s'introduira la

la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du 'réel' qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » (88)

Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications* 11 (1968) : 84-89.

peur, l'étrange, ce qui va rester entre-deux et empêcher toute possibilité de trancher. Selon qu'il sera hypertrophié ou dissimulé, à la limite du visible, ses effets iront du grotesque au monstrueux » (183). Le détail s'inscrit donc dans le double régime monstrueux de l'image que signale Jean-Luc Nancy : celui de la mise-au-jour – *monstrare* – et de la mise-en-avant (*monere*). Il médiatise à la fois le réel ordinaire et manifeste mais également l'invisible irréel et fantastique, allant « du grotesque au monstrueux », qui se loge dans la banalité d'une volute de fumée ou d'un mégot de cigarette, jouant le double jeu paradoxal de l'effet de réel et de la défamiliarisation. La description est donc le lieu privilégié d'une mise en vue, d'une ostentation contradictoire de l'endroit et de l'envers du décor, du patent et du latent, cristallisée par l'obsession selfienne du détail. Le détail selfien, est monstration par excellence.

b/ Picturalité.

Si le détail, chez Self, fonctionne de manière anamorphique, il se formulera chez Ackroyd en termes de trompe l'œil. En effet, Liliane Louvel souligne que, comme nous avons pu le constater pour *Cock and Bull*, le « détail fantastique inquiète », tandis que dans le roman policier, il prend « une valeur heuristique » (183). Et d'ajouter : « Point de départ de l'enquête, point d'aboutissement aussi, le détail assume totalement sa fonction révélatrice » (183). Dans *Dan Leno*, nous trouvons ainsi nombre de détails, répétés à travers le roman de manière trop évidente pour que le lecteur-enquêteur ne cherche pas à y voir des indices pointant vers la culpabilité d'autres personnages que ceux désignés immédiatement dans les premiers chapitres du roman : Elizabeth et John Cree. Comme le constate Jean-Michel Ganteau : « Le lecteur sait donc depuis le début du roman que la protagoniste est condamnée et l'intérêt herméneutique du récit se trouve ainsi déplacé » (2008, 66). Tout comme Lizzie dès le premier chapitre, John Cree est promptement incriminé par son journal intime, qui le place dans le rôle du Golem de Limehouse. Le roman, dénonçant d'emblée l'identité de ses deux meurtriers, s'inscrit dans une esthétique de la monstration, c'est-à-dire de l'exposition, de la mise en vue immédiate de ce que le roman policier traditionnel met pourtant normalement au centre du secret. Néanmoins, un certain nombre de

détails récurrents, fils rouges du texte, introduisent un doute raisonnable et une inquiétude précédemment repérés comme attributs du détail fantastique. C'est le cas par exemple de l'essai de Thomas de Quincey, *Of Murder Considered as One of the Fine Arts*, cité à de nombreuses reprises dans le journal de John Cree comme source d'inspiration principale de ses crimes (25 ; 30 ; 190). A ce titre, la réémergence constante d'ouvrages du même auteur dans les mains d'autres protagonistes transforme apparemment le détail en indice révélateur, en élément de la quête herméneutique. En conséquence, le soupçon du lecteur pèsera alternativement sur chacun des personnages liés à l'essai : Gissing, qui y fait référence dans un article intitulé « Romanticism and Crime » (35) ; Dan Leno qui en possède un exemplaire (193) et même Karl Marx, détenteur d'un autre ouvrage du même auteur : *Dialogues of Three Templars on Political Economy* (94). On peut également citer les détails diégétiques qui connectent directement ou indirectement Dan Leno à toutes les victimes³²⁴, ou encore la récurrence de disparitions tragiques et de morts subites qui suivent le passage de Lizzie. Tous ces détails sont mis en avant de manière ostensible, en particulier par la répétition, qui rend manifeste leur existence et encourage à postuler leur importance heuristique. Mais, les liens qui unissent Dan Leno aux victimes s'avèrent être de pures coïncidences, et n'ont en réalité aucune fonction dans l'économie diégétique de la résolution de l'énigme. Dans *Dan Leno*, Peter Ackroyd neutralise ce que Liliane Louvel nomme « la fonction codifiante » (183) du détail en le vidant de sa dimension heuristique, ne lui laissant qu'une fonction interrogative – il sème le doute – et esthétique ou ornementale. Jean-Michel Ganteau³²⁵ souligne que le style de Peter Ackroyd se caractérise par une forme d'excès, qu'il soit rhétorique au stylistique et par un goût manifeste pour le principe de saturation propre au kitsch (2005, 245). Il ajoute : « Such a choice relies on recurrences and amplifications of various types. Those appear under the guise of refrains, motifs or structural rhymes which build up into hyperbole though sheer accumulation, hence duration. Saturation of this type is meant to favour ostentation over suggestion and secures the triumph of the explicit over the implicit » (245). Motif

³²⁴ En effet, Mr Gerrard était le costumier de Leno (165), Jane Quig se rendait à l'un de ses spectacles avant sa mort (201) et Alice Stanton portait l'un de ses anciens costumes de scène (201).

³²⁵ Jean-Michel Ganteau, « Peter Ackroyd, Kitsch and the Logic of Impersonal Imitation », *Impersonality and Emotion in Twentieth Century British Literature*, eds. Christine Reynier et Jean-Michel Ganteaud (Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2005) 239-251.

ornemental, le détail exhibé sature l'espace textuel par sa récurrence, ne mettant en visibilité rien d'autre que sa propre existence. Il manifeste par son omniprésence l'échec de la quête heuristique, et flèche paradoxalement, l'existence d'une double absence : celle de la vérité, et celle du sens.

On peut alors parler d'une peinture en trompe l'œil, dans la mesure où l'indice manifeste, exhibé aux yeux du lecteur, s'avère en réalité être une fausse piste, une méthode de camouflage par l'évidence et l'énormité, tout comme le journal de Cree est une peinture en faux-semblant, créée de toute pièce par sa femme. Patrick Mauries³²⁶ définit le trompe l'œil à la fois comme « absolu » et comme « négation » de la peinture : « Indiscernable de tromperie et de vérité ; faux plus vrai que nature ; illusion qui dirait en trompant, la vérité de l'illusion ; image qui met en cause la nature même de l'image » (7). Dans le trompe l'œil, comme dans la métafiction historiographique, se noue une relation ambiguë entre image, qui se donne pour vraie et fausse à la fois, et réalité, confirmée et contestée par le doute qu'introduit l'illusion : « l'objet représenté est en équilibre entre deux champs de réalité. Celui de la réalité du modèle existant et celui de l'artifice de l'illusion picturale. Bien que désillusionné, le spectateur averti restera 'médusé' dans l'hésitation et la confusion de ces deux domaines du réel » (Mauries 1996, 141-142). Ainsi, le roman de Peter Ackroyd enchâsse la réalité historique dans la fiction romanesque, fiction qui se donne pour « vraie » lorsqu'elle est à son tour représentée fictivement sur la scène de théâtre, dans *Misery Junction* (278). Toutefois, ce jeu d'illusion et de réalité est à nouveau inversé lorsqu'Aveline meurt accidentellement au cours de la représentation : la mort fictive du personnage se convertit en mort réelle de l'actrice. Ainsi, le roman évoque le tableau en trompe l'œil de Cornelis Gijsbrechts³²⁷, *Le tableau retourné*, qui représente l'arrière d'une toile, et s'offre « indéfiniment au spectateur comme tableau-objet en représentant son envers » (Mauries 142). Ainsi, *Dan Leno*, tout comme *Le Tableau retourné* reposent sur le paradoxe qu'aucun « endroit » n'est à trouver, « en dépit des manipulations que lui fera subir le spectateur fasciné » (142), suggérant qu'il n'est pas de réalité à trouver en deçà de sa représentation, ni d'Histoire qui ne soit histoire.

³²⁶ Patrick Mauries ed., *Le Trompe-l'œil de l'Antiquité à nos jours* (Paris : Gallimard, 1996) 7.

³²⁷ Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Le tableau retourné*, 1670, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

Dans *Dan Leno*, la quête herméneutique du lecteur reste un échec, dans le sens où aucun indice n'a permis de conduire à une résolution conclusive. Toutefois, la confession finale de Lizzie, restituée par le narrateur omniscient, apporte, bien qu'à demi-mots parfois, une conclusion à l'énigme policière en la désignant définitivement comme coupable. En ce sens, les remarques précédentes s'appliquent de manière peut-être encore plus frappante au texte de Brigid Brophy, dans lequel l'énigme identitaire demeure irrésolue jusqu'à la fin. Une fois encore, le détail ne permet de tirer aucune conclusion satisfaisante : il est dépouillé de sa fonction codifiante. Il n'est alors plus instrument d'une progression herméneutique, tandis que la description n'est plus le lieu d'un progrès diégétique, étant par excellence le lieu d'une ostentation :

La description est toujours, plus ou moins, ostentation, de la part du descripteur, de son savoir (encyclopédique et lexical), démonstration tout autant que 'monstration' de l'étendue d'un lexique, démonstration aussi de son savoir faire rhétorique : la description n'est-elle pas, par-dessus tout, monstration démonstrative, l'endroit où se concentrent souvent le maximum de métaphores, de synecdoques, de métonymies, de comparaisons, de personnifications, etc. (Hamon 43)

Ainsi, le passage dédié à la logique aristotélicienne, qui occupe pas moins de quatre pages (89-92), s'attache à expliquer en détail le fonctionnement du syllogisme et énumère les différents codes mnémotechniques permettant de formaliser les différents types de syllogismes possibles, chacun faisant à son tour l'objet d'une observation particulière : « Now that I'd paused on the word, I found myself noticing for the first time that CESARE isn't Latin but Italian. The medieval scholastic who'd devised that one must have been already tainted with the vernacular. Considered as Latin, CESARE's an aBorgiation » (90). La description du fonctionnement de la logique aristotélicienne est ainsi une illustration exemplaire de ce que Philippe Hamon nomme « un moment d'ostentation de la part du descripteur » : nous trouvons ainsi l'étalage d'un savoir encyclopédique, mais également d'une connaissance et d'une maîtrise du langage

et des langues à nulle autre pareille, qui se manifeste tant au niveau macro- que micro-structurel. Au niveau macro-structurel, le tissu du texte se compose de digressions, apartés, parenthèses ou ratiocinations diverses, propices à une démonstration de virtuosité linguistique, tant ils regorgent, au niveau micro-structurel de jeux de mots, de néologismes, de mots valises, mais aussi de métaphores, comparaisons ou assonances et allitérations, jusqu'à saturation, au risque parfois de sacrifier le sens pour promouvoir une fonction poétique, ornementale – et nous le verrons – musicale de la langue. La description chez Brophy est le lieu d'un excès qui évoque la figure en supplément de l'androgynie.

L'esthétique cartérienne de la description peut, dans une certaine mesure, se rapprocher de celle que nous avons observée chez Will Self. En effet, si dans l'œuvre de ce dernier le descriptif est propice à introduire une inquiétante étrangeté, en faisant appel au potentiel producteur « d'effet de réel » du détail, il devient chez Carter l'occasion de produire un « effet d'irréalité » comme le suggère notamment Julie Sauvage. Selon elle : « toute l'esthétique carterienne repose sur un refus systématique de l'illusion référentielle, qui n'est jamais provoquée que pour être mieux dénoncée. [...] Elle s'ingénie bien plutôt à parsemer ses textes de ses 'effets d'irréalité', dont elle a le secret, afin de dénoncer une conception trop traditionnelle de la réalité » (2006, 47)³²⁸. Nous pouvons en voir un exemple, à travers l'une des premières descriptions que nous livre Evelyn de New York :

The yellow skies were of strange, bright, artificial colours – acid yellow, a certain bitter orange that looked as if it would taste of metal, a dreadful, sharp, pale, mineral green – lancinating shades that made the eye wince. From these unnatural skies fell rains of gelatinous matter, reeking of decay. One day, that was rain of, I think, sulphur, that overcame in rottenness all the other stenches of the streets. (12)

³²⁸ Le travail de Julie Sauvage sur l'ensemble des œuvres d'Angela Carter met en évidence le rôle capital de l'*ekphrasis*, degré de saturation ultime du texte par l'image selon Liliane Louvel (15), dans l'élaboration d'une esthétique de l'irréel (Sauvage, 59-60). Toutefois, nous ne développerons pas ici cette figure du pictural, dans la mesure où elle n'apparaît pas comme une stratégie centrale dans *The Passion of New Eve*.

Description bien déroutante pour le lecteur critique, que l'irruption d'une gamme chromatique vive et discordante – le vert, l'orange et le jaune – et la présence du lexique de la vision inciterait à rapprocher d'une description picturale tant le visuel tend ici à saturer le texte (Louvel 40). Pourtant, cette peinture urbaine, synesthésique, paraît s'animer en un semblant d'hypotypose tant elle fait appel, en plus de la vision, à nos autres sens : le toucher est sollicité par la texture gélatineuse de la pluie, l'odorat est assailli par la pestilence de la pourriture des rues, le goût est agressé par l'acidité et l'amertume des couleurs, dont la violente vivacité fait également souffrir l'œil. Cette description hybride évoque l'ambivalence de l'androgynie. A la croisée de deux sémiotiques – littéraire et picturale – elle offre une image ambiguë, à la fois animée, effusive de tonalités, de senteurs et de sensations, mais pourtant figée et silencieuse. En effet, seule l'ouïe n'est pas mobilisée par ce tableau synesthésique, qui flèche l'irréalité du décor, comme pour signaler l'intervention de la main du peintre venu ajouter des touches de couleurs discordantes, déplacées, dans un croquis en noir et blanc. De même, la description de New York évoque la toile peinte en arrière plan d'une scène de théâtre ou d'un film expressionniste allemand, et semble souligner le travail d'un dessinateur, ou d'un scénographe œuvrant dans l'ombre : « Around us, as if cut out of dark paper and stuck against the sky, were the negative perspectives of the skyscrapers » (23). Julie Sauvage conclut : « Dans la description, le monde du roman se dénonce alors comme fictif : elle en vient à jouer un rôle de commentaire métافictionnel, et provoque pour le lecteur un phénomène de distanciation [...] » (61). Une nouvelle fois, la mise en image, qu'elle soit littéraire ou picturale, fait œuvre de monstration, mettant en exergue la dimension tantôt fictive, tantôt symbolique de la description, dessinant un espace saturé de sens.

Liliane Louvel souligne que le pictural peut également se révéler indirectement, sous forme de substituts « qui sont comme autant de subterfuges de l'iconotexte », ou d'avatars permettant « de varier les manifestations de l'image qui fait retour sous les traits du miroir, des reflets, de la carte, des appareils optiques, du 'tableau vivant', de la photographie » (45). En l'occurrence, de tels procédés de monstration de substitution apparaissent de manière récurrente chez

Angela Carter. Ainsi, les personnages du roman se trouvent face au miroir à de multiples reprises, et à ce titre, la scène clé dans laquelle Evelyn se découvre en Eve vient immédiatement à l'esprit. Le motif du miroir y est bien évidemment prétexte à l'autoportrait, et permet au lecteur de visualiser la nouvelle physionomie féminine du personnage. Dans le même temps, il médiatise l'exhibition ou la monstration du corps hermaphrodite. Devant le miroir, Eve découvre ses cheveux, son visage mais également des parties plus intimes de l'anatomie féminine qui se donnent à voir via le miroir : « I touched the breasts and the mound that were not mine. [...] I grasped my tits and pulled out the dark red nipples to see how far they'd go ; they were unexpectedly elastic and it did not hurt to tug them sharply. So I got a little more courage to explore myself further and slid my hand between my thighs » (74). Outre le procédé scopique de mise à nu qu'il permet de médiatiser, le miroir est de surcroît le lieu par excellence de la matérialisation d'une problématique identitaire. En l'occurrence, il est la manifestation d'une réflexion liée à la subjectivité féminine et à sa construction, comme l'observe Laurent Lepaludier³²⁹ : « Source de reflets ou lieu de passage, le miroir est dépositaire d'un savoir. Objet herméneutique par excellence, il révèle, paradoxalement, l'invisible des apparences, la face des choses et de soi que l'on ne peut voir qu'indirectement » (1998, 10). Mais à l'inverse de « Reflections »³³⁰, la nouvelle inspirant ce commentaire, les personnages de *The Passion of New Eve* ne traversent pas le miroir : les différentes occurrences de glaces et de surfaces réfléchissantes, instruments privilégiés de représentation des mécanismes complexes de l'élaboration d'une identité, ont pour fonction d'instancier tout l'ambiguïté du rapport à l'image. Liliane Louvel constate : « C'est le miroir, lieu de l'illusion, qui lui révèle l'illusion dans laquelle elle a vécu jusqu'alors. [...] Le miroir est le symbole de la révélation et de la trahison, celle d'une personnalité scindée entre 'I' et 'me', le miroir étant l'objet idéal pour atteindre la réalité du sujet » (83). Ainsi Evelyn, découvrant sa nouvelle image, inverse le « stade du miroir », au cours duquel, selon Lacan³³¹, le sujet s'identifie à l'image idéale et

³²⁹ Laurent Lepaludier, « Passages du miroir et miroirs du passage dans 'Reflections' d'Angela Carter », *Etudes britanniques contemporaines* 14 (1998) : 9-27.

³³⁰ Angela Carter, « Reflections », *Fireworks* (1974 ; Londres : Virago Press, 2008) 103-131.

³³¹ Jacques Lacan définit le « stade du miroir » comme une « identification au sens plein [...] que l'analyse donne à ce terme ». Il s'agit de « l'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être », « où le *je* se précipite en un forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la

unifiée du moi que lui présente le reflet. En l'occurrence, si Eve représente bien l'image d'une féminité idéale – celle de la double page d'un magazine (75) – Evelyn ne s'y identifie pas : « When I looked in the mirror, I saw Eve ; I did not see myself. I saw a young woman who, though she was I, I could in no way acknowledge as myself, for this one was only a lyrical abstraction of femininity to me [...] » (74). Au contraire, le *je-féminin-idéal* du miroir nie la complexité du sujet, dessaisi de lui-même par l'image. Le rapport complexe du sujet à son reflet, entre « révélation » et « trahison », que met Liliane Louvel en évidence se retrouve dans l'ambiguïté de Leilah face à son reflet :

She became absorbed in the contemplation of the figure in the mirror but she did not seem to me to apprehend the person in the mirror as, in any degree, herself. The reflected Leilah had a concrete form and, although this form was perfectly tangible, we all knew, all three of us in the room, it was another Leilah. Leilah invoked this formal other into being with a gravity and ritual that recalled witchcraft ; she brought into being a Leilah who lived only in the not-world of the mirror and then became her own reflection. (28)

Cette scène fait écho à l'idée d'aliénation ressentie par sujet par rapport à son image, et à l'échec de l'identification, de la reconnaissance de soi qu'expérimente Eve. Toutefois, cette scène a pour particularité d'ajouter un degré de complexité supplémentaire à la problématique de l'image, en inversant le rapport de prééminence du sujet par rapport à son reflet. Au contraire, c'est bien ici l'image habitant le miroir qui est dotée d'une « forme concrète », clairement définie, « tangible » et d'une existence propre, dans la mesure où Evelyn la pose comme étant un tiers dans la pièce, tandis que Leilah, lentement, s'y conforme, devenant ainsi son propre reflet. Selon Christina Britzolakis³³², cette scène s'inscrit dans un

dialectique de l'identification à l'autre » (Lacan 1949). Cette forme primordiale est « un *je-idéal* », « à jamais irréductible ». Voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du 'Je' telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », XVIe Congrès international de psychanalyse, Zürich, 1949, 11/11/2012, <<http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/miroir.htm>>.

³³² Christina Britzolakis, « Angela Carter's Fetichism », *Angela Carter*, ed. Alison Easton (Basingstoke : Macmillan, 2000) : 173-191.

registre pictural : « Leilah [...] is part prostitute, part female performer, obligingly transforming herself every evening under his gaze into an exotic and fetishised *objet d'art* » (182). En effet, Leilah évoque à Evelyn la fragilité d'ornements en porcelaine de Chine (31), tandis que la courbe de sa chevelure est qualifiée de sculpturale (31). Ce lent rituel d'incarnation (31), au cours duquel les oripeaux et les fards dont elle se pare la transforment en objet d'art, convoquent l'image d'une peinture de Gustave Moreau, faisant de Leilah, l'espace d'un instant, un tableau vivant, une *Salomé* moderne, figée par le poids des parures et des bijoux qui la pétrifient. Cet exemple dessine toute l'ambiguïté du rapport de l'individu à l'image, dans laquelle le sujet se trouve et s'abîme dans un même mouvement, ambivalence illustrée de manière plus flagrante par l'actrice Tristessa. L'image présente dans le miroir, mais aussi et surtout celle fixée sur la pellicule de celluloid³³³ signe à la fois la postérité et l'arrêt de mort de la comédienne :

It was as if all Tristessa's movies were being projected all at once on that pale, reclining figure so I saw her walking, speaking, dying, over and over again in all the attitudes that remained in this world, frozen in the amber of innumerable spools of celluloid from which her being could be extracted and endlessly recycled in a technological eternity, a perpetual resurrection of the spirit. (119)

Si l'image permet de défier la mort – ce qu'illustre également la galerie des personnages de cire qui peuplent les couloirs de verre du château de l'actrice³³⁴ – à travers la « résurrection perpétuelle » ou le recyclage infini qu'elle offre, les notions de pétrification et de statufication qui lui sont liées suggèrent au contraire le risque d'une mort par l'image, à la manière de la femme de Loth. Dans *The Passion of New Eve*, le pictural médiatisé par les miroirs se situe au confluent du tableau vivant et de la nature morte³³⁵. L'image, qui paradoxalement assure la

³³³ Nous considérons ici le cinéma dans sa dimension technique, en tant que succession d'images fixes créant l'illusion d'un mouvement.

³³⁴ « I learned later that she called her waxwork collection THE HALL OF THE IMMORTALS, and she herself would live as long as the persistence of vision, would she not. She had cheated the clock in her castle of purity, her ice palace, her glass shrine. She was a sleeping beauty who could never die because she had never lived » (119).

³³⁵ On trouvera une analyse plus complète des notions de nature morte et de tableau vivant dans la thèse de doctorat de Julie Sauvage (121-141).

postérité du sujet, le vide d'un même mouvement de sa substance, tout comme Leilah se dépossède de son identité pour incarner son reflet dans l'exemple cité précédemment. Cette ambiguïté de l'identité volée et confirmée par le pictural évoque l'analyse que fait Gérard Genette³³⁶ du reflet dans l'esthétique baroque :

En lui-même, le reflet est un thème équivoque : le reflet est un *double*, c'est-à-dire à la fois un *autre* et un *même*. Cette ambivalence joue dans la pensée baroque comme un inverseur de significations qui rend l'identité fantastique (*Je est un autre*) et l'altérité rassurante (*il y a une autre monde, mais il est semblable à celui-ci*). [...] C'est que le reflet est à la fois une identité confirmée (par la reconnaissance) et une identité volée, donc contestée (par l'image même). (21-22)

Le motif du miroir « inverseur de significations » est utilisé par Angela Carter jusqu'à saturation, comme en témoignent les deux scènes qui utilisent des miroirs en vis-à-vis, avec Leilah d'abord, puis dans le château de verre, dont les murs sont faits de surfaces réfléchissantes : « I saw him step back and I saw his reflection in the mirror step back and the reflection of that reflection in another mirror stepped back ; an entire audience composed of Zero applauded the transformation that an endless sequence of reflections showed me was a double drag » (132). Le miroir est l'instrument d'une mise en abyme infinie, excessive et déroutante, sur le mode de l'esthétique baroque telle qu'elle est décrite par Genette d'une part, et résumée par Deleuze³³⁷ dans *Le Pli* par la formule de « la loi d'extremum de la matière » (166). Les miroirs en vis-à-vis d'Angela Carter permettent en effet de représenter « dans un minimum d'étendue » – celle circonscrite et solipsiste du miroir – un « maximum de matière » (166) puisque surgissent soudain par spécularité les dimensions multipliées et illimitées, inversées puis rétablies à l'infini, du miroir qui lui fait face.

Le motif du miroir sert donc une stratégie de mise en image – il est prétexte à l'exposition du corps et à sa description – puis une seconde stratégie de médiatisation de la problématique de l'identité, mais enfin et surtout, il marque

³³⁶ Gérard Genette, *Figures I* (Paris : Editions du Seuil, 1966).

³³⁷ Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque* (Paris : Editions de Minuit, 1988).

une saturation baroque du texte par le pictural. Enfin, dans un dernier renversement sémiotique, le miroir, figure du paradoxe, signale une absence, dans le dernier chapitre du roman : « There was a mirror propped against the rugged wall, a fine mirror in a curly, gilt frame ; but the glass was broken, cracked right across many times so it reflected nothing, was a bewilderment of splinters and I could not see myself nor any portion of myself in it » (181). Dans une succession de grottes qui symbolisent l'exploration et la découverte de soi-même, Eve se trouve confrontée à l'absence d'image, de représentation cohérente d'elle-même, qui matérialise le doute, l'angoisse identitaire, et la *tabula rasa* qu'est cette nouvelle Eve. Cet excès d'image signale un vide de sens, paradoxe que Benito Pelegrin³³⁸ place précisément au centre de l'esthétique baroque. Partant de l'image de la perle imparfaite, soit l'origine étymologique du terme « baroque », il constate :

Elle a toujours un creux ici, une bosse là, est toujours définie ou indéfinie par un trop ou un moins, un manque ou un excès. On en acceptera encore ce caractère comme emblématique de l'œuvre baroque si [...] on s'en tient à la constatation et remplace *excès* par abondance, *manque* par ellipse : autre façon de rendre compte de deux modalités de l'art baroque, collant assez bien aux deux pôles d'écritures opposés, le *cultéranisme* proliférant, ample qui procède par accumulation et le *conceptisme* allusif, qui élide, élimine, dont la concision frôle l'énigme ; l'un ostente, l'autre occulte : mais pour dire diversement le mystère du Verbe, début et fin de tout. (15)

En l'occurrence, l'image du miroir brisé, dont tout reflet est absent, qui prive le sujet d'une image cohérente de lui-même, manifeste par la présence de matière l'existence d'un vide, l'absence, en dernier ressort, au terme du roman et de la quête d'Eve/lyn, d'une réponse quand à la nature de son identité. La monstration baroque rejoint ici l'ambiguïté de l'androgynisme qui figure la plénitude autant qu'il signale, à travers la coupure, l'absence d'une unité perdue.

³³⁸ Benito Pelegrin, *Figurations de l'infini : l'âge baroque européen* (Paris : Seuil, 2000).

Cette partie dédiée à la mise en image dans l'ensemble des romans du corpus est donc fédérée par une esthétique de l'excès et du trop plein. La mise en vue générée par l'image s'accompagne d'ostentation, selon un mode qui évoque les traits du baroque tels qu'ils sont énoncés par Deleuze, Pelegrin ou encore Genette. Après avoir étudié les différents mécanismes de mise en image que sont l'allégorisation – c'est-à-dire l'incarnation de l'abstrait dans un être de chair – l'illustration – soit l'accompagnement du texte par le dessin – l'utilisation de substituts au pictural tels que miroirs et photographies, qui sont des instanciations de l'image – mais aussi le recours à l'image en tant que figure du discours, nous nous proposons d'étudier à présent un mode de monstration, qui par rapport à l'image, serait pluridimensionnel.

B/ La mise en spectacle.

La mise en spectacle et ses manifestations prolongent notre réflexion sur la monstration. Le théâtre, le cinéma et l'opéra, arts de la mise en scène totaux, visuels, et sonores, arts du temps et de l'espace, s'inscrivent dans cette même dynamique baroque de la profusion de matière visuelle et verbale, en mettant « l'accent sur le monumentalisme, le goût de l'ostentation, du paraître, la théâtralisation des conduites individuelles et sociales dans un monde perçu comme une vaste scène éphémère et dérisoire, jeu et miroir, théâtre de la vanité terrestre dont la mort est la tombée du rideau » (Pelegrin, 17).

a/ Théâtre brechtien.

Christina Britzolakis considère d'ailleurs la théâtralité comme le thème principal qui fédère l'œuvre cartérienne : « If there is a single theme that appears central to criticism of Carter's writing, that theme must surely be theatricality. This is not surprising, since dramatic performance in all its varieties – masquerade, carnival, burlesque, travesty, cross-dressing, drag – leaps out at the reader from the pages of Carter's texts as both style and subject » (2000, 173). En effet, le tableau vivant, que nous avons précédemment évoqué, se situe à la limite du pictural et du théâtral, dans la mesure où il s'agit d'un spectacle pétrifié en

image. Tout comme Liliane Louvel soulignait que le pictural pouvait apparaître sous la forme de marqueurs indirects tels qu'un vocabulaire spécifique et technique lié à la peinture (gammes chromatiques, effets de cadrage, perspective, etc.) (33), le théâtral émerge à travers le champ lexical de la scène et du spectacle dans *The Passion of New Eve*. Ainsi, l'épisode de la castration rituelle d'Evelyn se déroule dans un espace à la croisée du clinique et du scénique : la salle d'opération – « operating theatre » (56) en anglais – est équipée d'une trappe par laquelle Mother entre et sort (67) à la manière d'un *deus ex machina*. Elle est baignée d'une lumière artificielle (57), permettant diverses variations d'intensité (67), tandis qu'une stéréo assure la bande sonore rythmant les entrées et sorties des personnages (67), autant d'éléments qui installent sémantiquement la théâtralité de l'espace. Enfin, Evelyn déclare : « I remember the way the curtains swished open to reveal our audience, seated in banked seats around the little stage like the spectators of a chamber opera [...] » (69), complétant le parallèle instauré entre l'opération et opéra³³⁹. L'introduction de tels espaces d'exhibition, qu'il s'agisse du théâtre, du musée ou du cirque prolongent la réflexion que nous avons entamée au chapitre précédent sur la métafiction. En effet, ce processus de mise en abyme, d'une représentation théâtrale au sein de la fiction littéraire a pour double effet de mettre en vue un objet de réflexion, soumis à la sagacité du lecteur – en l'occurrence, la construction de l'identité féminine en lien à l'économie de l'image et du regard masculin – tout en introduisant un degré de distance additionnel. L'objet est doublement médié, doublement encodé par des systèmes sémiotiques différents : une première fois par la représentation littéraire, une seconde fois par la mise en scène théâtrale. Linden Peach retrace de nombreuses influences théâtrales dans l'œuvre carterienne : « Carter's interest in the theatre comes from a number of sources of which the most important are clearly the theatre of Japan and China ; the work of Bertold Brecht which prepared her for, and in some ways, helped her shape her response to, oriental theatre ; and, perhaps most important of all, Shakespeare and Renaissance drama » (140). En l'occurrence, la mise en avant hyperbolique des personnages, doublement offerts

339 Les textes d'Angela Carter sont d'ailleurs émaillés de références à des espaces de spectacle, de monstration, qu'il s'agisse du cabaret, évoqué par les spectacles de danse érotique que Zero impose aux femmes de son harem (103-104), du musée de cire composé par Tristessa (117-119), ou encore le cirque et le music hall dans *Nights at the Circus*.

à l'œil critique du lecteur, à pour effet de neutraliser l'identification aux personnages, mettant en acte – entre autres – les préceptes du théâtre brechtien. En effet, le théâtre selon Brecht³⁴⁰ s'appuie sur le principe fondamental de la « distanciation » afin d'obtenir du spectateur un regard critique et interrogateur : « Voilà le regard, aussi inconfortable que productif, que doit provoquer le théâtre par les représentations qu'il donne de la vie des hommes en société. Il doit forcer son public à s'étonner, et ce sera le cas grâce à une technique qui distancie et rend étrange ce qui était familier » (369). Il ajoute que pour obtenir cet effet, le comédien lui-même doit jouer de manière à neutraliser l'empathie du spectateur : « Pour produire des effets de distanciation, il a fallu que le comédien laisse de côté tout ce qu'il avait appris et qui lui permettait de provoquer l'identification du public avec les personnages qu'il jouait » (370). Il s'agit donc d'un théâtre didactique, visant à éveiller l'esprit critique du spectateur. Pour ce faire, il est nécessaire selon Brecht de neutraliser l'identification du spectateur aux acteurs jouant sur la scène, tout comme les postures exagérées des personnages de *The Passion of New Eve* semblent s'évertuer à distancier le lecteur³⁴¹. Ce phénomène de neutralisation est complété ou renforcé par la relative absence d'affects et de souffrance physique dont font preuve les personnages du roman. La focalisation interne nous barre l'accès aux psychés de Leilah et Tristessa, nous rendant, tout comme Evelyn, spectateurs de leur souffrance. Lorsque enfin les rôles se trouvent inversés, la douleur d'Eve/lyn semble se communiquer rationnellement au lecteur. Nicole Ward-Jouve³⁴² résume cette expérience de lecture déconcertante par ce qu'elle nomme « l'absence de sang » dans *The Passion of New Eve* :

³⁴⁰ Bertold Brecht, « Petit Organon pour le théâtre », *Ecrits sur le théâtre* (Paris : Gallimard, 2000) 369.

³⁴¹ Bien entendu, cet effet de distanciation brechtien n'est pas dû au seul fait des postures exagérées ou grotesques des personnages du roman. On peut également le lier au traitement de l'espace par la description étudié plus haut. Selon Brecht : « Aujourd'hui, il importe davantage que les décors disent au spectateur qu'il est au théâtre plutôt que de lui suggérer qu'il se trouve par exemple, en Aulide. [...] Le mieux est de montrer la machinerie, palans et cintres ». Cette conception du décor de théâtre, qui doit se révéler comme tel, évoque les descriptions de New York et de la salle d'opération, qui exposent littéralement une machinerie, un *apparatus* littéraire. Voir Bertold Brecht, « L'architecture de scène », *Ecrits sur le théâtre* (Paris : Gallimard, 2000) 733.

³⁴² Nicole Ward-Jouve, « 'Mother is a Figure of Speech...' », *The Flesh and the Mirror : Essays on the Art of Angela Carter*, ed. Lorna Sage (Londres : Virago, 2007) : 151- 183.

The – bloodlessness ? – with which a ghastly series of Doomsday horrors were being narrated fazed me. [...] Now that he's become mythical Eve, the best you can say for her is that s/he is at the receiving end of pain, where he inflicted it. But whether the pain is hers or someone else's s/he does keep a near-psychopathic inability to feel it. [...] Unreality is the name of the game. Bloodless was the right word. [...] Puppets all. Sawdust and celluloid. (157)

Effectivement, le lecteur ne peut ressentir la souffrance des personnages, communiquée certes avec brio, et force adjectifs qualificatifs, qui restent toutefois emprunts d'une rationalité analytique dominante : « more than my body, some other yet equally essential part of my being was ravaged by him for, when he mounted me [...] I felt myself to be, not myself but he ; and this crucial lack of self, which always brought with it a shock of introspection, forced me to know myself as former violator [...] » (102). En l'occurrence, la réflexion et l'analyse d'une souffrance morale prennent le pas sur la douleur pure, sur une souffrance corporelle inscrite dans la chair. Les personnages, comme le souligne Nicole Ward-Jouve, nous semblent alors être des personnages de papier, des marionnettes didactiques destinées à servir un ordre du jour politique. Le procédé de monstration qu'est la théâtralisation a pour double effet de joindre le geste à la parole. La mise en vue est une troisième fois soulignée par l'écriture qui renforce la démonstration par une explication, le style emphatique du commentaire sous-titrant la surenchère du visuel et l'hyperbole de la mise en spectacle.

b/ Mélodrame et pantomime.

Ce processus se retrouve dans *Dan Leno*, dans lequel l'effet de la métafiction se combine également à une surenchère visuelle. Le théâtre y apparaît comme motif direct, à travers l'univers du music-hall dans lequel évoluent Dan Leno et Lizzie, et sur la scène duquel deux genres théâtraux sont mis à l'honneur : la mélodrame et la pantomime. Le mélodrame partage avec le théâtre brechtien

une fonction édifiante, qui repose selon Julia Przybos³⁴³, sur l'exposition d'une violence – trait que nous serons amenés à développer ultérieurement – dont le spectacle est donné comme paradigme négatif (57). Si le mélodrame partage avec la théâtralité telle qu'elle est déployée par Angela Carter dans *The Passion of New Eve*, des fonctions didactiques et édifiantes, il s'en éloigne toutefois dans la mesure où il fonctionne *a contrario* sur un principe d'identification du spectateur. Si l'on se réfère à John Mercer³⁴⁴ : « Melodrama, however one might understand the term, always has the ability to provoke strong emotions in audiences, from tears of sorrow and identification, to derisive laughter » (1). D'après cette remarque, nous pouvons donc dire que le spectacle mélodramatique repose sur l'évocation d'affects forts, couvrant les extrêmes des émotions, dans une gamme allant du rire aux larmes, provoquées par l'utilisation excessive du *pathos*. Peter Brooks³⁴⁵ caractérise le mélodrame par l'esthétique et la rhétorique de l'excès et des opposés qui le travaillent :

The world according to melodrama is built on irreducible manichaeism, the conflict of good and evil as opposites not subject to compromise [...]. Polarization is both horizontal and vertical : characters represent extremes, and they undergo extremes, passing from heights to depths, or the reverse, almost instantaneously. The middle ground and the middle condition are excluded. (36)

Il pose ainsi comme élément fondamental du mélodrame, négligé selon lui par la critique : « the overstatement and overemphasis of melodrama, its rhetorical excess. These are not accidental but intrinsic to the form » (36). Cette mise en scène, utilisant le genre excessif du mélodrame d'un côté, puis de la pantomime de l'autre, présentant les mêmes excès dans le débordement comique cette fois, sert de loupe. Elle permet un effet de focalisation sur l'ensemble de l'œuvre. En effet, les éléments du mélodrame infusent, irriguent l'ensemble de l'œuvre, et apparaissent également de manière indirecte, comme chez Angela Carter. Ainsi,

³⁴³ Julia Przybos, *L'entreprise mélodramatique* (Paris : José Corti, 1987).

³⁴⁴ John Mercer and Martin Shingler, *Melodrama : Genre, Style, Sensibility* (Londres : Wallflower Press, 2004).

³⁴⁵ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (1976 ; New Haven : Yale University Press, 1995).

l'histoire de Gissing et de sa femme Nell Harrison, une prostituée alcoolique à laquelle il a sacrifié sa vie et l'argent de sa bourse d'étudiant (110), semble inspirée – ou pourrait inspirer – une pièce mélodramatique, tandis que la confession finale de Lizzie fait l'effet d'un « coup de théâtre », stratégie caractéristique de l'imagination mélodramatique selon Peter Brooks (40). Les manifestations pantomimiques et mélodramatiques directes et indirectes témoignent d'une sensibilité *camp*, qui se caractérise selon Fabio Cleto³⁴⁶ par les traits suivant : « representational excess, heterogeneity, and *gratuitousness* of reference » (3), mettant ainsi en échec le désir d'en donner une définition stable et homogène. Cette définition pourrait se compléter par celle de Susan Sontag³⁴⁷, qui précise : « The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to the serious. One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious » (62). L'acteur Dan Leno incarne parfaitement cette sensibilité *camp*, qui traverse également le roman à travers l'émergence de motifs tantôt mélodramatiques, tantôt pantomimiques : « He could find only the most frail and timid words of comfort now, whereas on the stage he could have delivered a great tirade of sorrow before spoofing his own grief » (206). Impuissant à reconforter une famille confrontée à la mort à la ville, Dan Leno n'arrive à tourner en dérision les sujets les plus sérieux que sur la scène de théâtre. C'est donc seulement en travesti, *via* la copie distanciée qu'est la performance *drag* androgyne que l'acteur parvient à résorber la violence du réel.

C/ L'obscène et l'abject.

La théâtralisation et la picturalité de l'écriture permettent d'exposer l'envers des décors : l'impalpable est matérialisé, l'invisible est rendu visible, le hors scène prend place sous les feux de la rampe. Le motif baroque qui naît de ces excès figure l'ambiguïté de l'androgyne. De même que la profusion de matière

³⁴⁶ Fabio Cleto ed, *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject* (Edimbourg : Edinburgh University Press, 1999).

³⁴⁷ Susan Sontag, « Notes on Camp », *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ed. Fabio Cleto (Edimbourg : Edinburgh University Press, 1999) 53-65.

flèche l'absence de sens ou de vérité, la fable de Platon signale par la plénitude des Androgynes mythiques la perte d'une unité. Enfin, cette esthétique de l'exhibition rejoint aussi la dimension sulfureuse et excessive de l'hermaphrodite. C'est pourquoi nous allons maintenant nous interroger sur l'obscène non plus dans son sens de mise sur le devant de la scène, mais dans son acception commune, qui renvoie au dégoût, à la saleté, à l'impureté et par extension, à l'inconvenance ou l'immoralité.

a/ Avant/arrière.

L'exhibition débordante, joyeuse, effusive que nous avons pu voir se déployer dans les esthétiques baroque ou camp, carnavalesques, burlesques, grotesques a son avatar : l'obscène immoral et mortifère. Susan Sontag poursuit son exploration de la sensibilité *camp*, pour en dévoiler un aspect que semble cacher une apparente frivolité :

there is a kind of seriousness whose trademark is anguish, cruelty, derangement. [...] Here I am speaking, obviously of a style of personal existence as well as of a style in art : [...] that is, art whose goal is not that of creating harmonies but of overstraining the medium and introducing more and more violent, and unresolvable, subject matter. [...] Something is good not because it is achieved but because another kind of truth about the human situation, another experience of what it is to be human [...] is being revealed. (61)

De même, Peter Ackroyd surcharge le médium du théâtre en introduisant également une thématique « de plus en plus violente » et « insoluble ». Dans la pièce mélodramatique qu'est *Misery Junction* s'insère la mort réelle d'Aveline Mortimer, constituant une instance de surenchère de la violence. Toutefois, la scène est essentiellement décrite du point de vue des acteurs, et non des spectateurs : « The condemned woman was really falling through the trap door and Dan Leno, with his instinctive knowledge of stage techniques, knew that something had gone terribly wrong » (281). Dans un nouveau jeu de miroir,

théâtre et coulisses se retrouvent mis sur un même plan, lorsque nous assistons aux tentatives de Dan pour ramener Aveline à la vie hors scène (282). Peter Ackroyd met ainsi sur le devant de la scène le monde « par définition occulté des rouages de l'illusion dramatique » (Ganteau 2008, 155) : la monstration de ce qui se refuse habituellement aux regards – l'envers du décor – pouvant alors être qualifié d'ob-scène.

Aux diverses violences faites aux personnages de *Cock and Bull* et de *The Passion of New Eve* s'ajoutent les nombreuses morts violentes des victimes du Golem : aux huit victimes officielles, s'additionnent les morts apparemment accidentelles qui suivent Lizzie, au nombre de quatre. Tout comme Carol, Lizzie parvient à faire accuser un autre à sa place, doublant la violence d'immoralité, ce qui constitue pour Kristeva le comble de l'abjection :

Tout crime, parce qu'il signale la fragilité de la loi, est abject, mais le crime prémédité, le meurtre sournois, la vengeance hypocrite le sont encore plus parce qu'ils redoublent cette exhibition de la fragilité légale. Celui qui refuse la morale n'est pas abject [...]. L'abjection, elle, est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche : une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit, [...] un endetté qui vous vend, un ami qui vous poignarde... (12)

En conséquence, l'esthétique de la mise en visibilité d'un invisible permet également l'exploration et la mise au jour de territoires limites, en marge de la morale et de l'acceptable, tels que la violence, la horreur, l'obscène ou encore l'abject. Ainsi, l'obscénité se manifeste chez Ackroyd dans les deux sens du terme, car l'exposition du monde caché du théâtre et de ses coulisses se re-problématise dans la théâtralisation des meurtres, considérés comme « l'un des Beaux-Arts ». Le tueur compose en effet ses scènes de crime comme des natures mortes :

Then, lost in the fog, I created such a spectacle that no eye seeing it could fail to be moved. The head came off first, and the intestinal tract made a very pretty decoration beside the womb. [...] What a work is man, how

subtle in faculties and infinite in entrails ! Her head lay upon the upper step, just as if it were the prompter's head seen from the pit of the theatre, and I must admit I applauded my own work. (62)

Le motif du théâtre est prétexte à l'exhibition d'une violence, dont le débordement hors-scène devient scandale. Le spectacle de la violence sur scène n'est pas un fait atypique : nous avons déjà établi dans la partie précédente que la pantomime avait entre autres pour fonction l'humiliation rituelle de la femme, de même que les théâtres de la ville se délectent de mettre en spectacle des faits divers sanglants : « Several plays were also written upon the murderous theme by hack writers, and were performed at the various 'blood tubs' or 'blood and thunder' playhouses where 'shockers' were the customary entertainment » (164). Or, dans cette double théâtralisation de la violence déplacée hors-scène, nous retrouvons le parcours allant du tableau vivant à la nature morte que nous avons pu étudier dans l'œuvre d'Angela Carter. En effet, à l'image d'une représentation en miroir, le rapport de significations s'inverse lorsque la rencontre de la violence et du théâtre sort de l'espace circonscrit de la scène pour s'effectuer dans le réel. Hors scène, la mise en scène de la violence se fait obscène dans la mesure où le théâtre, confondu avec la réalité, perd sa fonction cathartique, exhibant une violence pure, choquante pour faire place à l'effroi. D'autre part, la mise en scène d'un corps réifié, dont les membres disloqués sont traités comme des accessoires entrant dans la composition d'un tableau, provoque un sentiment de l'abject, selon la définition qu'en donne Julia Kristeva³⁴⁸ : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable. [...] Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette » (9). En effet, d'un côté, la dimension théâtrale du crime, posé comme spectacle, invite le regard, et « fascine le désir », tandis que pourtant, le sujet de la composition provoque écœurement et rejet. Dégoût et fascination se mêlent dans ce spectacle outrancier de la mort, dans cette image mortifère sublimée et exagérée. A travers le démembrement de la victime, c'est ici le corps humain et son intégrité, qui sont contestés ; l'obscène se loge dans

³⁴⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris : Seuil, 1980).

l'exhibition du corps mort, inversé, dont l'intérieur se trouve mis en visibilité, extériorisé, autant d'images qui évoquent l'œuvre de Self.

b/ Intérieur/extérieur.

Dans *Cock and Bull*, la politique consistant à systématiquement faire voir l'envers du décor, à exhiber l'inquiétante étrangeté du familier, touche également au corps et à l'âme humaines, composant ainsi une « fable repoussante » (« repellent tale » (11)). Selon Jean-Michel Ganteau³⁴⁹, la figure de l'envers sert en effet une esthétique de l'obscénité : « En recourant à la figure de l'envers, Self poursuit sa mise en scène forcenée de l'obscène, et donne à voir ce qui est tenu pour caché, cet autre côté du décor qui, par définition, échappe à l'observation mais que le romancier dévoile et exhibe. [...] » (2008, 130). En premier lieu, l'esthétique du renversement obscène touche au corps humains, dont les organes et les entrailles passent à l'extérieur, inversion sanglante dont Self fait d'ailleurs le second ressort de l'horreur : « the bloody horror of gynecological fact. But really [modern horror films] have simply rendered external what is at the very core of our dearest friends. They have just turned inside out the sock of feminine biology » (22). L'image de la chaussette retournée évoque la définition que donne George Bataille³⁵⁰ de l'obscène, pour lequel « l'obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée. Il y a au contraire dépossession dans le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion, semblable au va et vient des vagues qui se pénètrent et se perdent l'une dans l'autre » (24). Dans cette perspective, la définition kristévienne de l'abjection recoupe celle de l'obscénité selon Bataille, dans la mesure où toutes deux mettent en avant un bouleversement du Même par un Autre qui le menace. Ainsi, *Cock and Bull*, dont le scénario initial met précisément en scène le « trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi » à travers l'irruption d'un organe génital surnuméraire, se place d'entrée dans le régime de l'obscène ou de l'abject. Julia Kristeva précise que

³⁴⁹ Ganteau. Jean-Michel. « 'This empty Tale' : monstration de l'envers et dire politique dans *How the Dead Live* de Will Self », *Etudes britanniques contemporaines* 34 (2008) : 129-144.

³⁵⁰ Georges Bataille, *L'érotisme* (Paris : Les Editions de Minuit, 1957).

l'abjection se différencie d'une absence de propreté ou de santé ; c'est au contraire « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (12). Dans cette perspective, l'androgynisme, représentant par excellence l'ambiguïté et la mixité, devient le parangon de l'abjection, prétexte à la représentation de zones de transgressions. Ainsi, nous assistons dans « Cock » à une escalade de l'abjection, trouvant sa meilleure illustration dans le dernier chapitre au cours duquel Carol assassine Dan dans une sanglante scène de viol :

She came with a bang rather than a whimper, the bummy numbness of her genitals squishing home for the last time into the bummy mush of Dan's *derrière*, her thin *poitrine*, dart-tip nipples questing for the target, thrust forward as breasting the tap, and she subsided. Subsided and looked, and saw : Dan's dying stare, fawn-like, innocently stupid, as the grey giblets fell from his shattered skull and grey porridge began to stain the flower-patterned pillow case. (90)

Dans cette scène, le « renouveau de la fusion », pareil à des « vagues qui se pénètrent et se perdent l'une dans l'autre » inhérent à l'érotisme évoqué par Bataille – image qui suggère d'ailleurs la fusion androgynique dans la relation charnelle – est évacué pour faire intégralement place à une obscénité pure, à peine désamorcée par l'utilisation de mots d'origine étrangère dans la description. Au contraire, seuls restent de cette relation sexuelle, dépouillée de toute dimension productive ou reproductive, l'écoulement des organes : celui du membre masculin de Carol dans la jouissance et celle de la boîte crânienne de Dan dans la mort. Le corps de ce dernier se disloque de toutes parts, se transforme en « bouillie », puis implose sous les assauts de Carol. Toutefois, l'exposition de l'horreur et de l'obscène ne se conclut pas sur cette mort. Le chapitre entier met en scène une escalade, une juxtaposition d'obscénités. Le premier meurtre sera suivi d'une seconde agression du même type, envers Dave 2, tandis que le récit de la mort de Dan est entrecoupé de réflexions du narrataire, qui suspecte une conduite inconvenante de la part du *don* : « I couldn't be absolutely sure but I suspected from the way he had begun to pant [...] that the don was playing with himself »

(87). La violence narrée par le *don* se dirige alors vers le passager du train, victime d'insultes, puis d'injures racistes et antisémites (94 ; 99), avant de donner lieu à une troisième scène de viol (98), mêlant violence verbale et physique. Selon Brian Finney :

Bataille and his poststructuralist successors characterize the twentieth century as the era which breaks radically with the search for absolute knowledge and total illumination. Total illumination [...] ends in a kind of blindness, because it hides the presence of base materialism. [...] Material existence embodies non-knowledge, eroticism and obscene laughter. [...] In Self's world passions and desires are exposed as the real factors motivating human conduct. (Finney, 1995)

Nous pouvons tirer deux conclusions de la remarque de Brian Finney. Tout d'abord, l'esthétique de la violence et de l'obscène qui gouverne les deux nouvelles de Self – mais aussi *The Passion of New Eve* – vise à mettre au jour l'inconscient humain – ou en termes freudiens le ça – régi par le principe de plaisir et gouverné par des pulsions irrationnelles de vie et de mort. D'autre part, si nous filons la métaphore de la lumière aveuglante initiée par Brian Finney, nous pouvons suggérer que cette surexposition de la violence pourrait se rapprocher de ce que Maylis Rospide nomme un « surdosage de la monstration » qu'elle met en relation avec l'inquiétante étrangeté du texte. Celle-ci serait, selon elle, « victime d'une usure prématurée », car, à force de montrer l'étrange, « elle en affadit son propre effet de surprise, et propulse l'extrinsèque dans le cœur tentaculaire de la rassurante familiarité : une accoutumance se crée qui désarme le genre dans sa tension entre familier et étranger » (156). De la même manière, nous voudrions formuler l'hypothèse que la surexposition par le texte de la violence ordinaire – ou extrême – a pour effet, dans un nouveau retournement, de banaliser l'obscène et l'abject, reportant la responsabilité de décider de la portée morale du conte sadique et satirique sur le lecteur, conduit à s'interroger sur sa propre fascination morbide pour cette « fable repoussante ». L'androgynie devient alors le lieu d'une mise en crise des valeurs sociales et morales. Si nous partons, à l'instar de Brian

Finney, du principe que le passager du wagon allégorise au sein du récit le narrataire extradiégétique qu'est le lecteur, nous concluons avec lui que :

Self's comic sleight of hand in this final paragraph draws readers' attention to their own prurient involvement in this doubly pornographic tale of sexual violation, violence and death. [...] We are seduced and then compelled into confronting the 'silent life' of violence and transgression lurking within us, concealed beneath our civilized language of sexual love and eroticism. (Finney, 1995)

En effet, cette sur-monstration d'une violence débordante pousse le lecteur à s'interroger sur sa propre accoutumance ou sa résistance au spectacle de l'obscène érigé en normalité d'une part, et sur la séduction éventuellement exercée par une narration exposant ainsi les pulsions et désirs les plus indicibles de l'âme humaine d'autre part. En ce sens, l'acte de monstration prend alors une dimension éthique : tel un miroir tendu au lecteur, le récit de l'androgynisme abject le force à questionner les limites de sa propre moralité et d'une responsabilité morale.

Nous concluons cette partie avec Annie Escuret³⁵¹, qui fait du monstre le symptôme de la monstration. Selon elle, malgré les efforts de la tératologie pour « pacifier » le monstre, le mettre en ordre, celui-ci reste toujours le noyau d'une résistance au sens :

« Toutefois, certains monstres champions de la désarticulation résistent avec opiniâtreté au rassemblement. En effet, le monstre a d'abord partie liée avec la résistance au SENS. Si l'animal symbolique correspond à un trop-plein, en revanche le monstre est affecté d'insignifiance signifiante. Il DONNE A VOIR puisqu'il est censé MONTRER. En un mot, le monstre n'est rien EN SOI puisque, tel un décor au fond d'une scène, il est le lieu d'une théâtralité. Certains critiques voient en lui le rideau qui occulterait la scène primitive tout en laissant affleurer à la surface les entrailles (ou les

³⁵¹ Annie Escuret, « La monstration », *Cahiers victoriens et édouardiens* 35 (1992) : 19-37.

matrices). En un mot, il est ce qui opère un retour qui transforme l'intérieur en extérieur. (21)

Cette réflexion nous conduit ainsi à nous pencher maintenant plus particulièrement sur la figure du monstre comme fait particulier de monstration, et à définir les rapports de l'androgynie au monstrueux.

CHAPITRE 5 : Le monstre et le monstrueux.

A/ Monstruosité : figurations et problématiques.

Un parcours diachronique, en introduction de ce travail, nous a permis de constater l'appartenance de l'androgynisme au régime de la monstruosité. Les représentations de l'hermaphrodisme dans l'imaginaire populaire, religieux ou scientifique, allant des sacrifices rituels antiques à la classification raisonnée d'Isidore Geoffroy St Hilaire³⁵² nous ont permis d'observer son entrée progressive dans la sphère du rationnel, voire du naturel. Il convient toutefois de réfléchir maintenant, sous l'égide de Michel Foucault³⁵³, à une acception plus large de la monstruosité, pour en faire scintiller les différentes facettes, avant de le lier à nouveau à l'androgynisme³⁵⁴.

a/ Le rapport à la norme.

Dans le cours donné au Collège de France intitulé *Les Anormaux*, ce dernier discerne schématiquement trois grandes phases dans notre acception socio-historique de la monstruosité : la première appartient à la pensée antique et moyenâgeuse, et se caractérise par la mixité. Le monstre est alors celui qui se situe à la croisée de deux règnes – animal, végétal et/ou divin – et dans lequel s'instancie un mélange des corps, ou des formes³⁵⁵. Puis apparaît à partir du 18^{ème}

³⁵² Voir « Médecine et hermaphrodisme : du prodige au monstre ».

³⁵³ Michel Foucault, *Les Anormaux : Cours au Collège de France (1974-1975)* (Paris : Gallimard, 1999).

³⁵⁴ Notons à cet égard que, selon Michel Foucault, l'hermaphrodisme a non seulement partie liée avec la monstruosité, mais elle a de surcroît servi de socle à l'élaboration de sa définition médico-légale au 18^{ème} siècle : « Mais à l'Age classique, c'est un troisième type, je crois, de monstruosité qui est privilégié : les hermaphrodites. C'est autour des hermaphrodites que s'est élaborée, qu'a commencé en tout cas à s'élaborer la nouvelle figure du monstre, qui va apparaître à la fin du XVIII^{ème} siècle, et qui va fonctionner au début du XIX^{ème} » (62).

³⁵⁵ « Le monstre, depuis le Moyen Âge jusqu'au XVIII^{ème} siècle qui nous occupe, c'est essentiellement le mixte. C'est le mixte de deux règnes, règne animal et règne humain : l'homme à tête de bœuf, l'homme aux pieds d'oiseau – monstres. C'est le mélange de deux espèces, c'est le mixte de deux espèces : le porc qui a une tête de mouton est un monstre. C'est le mixte de deux

siècle le « monstre humain », dont le cadre de référence est « juridico-biologique »³⁵⁶, et qui amorce le déplacement de la monstruosité vers le domaine purement moral et *in fine* comportemental ayant lieu au 19^{ème} siècle, avec l'arrivée du « monstre moral » ou « criminel monstrueux » (75). Georges Canguilhem³⁵⁷ dégage dans *La connaissance de la vie* des phases similaires à celles mises en évidence par Foucault, mais propose quant à lui une terminologie divergente, suggérant de dissocier les domaines juridique et médical, en réservant le terme « monstruosité » à la seule anomalie morphologique, tandis l'adjectif « monstrueux » s'appliquerait aux champs légal, moral, voire poétique³⁵⁸. Nous tenterons ainsi de prendre en compte dans l'étude qui suit ces trois figurations de la monstruosité : cette dernière acception morale de la monstruosité relevée par Foucault s'inscrit dans le prolongement de notre réflexion sur l'abjection, dont la figure du monstre serait le symptôme ou l'émanation. D'autre part, nous nous intéresserons aux progrès médicaux et technologiques inhérents à la fin du 20^{ème} siècle qui entraînent une nécessaire re-problématisation du monstre « médico-

individus [...] C'est le mixte de deux sexes : celui qui est à la fois homme et femme est un monstre. [...] Enfin, c'est un mixte de formes : celui qui n'a ni bras ni jambes, comme un serpent, est un monstre. Transgression par conséquent, des limites naturelles, transgression des classifications, transgression du tableau, transgression de la loi comme tableau : c'est bien de cela en effet, qu'il est question dans la monstruosité » (Foucault 1999, 58-59).

³⁵⁶ « Le cadre de référence du monstre humain, bien entendu, est la loi. La notion de monstre est essentiellement une notion juridique – juridique, bien sûr, au sens large du terme, puisque ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même. Le champ d'apparition du monstre est donc un domaine qu'on peut dire « juridico-biologique ». D'autre part, dans cet espace, le monstre apparaît comme un phénomène à la fois extrême et extrêmement rare. Il est la limite, il est le point de retournement de la loi, et il est, en même temps, l'exception qui ne se trouve que dans des cas précisément extrêmes. Disons que le monstre est ce qui combine l'impossible et l'interdit » (Foucault 1999, 51-52).

³⁵⁷ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie* (1965 ; Paris : Vrin, 1992).

³⁵⁸ En effet, dans un chapitre de *La connaissance de la vie*, Georges Canguilhem propose de distinguer les notions de monstruosité et de monstrueux, initialement confondues dans les pensées Antique et moyenâgeuse, posant la monstruosité comme « la menace accidentelle ou conditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme » (172-173) d'une part, tandis que le monstrueux serait « un concept initialement juridique », progressivement « constitué en catégorie de l'imagination » (175) d'autre part. Anna Caiozzo et Anne-Emmuelle Demartini résumant ainsi la pensée du philosophe : « Fondamentale, la distinction a été faite par George Canguilhem, qui distingue le monstrueux, assimilé au délictueux – auquel le Moyen Age a ajouté la référence diabolique – de la monstruosité, bientôt constituée en concept biologique avec la tératologie moderne : longtemps confondus (la monstruosité n'étant qu'un effet du monstrueux), les deux concepts sont séparés, quand la pensée rationnelle a réintégré le monstre dans le concert des lois en ôtant toute pertinence à la notion de 'contre nature' (rien de monstrueux dans les monstruosités isolées par le savant) » (13). En d'autres termes, nous tenterons de réserver, à l'instar de Canguilhem, le terme monstruosité à la désignation de l'écart à une norme morphologique, et celui de monstrueux sera appliqué aux figurations liées à l'imaginaire, au fantastique et à l'angoissant.

légal » repérable dans les textes du corpus. Nous observerons enfin une possible résurgence de la dimension prodigieuse du monstre animal ou mythique, notamment dans les œuvres de Carter, Brophy et Winterson.

Ce bref tour d'horizon met en lumière la mutabilité de la notion de monstruosité – qui se définit diachroniquement et contextuellement – mais également son ambiguïté. En effet, selon Annie Escuret, « le monstre a d'abord partie liée avec la résistance au SENS » (21), de même que selon Anne Carol³⁵⁹ dans *Le « monstre » humain : imaginaire et société*, il fait l'objet d'une recherche permanente d'attribution de sens ayant pour but de réinsérer la figure dans un monde ordonné : « Une autre façon de réintégrer les monstres dans l'ordre du monde consiste à leur donner un sens, à déchiffrer ce qui, au premier abord, n'apparaît que comme confusion, absurdité. Longtemps les monstres ont été, comme les prodiges, considérés comme des présages, que la tératomancie s'efforce de déchiffrer » (14). Elle rappelle à ce titre que l'une des étymologies possibles du mot, concurrente de *monstrare*, est le verbe *monere*, soit « avertir » en latin ; double origine également postulée par Margrit Schildrick³⁶⁰, Anna Caiozzo et Anne-Emanuelle Demartini³⁶¹ et Jean Céard³⁶² dans leurs études respectives consacrées à la monstruosité. Ainsi, la menace qu'elle représente pour l'ordre naturel ou social se domestique en devenant message : le monstre se pacifie sous la forme du héraut. D'autre part, Anne Carol souligne l'aporie inhérente à toute tentative de définition générale de la monstruosité, dans la mesure où celle-ci relève en réalité du cas particulier (6). Autrement dit, le monstre se situe dans l'écart ou la rupture par rapport à une norme, qui est « le plus souvent, de nature arithmétique : c'est une moyenne qui situe le monstre du côté extrême » (7). En ce sens, toute définition de la monstruosité sera nécessairement fluctuante, puisque relative à un canon, lui-même sujet au

³⁵⁹ Régis Bertrand et Anne Carol eds., *Le « monstre » humain : imaginaire et société* (Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005).

³⁶⁰ Margrit Schildrick, *Embodying the Monster : Encounters with the Vulnerable Self* (Londres : Sage, 2002) 12.

³⁶¹ Anna Caiozzo et Anne-Emanuelle Demartini eds., *Monstre et imaginaire social* (Paris : Creaphis, 2008) 12.

³⁶² Jean Céard, « L'énigme des monstres : aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *Imaginaire et inconscient : Les représentations du monstrueux* 13 (2004) : 17-27.

changement. C'est également le paradoxe que relèvent Anna Caiozzo et Anne-Emanuelle Demartini³⁶³ :

C'est que la notion de monstre s'appréhende par rapport à la notion de norme dont elle revêt les ambiguïtés. La norme étant tout à la fois moyenne et idéal, le monstre revêt à la fois une acception descriptive et une acception normative. Tout l'intérêt et la richesse de la notion, sa puissance évocatrice, résident dans cette hésitation essentielle, qui veut que le monstre soit à la fois insolite et contre nature, exception au cours ordinaire en même temps que transgression à l'ordre du monde, écart statistique et défi axiologique. (11)

Dans un premier temps, le monstre, dans son rapport exceptionnel à la norme, qu'elle soit physiologique, puis, par extension, morale permet donc de l'inquiéter, de l'interroger et en dernier ressort, de la redéfinir ou de la confirmer.

b/ Identité et altérité.

Dans un deuxième temps, le monstre questionne la notion d'identité du sujet, il problématise une relation à l'altérité – et nous voyons ici s'amorcer la notion de relation éthique qui fera l'objet de notre troisième partie. Georges Canguilhem le résume ainsi très simplement, en tentant de dépouiller le terme de ses connotations négatives ou anxiogènes et de le définir en termes dépourvus d'émotivité : « Supposons-nous pure raison, pure machine intellectuelle à constater [...] : le monstre ce serait seulement l'autre que le même, un ordre autre que l'ordre le plus probable » (171). Or, comme nous l'avons vu, toute l'entreprise de la tératologie consiste à domestiquer progressivement le monstre par le discours scientifique afin de réintégrer ce dernier dans le régime du Même. Le monstre n'est pas radicalement autre, il n'est qu'écart, excès ou manque par rapport au mètre étalon. L'hermaphrodite, rangé dans des catégories, ordonné selon des degrés supérieurs ou moindres de non conformité au modèle, se définit

³⁶³ Anna Caiozzo et Anne-Emanuelle Demartini eds., *Monstre et imaginaire social* (Paris : Creaphis, 2008).

par sa distance plus ou moins grande à l'identique. Il est trop plein ou déficit, toujours relatif, sans être jamais autre de plein droit, absolument autre. A ce titre, la perspective féministe et sémiotique – mais aussi éthique qui s'amorcera dans ce chapitre – adoptée par exemple par Margrit Schildrick, met en lumière l'existence d'un lien historique entre monstruosité et féminité, dont les signifiés se superposent dans l'imaginaire et le discours androcentré : « In the light of the longstanding association of the feminine with disorder, in terms both of the irrational mind and the leaky body, the conflation of women with monsters should come as no surprise » (30). Ainsi, le corps de la femme enceinte, qui contient l'autre en lui-même, est le trope par excellence de l'infraction de la limite entre un moi et un corps homogènes et l'altérité (Shildrick 31), de l'excès et du débordement, signifiants qui recourent ceux de la monstruosité. De même, par glissement ou par contamination, le féminin est rendu responsable de la mise au monde de l'enfant anormal, ou en d'autres termes de la production du monstre³⁶⁴. Gardant en tête cette confluence diachronique mais aussi sémantique du féminin et du monstrueux, il conviendra d'étudier – notamment dans les romans de Carter et Winterson – dans quelle mesure la figure de l'androgynisme contemporain permet ou non de dissocier ou de redéfinir sémiotiquement la signification de l'un et de l'autre, faisant temporairement trébucher la notion d'indifférenciation sexuelle en faveur du féminin

Nous allons donc réfléchir sur les relations qui unissent l'androgynisme à la monstruosité – à travers son avatar l'hermaphrodite – dans un réseau de problématiques contemporaines telles que le posthumanisme et le féminisme. Nous travaillerons pour ce faire selon les deux axes principaux dégagés dans cette introduction que sont le rapport du monstre à la norme, puis à l'altérité. Nous nous intéresserons dans un premier temps au travail de la norme que manifeste le monstre dans les cinq romans du corpus, selon un gradient allant de l'incitation à la renormalisation au déplacement de la norme. Dans un second temps, nous analyserons le parcours suivi par l'hermaphrodite, allant de la monstruosité à

³⁶⁴ Pour mieux le comprendre, on peut se référer à l'analyse extensive que fait Margrit Shildrick de la théorie de « l'imagination maternelle » en vigueur à la Renaissance, selon laquelle les émotions ou les vices de la femme enceinte pouvaient corrompre la semence masculine au cours de la gestation et donner ainsi naissance à des enfants difformes (Shildrick 14-16 ; 31-33).

l'hybridité, et correspondant à une figuration ré-enchantée de la monstruosité et à une ouverture progressive à l'altérité.

B/ Monstruosité et normativité.

La figure du monstre, qui se situe dans l'écart par rapport à une norme, qu'elle soit morale, linguistique, générique, sexuelle ou encore esthétique, permet ainsi de manifester un désordre qui interroge la norme, pouvant alors inciter soit à son rétablissement, soit à sa déconstruction pour aller vers une plus grande ouverture.

a/ Le monstre « renormalisé ».

Selon Daniel Punday³⁶⁵ : « literary monsters serve to challenge the homogeneity of society by revealing its tensions, inconsistencies, and gaps. Contemporary theory, as well as popular culture, is clearly in sympathy with the monster story's goal of revealing social disunity through bodily multiplicity » (803). Daniel Punday met en avant le fait que le désordre corporel qu'incarne le monstre représente métonymiquement le trouble et la confusion du corps social. Il semble à ce titre que les deux nouvelles de Will Self – et nous le verrons, dans une certaine mesure, le roman de Peter Ackroyd, *Dan Leno* – s'inscrivent dans une démarche similaire. En l'occurrence, nous trouvons dans la nouvelle « Bull » une évocation des traités tératologiques du 19^{ème} siècle, rappelant les manuels anatomiques de Geoffroy St Hilaire, qui présentent sous forme de catalogue une série d'anomalies morphologiques :

The faded half-tone, and worse, chromatically distorted colour plates, showed the most fantastic profusion of physical confusion : a man posed shyly — naked white belly billowing — his hand on the back of a kitchen chair, his chest a veritable palimpsest of nipples, some half-cancelling

³⁶⁵ Daniel Punday, « Narrative Performance in the Contemporary Monster Story » *The Modern Language Review* 97.4 (2002) : 803-20.

others, some saucer-large ; another man screwed up the side of his head towards the camera, the Dürer whorls of his inner-ear containing a scrap of a penis ; a woman, pear-shaped and otherwise chillingly ordinary, lay back to give the ultimate crotch shot : double-decker vaginas. [...] He pulled down Nicholson's classic *Distortions of the Sex*, a book that had been rented out by those who could get their hands on it when Alan was at medical school. [...] In Nicholson's, Siamese twins lay cunt-to-mouth, trapped by a webbing of flesh into a life-long act of cunnilingus ; a perfectly ordinary man's penis had another perfectly ordinary man's penis growing out of it at right angles ; a young woman, not unattractive in a pinched and mean English provincial way, had a clitoris the size of a parsnip. (136-37)

A travers cette description, nous retrouvons la dynamique de pacification du monstre ou de domestication de l'androgynisme que nous avons évoquées en préambule. Ici, la monstruosité surgit de l'excès d'organes pourtant sains et, paradoxalement, normaux : « a perfectly ordinary man's penis had another perfectly ordinary man's penis growing out of it at right angles », la réduisant ainsi à une valeur numérique – en l'occurrence, le surnombre – ou à une donnée topographique – le déplacement de l'organe dans l'oreille. La forme même du catalogue renforce l'impression d'une discipline retrouvée, d'une rationalité imposée au chaos par le truchement du discours scientifique, rendant ainsi le monstre à l'ordre naturel.

Toutefois, l'anomalie de Bull résiste à cette classification, comme en témoigne le passage suivant :

But however many pages he turned, however much of this fleshy phantasmagoria Alan took on board, he could not find anything that even approximated Bull's condition [...] There was no one like Bull, with a vagina perfectly and beautifully formed, albeit in an entirely unexpected place. And further more, as Alan read Nicholson's text, although he came across some utterly bizarre stories of genital abnormality, none of them were remotely similar to Bull's genital nativity. (137)

L'hermaphrodisme tel que le manifeste le protagoniste met en échec la taxinomie scientifique. Ajoutons que la fertilité de Bull, qui donne naissance à un enfant parfaitement sain à la fin du roman, défie de surcroît le postulat selon lequel l'hermaphrodite est partiellement ou totalement stérile ; il s'oppose en cela à la définition canguilhemienne de la monstruosité comme « la négation du vivant par le non-viable » (173). En l'occurrence, l'hermaphrodisme de Bull, qui surprend Margoulies par sa « nativité », oppose une double résistance à l'ordre logique : tandis qu'il résiste à l'intégration dans le régime de la monstruosité selon le manuel de Nicholson, il échappe également à celui de la normalité anatomique stricte, brouillant ainsi la carte tracée de l'anormal. Toutefois, le médecin en Margoulies va immédiatement reconstruire un discours permettant de rationaliser l'anomalie, mettant en marche ce que Maylis Rospide appelle la « machine normative » (395) à l'œuvre dans le texte. Ainsi, l'organe génital féminin de Bull, « parfaitement formé » et résolument fonctionnel, s'apparente à une « naissance génitale » spontanée et réintègre le régime de la logique et de l'ordre naturel. Ce faisant, Margoulies reconstruit une nouvelle tératologie qui brouille la carte tracée de la monstruosité, et révèle la relativité de la norme. Dans les termes de Maylis Rospide, « une fois que l'intrus organique est renormalisé, l'écart est prêt à révéler la nouvelle norme » (395). Ainsi, l'introduction du personnage de Ramona, le transsexuel auquel Bull se confie, retrace une nouvelle topographie de la norme. Ramona diffère de Bull en ce que son hermaphrodisme est le fruit d'une intervention chirurgicale et hormonale artificielle. Ce nouveau personnage vient donc questionner la mise en équation stricte de la norme et de la nature, et place dans l'équation les avancées technologiques permettant les réassignations de sexe. A de nombreuses reprises, la masculinité initiale de Ramona resurgit en filigrane, faisant éclater le vernis de féminité dont elle semble recouverte : « Although he/she had breasts and a superficial coating of subcutaneous fat, which parodied the female form, underneath it, there all too clearly remained the firm musculature of the Wearside welder Ramona had been destined to become » (191). Son apparence physique inspire à Bull cette réflexion : « For in truth, as is always the way, Ramona was the most unsuitable candidate for womanhood imaginable. More unsuitable than even me, Bull thought to himself » (190). Dans les yeux de Bull, la monstruosité de Ramona émane du divorce entre la nature et la norme

qu'elle représente. En d'autres termes, elle incarne un déplacement de la norme, dont la nature, supplantée par l'artificiel, n'est plus le mètre étalon, que Bull juge monstrueux. C'est bien ici l'éclatement de la peau, symbole de l'intégrité corporelle, mais aussi de l'unité identitaire qui laisse poindre l'autre en soi et révèle le mixte, créant chez l'observateur un sentiment d'inconfort et de dégoût propre au monstrueux. Ramona brouille la dichotomie postulée par l'humanisme entre nature et artifice sur laquelle se fonde la distinction entre normalité et anormalité. Si l'on pourrait ici être tenté de voir une satire du posthumanisme, la narration va une nouvelle fois bloquer la stabilisation du sens. En effet, lorsque Bull, fort de la perfection et de la naturalité de sa nouvelle conformation se dévoile à son tour devant Ramona, celle-ci prend la fuite en hurlant, renversant une nouvelle fois les valences de la normalité (192). Si la notion de norme ne disparaît jamais, la stratégie de « renormalisation » qui assure sa pérennité en déplace continuellement les limites. Il n'est donc pas de détenteur d'une vérité stable dans le roman, qui met en scène un brouillage permanent des frontières toujours relocalisées de la norme.

Le lien entre nature, artifice et monstruosité est questionné plus avant dans le roman, à travers une sorte de raisonnement par l'absurde. Si la nature, qui produit spontanément des exemplaires anormaux et exceptionnels (tels que Bull, renormalisé dans le discours de Margoulies) n'est plus le fondement de la norme physiologique et socialement acceptée, c'est alors l'artificiel qui devient le mètre étalon de la norme. En effet, ce que l'on désigne comme norme n'est que la reproduction d'un idéal, ou la conformation à l'identique à un modèle posé comme standard. Ainsi, ce raisonnement poussé à l'extrême donne naissance dans l'œuvre de Self à une nouvelle forme de monstruosité : celle de la banalité. Paradoxalement, c'est la représentation du corps de l'homme normal ou de la femme ordinaire qui provoque chez le lecteur un sentiment d'inconfort. Ainsi, le corps « intègre » est représenté comme artificiel, moulé dans du plastique, comme s'il était reproductible et duplicable à l'infini. De même, les personnages qui incarnent la normalité semblent n'être qu'une longue succession de duplicatas, sans individualité ni personnalité, comme en témoigne par exemple l'onomastique dans les romans. Les amis de Dan, prénommés Garry, Barry, Gerry et Derry se confondent dans la quasi-homophonie de leur patronymes, tandis la récurrence du

prénom Dave nécessite l'adjonction d'un numéro – Dave 1 et Dave 2 – qui seul permet de les différencier.

Si le monstre est un « échec du vivant » selon Canguilhem, les nouvelles de Self ne semblent pas pour autant affirmer dans la normalité la « réussite » du vivant. Au contraire, le texte amène à voir comme monstrueuse la normalité même, ce qui pourtant n'exclut pas la critique virulente de ce qui s'en écarte. L'angoisse métaphysique qu'engendre l'hermaphrodite englobe l'ordinaire et le conventionnel dans son sillage. Si les personnages communs de Self ne sont pas *stricto sensu* des clones issus d'une manipulation génétique, la description qui en est faite convoque toutefois cette image. En effet, le clone, tout comme l'hermaphrodite, emblématise et questionne la notion d'indifférenciation, qu'elle soit sexuelle ou ontologique. C'est pourquoi un détour par la notion de monstruosité en relation avec la bio-génétique et la bio-éthique sera fructueux pour illustrer notre propos. David Smajda³⁶⁶ analyse la monstruosité du clone, en utilisant la notion de « monstruosité introuvable » (188). Selon lui, le clone défie la définition humaniste du monstre : rien d'anormal en effet dans son apparence, c'est un individu parfaitement viable, qui ne contredit pas l'ordre naturel mais, au contraire, s'y conforme parfaitement par la sélection des meilleurs gènes. Le clone, et par extension les personnages dupliqués de Self, reconfigurent la triade monstre/monstruosité/monstrueux dans un cadre postmoderne, que David Smajda formule comme suit :

La présence du monstre comme objet de 'crainte radicale' ne se concrétise plus dans la passivité d'une perception de la nature, mais dans l'activité d'un faire dont nous devons avoir peur parce qu'il nous est propre et qu'en même temps il nous échappe. De ce fait, la figure du monstre réside dans un certain aspect sous-jacent des pratiques biomédicales dont le monstrueux constitue l'horizon indéfiniment projeté. En cela, le monstrueux ne caractérise pas tant une réalité qu'une possibilité caractérisée par la coïncidence du naturel avec l'artificiel. [...] Tandis que chez Canguilhem, l'aliénation découlait de l'absorption de l'homme dans

³⁶⁶ David Smajda, « Approche éthique des manipulations génétiques aujourd'hui », Anna Caiozzo et Anne-Emanuelle Demartini eds, *Monstre et imaginaire social* (Paris : Creaphis, 2008) 187-98.

l'ordre naturel dérégulé, elle résulte ici de l'absorption de la nature dans le monde de la technique déchaînée. (199)

Si le clonage n'apparaît pas à proprement parler dans les deux nouvelles de Self, le corps médicalement altéré de Ramona, ceux plastifiés de la mère de Dan et des nombreux personnages homonymes qui habitent le texte convoquent incontestablement l'horizon de la bio-médecine et de ses dérives potentielles. Le texte met donc en scène une faillite de l'idéal humaniste, un dérèglement généralisé lié à l'effacement progressif de la norme fondée sur la nature. La monstruosité est introuvable, car étant omniprésente dans les deux nouvelles, il est impossible d'en prendre la mesure dans l'écart par rapport à une norme qu'elle supplante dans un même mouvement. La renégociation permanente des processus normatifs mise en scène dans le roman et emblématisée par l'androgynisme semble *in fine* entraîner leur dissolution dans le régime dystopique de l'instabilité chronique. En l'occurrence l'hermaphrodite-monstre de Will Self fait fonctionner à plein la double dimension de *monstrata* et de *monstrantia* mise en avant par Demartini et Caiozzo³⁶⁷ : être à la fois exposé et exposant. Il montre tout autant qu'il est montré, avertissant le lecteur sur les dangers d'une dissolution de la norme et invitant en conséquence à la renormalisation.

b/ Le monstre moral.

Dans *Cock and Bull*, la monstruosité physique s'accompagne dans le cas de Carol d'une monstruosité morale, selon les termes de Foucault, et illustrant également ce que Canguilhem définit comme « le monstrueux ». Cet aspect du monstre est privilégié par Peter Ackroyd dans *Dan Leno*, qui développe la thématique du criminel monstrueux à travers le Golem de Limehouse, désignant ainsi le domaine psychique et non la difformité physique comme lieu privilégié du monstrueux. Selon Demartini et Caiozzo, « dans nos sociétés occidentales où les monstres physiques ont été réhabilités par la science et où s'est raréfiée

³⁶⁷ « l'étymologie du terme de monstre qui a été fréquemment attribuée au verbe *monstrare* (qui est en fait lui-même dérivé de *monstrum*, donc de *monere*) souligne la profonde parenté entre les *monstrata* (êtres qui sont montrés) et les *monstrantia* (être qui montrent) » (Demartini et Caiozzo 14).

l'expérience du corps monstrueux, le contact avec la monstruosité paraît s'opérer de manière privilégiée dans le champ moral où le monstre conserve intact son pouvoir d'effroi » (20). Peter Ackroyd met d'ailleurs en scène l'échec de la science à cartographier et ainsi à maîtriser le comportement criminel, en mentionnant ironiquement, dans l'antépénultième chapitre du roman, l'impuissance de la phrénologie à constater physiquement l'inhumanité de la meurtrière : « Since Elizabeth was a female murderer of vicious disposition, it was naturally believed that her cerebellum would be worthy of further study, but no abnormality was discovered » (274). Ce n'est donc pas tant la relation entre monstruosité physique et psychique, que l'analogie entre corps social et monstre, ainsi que la capacité de ce dernier à incarner l'effroi qu'interroge Ackroyd dans *Dan Leno*, à travers plusieurs représentations textuelles. Le monstre se décuple ainsi en de multiples facettes, se décline en d'infinies versions que font miroiter les différentes strates narratives du roman. En effet, le lecteur est confronté à plusieurs niveaux de représentation du monstre criminel, la première étant fournie par les journaux intimes du tueur, qui offrent l'image d'un esthète, nourri de lectures qui lui confèrent les atours des plus hautes facultés intellectuelles, pervertissant ainsi les domaines les plus nobles de l'activité humaine. Pour mieux le comprendre, nous reprendrons ici l'analyse que fait Anne-Emmanuelle Demartini de la figure du monstre criminel à travers le cas de l'affaire Lacenaire³⁶⁸. Selon elle, Lacenaire, criminel de la fin du 19^{ème} siècle, incarne l'image du « criminel-philosophe » qui « disserte dans sa prison sur des points métaphysiques [...] et attend la mort avec la sagesse d'un Sénèque » (309). Cette figure particulière du criminel érudit, qui évoque tant les faux journaux de Cree que les cyniques confessions d'Elizabeth dans sa cellule, inquiète nos représentations : elle joint en effet l'abjection et le génie, le vice et la grâce, suscitant ainsi « l'angoisse du brouillage de l'identité, propre aux êtres mixtes et composites » (Demartini 309). Cette angoisse du brouillage identitaire provoqué par les êtres mixtes est bien entendue soulignée et emblématisée par le travestissement auquel fait appel Lizzie pour parachever son œuvre d'usurpation identitaire, révélant une double fragilité de la société et de l'humain. On peut en

³⁶⁸ Anne Emmanuelle Demartini, « Le crime, le monstre et l'imaginaire social : L'affaire Lacenaire », *Monstre et imaginaire social*, eds. Anna Caiozzo et Anne-Emanuelle Demartini (Paris : Creaphis, 2008) 307-19.

cela la rapprocher du criminel Lacenaire qui, par sa prestance fascinante et son cynisme, « a réussi à pervertir la scène judiciaire et pénitentiaire au profit d'une mise en scène personnelle où il joue le rôle gratifiant du 'héros de la cour d'assises' et conquiert le statut si envié de poète » (Demartini 314). En effet, le rôle que tient Elizabeth Cree, dans les minutes du procès dont elle fait l'objet pour le meurtre de Cree, prend, à la lumière des journaux qu'elle a elle-même composés, la dimension héroïque d'une Judith se sacrifiant pour débarrasser le monde d'un Holopherne diabolique. Par ce double jeu, Lizzie révèle l'impuissance des institutions judiciaires à découvrir la vérité et leur incapacité à sanctionner le véritable coupable. D'autre part, l'usurpatrice campe, à travers les faux journaux, un monstre éclairé, abaissant ainsi l'art et la philosophie, et pervertissant du même coup la mémoire collective et la notion même d'une vérité historique. Lizzie, monstre protéiforme qui avance caché, inquiète donc l'ordre social sous de multiples visages, en donnant à chacun de ses avatars ses lettres de noblesse : John Cree qui acquiert le statut de criminel philosophe et esthète, et Elizabeth Cree, la meurtrière héroïque. Anne-Emmanuelle Demartini souligne que la dimension véritablement monstrueuse du monstre se loge non tant dans l'horreur de ses crimes que dans l'apparente invincibilité dont il semble doué : « [Le criminel monstrueux] est aussi celui contre lequel il semble qu'on ne puisse rien. Ce sentiment d'impuissance, qui confère au monstre une sorte d'invincibilité, nourrit et se nourrit de l'image d'une société à la fois menacée et désarmée » (312). En ce sens, l'hermaphrodisme monstrueux de Lizzie met en évidence une fragilité de la société, de ses institutions et de ses valeurs, rejoignant, une fois encore l'étymologie du terme dans son acception d'avertissement³⁶⁹.

Cette double plongée dans la peau d'un tueur qu'offre le roman s'accompagne d'une vision extérieure du criminel, qui nous est présenté sous un autre jour à travers les coupures de journaux et les scènes de théâtre. En effet, le monstre a également une existence médiatique et spectaculaire, une présence dans

³⁶⁹ Malgré cette analyse qui établit à travers le personnage de Lizzie un lien relatif entre l'hermaphrodisme et la monstruosité, il faut toutefois se garder de voir entre les deux notions une équivalence stricte dans l'œuvre de Peter Ackroyd, à la différence de celle de Self. En effet, le caractère monstrueux du travestissement n'est dans *Dan Leno* que l'une des facettes, que l'un des corrélats possibles du changement de sexe, dont nous verrons plus tard les manifestations positives incarnées par Dan Leno.

l'imaginaire collectif, dont nous convaincra plus aisément la définition introductive que nous donne le narrateur du Golem :

'Golem' is the medieval Jewish word for an artificial being, created by the magician or the rabbi ; it literally means 'thing without form', and perhaps sprang from the same fears which surrounded the fifteenth-century concept of the 'homonculus' which was supposed to have been given material shape in the laboratories of Hamburg and Moscow. It was an object of horror, sometimes said to be made of red clay or sand, and in the mid-eighteenth century it was associated with spectres and succubi who have a taste for blood. The secret of how it came to be revived in the last decades of the nineteenth century, and how it aroused the same anxieties and horrors as its medieval counterpart, is to be found within the annals of London's past. (4)

Cette description initiale met en avant l'absence de contour réel et concret qui caractérise le Golem dans l'inconscient, plaçant donc l'accent sur sa capacité à donner forme. Jeremy Gibson et Julian Wolfrey posent le retour d'actes violents ou de meurtres en séries comme autant de traces ou émanations de l'identité même de la ville s'instanciant dans la forme spectrale du Golem : « Such traces are both indelible and spectral and given particularly exemplary form by the Golem. As already suggested, the Golem never exists as such. It is only a textual trace, a shared, communal memory, given life only through the articulation of its possibility » (205). Le monstre se fait certes l'indicateur d'un corps social dérégulé, mais il manifeste également une angoisse collective à laquelle il donne forme. En effet, le Golem et l'homoncule – auquel il est comparé dans la description précédente – ont pour trait commun d'être tous deux des créatures composées de toutes pièces par l'homme, à la manière du monstre de Frankenstein ; dimension artificielle, voire imaginaire, qui se retrouve ainsi dans la représentation des coupures de journaux et des scènes de spectacles qui sont à l'origine du Golem de Limehouse. Ainsi, le Golem est en réalité une création des journalistes et des médias de l'époque, afin de donner forme, ou peut-être paradoxalement de masquer la figure sous-jacente du criminel en série dont l'identité reste inconnue.

Il a donc une existence médiatique, qui fait de lui une figure du pur chaos et alimente en retour une soif du sensationnalisme et du spectacle horrifique. Il a pour but de circonscrire ce qui échappe à la compréhension, et provoque une peur panique. David Richter, dans un article consacré au roman policier postmoderne³⁷⁰, suggère que le thème central de tout roman policier contemporain – et nous ajouterions en l’occurrence du monstre criminel ackroydien – est en réalité la textualité même du mystère, qui pointe vers l’inaptitude épistémologique à le résoudre :

One universal theme within postmodern mystery is that of textuality itself. Everywhere the theme of post-modern mystery is the impossibility of solving mysteries, the inadequacy of the epistemology inherent in the detective process, the nausea-provoking contrariness of objects and clues, the emotional dead-end of aporia. (108)

Les multiples facettes du monstre dans le roman, à la fois mythique, moral et humain, n’ont pas pour seule fonction d’alerter sur l’état de fragilité ou de dégradation d’une société. Elles doivent avant tout nous avertir sur la textualité de la monstruosité, entité contradictoire, concept hybride à la croisée du mythe, de l’imaginaire fantastique, de la science et de la morale qui ne doit *in fine* son existence, tel le Golem, qu’à la parole qui lui donne forme, qu’au Verbe qui lui confère une réalité.

c/ Le texte-monstre.

La textualité de la monstruosité postulée par Ackroyd dans *Dan Leno* nous conduit ainsi, par un nouveau glissement, à explorer cette fois la notion de monstruosité du texte même. En l’occurrence, le roman de Brigid Brophy, caractérisé par son hétérogénéité textuelle et sa mixité linguistique, nous invite à

³⁷⁰ David Richter, « Murder in Jest : Serial Killing in the Post-Modern Detective Story », *The Journal of Narrative Technique* 19.1 (1989) : 106-15.

considérer non plus la difformité physique ou la dégénérescence morale du monstre, mais bien à filer cette métaphore pour scruter cette fois le corps du texte, dans sa matérialité monstrueuse. Ce déplacement thématique nous est suggéré par le personnage narrateur lui-même, qui désigne l'art comme monstre : « I accuse opera of being, of all fictions, the monster. I am prepared to name specifically which monster : Amphisbène. (trans. Colloqu. The push-and-pull or the have-it-both-ways). For if opera exerts on us the audience the intensest whirlpull, it also gives us the coldest push » (55). La figure d'Amphisbène, serpent mythologique pourvu d'une tête à chacune de ses extrémités, décrit métaphoriquement l'opéra comme exerçant une force contradictoire d'attraction et de répulsion sur le spectateur, tout comme le monstre fascine et horrifie dans un même regard. Ainsi, nous travaillerons dans l'hypothèse que le texte monstrueux qu'est *In Transit* s'inscrit dans cette tension entre séduction et rejet du lecteur, à travers une stratégie de contestation radicale des normes génériques et linguistiques.

Annegret Maack définit le roman à la fois comme un matériau composite – « a work embracing every medium » (5) – et s'inscrivant en rupture par rapport à la norme du roman réaliste : « *In Transit* marks Brophy's rejection of the thesis that novels mirror society » (6). A cet égard, le roman se place doublement dans le régime de la monstruosité, évoquant à la fois le monstre antique, mixte – à la « croisée de deux règnes » dans les termes de Foucault – et le monstre canguilhemien, caractérisé par l'échec de la reproduction d'un modèle générique. En effet, comme nous l'avons vu, l'individu est considéré comme le produit d'un ensemble de normes sociales et genrées qui sont déjouées par l'hermaphrodisme du personnage principal. De même, le genre romanesque est lui-même présenté comme un ensemble de conventions, que le texte se propose à la fois de mettre en avant et en question, dans une tension rappelant celle exercée par les deux têtes opposées d'Amphisbène. Le texte hybride, composite, qui lance un défi aux normes grammaticales, narratives et romanesques en se fixant pour programme de dissoudre l'entreprise normative, se situe dans un régime de monstruosité au seuil du monstrueux et du prodigieux. Ainsi, tout en affichant un refus des conventions mimétiques et génériques romanesques, notamment à travers la mise en scène de différents médias en un patchwork hétéroclite – télévision, opéra, typographie, images – *In Transit* revendique toutefois avec ostentation une dette certaine

envers une tradition littéraire³⁷¹, jouant à plein sur l'ambiguïté du mode parodique par rapport à une norme littéraire. Comme le rappelle Margaret Rose³⁷², la parodie est essentiellement ambivalente par rapport à l'hypotexte imité : « an ambiguity exists in the word 'parodia' in that the prefix 'para' can be translated to mean both nearness and opposition. [It] may be said to develop two trends of meaning, being used to express such ideas as nearness, consonance and derivation as well as transgression, opposition, or difference » (48). Plus spécifiquement, la parodie métafictionnelle postmoderne ramène délibérément les structures littéraires familières sur le devant de la scène : « In much meta-fictional parody, familiar literary structures may also be deliberately 'foregrounded' or brought into the 'foreground' of a work from its background structure, by being made more obvious, more complex, or confusing through the contrast of works in the parody » (Rose 52). Si la convention littéraire est utilisée et montrée, elle est également « montrée », exagérée, et rendue complexe par différentes stratégies de surenchère qui subvertissent le modèle littéraire. Le roman expérimental teste les limites de la reproduction d'une norme qui dégénère dans le texte, créant ainsi un monstre littéraire et linguistique. Le texte brophien, qui reproduit et pervertit le modèle littéraire, évoque sans conteste la monstruosité que Canguilhem définit comme « la menace accidentelle ou conditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme » (173). Plus spécifiquement, il souligne l'ambiguïté de l'expérimentation tératogénique, qui nous semble s'appliquer parfaitement au texte-laboratoire de Brigid Brophy : « du curieux au scabreux et du scabreux au monstrueux, la route est droite sinon courte. Si l'essai de *tous* les possibles, en vue de révéler le réel, est inscrit dans le code de l'expérimentation, il y a risque que la frontière entre l'expérimental et le monstrueux ne soit pas aperçue du premier coup. Car le monstrueux est l'un des possibles ». (182) Ainsi, la prose brophienne, excessive, hétérogène et entropique se dissout progressivement, se fragmente, à l'image de son personnage protéiforme, en parties qui ne tiennent plus ensemble, en mots-valises qui ne font plus sens, ou qui plus précisément, étouffent le lecteur par la saturation baroque d'un excès de sens.

³⁷¹ Nous avons au préalable identifié la filiation existante avec les hypotextes joycien, sternien ou encore aristotélien, ainsi qu'avec les romans noir, pornographique, ou encore chevaleresque, pastichés dans le roman.

³⁷² Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern and Post-modern* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993).

Bernard Hoepffner révèle par exemple l'extrême complexité des jeux de mots qui constituent le tissu du texte, comportant chacun de multiples « couches » de sens. Dans la phrase suivante : « Cynoscephalae, ladies, sigh no tom-moore » (35), il relève pas moins de quatre allusions participant à l'effet comique de la réplique : « (a) 'dog-headed Irish slips' two lines higher, (b) the battle of Cynoscephalae, (c) 'Sigh no more, ladies, sigh no more' from *Much Ado About Nothing*, and (d) Thomas Moore, the author of patriotic Irish songs » (Hoepffner 1995). Il faut ainsi prendre le mot « Cynoscephalae » à la fois comme adjectif, puis comme nom propre, mais aussi le considérer dans sa dimension phonétique, qui introduit un jeu sur l'homophonie avec « sigh no », témoignant d'une intension d'inscrire simultanément tous les possibles ouverts par un même terme. La compréhension de ce seul syntagme nécessite en outre des connaissances non seulement en histoire antique, mais aussi en littérature de la Renaissance et en poésie du 19^{ème} siècle, rendant le travail du lecteur extrêmement ardu, et celui du traducteur, de l'aveu de Bernard Hoepffner, quasi impossible : « There are puns that seem impossible to transpose into another language, that, even after hours of exploring one's mind, other people's, and dictionaries of every sort, remain intractable with no acceptable equivalent in French » (Hoepffner 1995). Le texte expérimental, saturé de multiples sens, écartelé entre les divers possibles qu'il représente, parvient aux limites de l'illisible et de l'incommunicable, rejoignant ainsi l'aporie potentielle que Benito Pelegrin décèle également dans l'esthétique baroque :

Un déluge d'informations noie le message et l'on flotte quelque peu à pénétrer un dessein autant qu'à cerner un dessin que la couleur estompe et la distance embrouille. La saturation du sens, des sens, finit par fondre la signification, confondre l'esprit. La multiplication des perspectives, des points de vue, des pistes possibles rend labyrinthique l'approche et problématique *le* Sens unique, total et totalitaire [...] : à trop illustrer le message, il n'est plus qu'illustration. (353)

Le texte présente donc une dimension monstrueuse dans ce refus de la norme systématique, dans le rejet des modèles linguistiques et le degré excessif auquel les conventions littéraires sont exploitées et parodiées qui confinent parfois à

l'incompréhensible. Le texte monstrueux teste non seulement la résilience du langage, mais aussi la résistance du lecteur à l'infraction à la norme.

En conclusion de cette première partie consacrée au monstre, qu'il soit humain, moral ou textuel, nous pouvons dire qu'il détermine une attitude face à la norme. Le monstre est alors une figure de l'entropie, qui sera textuelle et langagière chez Brophy ; identitaire, morale et sociale chez Self et Ackroyd, semblant nous inviter à la renormalisation. Chez Self, l'hermaphrodite emblématise un dérèglement général de la norme et joue le rôle d'un *portentus*, d'un signe annonciateur destiné à encourager par contraste au rétablissement d'une norme redéfinie. Chez Ackroyd, il médiatise une attitude plus ambiguë : tandis que le transformisme usurpateur campé par Lizzie cache et autorise sa criminalité monstrueuse, celui de Leno permettra *in fine* de mettre en œuvre une *catharsis* salutaire, faisant ainsi de l'androgynie la cause et la solution du dérèglement qu'il génère. La monstruosité est donc présentée comme un risque plus que comme un élément consubstantiel à l'androgynie, rejoignant ainsi la dynamique dessinée par le texte-monstre de Brigid Brophy. En effet, le monstre ne questionne pas seulement notre rapport à la norme : il met également en jeu un rapport à l'altérité. Le texte-monstre de Brophy et la figure du travesti chez Ackroyd et Angela Carter mettent en avant cette ambiguïté du monstre, qui n'est ni jamais tout à fait répugnant, ni jamais complètement extérieur, paradoxe relevé par Margrit Shildrick :

The monster is never simply negative because it is never fully outside, but always a figure of ambiguous identity. [...] The monster is not just abhorrent, it is also enticing, a figure that calls to us, that invites recognition. Simultaneously threat and promise, the monster, as with the feminine, comes to embody those things which an ordered and limited life must try, and finally fail, to abject. (5)

En l'occurrence, l'irruption ou la révélation de l'autre en soi s'apparente à une greffe, dont le résultat est incertain, hésitant sans cesse entre rejet et revitalisation salvatrice.

C/ Monstruosité et altérité.

L'ambiguïté de la figure du monstre telle qu'elle est formulée par Shildrick corrobore l'analyse que fait Anne-Emmanuelle Demartini du criminel monstrueux :

L'analyse du motif monstrueux dans les lectures du crime souligne l'ambiguïté essentielle de la figure du monstre, qui, à distance d'une altérité pure et univoque, suscite l'effroi né d'une altérité problématique ou d'une proximité troublante, et se situe dans un entre-deux indécidable où de la reconnaissance de soi dans l'autre est tragiquement inévitable et inconcevable. (23)

Il apparaît ainsi que le pouvoir d'effroi lié aux figurations de la monstruosité ne tient pas seulement au défi qu'elles représentent par rapport à la norme, mais également à ce lien avec l'altérité au seuil du rejet et de l'identification. Le monstre n'est jamais altérité pure, mais représente au contraire l'irruption de l'autre en soi. Ainsi, le Golem, dont le raffinement intellectuel ne peut que séduire, suscite en partie l'admiration et l'identification du lecteur. Il en va de même pour des personnages tels que Bull ou Carol, dont la banalité initiale suivie d'une crise identitaire entraînent une réaction empathique de la part du lecteur. Enfin, les personnages duplicatas qui hantent le texte selfien sont la source d'un nouvel effroi, entraîné non par leur dimension hors norme, mais bien par la négation de l'altérité et de la différence qu'ils suggèrent. Ces clones, pour reprendre les termes de David Smajda, représentent une négation de l'altérité absorbée dans le tout par le biais de l'art et de la technique absolutisés (198). Cette galerie de personnages monstrueux démontre bien la complexité de la problématique de l'androgynisme monstrueux, car aussi bien l'irruption de l'altérité que sa négation sont source d'effroi et de monstruosité dans le texte.

a/ Monstruosité et féminité.

The Passion of New Eve évoque, à de nombreux égards, les deux nouvelles de Self, de par la notion de dérèglement généralisé de la norme que semble instaurer la vaste palette de figures monstrueuses qu'exhibe le roman. En effet, les monstres qui traversent le roman sont tant physiques que moraux, allant du monstre antique, à la croisée des règnes animaux et humains, au monstre technologique, évoquant le clone, à travers les corps chirurgicalement modifiés de Leilah, Mother et bien entendu Eve. Zero, sadique maître de harem au corps mutilé, se situe à la croisée du monstre physique et moral, tandis que ses femmes, privées de parole et de jugement moral sont assimilées au monstre humain de par leur manifeste animalité, à défaut d'hybridation ou de transformation purement physique. Les jeunes soldats de la milice qui assassinent Tristessa semblent être une seule et même personne, évoquant une nouvelle fois la perte d'identité et le clonage. Enfin, si seule l'apparence de surface du corps de Tristessa a été modifiée, les nombreuses comparaisons à des licornes, chimères ou autres êtres fantastiques qui émaillent le texte intègrent également le personnage dans le domaine du monstrueux. Nous voyons donc que le texte met en scène un brouillage généralisé de la norme comparable à celui qui apparaît dans les textes de Self. Toutefois, force est de constater que ce brouillage s'accompagne d'une révision – voire d'une revalorisation – de la notion. Ainsi, la figure de Mother dans le roman exploite à outrance le lien symbolique et sémiotique postulé entre le monstre et le féminin tel que Shildrick le met en avant. Elle littéralise à la fois la théorie de l'imagination maternelle posée à la Renaissance comme origine des naissances monstrueuses et les images de mères castratrices héritées des psychanalyses freudienne et lacanienne. En effet, la nouvelle Eve est très littéralement un monstre, hors norme, issu de l'imagination féministe terroriste de Mother, tandis que le corps de cette dernière, hybride, débordant et chirurgicalement modifié, présente à outrance les aspects de la féminité assimilés au régime du monstrueux. Elle propose toutefois un nouveau mode générationnel, artificiel, qui dissocie le maternel du corporel, et déplace le monstrueux hors du corps, dans l'utérus gigantesque et métaphorique qu'est Beulah, tout en se

substituant au père, de surcroît. Angela Carter propose ici une illustration fictionnelle des bases théoriques qu'elle jette dans *The Sadeian Woman* :

We mediate our experience through imagination and dream but sometimes the dream gets in the way of experience, and obscures it completely – the womb is the First and Last place, earth, the greatest mother of them all, from whom we come, to whom we go. [...] The truth of the womb is, that it is an organ like any other organ, more useful than the appendix, less useful than the colon [...]. The assertion of this fact through the means of a fictional woman involves an entire process of demystification and denial, in which far more than the demystification, the secularisation of women is involved. (124-26)

Il semble que Mother soit précisément cette « femme fictionnelle » grâce à laquelle Angela Carter entend effectuer la démystification de l'iconographie de la maternité. Dans la matrice monstrueuse qu'est Beulah, le monstre est le produit du rationnel, non du charnel, semblant indiquer, par cette mise en évidence très littérale, que la relation postulée entre le maternel et le monstrueux, ou entre le charnel et le maternel sont des champs qui demandent à être repensés, des domaines en attente de révision. Mother incarne le désir de « créer une nouvelle iconographie » (174), mais cette tentative devient monstrueuse en ce qu'elle prend forme au mépris de l'autre, en l'occurrence par la violence et le terrorisme. Si l'expérience est un échec, comme l'indique la profonde dépression dans laquelle sombre Mother à la fin du roman, force est de reconnaître que le corps monstrueux, altéré artificiellement, se présente malgré tout comme un réservoir de possibles, et comme la tentative de réappropriation d'un domaine marginal. C'est en l'occurrence la thèse que soutient Heather Johnson, en analysant notamment le corps de Mother à la lumière du grotesque bakhtinien. Selon elle, ce prisme grotesque permet de concevoir la physionomie atypique et excessive de Mother à la fois comme monstrueuse et répugnante (129) et comme un symbole de fertilité et de reconfiguration iconographique : « Carter uses the figure of Mother to disrupt patriarchal conceptions of the female body, as the grotesque body irrupts into the conventional presentation of that body » (2000, 128). De même,

l'entreprise monstrueuse de Mother, son usine de production de nouvelles Eve à la chaîne, n'en reste pas moins une opération de démystification du maternel qu'elle se propose de reconfigurer – allant même jusqu'à faire de la maternité un châtiment suprême imposé Eve/lyn et non un mythe consolateur – et une tentative de déstabilisation de l'ordre patriarcal³⁷³.

C'est pourquoi la monstruosité se décline dans le roman en plusieurs versions, offrant des alternatives plus fructueuses, comme en témoigne le motif de l'archéoptéryx intervenant dans le dernier chapitre :

At that time, there was a bird called « archaeopteryx » whose fossil will be found in the schist of Solenhofen ; bird and lizard both at once, a being composed of the contradictory elements of air and earth. From its angelic aspect spring the whole family tree of feathered, flying things and from its reptilian or satanic side the saurians, creepy crawlers, crocs, the scaled leaper and the lovely salamander. The archaeopteryx has feathers on its back but bones in its tail, as well [...]. A miraculous, seminal, intermediate being whose nature I grasped in the desert. (185)

L'archéoptéryx est donc un monstre préhistorique et hybride, au croisement ou à l'origine de deux espèces, mais aussi de l'angélique et du diabolique. Il représente un état d'indétermination qui évoque directement celui de l'androgynie : tandis que l'un donne naissance au masculin et au féminin, l'autre se scinde en deux espèces animales. L'archéoptéryx et l'androgynie symbolisent un stade séminal et utopique qui autorise la figuration de tous les possibles en même temps, mais également l'ouverture à l'autre. La figure du monstre, et par extension de l'hermaphrodite, apparaissent alors comme le lieu privilégié permettant de

³⁷³ Si le personnage de Mother reste un monstre ambigu, de telles figurations du monstrueux deviennent, selon Jane Hentges, nettement plus optimistes dans les deux derniers romans d'Angela Carter : « la déconstruction terminée, Carter cherche dans ces romans des remèdes au mal-être individuel et social, et se tourne vers la reconstruction » (41). Le monstre mythique fait d'ailleurs place au monstre de cirque, ou *freak* en anglais, dont l'exemple le plus probant serait certainement Fevvers, l'artiste hybride dotée d'une paire d'ailes : « *Freak* par excellence, elle incarne parfaitement l'ex-centrique et l'entre-deux du carnaval. [...] Selon Bakhtine, puisqu'ils débordent des limites imposées et montrent que d'autres formes d'existence sont possibles, les *freaks* sont le symbole même du changement dans une société qui a une vision unique et normative de l'homme, ils sont le symbole d'une nouvelle sagesse » (43-4). Voir Janes Hentjes, « Entre rêve et réalité : progrès et plénitude dans *Nights at the Circus* et *Wise Children* de Angela Carter », *Etudes britanniques contemporaines* 20 (2001) : 41-48.

radicaliser et de manifester différents modes de relation à l'autre et d'être au monde afin de les ré-évaluer, en ouvrant potentiellement vers une relation éthique. Ainsi, Eve lie sa vision de l'archéoptéryx à celle de son union hermaphrodique avec Tristessa dans le désert :

[...] out of these fathomless kisses and our interpenetrating, undifferentiated sex, we had made the great platonic hermaphrodite together, the whole and perfect being to which he, with an absurd and touching heroism, had, in his own single self, aspired, we brought into being the being who stops time in the self created eternity of lovers. (148)

En l'occurrence, l'interprétation de passage a donné lieu à une large production critique, discutant la réelle désirabilité de l'androgynisme platonicien évoqué dans cette scène potentiellement – ou partiellement – ironique³⁷⁴. De ces quelques lignes, il apparaît néanmoins – c'est l'aspect que nous retiendrons pour l'instant – que la formation fugace de l'androgynisme mythique n'est permise que par l'ouverture et l'indétermination du corps hybride et fluidement défini qui autorise l'interpénétration l'interchangeabilité des rôles. Alcena Madeline Davis Rogan³⁷⁵ explore d'ailleurs cette piste de travail et explique :

³⁷⁴ La figuration de l'androgynisme platonicien reconstitué par Eve et Tristessa dans le désert donne lieu à deux types d'interprétations critiques opposées. La première voit une version positive du mythe, qui se fait symbole d'ouverture à l'autre et de fluidité identitaire dans *The Passion of New Eve*. Ainsi, pour Heather Johnson : « As Eve/lyn and Tristessa embrace, they form a single bodily image in which these boundaries are temporarily lost. [...] As Eve begins to grown into her newly grafted identity and Tristessa enters into the final hours of his life, they share this climatic dissolution of identity, making the shape of this one fabulous, mythic creature together » (1994, 48). De même, pour Catherine Lanone : « L'être n'est plus sexué, écartelé, démembré ; le corps se tisse et se détisse, dans la vibration de sensations enchevêtrées, de la plénitude réinventée. Les caresses réversibles nouent une trame de symboles hiéroglyphiques, tandis que les corps déterritorialisés par l'étreinte inventent un autre corps chimérique et pluriel » (1995, 238). La seconde interprétation critique, dont Jane Hentges, Ricarda Schmidt et Maria Del Mar Perez-Gil sont partisans, replace cette figuration de l'androgynisme dans l'entreprise globale de démythologisation de l'entreprise carterienne et l'inscrit au rang des fables consolatoires. Nous serons toutefois amenés à rediscuter ces deux perspectives en détail par la suite. Voir Heather Johnson, « Textualising the Double-gendered Body : Forms of the Grotesque in *The Passion of New Eve* », *Review of Contemporary Fiction* 14.3 (1994) : 43-48 ; Maria Del Mar Pérez Gil, « The Alchemy of the Self in Angela Carter's *The Passion of New Eve* », *Studies in the Novel* 39.2 (2007) : 216-235 ; Ricarda Schmidt, « The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction » *Textual Practice* 3.1 (1989) : 66 et Jane Hentges, *Double je et jeux du double dans les romans d'Angela Carter* (Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 1999) 345.

³⁷⁵ Alcena Madeline Davis Rogan, « Alien Sex Acts in Feminist Science Fiction » *PMLA* 119.1 (2004) : 442-456.

This 'Platonic' union of bodies articulates Carter's politization of the grotesque : through the intermingling of unfinished bodies we perceive the potential for the alien body to produce a new liberatory and utopian version of sexual desire. The frankly erotic content of the passage attests to the monstrous potentialities of the hybrid body for feminism, a body whose very indeterminacy promises to destabilize the hierarchical dimensions of desire. (454)

Puisque le monstre carterien montre et démonte les entreprises normatives, il ouvre également la voie vers une potentielle réarticulation du masculin et du féminin, mais aussi de la dialectique du moi et de l'autre. La figure de l'hybride, qu'il soit hermaphrodite ou archéoptéryx, articule la promesse d'une possibilité qui renoue avec la dimension antique prodigieuse du monstre.

Si les figures monstrueuses ou hybrides n'apparaissent pas directement dans *Written on the Body*, les thèmes n'en sont pas moins prégnants dans l'ensemble de son œuvre, et sont liés à une notion de puissance et de supplément de capacités. Ainsi, Ali/x, dans *The PowerBook*, ne doit sa survie qu'à la fleur qu'elle porte, et qui lui sauve la vie par deux fois – d'abord de son père qui ne veut pas de fille (12), puis sur le bateau pirate (18). Dans *The Passion*, Villanelle, autre personnage hybride emblématique de l'œuvre wintersonnienne donne également à la tératologie ses lettres de noblesse. Dotée de pied palmés, elle peut marcher sur l'eau : convoquant ainsi la figure biblique du Christ, le personnage se situe rien moins qu'au croisement de l'humain, de l'animal et du divin. Nous voyons ainsi que la monstruosité, c'est-à-dire le hors norme, s'apparente d'avantage au sur-naturel – ou à ce qui transcende les limitations de la nature – qu'au monstrueux. Mais le paragraphe précédent, consacré à la figure de Mother dans *The Passion of New Eve* tend à faire penser à un autre personnage de la fiction wintersonnienne, alliant tout comme cette dernière le grotesque à la monstruosité, tout en la déclinant sur un mode plus jovial et propre à susciter l'identification : Dog Woman dans *Sexing The Cherry*. Le prisme du grotesque et du carnivalesque bakhtinien a en effet souvent été utilisé pour analyser le

personnage de Dog Woman, dont le corps gigantesque et répugnant s'inscrit dans le registre du bas corporel³⁷⁶. Pour Susana Onega : « The Dog Woman's monstrosity is located in her lower half and is associated with her sexual power » (2006, 82). Jane Haslett, s'appuyant sur les travaux de Mary Russo³⁷⁷ sur le grotesque, note que Jeanette Winterson exulte à doter son personnage d'un corps aussi monstrueusement laid et repoussant que possible (2007, 42) et ajoute que ce personnage endosse une fonction d'autorité pour la lectrice :

Twenty years after Winterson published *Sexing the Cherry*, female bodies are still objectified, attacked, vilified, programmed, dieted, constricted, medicalized, litigated and controlled in myriad of ways in white Western culture. It can still be empowering for a female reader to read about Dog Woman's grotesque body. Uncontrollable, flowing, enormous, ugly, violent, tender, loving, energetic, smelly, noisy, rough, dirty, Dog Woman's body is everything the female body is *not* supposed to be. It is an absolute escape from the image of the proper feminine body, overcontrolled by the notion of femininity, prevalent in our White Western culture. (42)

Tout comme Susana Onega, Jane Haslett soutient l'hypothèse que Dog Woman incarne dans une certaine mesure, et à l'instar de Mother, le cauchemar de l'ordre patriarcal : « In the grotesque body of Dog Woman, Winterson incorporated all the misogynist features of a female body imaginable, but it is at the same time a fabulously invincible body » (43). Pour Susana Onega, Dog Woman représente à la fois la femme phallique de Joseph Campbell et le *vagina dentata* de Freud (2006, 82) pour les Puritains qui la redoutent et l'abhorrent, tandis qu'elle est constamment associée à la poussière, aux excréments, aux détritrus, à la pourriture et à la mort (83). Comme Mother, elle se caractérise par sa littéralité, une stratégie ouvrant vers une possible reconstitution de l'ordre patriarcal : « Added to her grotesque monstrosity, the Dog Woman's literal-mindedness situates her in a

³⁷⁶ C'est également la position de Sonja Andermarh, dans sa monographie consacrée à Jeanette Winterson : elle pose le grotesque et le carnivalesque comme deux des stratégies déployées par la romancière pour subvertir et suspendre l'ordre et la tradition (2009, 70).

³⁷⁷ Mary Russo, *The Female Grotesque : Risk, Excess and Modernity* (Londres : Routledge, 1994) 8.

strategic position to reshape patriarchy's false picture of the world, since it is only by transforming the metaphors of patriarchy that she can aspire to create a new symbolic order capable of responding to her own, more feminine and authentic picture of the world » (84). Ainsi, en se faisant l'antithèse de la féminité traditionnelle, Dog Woman offre un modèle autorisant une possible reconfiguration des images de la féminité³⁷⁸. Nombre de critiques insistent donc sur le pouvoir libérateur et reconstructeur qui se loge dans la monstruosité au sein de l'œuvre wintersonienne. En effet, tout comme Mother, Dog Woman met en scène un mode de maternité atypique et situé hors du corps, en l'occurrence l'adoption. Toutefois, la comparaison entre les figures maternelles que sont Dog Woman et Mother s'arrête à leur aspect physique et leur mode de conception non traditionnel, dans la mesure où Dog Woman constitue un modèle positif de mère non-castratrice, nourricière et encourageante, qui force, comme le soulignent les critiques, à réévaluer les critères de la féminité. Par exemple, Dog Woman pose la question suivante : « how hideous am I ? » une première fois en introduction (1989, 24) puis une seconde fois en clôture (26) d'un passage descriptif, dont le point central est sa laideur physique, insistant sur les lésions du visage, suffisamment grandes pour abriter des puces. La fin de la description met en revanche l'accent sur les avantages et les potentialités de cette laideur, en faisant des puces qui habitent son visage l'objet d'un jeu entre l'enfant et sa mère adoptive (26). La question anaphorique, qui rencontre ainsi deux réponses antithétiques, force le lecteur à réévaluer les canons de beauté, et à redéfinir les contours du beau et du laid selon un nouveau mode de pensée, non patriarcal.

b/ Hybridité et ouverture.

³⁷⁸ C'est également la thèse de Lucie Armitt, pour laquelle Dog Woman représente : « a grotesque hybrid challenging the accepted parameters of 'normal' womanhood while, in this case, simultaneously playing with the pejorative sexual connotations of her name » (18). Selon Sonja Andermarh, qui s'inscrit également dans le prolongement des réflexions de Mary Russo : « As Mary Russo points out, this construction of the monstrous feminine is highly problematic for feminist readers, yet the image of the unruly woman also offers opportunity for a transgressive feminist cultural politics » (2009, 70). Voir Lucie Armitt, *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic* (Londres : Palgrave MacMillan, 2000).

Dog Woman propose un nouveau modèle, unisexe, auquel Jordan aspire d'ailleurs à ressembler : « Jordan [...], conscious of his bodily limitations, imagines the possibility of using the new technique of grafting for himself, in order to 'become someone else in time, grafted onto something better and stronger' (SC 87) » (Onega 2006, 85). Il est tout aussi significatif que l'un des thèmes principaux du roman soit celui de la greffe, vu, au même titre que la monstruosité, comme agent de transgression des limites, ce que démontre Elizabeth Langland, dans une étude comparant le motif de la greffe dans un poème d'Andrew Marvell et dans le roman³⁷⁹ : « while the mower reads grafting as unlawful, Winterson's text and her character Jordan explore it as one central means to escape the tired binarisms of reproduction » (100). Ainsi, Jordan explique :

Grafting is the means whereby a plant, perhaps tender, or uncertain, is fused into a hardier member of its strain, so the two take advantage of each other and produce a third kind, without seed or patent. In this way fruits have been made more resitant to disease and certain plants have learned to grow where previously they could not. [...] What I would like is to have some Tradescant grafted on me so that I could be a hero like him. (78-79)

A travers le motif de la greffe, nous voyons comment le thème de la monstruosité, mais aussi celui de l'intervention humaine dans la création notamment évoqué par Self, s'éloignent ici de toute dimension monstrueuse, pour faire place à celles d'ouverture, d'amélioration et de renforcement. Jordan transpose cette logique génétique à l'identité et au corps, lorsqu'il formule le souhait qu'un peu de Tradescant lui soit greffé, pour bénéficier de ses qualités héroïques. Par un nouveau glissement, ce raisonnement cumulatif, qui permet de rejouer la monstruosité – mais aussi l'hermaphrodisme – sur un mode jubilatoire, s'applique aisément au corps du texte wintersonien³⁸⁰. Ce bref détour par *Sexing the Cherry*

³⁷⁹ Elizabeth Langland, « Sexing the Text : Narrative Drag as Feminist Poetics and Politics in Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* », *Narratives* 5.1 (1997) : 99-107.

³⁸⁰ C'est également ce qu'établit Elizabeth Langland, dans son étude sur le motif de la greffe : « Textual politics thus accompany sexual politics. If the Dog Woman and the motif of grafting upset our ideas of how identities are constructed and constituted and how the body relates to gender identity and performance, on a formal level the narrative practices disrupt conventional

nous ramène alors au cœur du roman de notre corpus primaire : la pratique de l'intertextualité – ou autrement dit de la greffe d'un texte dans un autre – et du palimpseste – qui serait la greffe d'une voix sur une autre – témoigne dans *Written on the Body* de cette vitalité de la monstruosité. Selon Brian Finney, la greffe textuelle est d'ailleurs le seul moyen d'échapper à l'écueil de la redite : « To describe the experience of love necessarily plunges the narrator into a world of intertextuality, of language already long inhabited and become automatized. Winterson's answer to this quandary is to embrace the use of intertextuality and exploit it for all it's worth » (Finney 2000). Par exemple, le discours médical mêlé de poésie au centre du roman s'inscrit parfaitement dans une poétique de l'hybridité. Mais Winterson ne se limite pas à l'usage de ces deux discours : « Winterson also evokes the different languages of a wide range of discourses : meteorology, biology, anatomy, chronobiology, physics, astrophysics, zoology, not to mention the Bible and employs them to rejuvenate the jaded language of love » (Finney 2000)³⁸¹. La pratique de l'hybridation est donc intimement liée à celle de création et de renouvellement *via* une salutaire ouverture à l'autre. Ainsi, si l'hybride fait temporairement basculer la notion de monstruosité en faveur du féminisme, en s'offrant comme réservoir de nouvelles identités féminines, il dépasse rapidement la dichotomie du masculin et du féminin pour problématiser un rapport à l'autre plus général.

Le roman de Peter Ackroyd témoigne, à travers la figure du comédien Dan Leno, d'une similaire ambivalence envers la monstruosité liée à la métamorphose et à la bisexualité qu'incarnerait Lizzie. Les multiples identités qu'endosse Lizzie à la ville, nourrissant de noirs desseins font écho à celles que le monopolylinguiste (Ackroyd 2001, 344) revêt sur scène aux yeux de tous. Susana Onega conçoit d'ailleurs les deux personnages comme les deux faces opposées

ideas of sequence, linearity, time and duration, the very concepts upon which the natural world is founded in the Creation stories » (105). Pour Christine Reynier : « Cette métaphore de la greffe est cruciale ; elle présente la fiction de Jeanette Winterson comme greffée sur des discours antérieurs, naissant d'une branche ancienne pour en donner une nouvelle. [...] La fiction de Jeanette Winterson se présente comme une entreprise paradoxale de démolition joyeuse et régénératrice, capable de faire revivre la littérature ou les arts du passé en les intégrant, les répétant, les parodiant » (Reynier 2004, 58).

³⁸¹ Christine Reynier utilise quand à elle l'expression de « métissage du discours littéraire » (2004, 59) en référence à l'écriture de Winterson.

d'une même pièce, mettant en avant la relation chiasique qui unit les deux protagonistes, comme dans les mondes inversés d'un miroir. : « Dan Leno, the (historical) male transvestite impersonator of Sister Anne, and Elizabeth Cree, the (fictional) female transvestite impersonator of Blue Beard, may be said to stand in a *Doppelgänger* relationship embodying the comic or 'white' emanation, and Elizabeth Cree the tragic of 'black' emanation of 'perpetual, infinite London' » (1998, 70). Ackroyd se garde donc d'établir une équivalence stricte entre la métamorphose et la monstruosité, en faisant du travestissement et de la bisexualité à la fois l'origine du mal et sa solution. En effet, si le Golem échappe à l'institution judiciaire, le théâtre emblématisé par Dan Leno se charge de renforcer la norme, par le pouvoir cathartique de l'art et de la comédie, donnant au travestissement ses lettres de noblesses :

Thus Dan Leno, the music-hall monopolylinguist, puts an end to the cycle of evil absorbing the Limehouse Golem and transforms it into a humorous and harmless music-hall character. With it the chaotic phase comes to an end, order is restored and life in London can begin a new cycle, for the city that has bred the Golem is also the city that has bred the comedian/magus capable of absorbing it and expelling it in the cathartic ritual of drama. (Onega 1998, 72)

En tant que manifestation d'un transformisme positif, il est celui qui convertit le drame et la tragédie en spectacle cathartique et divertissant, et qui permet de repenser l'imperfection, l'impureté sur le mode religieux de la transcendance.

Ainsi, le texte-monstre qu'est *In Transit* témoigne, force est de le reconnaître, d'une exceptionnelle créativité. Canguilhem souligne en effet que « le monstrueux, en tant qu'imaginaire, est proliférant. Pauvreté d'un côté, prodigalité de l'autre, telle est la première raison de maintenir la dualité de la monstruosité et du monstrueux » (183). Le mélange, l'hybridation des mots s'avère d'une extrême fécondité, donnant effectivement lieu à une multiplicité de sens et d'interprétations, mais aussi à la création pure, d'êtres linguistiques qui ne renvoient à aucune réalité. Ainsi le personnage narrateur pose cette question :

« Was I, perhaps castrato/a ? » (75). Si la féminisation du mot *castrato* est grammaticalement autorisée par l'utilisation de la désinence –a qui code le féminin en italien, le terme *castrata* est un signifiant qui ne renvoie à aucune réalité concrète, dans la mesure où le castrat est un chanteur de sexe masculin dont la voix et l'apparence sont féminisées en raison de la castration. Le mot *castrata* est concrètement un non-sens, un « monstre par déclinaison »³⁸² puisqu'il ne désigne aucun sujet existant, mais en revanche, le néologisme en crée l'idée *ex nihilo*, il en fait exister la possibilité abstraite. L'utilisation de la barre oblique au sein du mot – castrato/a – fait visuellement exister non seulement la coprésence du masculin et du féminin, mais également la notion de coupure/couture inhérente à l'androgynie. Le néologisme et le jeu de mot, anomalies de langage, nous invitent ainsi à reconsidérer la notion même d'imperfection. En effet, c'est de l'irrégularité et de « l'éclatante infraction exotique » qu'elle représente que la perle baroque tire son extrême rareté et sa grande valeur (Pelegrin 13).

Comme nous l'avons vu précédemment, chaque phrase, chaque mot demande à être lu et relu pour en faire émerger les multiples possibilités. Le texte exige une lecture patiente et laborieuse, il invite à la répétition et au retour, voire à l'abandon d'une recherche de sens en soi pour développer un réseau poétique, musical, qui peut-être crée un sens par-delà le sens, lié à l'association d'idées ou de sonorités, au-delà des règles strictes de la grammaire et de la syntaxe. Par exemple, à première lecture, certains passages frappent autant par leur musicalité que par leur obscurité : « The wind in Trieste's steep streets lifts the anarchist's soft hat clean off his hard-boiled head. And who compat-pats after it, pounding louder than the Triestine tram, pom-pom-ing more reliably than the anarchist's soft-boiled bomb ? » (35). Très manifestement cette phrase insiste tant sur les assonances que les allitérations, lui donnant tous les aspects du *tongue twister* ou virelangue, phrase ludique dont le sens est subordonné aux sonorités dont la proximité est destinée à faire trébucher la langue, voire à volontairement obscurcir la signification des mots au cours du processus. *In fine*, cette créativité qui accompagne la monstruosité témoigne d'une entreprise de réappropriation et de ré-évaluation du mixte, du composite et du hors norme, comme étant précisément

³⁸² Cette expression est empruntée à Jean-Jacques Lecercle, dans *The Violence of Language* : « Monsters we see everywhere. By declension, [...] by dislocation, by agglutination » (89).

un domaine sous-estimé. Il invite le lecteur à constituer un nouvel horizon d'attente en se posant non comme anormal, mais comme radicalement autre. Margrit Shildrick le formule ainsi, en rapport à l'ontologie :

Rather than attempting to recuperate the monstrous, might we not refigure it as an alternative, but equally valuable, mode of being, an alterity that throws doubt on the singularity of the human and signals other less restrictive possibilities? As such, the monster might be the promising location of a reconceived ontology, and an ethics centred on a relational economy that has a place for radical difference. (67)

Bien que cette réflexion s'applique au monstre humain, l'analogie que nous avons établie entre corps et texte nous autorise à transférer ce commentaire à la pratique romanesque. D'une part, le texte hybride et la langue monstrueuse, non-mimétique, se posent comme radicalement autres, mais également valides, nous invitant ainsi à construire une nouvelle pragmatique de la lecture, patiente et souple. D'autre part, le monstre dans les romans du corpus s'offre comme un réservoir de possibilités décuplées, apte à pallier les dangers qu'il signale, à s'offrir comme substitut aux modèles établis qu'il questionne.

En conclusion, nous pouvons dire que le monstrueux tel qu'il est envisagé dans les romans postmodernes met non seulement en jeu un rapport à la norme, tantôt questionnée et déstabilisée, tantôt renforcée par le monstre, mais aussi une relation à l'altérité. L'hybridité des textes et des identités reconstruit une pensée du monstrueux en termes d'« ouvroir de littérature [et j'ajouterais – d'identification] potentielle », dont les modalités seraient l'ouverture et la greffe, nous amenant progressivement à réfléchir sur la relation à éthique.

CHAPITRE 6 : Les figures paradoxales de la monstration ou les limites de la représentation.

A l'issue de ces deux chapitres consacrés à la monstration, il semble manifeste que l'ostentation et l'exhibition marquent de leur sceau l'esthétique de l'androgynie dans sa réinterprétation postmoderne. Les stratégies de mise en visibilité étudiées, combinées à la dimension monstrueuse de la figure permettent l'exploration de territoires limites tels que l'abject, l'obscène, la violence et le viol, le crime et l'éviscération : autant de thématiques qui privilégient la mise à l'extérieur de l'intérieur, ou l'exposition du caché. Toutefois, cette esthétique de la mise en lumière porte en elle la question de ses propres limites : la projection d'une lumière trop vive sur un objet n'aveugle-t-elle pas le spectateur ? L'arbre ne cache-t-il pas parfois la forêt proverbiale ? Ce nouveau chapitre posera alors la question des limites de la représentation : reste-t-il un impossible à dire et à représenter, un noyau de résistance à la compréhension et à l'expression qui fait obstruction à l'esthétique écrasante de la monstration inhérente à l'androgynie contemporain tel que nous l'avons vu se manifester ?

Les notions d'indicible, d'ineffable, ou encore d'innommable et d'imprésentable semblent à première vue s'inscrire en faux par rapport à la dynamique de la monstration, d'autant que les termes eux-mêmes, à l'instar de l'hermaphrodite et de l'androgynie, se caractérisent par leur élasticité sémantique. Selon Karl Cogard³⁸³, l'étude des divers dictionnaires du 17^{ème} siècle révèle une distinction entre l'indicible d'une part, qui pointe un « manque langagier » (61) et l'innommable ou l'ineffable d'autre part, qui renvoient quant à eux à un inexplicable religieux ou éthique (61) :

Contrairement à *ineffable* et *innommable* qui nouent une difficulté linguistique avec une difficulté théologique ou éthique, *indicible*

³⁸³ Karl Cogard, « Un lieu paradoxal : la description négative », *Les limites du langage : indicible ou silence*, eds. Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (Paris : L'Harmattan, 2002) 61-67.

désignerait avant tout une difficulté principalement d'ordre linguistique. Il y a de l'indicible quand l'expérience qu'on souhaiterait verbaliser échappe, par son caractère extrême, à cette verbalisation. Ainsi, l'indicible est-il lié à un manque de nature langagière qui provient d'une inadéquation entre la langue et l'expérience extralinguistique sans précédent dont elle doit rendre compte. (61)

Notre but n'est pas ici d'établir une nomenclature stricte ou de mettre en place une terminologie rigide à suivre dans l'ensemble de ce chapitre, mais bien de tirer la conclusion que la notion d'indicible s'articule autour de deux noyaux de résistance, mettant en jeu la capacité humaine de compréhension d'une part et l'aptitude du langage à exprimer d'autre part. En l'occurrence, Gérard Lahouati³⁸⁴ reprend cette même distinction, sans pour autant épouser la différenciation terminologique relevée par Karl Cogard :

Au 18^{ème} siècle, le sentiment de l'indicible constitue un *topos* [...]. Il peut s'agir de l'incapacité, presque technique, de l'individu à analyser des émotions, à exprimer la profondeur de ses idées, à faire comprendre la complexité des situations. Il peut aussi s'agir d'une mise en question de la langue, instrument trop grossier pour permettre l'approfondissement ou la communication des mille nuances qui émeuvent une âme sensible. (191)

Est indicible une réalité que la raison ne peut appréhender et qui la dépasse, mais aussi une expérience dont les mots ne peuvent rendre compte³⁸⁵. Ainsi, la notion s'articule autour de deux faillites, ou de deux absences, d'ordre tantôt épistémologique et renvoyant à l'incapacité intellectuelle de l'homme à

³⁸⁴ Gérard Lahouati, « Le livre et l'effroi : Sade entre innommable et indicible », *Les limites du langage : indicible ou silence*, eds. Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (Paris : L'Harmattan, 2002) 191-202.

³⁸⁵ Cette distinction est également reprise par Elizabeth De Almeida, qui adopte quant à elle une autre terminologie, et différencie l'« indicible objectif » – « qui serait lié à une défaillance du langage » – de l'« indicible subjectif » – « lié à une expérience limite » (95). On retrouve toutefois la bi-dimensionnalité de l'impossible à dire mise en avant par Karl Cogard, mettant en jeu une incommensurabilité de l'expérience, qui dépasse à la fois l'entendement et l'expression. Voir Elizabeth De Almeida, « Le rôle de la digression dans l'aveu de l'indicible : *La chute*, d'Albert Camus », *Les limites du langage : indicible ou silence*, eds. Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (Paris : L'Harmattan, 2002) 95-101.

appréhender la complexité du monde ; tantôt linguistique, pointant alors l'inaptitude du langage à exprimer la subtilité des émotions et des événements. Le travail de Lahouati oriente vers l'idée que l'affect en particulier, et la complexité des émotions en général constituent le noyau de résistance ultime à la compréhension et à l'expression. Ainsi, même le récit de l'innommable ou de l'obscène, écriture de l'exhibition et de la provocation sans la moindre censure, n'est pas exempt d'une ineffabilité, ou dans les termes de Lahouati : « la volonté de tout dire, de nommer l'innommable se heurte, elle aussi, à l'indicible » (195). C'est ce même paradoxe que nous nous proposons de creuser ici, afin de voir quelles stratégies paradoxales d'exhibition/ dissimulation sont développées pour faire état de cet indicible malgré la dominante exhibitionniste manifeste que nous avons pu étudier dans les chapitres précédents et commune aux cinq romans de notre corpus.

Christine Baron³⁸⁶ propose une définition de l'indicible non en termes de faillite ou de manque, mais – et c'est dans cette optique que nous allons travailler – en termes de surplus, comme « un noyau de résistance qui est tantôt interprété comme excès du mot sur sa capacité à rendre compte de soi, tantôt comme excès du monde multiforme à se donner à la conscience sous la forme des mots » (292). Nous nous proposons de travailler sur cette notion d'excès en relation à l'indicible, afin de voir dans quelle mesure la surcharge de verbalisation peut en réalité s'inscrire paradoxalement dans une dynamique de dissimulation ou d'exposition d'un vide, qu'il soit défaut d'expression ou de compréhension. Nous étudierons ces figures paradoxales de la monstration en analysant dans un premier temps une poétique du « dire à l'envers », soit un ensemble de procédés énonciatifs et littéraires qui exhibent l'échec du dire, ou en d'autres termes effectuent une mise en avant ostentatoire d'un manque ou d'une absence. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur « l'envers du dire », ou plus précisément sur ce que cache l'esthétique excessive de la monstration, esthétique qui occulte temporairement, par un excès de matière, la présence d'un hors champ qu'il nous faudra examiner. Enfin, nous verrons comment l'écriture se fait asymptotique, tentant de s'approcher au plus près d'un sublime imprésentable, sur

³⁸⁶ Christine Baron, « Indicible, littéraire et expérience des limites (de Blanchot à Wittgenstein) » *Les limites du langage : indicible ou silence*, eds. Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (Paris : L'Harmattan, 2002) 291-298.

un mode jubilatoire et excessif semblable aux opérations typiques de la figure de l'androgynisme.

A/ Dire à l'envers.

Nous nous proposons ici de répertorier l'ensemble des stratégies paradoxales de la monstration, en commençant par des figures de rhétorique qui exhibent l'échec du dire, par des procédés dont le but est de mettre en évidence l'existence d'un manque.

a/ Le métadiscours de l'impuissance.

En effet, comme nous avons pu le remarquer, les narrateurs des différents romans du corpus font état d'un déficit linguistique, soulignant l'inaptitude du langage à désigner l'objet qu'ils se proposent de décrire. Ainsi, Eve/lyn déplore qu'aucun pronom personnel ne puisse adéquatement rendre compte de l'ambiguïté sexuelle qui caractérise Tristessa³⁸⁷ : « He, she – neither will do for you, Tristessa, the fabulous beast, magnificent, immaculate, composed of light » (143), puis se déclare inapte à trouver les mots justes pour décrire la beauté de son union charnelle avec Tristessa : « Speech evades language. How can I find words the equivalent of this mute speech of flesh as we folded ourselves within a single self in the desert [...]? » (148). Karl Cogard souligne le paradoxe inhérent à ce métadiscours de l'impuissance : « Dire que l'on ne peut pas dire, qu'il n'y a pas de mots, est paradoxalement un discours qui d'une manière négative – comme l'on parle de théologie négative – fait entendre le caractère extrême de l'expérience limite rapportée. Autrement dit, la langue, par le mot *indicible*, pallie déjà d'une certaine manière son incapacité à dire » (61-2). En l'occurrence, se poser la question de trouver l'équivalent linguistique du « discours muet de la chair » (Carter 148) est déjà une forme de mise en mot, qui effectue, en creux, ce

³⁸⁷ Evoqué en I-3 p 165.

que Georges Molinié nomme la « description négative »³⁸⁸ de l'événement indicible. Dans ce type particulier de description, « le romancier se reconnaît incapable d'exprimer l'intensité de ce qu'il a à présenter, et donc, à la limite, dit qu'il ne dit rien » (Molinié 208). La question rhétorique « How could I find words ? » suggère que cette tâche est impossible, et que, « par une sorte de superlatif implicite » (Molinié 219), la description de la relation qui unit Tristessa et Eve est en deçà de la réalité, permettant ainsi paradoxalement de pointer vers un au-delà des mots et de l'imagination. Cette présentation « aboutit à un résultat flou, vague, indéfini, et en même temps très soutenu, excessif, excellemment fort » (Molinié, 260), s'inscrivant exactement dans une dynamique de la monstration paradoxale.

Phillipe Hamon désigne ce même procédé sous le terme de prétérition : « elle se présente souvent comme la lexicalisation d'un manque, d'un défaut de compétence du descripteur, d'un défaut de son vouloir/savoir/pouvoir décrire, bénéficiant à la fois de l'innocence de l'incompétence du dire et de l'efficacité du dit » (Hamon 122). Par le procédé du tour négatif, Tristessa s'essaie ainsi à décrire le sexe d'Eve :

He told me that my intimacy smelled of cheese, no – not quite like cheese... and rummaged in a forgotten word-hoard of metaphor but at last was forced to abandon imagery, since it was inadequate, and he could only say it was a sweetish smell, but rotten, too, and also a little salty... the primordial marine smell [...]. (148)

Nous voyons ici émerger l'indicible au sein de la prolifération verbale qui caractérise le texte, souligné par deux occurrences d'aposiopèse, pourtant rares chez Carter. Ce passage constitue un exemple probant du paradoxe inhérent à la description négative, dans la mesure où le métacommentaire de l'impuissance qui encadre la description est pourtant déjà un dire, qui ne parvient à annuler

³⁸⁸ Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque : un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII* (Toulouse : Publications de l'Université de Toulouse, 1982) : 208.

complètement dans l'esprit du lecteur les termes choisis³⁸⁹, tout en soulignant leurs limitations. Cette ambiguïté de la description s'articule sur l'ambivalence de la négation linguistique même, dont la caractéristique est selon Benveniste³⁹⁰ « qu'elle ne peut annuler que ce qui est énoncé, qu'elle doit poser explicitement pour supprimer, qu'un jugement de non existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement d'existence. Ainsi, la négation est d'abord admission » (84). La prétérition et la description négative sont deux lieux textuels ambigus, qui s'articulent, pour reprendre les termes de Philippe Hamon, sur une tension antithétique entre « la signification d'un 'manque' là où un 'luxe' textuel va se déployer » (123), rappelant ainsi le mythe platonicien. En effet, la plénitude sphérique originelle postulée des Androgynes apparaît brièvement au début du discours d'Aristophane, pour aussitôt faire place à la description du manque engendré par la coupure et des tentatives désespérées de chaque moitié pour y pallier. Tout comme dans les romans de notre corpus, un « luxe textuel » se déploie dans la narration pour signifier l'absence.

b/ La communication de l'incommunicabilité.

Dans *Written on the Body*, le narrateur asexué de Jeanette Winterson part d'un constat similaire, tout en l'articulant à la problématique supplémentaire du déjà dit : « I love you is always a quotation [...]. Millions of bottoms have sat here before me » (9-10), s'exclame-t-il, reprenant avec humour la remarque formulée par Umberto Eco dans *Apostille au Nom de la rose*³⁹¹. La voix narrative déplore cette fois l'impossibilité de créer de nouvelles formes de discours appropriées à l'expression du sentiment amoureux lorsqu'il/elle s'exclame : « I don't want a model, I want the full scale original. I don't want to reproduce, I want to make something entirely new. Fighting words but the fight's gone out of

³⁸⁹ Il serait même possible de dire qu'il s'agit ici d'une description doublement négative, dans la mesure où les termes choisis puis barrés par la négation – « cheese », « sweetish » et « rotten » – appartiennent à un champ lexical *a priori* négatif lui-même.

³⁹⁰ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I* (Paris : Gallimard, 1966) 84.

³⁹¹ « J'ai redécouvert ainsi ce que les écrivains ont toujours su (et que tant de fois ils nous ont dit) : les livres parlent toujours d'autres livres, et chaque histoire raconte une histoire déjà racontée ». Voir Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, trans. Myriem Bouzaher (Paris : Grasset, 1985) 25.

me » (108). Nous retrouvons ici la double idée que les mots ne peuvent rendre compte de la réalité (« full scale original »), mais aussi que le langage enferme dans une répétition, une reproduction à laquelle l'écrivain ne peut échapper. Dans le roman de Brigid Brophy, le constat des limites que le langage impose à l'expression, similaire à ceux faits par Carter et Winterson, se double d'une angoisse de l'incommunicabilité. Dans l'un des premiers chapitres du roman, le personnage locuteur narre un épisode fondateur, au cours duquel l'enfant prend conscience, pour la première fois, à l'âge de trois ans, du drame de l'incompréhension. Pendant une promenade familiale sur la côte irlandaise, le père attire l'attention de l'enfant sur les détails du paysage : « 'Ireland's Eye', he informed me. I bounced on his hip. 'Ireland's Eye', they thought I repeated. [...] But in fact I had not just been repeating the name of the landmark. [...] What I cried out was, 'Ireland's I' » (16-17). Devant l'enthousiasme modéré des parents pour ce trait d'esprit patriotique, l'enfant comprend que précisément, il/elle n'a pas été compris/e, et passe le reste de la nuit à pleurer (17). L'ensemble du roman est alors marqué du sceau de cet incommunicable, et du sentiment d'angoisse que cette impossibilité à transmettre produit chez le locuteur. Dans son analyse du roman, Patricia Lee³⁹² place la tragédie du malentendu au cœur de l'écriture (63) : « *In Transit's* rebuslike design, which multiplies and amplifies the connections between words and concepts, does not, of course, effect communication : rather, the story is fraught with miscommunication, an affliction that the opening concept of 'linguistic leprosy' itself suggests » (63). Ainsi, les exemples d'incompréhensions entre les protagonistes, matérialisés par le procédé comique du dialogue de sourds, abondent dans le texte. Le malentendu surgit premièrement entre deux protagonistes de nationalités différentes, mettant par exemple en jeu la particularité de l'accent irlandais, lorsqu'une nonne commande un verre de « John Jameson » que le serveur prend pour une confiture – *jam* – de la marque « Jammy sun » (140). Pat commente ironiquement la scène : « They were jammed at cross purposes. And all the (considerable) while that their jam continued, there was a bottle of the stuff blatant on the shelf behind the barman's head. The nun's gilt-rimmed eyes were perhaps too feeble to see it. [...] The nun settled for Scotch »

³⁹² Patricia Lee, « Communication Breakdown and the 'Twin Genius' of Brophy's *In Transit* », *The Review of Contemporary Fiction* 15.3 (1995) : 62-67.

(140). Si le dialogue se solde par un échec, dont l'ironie est amplifiée par le fait que l'objet du malentendu se trouve à portée des deux interlocuteurs, le métacommentaire linguistique permet, par le pointage qu'il opère, de convertir la faillite verbale en communication, infléchie vers le lecteur. Mais l'échec du dialogue n'est pas systématiquement à attribuer au babélisme des échanges, et peut également surgir de la polysémie des mots. Ainsi par exemple, Och, la jeune étudiante, flatte le Professeur Don Donovan en qualifiant son exposé de « lourd de sens » – « pregnant » dans le texte (204) – que le bruit ambiant lui fera comprendre non en tant qu'adjectif épithète, mais en tant qu'attribut du sujet, donnant ainsi lieu à un *quiproquo* entre les deux personnages, au cours duquel le Professeur entoure la jeune étudiante, à sa grande surprise, de toutes les attentions dues à une femme enceinte (204-205). Les procédés mêmes qui font le sel du style de Pat en tant que narrateur, se retournent, une fois placés dans un contexte de communication, contre les interlocuteurs. La polysémie et l'homophonie, qui donnent lieu pour le lecteur à des jeux de mots audacieux et divertissants, s'avèrent avoir des conséquences plus néfastes dans le cadre du dialogue entre deux personnages. Le point culminant de cet échec du dire apparaît au chapitre 1 de la section 4 section du roman, lors d'un échange entre un professeur de linguistique comparative demandant à l'un des révolutionnaires de baisser le son de la musique tonitruante imposée par « le régime du bruit perpétuel » (190) :

'No, well, what I mean is, it's important to give' the revolutionary replied, shouting to make himself heard [...]. 'Know what I mean?'

'Not quite,' the lady replied. 'Give: give out? give in? give way? donate?'

'Give', the revolutionary reiterated.

'Could you perhaps explain?'

'Well, like, I mean, give. Know what I mean? I mean, the important thing, right. I mean communicate. Know what I mean?'

Hearing the verb 'communicate' used absolutely, [...] the lady could only suppose the revolutionary [...] intended to say that the most important action in life was to take Holy Communion. [...]

'But you said « communicate »'.

‘That’s right. Right ?

‘Did you mean in the sense of communicate something to somebody ?’

‘Like, yes. Know what I mean ?’

[...]

‘But if you are continually communicating, how do you ever find the time to think out *what* to communicate ?’

‘Like, well then, I suppose, you communicate you got nothing to communicate. Know what I mean ?’ said the revolutionary [...]. (192-193)

Dans cet extrait, que nous avons choisi de reproduire quasiment *in extenso*, la prolifération de *gap-fillers* est particulièrement révélatrice³⁹³. La notion même de mots destinés à combler un manque, à remplir un silence du discours, s’inscrit parfaitement dans la dynamique de monstration paradoxale qui nous occupe. La multiplication de ces mots vides de sens, eux-mêmes utilisés afin d’emplir le déficit de signification du discours, dit à rebours l’absence de communication et la vacuité discursive. On peut également se référer aux fonctions du langage que dégage Jakobson³⁹⁴, qui semblent tantôt déficientes, tantôt déficitaires dans ce court extrait. Les marqueurs oraux du discours, liés à la fonction phatique, soit au maintien de la communication avec l’interlocuteur, sont trop abondants pour remplir leur office, et font au contraire l’effet de parasites qui obscurcissent le message. D’autre part, le dialogue étant initié par le professeur demandant que le son soit baissé, les fonctions conative et émotive du discours sont également neutralisées, car ni sa demande, ni son mécontentement ne seront pris en compte. Au rebours de l’exemple précédent, dans lequel le commentaire métadiscursif permettait de rétablir une communication détournée vers le lecteur, la fonction métalinguistique³⁹⁵ telle qu’elle mise en scène dans le dialogue se solde par un

³⁹³ Stephen A. Tyler définit les « gap fillers » comme suit : « meaningless phonations meant to exclude other speakers as in : ‘you know ?’ or ‘I mean ?’ or ‘like’, ‘like well’, or – in a paroxysm of gap filler – ‘you know what I mean, like well’. In a more charitable mood we interpret these as the speaker’s urgent plea for us to complete in thought or speech what neither of us knows or can say as an index of the known but ineffable » (195). Voir Stephen A. Tyler, « Memory and Discourse », *Relations and Function within and around Language*, ed. Peter H. Fries (Londres : Continuum, 2002) 189-225.

³⁹⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale I* (1963 ; Paris : Editions de Minuit, 2003)

³⁹⁵ Roman Jakobson définit la fonction métalinguistique du langage comme suit : « Chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s’ils utilisent bien le même code, le discours est centré sur le code : il remplit une fonction métalinguistique (ou de glose). ‘Je

échec. Dans son acception jakobsonienne, la fonction métalinguistique a pour but d'assurer aux interlocuteurs l'utilisation d'un code équivalent, mais en l'occurrence, destinataire et destinataire ne parviennent justement pas à s'entendre sur ce point. Les demandes répétées de clarification ou de développement du professeur de linguistique ne reçoivent aucune explication probante, matérialisant ainsi le psittacisme du révolutionnaire, qui se contente de réitérer ses propres paroles ou celles de son interlocutrice. Enfin, la fonction référentielle du langage se trouve neutralisée également, puisque, ironiquement, l'objet de référence est ici la clarification du vocabulaire employé. Seule reste la fonction poétique du discours, qui dit avec lyrisme l'impossibilité de dire.

Dans le roman de Brigid Brophy, le dialogue médiatise l'échec du dire par la mise en scène de nombreux quiproquos et malentendus, qui signalent l'absence de communication par l'abondance de propos vides de sens. La production du dialogue met en visibilité une absence – en l'occurrence une incommunicabilité – ce qui classe donc le dialogue parmi les figures paradoxales de monstration, et semble indiquer que la fonction poétique du discours mise en œuvre par le style brophien – les jeux de mots, les mots valises etc. – ne permet pas seule d'assurer une communication. Autrement dit, la fonction poétique, une fois mise en pratique, dans un échange dialogué, se solde par un échec, indiquant par là même les limites et les dangers du langage poétique.

Ainsi, les multiples changements de personnalités de Pat sont la plupart du temps induits par l'ambiguïté des échanges avec les autres protagonistes. La première occurrence étant la rencontre avec Donaghue, le mari de Betty Bouncer, qui lui confie : « you were her first date » (113) ou peut être « mate » (114), changeant la nature de ses relations postulées avec la jeune femme, et donc potentiellement, son sexe et/ou sa sexualité. Le second changement est provoqué par la rencontre de Pat avec deux irlandaises homosexuelles s'exclamant à sa vue : 'Look, darling, [...] if it isn't one of ourselves » (143), remarque pouvant porter tant sur la nationalité de Patrick que sur l'orientation sexuelle de Patricia : « Did she mean, Patrick questioned [...] just that he was one more of the internationalized Irish about the place ? Or did she mean, Patricia queasily queried

ne vous suis pas – que voulez-vous dire ? [...] L'information que fournissent toutes ces phrases équationnelles porte uniquement sur le code lexical du français » (217-218).

as she sat down, that here was another contentious, pugnacious tough-breathing Irish butch just like herself? » (143). L'incompréhension porte ici sur l'incertitude des référents auxquels se rapportent les proformes « it » et « ourselves », faisant du malentendu un ressort clé de l'hermaphrodisme du personnage. Le dialogue avec l'autre, dont Pat pensait faire la solution de son problème, se caractérise par un déficit informationnel et par une ambiguïté qui font obstruction à la communication et participent en retour à l'indétermination du sexe du narrateur.

Chez Will Self, l'incommunicable est lié à l'ampleur de l'expérience traumatique dont le passager du train est la victime. S'imaginant un instant porter plainte contre son agresseur, le narrataire/narrateur dépeint la scène suivante : « *There would be a detective constable and his partner – family men with wholemeal concerns – whose faces would become sicklier o'er as I ran through the particulars of my liaison with the don. They would shake their jug heads as they listened to how the don seduced me, bamboozled me* » (100). Le témoignage imaginaire se caractérise par la périphrase – « the particulars of my liaison with the don » – et l'euphémisme, réduisant l'agression à un simple jeu de « séduction » et de « tromperie », signifiant à la fois que l'horreur de l'événement dépasse l'expression de la victime, tandis que l'incommensurabilité des sévices surpasse l'imagination et la compréhension de l'interlocuteur – en l'occurrence, des forces de l'ordre dubitatives. La notion d'indicible chez Self semble ainsi mettre en doute tant les facultés épistémiques de l'humain à comprendre l'incompréhensible que la capacité linguistique à exprimer l'inexprimable, selon une dynamique de l'accumulation³⁹⁶. Les limites cognitives et discursives se combinent alors de manière exponentielle et participent d'une démonstration paradoxale d'un inconnaissable/ inexprimable.

³⁹⁶ La notion d'indicible de l'événement traumatique apparaît également dans *Dan Leno*, lorsque Dan tente de reconforter la seule survivante du massacre de Radcliff Highway : « 'I wanted to comfort you by telling you how I feel. It is all so absurd. So senseless.' He could find only the most frail and timid words of comfort now, whereas on the stage he could have delivered a great tirade of sorrow before spoofing his own grief » (206). Le traumatisme est à la fois cognitivement inaccessible – il est au-delà de l'imaginable – et linguistiquement inexprimable.

Malgré l'esthétique de l'excès et de l'exhibition qui caractérise l'ensemble des romans du corpus, chacun d'entre eux fait pourtant le constat d'un indicible, englobant chacune des facettes du terme que nous avons pu voir en introduction de ce chapitre. Qu'il s'agisse d'une réalité excédant le pouvoir signifiant des mots, ou d'un objet dépassant la capacité épistémique de l'esprit humain, la dynamique de la monstration et de l'exposition permanente qui informe les romans du corpus ne ferait pas la présence d'un ineffable, d'un reste, d'un impossible à dire qui doit être dit et qui fait retour. D'autre part, ce constat même constitue ce que nous considérons comme une figure paradoxale de la monstration, dans la mesure où il constitue une forme de prétériton, permettant malgré tout de poser un discours sur ce qui ne peut s'exprimer.

La stratégie du « dire à rebours » est également complétée par un certain nombre de procédés de monstration qui flèchent l'absence. Ainsi, chez Brophy, le roman se construit autour d'une double absence criante : celle d'un membre, et celle de la mémoire, comme l'évoque le titre de la section 2 : « The Missing (Re)Member ». Cette double absence, objet permanent du discours, se renverse dans une nouvelle pirouette, en une ostentation éclatante : mémoire et sexe pour ainsi dire « brillent par leur absence ». De même, la paralipse, que nous avons eu l'occasion d'évoquer en lien avec le texte de Jeanette Winterson opère, tout comme dans *In Transit*, un effacement du corps des deux narrateurs/trices, ce que nous avons évoqué en I de ce travail, et sur lequel il convient ici de revenir. Dans *In Transit*, la description des vêtements se substitue à celle du corps ; la rapidité de la vérification directe dans les toilettes associée à la brièveté du constat – « there was nothing there » – constitue, *a fortiori*, compte tenu de la longueur des descriptions en général dans le roman, un cas de quasi ellipse. Ces stratégies d'évitement, qui éludent la présentation du corps des personnages narrateurs, et donc leur existence physique au monde, pourraient alors signaler, à rebours, l'absence réelle du sujet hermaphrodite. L'envers du dire serait alors que l'androgynisme, personnage de papier désincarné, n'a d'existence autre que fictionnelle, et ne se construit en idéal séduisant que par un effet de texte. A

l'horizon de cette absence du corps androgyne, nous voyons poindre l'imprésentable tel que le définit Lyotard dans la lignée de Kant³⁹⁷ :

L'imprésentable est ce qui est objet d'Idée, et dont on ne peut montrer (présenter) d'exemple, de cas, de symbole même. L'univers est imprésentable, l'humanité l'est aussi, la fin de l'histoire, l'instant, l'espace, le bien etc. [...] Car présenter, c'est relativiser, placer dans des contextes et dans des conditions de présentation, plastiques en l'occurrence. Donc on ne peut pas présenter l'absolu. Mais on peut présenter qu'il y a de l'absolu. C'est une 'présentation négative', Kant dit aussi 'abstraite'. (138)

Bien qu'étant l'objet permanent du discours et du questionnement dans les deux romans, et à l'inverse des hermaphrodites selfiens et carteriens, l'androgyne reste imprésentable, et se manifeste dans une présentation négative de la chair.

B/ L'envers du dire.

Ceci nous amène donc à considérer un autre aspect de la monstration paradoxale, que nous appellerons « ostentation dissimulatrice » et qui, à l'inverse du « dire à l'envers », serait l'envers du dire, soit un ensemble de figures produisant un discours destiné soit à masquer un vide, soit à détourner l'attention du lecteur, à la manière d'une lumière trop éblouissante qui finalement aveugle le regard, et ne laisse rien voir.

a/ Métalepses et digressions.

Une première lecture de *Cock and Bull* nous a amené à constater le haut degré de monstration et de monstrosité qui sature l'écriture, ne reculant devant aucun détail sexuel, violent ou obscène. Toutefois, ce niveau de précision se convertit dans le cas du catalogue ou de la liste, en stratégie de détournement :

³⁹⁷ Jean-François Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps* (Paris : Galilée, 1988).

On the wide counter [...], she ranked them in an orderly phalanx : first the Pilsners, Czechoslovakian, German, Austrian and the domestically brewed varieties ; then the esoterica : Elephant from Denmark, Wildebeeste from the Republic of South Africa, Simpatico and Sol from down Mexico way ; some Nigerian Gulder, a few high-waisted silvery cans of Japanese Sapporo ; Carol even picked out a four-pack of a very obscure beer called Black Mambo, brewed in Mauretania, which no one, to Ur-Carol's knowledge, had ever bought before. On top of the esoterica Carol piled a squat pyramid of products whose branding aimed them at that tight sector of society between early adopters, ethnic minorities and rank piss-artists. The beers in this section were sickly sweet and double strength, they had names like 'Radical Stout' and 'Safe Haven'. Carol knew that Dan was a particular fan of one called 'Premier Class'. This came in a burnished copper can with a baroque coat of arms emblazoned right the way round it. Below this was the motto of the English royal house : 'Honi soit qui mal y pense'. Before you think it, let me trouble to reassure you that the irony of this was lost entirely on its brewer. (67)

Cette longue description constitue la première étape du plan diabolique de Carol, consistant à enivrer, droguer, violer puis tuer son mari, dont la dimension machiavélique n'apparaît qu'au travers de l'expression « orderly phalanx », faisant métaphoriquement des cannettes de bières autant de mercenaires conspirant à la perte de Dan. L'ensemble de la description, organisant chacun des breuvages en groupes et en sous catégories géographiques, véhicule une impression d'ordre en opposition au chaos à venir, et montre de manière hyperbolique la minutie, la précision et la rationalité présidant à l'opération criminelle réglée au détail près. Comme le démontre Philippe Hamon, la description, et en particulier la liste, mettent en jeu une opération particulière de la hiérarchie (46) :

Toute description fait donc appel à la compétence du lecteur à classer, à reconnaître, à hiérarchiser, à actualiser des stocks d'items lexicaux, elle est

à la fois compétence (sémiologique) du lexique, et compétence (non-sémiologique) du 'systématique' en général, compétence à décliner sous forme de listes des paradigmes latents, et à les synthétiser et à les regrouper sous l'égide de termes subsumants. (47)

Dans ce catalogue, le descripteur mobilise chez le descriptaire une compétence épistémologique destinée à donner l'impression fautive d'une exhaustivité, donc d'une finitude dominée et maîtrisée, organisée et hiérarchisée. Cependant, selon Philippe Hamon, il ne s'agit là que d'un effet de lecture, d'un faux semblant, tant la forme même de la liste imprime à la description un caractère « aléatoire », en faisant ainsi le lieu « de l'*amplificatio* infinie, de la non-clôture et de la non-structure, de la prolifération lexicale à saturation imprévisible » (44). Ainsi l'exhaustivité de la liste exhibe un savoir et une maîtrise du narrateur, que le lecteur croit avoir par procuration, tout en portant symboliquement en elle les germes du déferlement de la violence sur le point de se produire. Cette manifestation d'une plénitude dissimule un déficit : elle occulte un chaos latent, rejoignant ainsi la facette baroque de l'androgynie qui « réuni[t] dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires » et veut en même temps « le pour et le contre »³⁹⁸. En l'occurrence, l'organisation de ce catalogue de bières exprime métaleptiquement, à travers la minutie de la préparation, l'incommensurable de la violence morale et de la folie meurtrière. Nous prenons ici le terme dans l'acception que lui donne Pierre Fontanier dans *Les figures du discours*³⁹⁹ : « la métalepse [...] consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est un adjectif, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit » (127-128). C'est bien la minutie de la préparation qui précède l'opération, mais également la disproportion de la liste et des quantités d'alcool accumulées qui laissent entendre, à rebours, la démesure de la folie meurtrière. Bien sûr, l'acte violent fera lui-même l'objet d'une description directe et visuelle dans le chapitre suivant, semblant contredire la logique de la métalepse, ou du discours parallèle.

³⁹⁸ Eugenio d'Ors, *Du Baroque* (1935 ; Paris : Gallimard, 2000) 29.

³⁹⁹ Pierre Fontanier, *Les figures du discours* (Paris, Flammarion, 1968).

Toutefois, une fois encore, ce sont métaleptiquement les conséquences – les blessures infligées à Dan – qui manifestent sous forme de trace la logique déviante qui pousse Carol. Malgré le spectacle d’horreur qui est dépeint, le lecteur n’accède jamais à l’événement qu’est la métamorphose de Carol en monstre moral qu’à travers les symptômes de cette monstruosité. Dans les termes de Gérard Genette⁴⁰⁰, le narrateur, par cette permutation hyperbolique des effets et de la cause « feint d’avoir produit l’événement qu’il raconte » (13). Le détournement métaleptique, tout comme l’androgynie, est une figure de contradiction qui met en tension des opposés : le sentiment d’horreur se produit dans l’écart qui consiste à présenter le chaos et la monstruosité par l’ordre ; il jaillit de l’instrumentalisation de l’ordre pour créer son antithèse.

La métalepse selfienne produit un discours parallèle de l’événement qui s’apparente à la figure de la digression chez Brophy, comme en témoigne, par exemple, l’annonce de l’amnésie sexuelle :

There went missing in my own mind not, indeed, my sense of my identity (on which I retained a clear, firm clasp throughout the lamentable incident which I am now going, in a manner as straightforward and circumstantial as I can muster, to narrate) but a piece of information which, though less individual to me than my identity, was in certain immediate respects even more vital. (63)

L’information concernant l’élément oublié mentionné ici interviendra à la page 71, à la suite d’une description de la zone d’embarquement, puis du trajet menant au café, du processus de commande et d’installation à une table, entrecoupé d’un « interlude » (66-67) adressé au lecteur. Comme le montre ce court extrait, des figures syntaxiques de ruptures dupliquent en amplifient la digression macrostructurelle : la phrase précédente est clivée par une proposition subordonnée entre parenthèses ; parenthèse à son tour interrompue par une seconde subordonnée, dans laquelle est enchâssée une troisième subordonnée circonstancielle. Le rhème, ainsi rejeté en fin d’énoncé par l’hyperhypotaxe et la

⁴⁰⁰ Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction* (Paris : Seuil, 2004).

synchise, est séparé du thème par de trop nombreuses propositions subordonnées et devient difficilement repérable. Une fois encore, le texte met en jeu une configuration paradoxale utilisant l'hyperproduction verbale pour organiser un déficit informationnel et retarder son comblement⁴⁰¹, selon le ressort traditionnel du suspens. Toutefois, ce schéma micro- et macro-structurel du différé se reproduit *ad infinitum* dans le roman, en n'apportant jamais au lecteur la satisfaction d'une réponse définitive. L'enjeu de la digression n'est plus tant de créer un suspens que de faire littéralement dévier le discours, de produire un dire parallèle destiné à faire diversion, à détourner l'attention du lecteur par une logorrhée débordante, montrant au rebours de ce dire proliférant que le texte reste muet. En l'occurrence, il est possible de formuler l'hypothèse que le contexte d'écriture prend ici toute son importance : tandis que l'esthétique selfienne contemporaine se caractérise par un dévoilement et une exhibition du corps et de la violence, on peut imaginer que les contraintes sociales et morales des années 1970 justifient ce dévoilement paradoxal du corps hermaphrodite. Patricia Waugh⁴⁰² indique que le mode satirique qui fait florès dans la littérature des années 1960 à 1990, s'organise selon un gradient : « Satire in the sixties paved the way for later or even more outspoken critiques of political authority, though again, its impact must be assessed in specifically historical terms. What seemed unequivocally progressive and democratic in 1962 may appear less so in the mid-nineties » (25). Tandis que la digression brophienne détourne l'attention du lecteur, la métalepse selfienne permet de s'approcher au plus près de l'objet imprésentable. La figure de la digression, témoignant d'une volonté paradoxale de montrer que l'on ne peut montrer, s'apparente donc aux traits identifiés comme baroque et androgyne à la fois que sont la contradiction et la figuration d'une absence par un excès de matière dans un minimum d'étendue (Deleuze 1988, 166).

⁴⁰¹ A ce titre, le lecteur appréciera tout particulièrement l'ironie des termes « straightforward and circumstantial » utilisés par le locuteur pour qualifier sa narration, à la manière de Tristram dans *Tristram Shandy*.

⁴⁰² Patricia Waugh, *The Harvest of the Sixties : English Literature and its Background 1960-1990* (Oxford : Oxford University Press, 1995).

b/ Ostentation dissimulatrice.

L'exhibition de la violence que nous avons observée chez Self convoque certaines scènes de *The Passion of New Eve*, telles que la castration d'Evelyn à Beulah, le viol de la nouvelle Eve par Zero, le massacre de Tristessa par la milice ou encore les exactions de l'armée des femmes à Manhattan. Malgré le degré de détail avec lequel les scènes sont décrites, on note toutefois la figure paradoxale de monstration qu'est, dans les termes de Stefano Lazzarin⁴⁰³, le commentaire « méta horrifique », soit une parole qui réfléchit sur l'horreur au moment où elle est mise en scène (215). Ainsi, à de multiples reprises – lorsque Evelyn s'exclame à la vue du couteau qui va trancher son sexe « the dreadful symbolism of the knife » (70), et « I never realised before how degrading it is to be an object of pity » (65), puis quand Zero la viole « I was only watching him and only felt my pain and unpleasure in his joy at my pain and pleasure at my distress » (102) – la parole posée sur la violence et la souffrance est avant tout une réflexion sur l'événement plus qu'une peinture sensible de la douleur et de l'horreur. Dans chacune de ces occurrences de la violence, le personnage, loin d'exprimer une douleur ressentie dans sa chair, fait part d'une peine scopique, se nouant dans son regard et celui de l'autre. Dans une certaine mesure, comme chez Brophy et Winterson, s'opère ainsi une relative disparition du corps, qui n'est pas tant vécu que pensé, entraînant du même coup un effacement de l'affect. Le commentaire méta horrifique désamorce l'horreur de la violence, et dans une certaine mesure l'escamote par la mise à distance, constituant ce que Nicole Ward-Jouve désigne sous le terme de « bloodlessness » ou « absence de sang » du roman⁴⁰⁴. L'analyse de Jane Hentges⁴⁰⁵ s'inscrit dans cette veine : « Dénués de toute profondeur psychologique, les personnages de sa deuxième série de livres ne sont que de simples actants qui servent les besoins didactiques de l'auteur » (1999, 221). On peut alors formuler l'hypothèse que l'absence conjuguée de l'affect et de la souffrance physique, faisant des personnages de simples « actants » entre dans le

⁴⁰³ Stefano Lazzarin, « 'L'horreur s'ajoutait à l'horreur' : Lovecraft ou la rhétorique de l'indicible » *Les limites du langage : indicible ou silence*, eds. Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (Paris : L'Harmattan, 2002) 213-223.

⁴⁰⁴ Nous avons abordé cet aspect au chapitre 4, (B/ La mise en spectacle) afin de démontrer dans un premier temps le rôle de l'absence d'affects dans l'économie de la distanciation brechtienne.

⁴⁰⁵ Jane Hentges, *Double je et jeux du double dans les romans d'Angela Carter* (Villeneuve d'Asq : Septentrion, 1999) 345.

jeu d'une « description négative », transformant la narration dystopique en une sorte de prétérition élargie au roman. En effet, la dystopie révèle tout ce qui est – et ne devrait pas être – tout en pointant vers l'absence de modèle positif substitutif ou de fixation axiologique. D'une part, Manhattan dévasté, la dictature féministe de Beulah ou encore le harem dégradant de Zero s'inscrivent clairement dans un régime de dénonciation dystopique. D'autre part, il convient ici de revenir sur la seconde union de Tristessa et d'Eve dans le désert⁴⁰⁶, qui s'offre dans un premier temps comme un modèle pour le lecteur. En effet, il est frappant de constater à quel point les interprétations critiques sont partagées sur la portée à attribuer à cette scène, au cours de laquelle les deux protagonistes forment « l'hermaprodite platonicien » (« the great Platonic hermaphrodite » [148]). Tandis qu'un grand nombre de lectures critiques y voient un modèle positif qui trace les contours d'une nouvelle relation à soi et à l'autre fluide et ouverte, Maria Del Mar Perez-Gil, Ricarda Schmidt et Jane Hentges dénoncent le spectre de l'androgynie platonicien comme une ultime mascarade exhibée par l'auteur, un ultime mirage dont le lecteur serait la dupe⁴⁰⁷. En effet, selon Jane Hentges, il serait peu probable que Carter, dont l'entreprise principale est de démystifier le mythe, ait fait une exception pour celui de l'androgynie (1999, 345). Maria Del Mar Pérez-Gil⁴⁰⁸ et Ricarda Schmidt⁴⁰⁹ arguent que les termes et les images utilisées par Eve pour narrer ce passage véhiculent malgré eux des stéréotypes de genre, reléguant l'union hermaphrodite au rang d'illusion : « Illusive wholeness, the play of projections, and an intentionally essentialist language underlie Eve's and Tristessa's marriage of the masculine and the feminine in this scene » (Del Mar Pérez-Gil 2007, 229). De même, Laurent Lepaludier⁴¹⁰ présente l'androgynie dans

⁴⁰⁶ Nous avons évoqué ce passage clé dans le cadre de notre réflexion sur le lien entre genre et langage (Ch.3 ; A, p167), afin de montrer comment les paroles masculines et féminines se fondent en un discours androgynie du Neutre.

⁴⁰⁷ Nous avons tracé les grandes lignes critiques qui s'articulent autour du mythe de l'androgynie dans *The Passion of New Eve* à la note 377, Ch. 3 A/. Nous allons maintenant développer essentiellement le pôle critique négatif, et nous développerons l'autre aspect.

⁴⁰⁸ Maria Del Mar Pérez-Gil, « The Alchemy of the Self in Angela Carter's *The Passion of New Eve* », *Studies in the Novel* 39.2 (2007) : 216- 235.

⁴⁰⁹ Ricarda Schmidt souligne que les rôles de genre présentés au cours de l'acte sexuel restent définis selon un modèle patriarcal, dans lequel perdurent les associations féminité/docilité et virilité/activité. Par delà la fluidité suggérée par l'interchangeabilité des positions subsiste ironiquement la rigidité de la différenciation sexuelle. Voir Ricarda Schmidt, « The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction » *Textual Practice* 3.1 (1989) : 66

⁴¹⁰ Laurent Lepaludier, « Passages du miroir et miroirs du passages dans *Reflections* d'Angela Carter » *Etudes britanniques contemporaines* 14 (1998) : 9-27.

son analyse de *Reflections* comme « la figure mourante d'une cohésion disparue » (18). Selon David Punter⁴¹¹ : « the lifeless mating of Eve and Tristessa in *New Eve*, the sexual act can be figured only as instant emission, an eruption of desire so small and so unsatisfactory that it serves only to confirm the boundary between genders and the incompatibility of desires » (221). Leur union symbolise pour lui une promesse d'unité et de fusion avec l'autre qui ne peut être satisfaite (221). Ces analyses critiques désignent cet épisode comme un nouveau leurre, comme une figure d'ostentation paradoxale en trompe l'œil, qui cache l'impossible de la relation à l'autre, et l'impossibilité de la figurer adéquatement, sous l'enveloppe séduisante et ambivalente du mythe de l'androgynie. Paradoxalement, le mirage de l'androgynie cache le fait que dans le roman, aucun modèle prenant le contre-pied de la dystopie n'est proposé, et pointe vers cette l'absence fondamentale. Ainsi, Eve s'exclame :

Masculine and feminine are correlatives which involve one another. I am sure of that – the quality and its negation are locked in necessity. But what the nature of masculine and the nature of feminine might be, whether they involve male and female (...) that I don't know. Though I have been both man and woman, still I do not know the answers to these questions. Still they bewilder me. (149)

Elle fait ainsi le double constat d'un savoir – la certitude affichée de la relation nécessaire entre le masculin et le féminin – et d'un inconnaissable, c'est-à-dire la nature de l'un et de l'autre. Toutefois, cette affirmation d'apparat, qui proclame une connaissance partielle soustrait à l'attention du lecteur que, si la nature même des référents « masculin » et « féminin » reste incertaine, il devient alors impossible de les assigner à une relation binaire de type « qualité » et « négation de cette qualité ». Le contenu illocutoire désavoue le sens imprimé à l'énoncé par la rhétorique explicite de l'affirmation, transformant ainsi le savoir partiel annoncé en nouvel inconnu. De même, le foisonnement des interprétations critiques contradictoires qui entourent l'union hermaphrodique d'Eve et Tristessa,

⁴¹¹ David Punter, « Angela Carter : Supersessions of the Masculine », *Critique : Studies in Contemporary Fiction* 25.4 (1984) : 209-222.

justifié par l'ambivalence des termes utilisés par l'auteur, illustre peut-être à rebours la fascination qu'exerce le mythe platonicien sur le lecteur et la difficulté à renoncer à l'idée même d'un modèle consolatoire.

Dans *Dan Leno*, la multiplicité des témoignages d'une part, et le travail de la citation et de l'allusion d'autre part s'inscrivent dans cette même dynamique de monstration paradoxale. Ainsi, la profusion des témoignages, à l'instar du motif de la liste évoqué précédemment, signifie une prétention à l'exhaustivité et véhicule une impression de totalité. Toutefois, le chroniqueur incarne une parole rapportée, qui dresse à son tour la liste de l'ensemble des versions possibles d'un même événement en autant de fragments, avec autant d'amendements qu'il y a de témoignages. L'impression d'exhaustivité initiale se convertit alors en profusion qui met en évidence la dimension apocryphe du récit. L'ensemble des récits convergent alors vers un indicible criant : celui d'une vérité monologique et d'une identité stable. Ainsi par exemple, l'identité de Dan ou de Lizzie/Elizabeth Cree/Lambeth Marsh Lizzie est inassignable, comme en témoignent les multiples patronymes dont cette dernière est affublée tout au long du roman. Elle est en effet l'objet d'un portrait « à double détente » (Ganteau 2008, 68), biographique et autobiographique, mais aussi historique, à travers les minutes du procès, et dramatique, par le biais de la pièce fictionnelle *Misery Lane*. Au fil de la lecture, le doute s'installe, et entre les mots mêmes de l'autoportrait mélioratif que dresse Lizzie, le lecteur voit émerger en filigrane le spectre du monstre moral. La multiplication des versions et des masques obstrue par un surplus de matière un double inconnaissable : l'absence de vérité d'une part, intimement liée à la fluidité de l'identité plurielle inassignable de l'andogyne qui flèche l'absence d'une identité cohérente et homogène d'autre part. Chez Ackroyd, l'indicible ne se loge pas tant dans les limitations du langage que dans celles de l'esprit humain à appréhender le réel. Selon Jean-Michel Ganteau :

La *romance* ackroydienne indiquerait donc que c'est moins la cognition qui est en jeu dans le texte que la monstration d'une vérité selon laquelle les problématiques de nature épistémologique ne sont pas l'apanage du récit. En ce sens, la *romance* ackroydienne serait le lieu d'expression

d'une éthique de l'autre et d'une éthique des vérités mettant en scène l'incapacité du récit à prétendre à la totalisation. (2008, 69-70)

Cette réflexion sur l'exhibition d'une absence ou d'un impossible à exprimer s'inscrit dans la dynamique de l'esthétique du trompe l'œil que nous avons amorcée au chapitre précédent⁴¹². Dans les termes de Mauries : « Le trompe-l'œil se définit dès l'origine d'une double façon : il est d'une part le suprême accomplissement d'une technique, démonstration inégalable qui suppose, [...] dans son excellence même, dans cette assomption du métier de peintre, l'évanouissement de ce dernier, l'absence de toute marque, de tout signe d'individualité » (1996, 8-9). En effet, la réussite du trompe l'œil tient à sa parfaite conformité au contexte d'exposition, à sa capacité à se fondre, comme par mimétisme, dans le décor qui l'entoure. Ni la signature, ni la touche distinctive de l'artiste n'ont leur place sur l'œuvre. Le trompe l'œil est ainsi une figure picturale structurée par un double mouvement contradictoire : proclamant d'un côté, la suprématie technique du peintre et supposant dans cet avènement même « l'évanouissement de ce dernier, l'absence de toute marque, de tout signe d'individualité » (1996, 9). En l'occurrence, l'équivalent poétique du trompe l'œil serait le travail de la citation et de l'allusion. Ainsi, le chroniqueur-historien cite constamment des témoignages et des documents d'époque, tandis que les personnages citent des chansons ou des textes antérieurs, voire parfois, comme c'est le cas pour Marx, pratiquent l'auto-référence. « 'Do you know what I mean when I say that *le mort saisit le vif*?' » (94) demande-t-il à l'enquêteur Kildare. L'expression « le mort saisit le vif » fait référence à l'un des passages du *Capital*, mais elle est également un terme juridique féodal réglant au Moyen Age les droits de succession. Il s'agit donc d'un terme de droit commun, réutilisé et réadapté par Marx dans *Le Capital*, puis réutilisé et réadapté par Ackroyd, plaçant cette réplique dans la bouche d'un Marx fictionnel dans le cadre de l'enquête. Le motif du retour et du recyclage citationnel est ici manifeste, c'est bien là la dimension ostentatoire de la citation qui nous signifie l'absence d'une parole originale, mais aussi l'absence de l'auteur, qui se dissout dans le palimpseste. Or, la réussite du trompe l'œil tient à la virtuosité du peintre ; virtuosité qui signe en même temps sa

⁴¹² Voir Ch.4 A/b.

disparition. Par un glissement de l'esthétique picturale à l'art de l'écriture, affirmer l'absence de l'auteur escamoté par le travail de la citation est en même temps reconnaître sa virtuosité, et par là même, prendre acte de sa présence. Une citation de Jean-Pierre Audigier, à propos de *Hawksmoor* résume adéquatement cette idée contradictoire : « Ultime pirouette histrionique et ultime effet de citation : dans ce retournement final, le roman dénonce alors la présence absente de l'auteur, sa responsabilité dans le complot de la citation » (1994, 148). Le retournement final de la citation consiste en effet à montrer ostensiblement une absence d'origine, un apocryphe, derrière lequel on peut malgré tout retrouver la trace, la « présence absente » de l'auteur dans cette volonté même d'impersonnalité et de désorigination de la voix.

C/ Le dire asymptotique.

Tous les romans font ainsi la démonstration, par le biais de figures paradoxales – telles que la prétérition, la description négative, la métalepse, la digression ou la citation – d'un indicible, relevant de l'inconnaissable ou de l'imprésentable, ou par extension d'un impossible à exprimer sous des formes nouvelles, en raison des limitations imposées par le langage. Ces figures de monstration paradoxales (c'est-à-dire soit désignant un vide, soit s'efforçant de le masquer par un dire périphérique) se convertissent une nouvelle fois en figures d'exhibition : en laissant entendre la présence d'un ineffable inconcevable, ces romans convergent *in fine* vers la notion d'un imprésentable sublime.

a/ Le sublime.

La notion de sublime nécessite quelques précisions définitionnelles. Edmund Burke dans *A Philosophical Inquiry*⁴¹³, définit comme suit les sources du sublime en art : « Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and

⁴¹³ Edmund Burke, « A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful », 1757, *Project Gutenberg*, 20/06/13. <http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_110>

danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling » (Burke 1757, 110). Il s'agit donc selon Burke d'une émotion violente, « la plus forte que l'esprit humain puisse éprouver », liée à un sentiment de souffrance, de danger ou de terreur. A partir des postulats burkiens, Emmanuel Kant⁴¹⁴ élabore ensuite une nouvelle définition du sublime, plus complexe :

Puisque l'esprit n'est pas seulement attiré par l'objet, mais que tour à tour, il se trouve repoussé, la satisfaction qui procède du sublime ne comprend pas tellement un plaisir positif que bien plutôt admiration ou respect, et elle mérite ainsi d'être dite un plaisir négatif. La différence interne et la plus importante entre le sublime et le beau est toutefois ceci : [...] la beauté naturelle – libre – comprend en sa forme une finalité, par laquelle l'objet semble être à l'avance comme déterminé pour notre faculté de juger ; en revanche, ce qui suscite en nous le sentiment du sublime, sans que nous raisonnions, en la simple appréhension, peut paraître à la vérité en sa forme rien moins que final pour notre faculté de juger, inapproprié à notre faculté de présentation et, pour ainsi dire, violant l'imagination, et être néanmoins, pour cette raison, jugé d'autant plus sublime. (119)

De là, nous tirons l'idée que le sentiment de sublime est une émotion contradictoire, qui fonctionne sur un mouvement d'attraction autant que de répulsion, s'accordant ainsi à la dynamique de la monstration, de la monstruosité et de l'androgynie que nous avons tenté de mettre en place dans cette partie. D'autre part, se dégage de la définition kantienne la notion d'incommensurabilité du sublime, qui, s'il peut raisonnablement se concevoir, dépasse l'imagination et « notre faculté de présentation ». Il ne se manifeste donc adéquatement que donc une présentation négative, comme le précise Lyotard dans l'analyse du sublime kantien⁴¹⁵ que nous avons évoquée ci-dessus. Ainsi, les figures de monstration paradoxales qui clôturent ce chapitre convergent toutes vers une présentation

⁴¹⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trans. Alexis Philonenko (Paris : Vrin, 1993).

⁴¹⁵ « A la limite de la rupture, l'infini ou l'absolu de l'Idée peut se faire reconnaître dans ce que Kant nomme présentation négative, ou même une non-présentation » (Lyotard 1998, 110).

négative du sublime ou de l'indicible. Cette réplique de Juniper à Bull, extraite de *Cock and Bull*, illustrera humoristiquement le propos : « After all, what's a hole once one removes it from the ground ? » (147). Comment, en effet, rendre l'absence ou l'indicible présents, si ce n'est en détournant les contours du manque par un excès de matière verbale ? L'écriture se présente ainsi sous forme d'un dire asymptotique, d'une tentative de toucher au plus près à l'objet imprésentable, sans jamais y atteindre complètement. Ainsi, l'impossible à dire et à représenter le sublime apparaît dans les textes non tant par spectralisation que dans l'ostentation d'un nœud d'irrésolutions, de silences et de dire parallèles effusifs.

Enfin, sous l'égide de Jean-François Lyotard⁴¹⁶, nous souhaitons avancer l'hypothèse que ce dire asymptotique se fait, à l'époque contemporaine, sur le mode de la jubilation plus que sur celui de la déploration :

S'il est vrai que la modernité se déroule dans le retrait du réel et selon le rapport sublime du présentable avec le concevable, on peut au sein de ce rapport distinguer deux modes, pour parler en musicien. L'accent peut être mis sur l'impuissance de la faculté de présentation, sur la nostalgie de la présence qu'éprouve le sujet humain, sur l'obscur et vaine volonté qui l'anime malgré tout. L'accent peut être plutôt placé sur la puissance de la faculté de concevoir, sur son 'inhumanité' pour ainsi dire [...] puisque ce n'est pas l'affaire de l'entendement que la sensibilité ou l'imagination humaines s'accordent ou non à ce qu'il conçoit, et sur l'accroissement d'être et la jubilation qui résultent de l'invention de nouvelles règles du jeu, pictural ou artistique, ou tout autre. (1988, 24)

Lyotard dégage donc deux façons possibles d'envisager le rapport au sublime : la première mettant l'accent sur « l'impuissance » à dire et la « nostalgie de la présence » ressentie par l'esprit humain, ou, à l'autre bout de spectre, sur la « jubilation » de la sensibilité ou de l'imagination à produire de nouvelles formes.

⁴¹⁶ Jean François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants* (Paris : Galilée, 1988).

Ainsi, dans un chapitre lyrique, adressé aux harpies qui s'attaquent au langage du locuteur, Pat met en scène, dans *In Transit*, son long combat contre la désintégration verbale entraînée par la lèpre linguistique dont il/elle est victime. Le sujet parlant déploie d'ingénieuses tactiques discursives dont il/elle fait l'énoncé : « Deplete me here and I rush up in reinforcements. I make shift with periphrases and phrase-make with short shrifts. I fall back on my second line of synonyms. If need be I shall not hesitate to realize the cash value of my thesaurus » (222). Pourtant, la lutte contre la langue s'achève sur une défaite : « Harpies, you've eroded through the thread on which I thought to articulate my vocabulary. I can no longer string two tibias together to make a sentence. I am and communication is broken » (223). Si le dire manifeste annonce la rupture de la communication et semble pointer vers la défaite du locuteur à bout de souffle et de ressources, l'envers du dire est que tout l'art de l'écrivain se situe précisément dans cette lutte dans et contre la langue, pour tenter de communiquer malgré tout l'incommunicable, et de cerner au plus près, par la périphrase ou la prétérition, l'indicible. A ce titre, Patrica Lee suggère que cet état d'incommunicabilité et d'isolement du locuteur, condition *sine qua none* d'existence du sujet⁴¹⁷, est la base même et la justification de tout le roman (64). Selon le procédé du métacommentaire qui lui est cher, Pat met lui/elle-même en exergue au début du roman : « Perhaps I am double-peddling in order to counter that rush to be misunderstood which is a fatality that has impelled me since my early childhood » (15), faisant alors précisément de l'incommunicabilité et de la lutte contre cette impossible communication le cœur même de l'écriture ludique et excessive de Brophy.

b/ L'asymptote.

A contrario, le roman de Jeanette Winterson n'est pas tant centré sur la notion d'incommunicabilité à l'autre que d'incommunicabilité de l'autre. En l'occurrence, dans *Written on the Body*, l'autre aimé fait résistance à la

⁴¹⁷ « It would seem, then, that *incommunicado* – not simply in the sense of a lack of verbal communication, but also in the sense of solitude – is a necessary state for the individual to exist » (Lee 66).

compréhension autant qu'à l'expression. Par exemple, le narrateur asexué de Jeanette Winterson s'exclame : « I spent three days trying to rationalise us, to make a harbour in the raging sea where I could bob about and admire the view. There was no view. [...] I thought of her as intense and beyond common sense » (91). En l'occurrence, l'autre constitue un noyau de résistance à l'appréhension intellectuelle, rationnelle à laquelle se propose de le soumettre le locuteur. Chez Winterson, l'altérité de l'Autre est indicible ; le dire se fait alors ici encore asymptotique, employant des formes permettant d'exprimer l'altérité de l'autre inexprimable de manière indirecte. Ainsi, le narrateur/trice s'exclame : « You affect me in ways I can't quantify or contain. All I can measure is the effect, and the effect is that I am out of control » (53), faisant de l'autre l'objet d'une description métaleptique ; et révélant, en creux, le sujet par les effets. Par le même principe de peinture négative, la relation à l'autre s'exprime sous forme de prétérition, à travers la longue liste de proverbes récités par le narrateur (10). Cette liste enferme la relation amoureuse dans un ensemble de combinaisons syntagmatiques convenues et éculées, et représente tout ce que l'amour ne doit pas être d'après le personnage narrateur. La mise en liste elle-même témoigne pourtant d'un sentiment de joie manifeste à tenter malgré tout de dresser, par la négative, le portrait d'une relation amoureuse ouverte et réciproque.

Enfin, nous avons vu que la problématique de l'écriture se posait différemment chez Peter Ackroyd, dans la mesure où l'auteur se manifeste essentiellement par son effacement. Jean-Pierre Audigier pose alors la question suivante – et qui sera la nôtre ici – en lien avec une autre œuvre de Peter Ackroyd, *English Music* : « Quelle ambition peut-il rester à l'auteur dans ce nouveau statut ? » (1994, 148). La réponse est selon lui à trouver dans le roman lui-même, dans lequel Tim, artiste de music-hall se découvre médium et doué de pouvoirs de guérison (148). La ressemblance avec le personnage de Dan, seul capable de transcender le double drame de la mort scénique du personnage de Lizzie et celle, réelle d'Aveline Mortimer par le rire, est ici frappante. Toujours selon Audigier, le parcours du personnage de Tim – et nous ajouterons : de Dan – peut s'interpréter comme celui de l'auteur : « Le citateur est celui qui, par son ressassement, a su se mettre en transe. L'apocryphe cesse alors d'être un jeu

stérile et histrionique. Au-delà du trucage, le pastiche peut faire entrer l'auteur en possession » (148). Ce sont donc précisément les motifs paradoxaux de la citation, du pastiche et de la parodie qui font de l'écrivain le passeur d'une tradition, qui loin de montrer nostalgie ou amertume envers le poids du palimpseste, se joue de l'histoire et des textes, par des collages, des emprunts et autres recontextualisations.

Le dire asymptotique, à travers l'image de la courbe tendant à l'infini vers son abscisse sans jamais l'atteindre, évoque esthétiquement la quête infatigable des Androgynes séparés : suivant une trajectoire asymptotique, ils tentent également, par un moyen imparfait et insatisfaisant de parvenir à une union totale et impossible. Par translation, l'écriture contemporaine est une tentative toujours réitérée de présenter l'imprésentable, selon une poétique du sublime, rappelant la quête androgynique vouée à l'échec et à la réitération. L'écriture postmoderne semble ainsi partir du postulat qu'il existe un noyau d'obstruction à la compréhension et à l'expression, faisant de l'ensemble de l'écriture un dire et un faire voir de ce nœud d'irrésolutions que symbolise adéquatement l'androgynisme. Le trou et l'opacité se retournent en ostentation une fois de plus : seul apparaît le nœud d'irrésolutions, que l'écriture se grise à exposer et se délecte à exploiter, pour faire de l'indicible une parole consciente de son imperfection.

ANDROGYNIE ET ETHIQUE.

L'androgynie est avant tout histoire d'amour et de passion, dont la réalisation passe par la fusion des amants postulés complémentaires, et se donne pour but l'unité. Comme nous l'a révélé, entre autres, l'analyse des récits platonicien et ovidien, la dimension interpersonnelle est consubstantielle aux mythes de l'androgynie et de l'hermaphrodisme, qui narrent tous deux, sous des modalités différentes, l'histoire d'une rencontre avec l'altérité. Tandis que l'androgynie illustre, à travers la relation amoureuse, un rapport à l'autre envisagé sur un mode symbiotique postulé idéal, l'hermaphrodite présente cette même fusion comme aliénante, et conduisant *in fine* à une perte d'identité.

Il s'agit donc d'un mythe à dimension éminemment politique, destiné à réguler l'organisation et le bon fonctionnement de la *polis*, qui intéresse également l'éthique de l'altérité, dans la mesure où il dessine une *praxis* de la relation à l'autre, mais aussi l'ontologie, car il engage une définition du sujet relationnelle et non plus simplement individuelle. Luc Brisson lit dans le récit d'Aristophane une « nostalgie de la permanence, de la fusion totale » qui met en cause dans un premier temps « la survie même de l'espèce humaine » (1997, 74), rejoignant ainsi l'analyse de Patrick Tort, qui souligne le rôle essentiel du déplacement sur le devant des organes sexuels suivant la coupure : en favorisant l'engendrement, cette modification permet de transformer la mort et le chaos succédant à la séparation en une activité productive – ou en l'occurrence reproductive. Toutefois, même après le retournement des organes, la relation à l'autre, d'après le mythe platonicien, reste celle où « se manifeste toujours une déception, un échec » (Brisson 1997, 74-75). La relation à l'autre est ainsi placée sous le signe de l'insatisfaction et de l'inabouti, dans la mesure où la fusion espérée, rendue impossible par la coupure, pose nécessairement le rapport à l'autre comme incomplet et imparfait. Dans la critique contemporaine, le mythe androgynique

fait pourtant l'objet d'un soupçon. Tort⁴¹⁸ signale par exemple la disparition du féminin dans les deux mythes (Tort 192), et plus manifestement dans le récit ovidien qui, en effaçant la nymphe Salmacis une fois son vœu exaucé, naturalise « les inégalités statutaires liées au sexe » (Tort 203), rejoignant en cela une partie de la critique féministe qui dénonce l'androcentrisme du mythe.

Les figures de l'androgynisme et de l'hermaphrodite posent donc, au-delà de la question de l'identité du sujet genré, le problème pressant du rapport à l'autre et de ses modalités. En effet, le cadre théorique *queer* et féministe précédemment évoqué reconfigure les notions d'opposition et de complétude du masculin et du féminin en interrogeant les limites et la pertinence de ces catégories.

Avant toute chose, il semble nécessaire de clarifier les notions que sont l'identité et l'altérité qui nous intéresseront ici au premier plan. Sous l'égide de Paul Ricoeur⁴¹⁹, il sera pertinent de distinguer deux aspects du « même » qui caractérisent deux facettes majeures de l'identité, « selon que l'on entend par identique l'équivalent de l'*idem* ou de l'*ipse* latin » (12) :

L'identité, au sens d'*idem*, déploie elle-même une hiérarchie de significations que nous expliciterons le moment venu, et dont la permanence dans le temps constitue le degré le plus élevé, à quoi s'oppose le différent, au sens de changeant, variable. Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité. [...] Dans des acceptions variées, 'même' est employé dans le cadre d'une comparaison ; il a pour contraires : autre, contraire, distinct, divers, inégal, inverse. Le poids de cet usage comparatif du terme 'même' m'a paru si grand que je tiendrai désormais la mêmeté pour synonyme de l'identité-*idem* et que je lui opposerai l'ipséité par référence à l'identité-*ipse*. (12-13)

⁴¹⁸ La relecture de Patrick Tort est sans appel : le mythe de l'unité et de la perfection androgynique est un mythe secondaire issu de l'imaginaire poétique, qui masque le caractère essentiellement politique et androcentré des textes originels, « naturalisant les inégalités statutaires liées au sexe » (203).

⁴¹⁹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (Paris : Seuil, 1990).

Paul Ricoeur distingue donc deux aspects de l'identité, l'un caractérisé par la permanence dans le temps, et par la notion de ressemblance ou de similarité, l'autre nommé ipséité qui se définit par le changement et la mutation. La seconde caractéristique de l'ipséité est de mettre en jeu une dialectique supplémentaire, « à savoir la dialectique du *soi* et de l'*autre que soi* » (13). En effet, selon Ricoeur, l'altérité couplée, non pas avec la notion d'identité-*idem* à laquelle elle s'oppose, mais avec l'ipséité, est telle qu'elle peut en être constitutive : « *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre [...] » (14). La notion d'ipséité permet donc d'articuler l'identité dans sa collaboration avec l'altérité, et ouvre des perspectives d'interaction avec cette dernière qui ne soient pas de complémentarité ou de compétition.

Une fois posé ce cadre théorique, il convient de se demander dans quelle mesure la ré-écriture postmoderne du mythe de l'androgynisme permet de reposer la question de l'altérité dans un au-delà du genre, et dans un au-delà de l'opposition au « même », de telle manière qu'ipséité et altérité puissent concourir sans entraîner la disparition de l'une ou de l'autre. En effet, selon Emmanuel Lévinas, l'amour comme relation avec Autrui est un événement fondamentalement ambigu, « à la limite de l'immanence et de la transcendance », qui peut, comme c'est le cas pour les Androgynes d'Aristophane, se réduire à une « foncière immanence », « se dépouiller de toute transcendance », « ne rechercher qu'un être connaturel, une âme sœur » et donc « se présenter comme un inceste » à travers la recherche de jouissance (1971, 285). En d'autres termes, l'androgynisme contemporain permet-il de reconsidérer cette relation à l'autre selon un mode « éthique » dans l'acception lévinassienne du terme, évitant l'écueil du « retour à soi » (Lévinas 1971, 285) ?

Pour cela, nous traiterons dans un premier temps du motif mythique central de la fusion dans les romans du corpus, afin de montrer comment cette modalité d'interaction est présentée comme peu productive, non-éthique, et non désirable. Dans un deuxième temps, nous verrons comment, une fois le motif fusionnel discrédité, les différents romans proposent, à travers la figure de la rencontre, un mode relationnel éthique – selon les lignes proposées par l'éthique

du *care* ou de l'altérité lévinassienne – qui retrace et réinterprète l'androgynisme comme une zone de contact et d'ouverture à l'autre. Enfin, nous verrons comment la figure permet d'opérer un dépassement des problématiques de genre et des relations masculin/féminin au cœur des mythes d'origine, pour s'ouvrir vers l'humain et la notion de *genderlessness*.

CHAPITRE 7 : Le motif de la fusion.

Le motif de la fusion avec l'autre, au cœur des deux récits fondateurs du mythe, tantôt recherchée tantôt rejetée, invite à s'interroger sur le traitement qui en est fait dans les romans du corpus⁴²⁰. La notion de réunion telle qu'elle est mise en scène dans le mythe peut se conceptualiser sous la forme d'une équation simple qui serait $1+1=1$, faisant de l'unité l'objet ultime de la quête. Toutefois, la réunion symbiotique de deux éléments n'en formant plus qu'un suppose intrinsèquement l'abolition d'une frontière entre intériorité et extériorité qui comporte en elle le spectre d'un conflit entre le moi et l'autre, au terme duquel s'établit un rapport de subordination, conduisant en dernier ressort à l'aliénation ou à la dissolution. Cette problématique a été effleurée dans le chapitre traitant de la monstruosité, à travers, entre autres, la thématique de l'apparition de l'autre en soi comme élément du monstrueux. Compte tenu du travail effectué sur la monstruosité, mais aussi sur l'hybridité⁴²¹ – qui suppose un métissage avec l'autre – ou encore sur la métamorphose⁴²² – qui est un devenir autre – nous pouvons avancer que l'identité, dans la pensée contemporaine, n'est plus vécue comme un élément stable et structurant, contredisant ainsi la conception cartésienne du sujet. Au contraire, l'identité apparaît comme « résultat provisoire d'un processus culturel, toujours inachevé et en transformation constante »⁴²³, et à ce titre caractérisé par une certaine vulnérabilité – notion sur laquelle nous nous proposons de revenir ultérieurement. Le sujet est ainsi toujours déjà en négociation avec une extériorité qui le constitue ou le menace potentiellement. Nous allons donc étudier les différents aspects du motif de la fusion telle qu'elle

⁴²⁰ En l'occurrence, on constate une relative homogénéité d'apparition du motif de la fusion dans quatre romans du corpus, exception faite de *In Transit* de Brigid Brophy. En effet, il serait inapproprié et malaisé de traiter de la notion de fusion dans une œuvre qui met en scène une force de désintégration et d'entropie du moi, du corps, du texte et de la langue. Le roman, probablement en raison de son antériorité chronologique par rapport aux quatre récits postérieurs, illustre ainsi une position beaucoup plus ambiguë sur la question de l'unité et de la fusion. Ainsi, *In Transit* ne trouvera pas sa place dans le mouvement général de ce chapitre.

⁴²¹ Voir Ch. 5 ; C/ Monstruosité et altérité.

⁴²² Voir Ch. 1 : Récits de métamorphoses et métamorphoses du récit.

⁴²³ Fridrun Rinner, « Préface », *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, ed. Fridrun Rinner (Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006) : 5.

est envisagée par l'esthétique postmoderne, en voyant dans un premier temps comment la transgression de la frontière qui sépare le moi et l'autre s'accompagne éventuellement d'une aliénation, c'est-à-dire d'une subordination du moi à l'autre. Puis, nous verrons comment la fusion peut aussi être envisagée comme un retour à soi, en un mouvement solipsiste. Sous cette lumière, il sera pertinent de revenir sur les notions d'unité et de totalité postulées par le motif de la fusion, pour voir comment la critique formulée autour de la relation symbiotique les remet en question.

A/ Fusion et aliénation.

Nous avons déjà évoqué le potentiel disruptif de la reconnaissance de l'altérité en soi et son lien avec le monstrueux. En l'occurrence, nous nous proposons ici de développer cet aspect, dans une perspective ontologique, afin de voir comment la notion de fusion avec l'autre est à maintes reprises mise en équation avec celle d'aliénation. En effet, le terme, dont l'étymologie – *alienus*, c'est-à-dire l'autre, l'étranger – renvoie ici encore à la notion d'altérité, et le mythe lui-même, convoquent le spectre de la dépossession de soi et de la perte d'identité au profit de l'autre.

a/ L'autre en soi.

Ainsi, nous avons vu que dans *Cock and Bull*, la métamorphose des personnages, liée à l'irruption d'un organe surnuméraire s'effectue sur le mode ovidien de la perte d'identité, évoquant le drame d'Hermaphrodite. Tout comme dans le mythe, les deux nouvelles mettent en scène l'histoire d'une disparition : dans le cas de Carol, c'est, à l'instar de la nymphe Salmacis éclipsée du récit après son union avec Hermaphrodite, l'identité féminine du protagoniste qui s'estompe, tandis que, dans un mouvement de symétrie chiasmatique parfaite, la virilité initiale de Bull s'efface devant une féminité stéréotypée. La jambe porteuse de l'organe perturbateur devient métonymiquement le symbole de la crise identitaire que provoque l'irruption de l'autre en soi : « Bull's leg was becoming alien to

himself » (179). L'apparition de l'altérité en soi est mise en équation avec une invasion, provoquant la dissolution d'un moi originel qu'elle supplanterait, faisant écho à la transformation imposée à Evelyn dans *The Passion of New Eve*, ou à la transformation du comédien de pantomime dans *Dan Leno*.

Dans le roman de Peter Ackroyd, Lizzie, décrivant les personnages qu'elle incarne sur scène, s'exprime dans des termes qui laissent entendre la division de l'identité et l'aliénation : « I never knew where the comedy came from. [...] It was as if I had some other personality which walked out of my body every time I stood in the glare of the gas, and sometimes even surprised me with her slangster rhymes and cockney stuff. She had her own clothes by now [...] and as I put them on, she began to appear » (106). Dans le cas de la comédienne, jouer un autre rôle correspond à une mise en crise de l'identité, qui convoque le spectre de la folie : « I might have been in a cathedral of light, and I was afraid of losing all sense of myself among this brightness » (73-74). La vie de l'actrice apparaît alors comme une succession d'existences distinctes, au cours de laquelle chaque nouvelle incarnation, chaque nouvelle personnalité signe l'arrêt de mort de la précédente, ce qui transparaît à deux reprises ; lorsque Lizzie monte sur scène pour la première fois : « Of course, in a manner of speaking, I had died. My old self was dead and the new Lizzie, Little Victor's daughter with the rotten cotton gloves, had been born at last » (106), puis la seconde lors de son mariage avec John Cree, qui marque selon elle, la fin de sa seconde vie (215). Chez Ackroyd, dans le cas de Lizzie, et plus encore chez Self, l'irruption de l'altérité n'apparaît pas comme un élément constitutif de l'ipséité, mais comme une mise à mort de l'identité-*idem*. Dans l'univers dystopique selfien, la rencontre avec l'autre est essentiellement agonistique et destructrice, dessinant peut-être à rebours seulement, les contours inversés d'une relation éthique absente de l'univers romanesque. En revanche, dans la fiction ackroydienne, la figure de Lizzie est à lire comme un échec ou une perversion de la relation à l'autre fructueuse et de la construction d'une ipséité, emblématisée par Dan Leno.

Le motif de l'aliénation – étymologiquement « devenir autre, étranger » – et de la dissolution du moi au contact d'une altérité qui le supplante se retrouve

très littéralement dans *The Passion* de Jeanette Winterson. Le roman revisite la relation amoureuse en jouant notamment sur la double acception du terme passion – à la fois sentiment amoureux, mais aussi souffrance christique – afin d'évoquer les multiples facettes et les dangers potentiels de l'amour. En l'occurrence, le personnage d'Henri, conduit à la folie après avoir commis un meurtre par amour pour Villanelle, définit ainsi le sentiment amoureux : « My passion for her, even though she could never return it, showed me the difference between inventing a lover and falling in love. The one is about you, the other is about someone else » (1987, 157-158). Henri suggère ainsi un oubli, un abandon extrême et total de soi en faveur de l'autre ; état d'aliénation qui évoque celui du narrateur/trice de *Written on the Body* à la suite de son éloignement de Louise. Ce/tte dernier/ère, tel un demi-Androgyne séparé de sa moitié, se laisse dans un premier temps dépérir, en proie à une implacable dépression, avant de rechercher l'être aimé frénétiquement. Le sentiment amoureux comporte donc une dimension d'oubli de soi ou de dépossession en faveur de l'autre qui présente un danger imminent pour le sujet. Lynne Pearce⁴²⁴, dans son travail sur le genre de la *romance* souligne d'ailleurs le lien structurel qui existe selon elle entre « écriture de l'amour » et « écriture du traumatisme » :

Many fascinating connections can be made between romantic love and trauma : in particular, the use of story-telling in treatment of trauma [...]. My hypothesis is a simple one : namely that, in the manner of trauma therapy, we turn to narrative to make first *visible* (indeed spectacular) and then *causal* all that is essentially irrational, contradictory and *cause-less* about romantic love. In other words, the will to narrative in romance is first and foremost a means of putting into some sort of order the wilfully irrational psychic and sexual drives that subtend the condition [...]. (17)

De même, *Written on the Body* se présente comme la tentative infructueuse d'organiser l'expérience amoureuse, et de reconstituer, *via* la narration une totalité cohérente (Winterson 1992, 17), faisant de l'écriture une expression de la coupure androgyne. Ces deux exemples tirés du corpus wintersonien se situent à

⁴²⁴ Lynne Pearce, *Romance Writing* (Cambridge : Polity Press, 2007).

l'extrême opposé du pôle constitué par les nouvelles de Will Self, et dans une moindre mesure par *Dan Leno* : l'identité n'y est pas pensée pas comme un *idem* détruit par l'autre, mais comme ipséité qui se serait volontairement et excessivement abîmée dans l'altérité⁴²⁵.

b/ Dissolutions.

Dans *The Passion of New Eve* apparaît un autre type d'aliénation, porté cette fois par l'archétype et le mythe. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer le fonctionnement du miroir dans l'économie de la monstration, nous le reprenons ici dans une perspective ontologique, afin de montrer comment le processus d'identification et de projection sur l'autre se noue dans une double relation de soumission à une altérité particulière et universelle :

The cracked mirror jaggedly reciprocated her bisected reflection and that of my watching self with the mauve exhalations of a joint curling round my head. To watch her dressing herself, putting on her public face, was to witness an inversion of the ritual disrobing to which she would later submit her body for, the more clothed she became, the more vivid became my memory of her nakedness, and as she watched me watching the assemblage of all the paraphernalia that only emphasised the black plush flanks [...], so she too seemed to abandon her self to the mirror, and allowed herself to function only as a fiction of the erotic dream into which the mirror cast me. So, together, we entered the same reverie, the self-created, self-perpetuating, solipsistic world of the woman watching herself being watched in a mirror that seemed to have split apart under the strain of supporting her world. (30)

Dans cette scène, le miroir médiatise une double absence de rencontre : avec soi dans un premier temps, puis avec l'autre dans un second temps. Pour le

⁴²⁵ Le thème de l'ipséité subjuguée par l'altérité est également représenté dans *The Passion of New Eve*, lorsqu'Evelyn s'exclame, après son union avec Tristessa dans le désert : « I had lost my body ; now it was defined solely by his » (149) et définit l'orgasme en termes de dissolution temporaire du moi (« Orgasm, that solvent of the self » [149]).

comprendre, nous nous référerons à Gérard Genette, qui décrit ainsi le trouble ambigu qui saisit le sujet devant le miroir :

Le Moi se confirme, mais sous les espèces de l'Autre : l'image spéculaire est un parfait symbole de l'aliénation. [...] Ainsi se dessine le complexe baroque de Narcisse : Narcisse se projette et s'aliène dans un reflet qui lui révèle, mais en la lui dérobant (dans les deux sens du mot), son illusoire et fugace existence : toute sa vérité dans un fantôme, une ombre, un rêve. (1966, 22-25).

Dans cette scène, Leilah est dans un premier temps enfermée et dépossédée de son identité par le reflet auquel elle s'abandonne, faisant de l'image spéculaire « un parfait symbole de l'aliénation ». Mais, en l'occurrence, elle s'observe en train d'être observée par Evelyn, plaçant, dans une mise en abyme supplémentaire, le regard de l'autre sur le même plan que le miroir en termes d'effets : il est également aliénant et dépersonnalisant. Selon Julie Sauvage, « la conséquence directe de cette conception du regard comme pétrifiant et réifiant, c'est qu'il peut être envisagé comme une forme de viol de la personne au sens où, comme le viol, il réduit la victime au statut d'objet, et s'impose comme une expérience de l'aliénation où le sujet, ne s'appartenant plus à lui-même, manque de disparaître totalement » (2006, 191). Le miroir met ici en scène la double captation, le double jeu déshumanisant qui se noue dans la dimension scopique de la relation érotique. Ainsi la relation érotique, qui dans le récit originel d'Aristophane permet de recomposer l'antique nature, et de rétablir un état de félicité pré-lapsaire, devient chez Angela Carter une expérience de la dépossession de soi, à travers une chute dans l'universalité. Dans *The Sadeian Woman*, Carter formule ainsi les dangers de l'érotisme, et de la notion de fusion avec l'autre qu'il comporte, pour les deux amants :

The moment they succumb to this anonymity, they cease to be themselves, with their separate lives and desires ; they cease to be the lovers who have met to assuage desire in a reciprocal pact of tenderness, and they engage at once in a spurious charade of maleness and femaleness.

The anonymity of the lovers, whom the act transforms from me and you into they, precludes the expression of ourselves. (9)

La fiction érotique qui se joue dans le miroir signifie donc également, pour les deux partenaires, une double reddition : d'une part une soumission aux désirs de l'autre, d'autre part, une capitulation de l'individualité qui, subsumée sous l'universel, se dissout dans l'anonymat.

En suivant notre logique de la monstration inversée, nous voudrions formuler l'hypothèse que, afin de montrer la relation éthique, les romans du corpus procèdent – pas seulement – mais dans un premier temps par exhibition des excès, par exposition des échecs, et par étalage des limites et des dangers de la relation à l'autre. Ces écueils et ces débordements pointent alors vers une condamnation de la fusion et de la synthèse avec l'autre, en réactivant le pôle de la disparition et de l'effacement contenu dans les deux récits d'origine, et remis au jour par la critique contemporaine. En cela, les auteurs du corpus développent un aspect initial de la réflexion de Lévinas⁴²⁶, qui admet dans un premier temps l'autre comme « limite et menace » pour l'individu :

Entrevoir l'infini dans la suppression de l'*Autre* ou dans la conciliation avec lui suppose cependant que l'*Autre* n'est pour le Même que limite et menace. Qui contesterait, en effet, qu'il en soit ainsi, le plus souvent dans la société humaine soumise, comme toute réalité finie, au principe formel selon lequel l'*autre* limite ou serre le *même* : les guerres et les violences du monde, de tout temps le prouvent assez. (1995, 71-2)

Bien entendu, Lévinas ajoute immédiatement que « l'autre homme – l'absolument autre, Autrui – n'épuise pas sa présence par cette fonction répressive » et ne se rencontre réellement que dans le « face à face », soit la relation « où le moi se libère de sa limitation à soi » (1995, 72). Toutefois, notre hypothèse est ici que les relations d'opposition, de soumission et l'aliénation mises en avant dans quatre

⁴²⁶ Emmanuel Lévinas, *Altérité et transcendance* (Cognac : Fata Morgana, 1995).

des romans du corpus correspondent à une étape de la pensée lévinassienne qui consiste à prendre acte de la vérité du réel, dont il s'agira précisément de sortir par la relation éthique⁴²⁷.

B/ fusion et solipsisme.

a/ Le narcissisme de l'Eros.

Dans *The Passion of New Eve*, l'exemple du miroir cité précédemment symbolise un double processus de projections fantasmatiques sur l'autre et d'identification dépersonnalisante à de faux archétypes. Selon Julie Sauvage :

Dans les romans de Carter, le photographe comme le peintre échouent à voir la réalité changeante d'autrui car ils projettent sur lui leurs propres angoisses et leurs propres obsessions, mais aussi des représentations sociales, qui tendent à l'extraire du temps pour en faire un signifiant au signifié invariable. Ces personnages ne font que mettre en évidence un processus qui se trouve à l'œuvre dans tout regard, et qui place le corps à la croisée des chemins entre le personnel et le social, la matière et l'image, l'histoire et le mythe. (2006, 171)

En l'occurrence, le narrateur qu'est Evelyn dans cette scène agit tel le peintre ou le photographe, et échoue à voir la « réalité changeante » de Leilah, dans laquelle il voit tantôt son propre reflet, par un processus d'identification, tantôt des représentations sociales par projection. Projections et identifications sont deux processus qui isolent le sujet dans la mêmeté, faisant ainsi entrer l'altérité dans une économie de l'identité-*idem*⁴²⁸. Le processus même de l'individuation, procédant par subsumations successives de l'altérité sous le régime du même,

⁴²⁷ Selon François-David Sebbah, commentateur de Lévinas, le philosophe nous rappelle que : «La vérité du réel, de tout être et de l'être en général, c'est la guerre. [...] Nous commençons tous *dans* et *par* la guerre : voilà ce dont nous sommes contraints de prendre acte. [...] C'est que la guerre est ici présentée par Lévinas moins comme ce qui blesse et qui tue [...] que comme ce à quoi on ne peut échapper. [...] ». Voir François-David Sebbah, *Lévinas* (Paris : Les Belles Lettres, 2000) 37.

⁴²⁸ Selon les termes de Lévinas dans *Transcendance et altérité*, l'identification est « un contact où se produit la coïncidence » et qui ne maintient pas de distance entre moi et l'autre (Levinas 1995, 105). Selon Lévinas, l'identification est par essence non-éthique.

comporte ainsi une dimension fondamentalement solipsiste qu'Angela Carter s'attache à mettre en lumière.

Le jeu narcissiste des représentations érotiques observé dans *The Passion of New Eve* fait rentrer l'autre dans une économie du même – ou dans les termes de Ricoeur, de l'identité-*idem* – que l'on retrouve également dans *Cock and Bull*. Ainsi, nous apprenons que Carol fait elle-même l'objet de projections fantasmatiques, de la part de Dan : « [...] and anyway it had never really been Carol that he was married to, but a *simulacrum* of her, spun from his own fantastic mental projections and the accident of his mother's indifference » (45). Ce mouvement qui englobe la relation à l'autre dans une relation qui revient à soi est d'autant plus manifeste dans les nombreuses scènes exposant les plaisirs solitaires de l'hermaphrodite :

Carol was really wanking by now. One hand pushing the skin of her penis back and forth, the other inside her cunt. [...]. But this was something more than a thrusting back as she was thrust into [...]. No, no. The worm turned. The cylinder was becoming the piston. And as she felt the sweet stirrings of orgasm in the deep pit of her loins Carol realized that she was *fucking* as well as being fucked. (74-75)

Nous voyons ici que la relation érotique, que le mythe platonicien pose comme événement central de la relation à l'autre, comme moyen palliatif tendant vers la recomposition de l'être unique originel, est détournée et remplacée dans cette scène par une relation du sujet à lui-même. La relation sexuelle, envisagée ici sur la mode masturbatoire, puis, dans la suite du récit, en tant que viol, devient donc un plaisir solitaire, et au rebours du récit originel (dont le but est de réguler la société), essentiellement non productif. Dans le cas de Carol, qui représente une sorte de double *ouroboros*, l'onanisme est décuplé par le phénomène de double identification qui a lieu dans cette scène. Le rôle de l'autre est dans un premier temps subordonné au moi – par le biais du phantasme, qui consiste à convoquer et recréer un autre virtuel – puis supplanté par le moi, dans la mesure où Carol finit en réalité par s'identifier phantasmatiquement aux deux rôles de genre. Elle est

donc à la fois et l'un et l'autre, s'appropriant et supprimant ainsi l'idée même d'altérité. La nouvelle interprète alors la fusion comme un retour à soi : alors que le moi devient autre, l'autre devient le moi, entraînant l'altérité dans un mouvement circulaire tautologique.

Ce motif se retrouve dans *Dan Leno*. Ainsi Lizzie, la comédienne, s'exclame-t-elle : « I felt myself to be changed. It was as if I were alone in the theatre, like some hard and self-sufficient jewel which shines out even among ordure » (242). Le sentiment d'autonomie exprimé ici peut certes se lire dans un sens positif, comme un supplément de confiance en soi, mais nous voyons également, à travers la dureté et l'autosuffisance du joyau auquel se compare Lizzie, le risque imminent d'isolement et de retour sur soi. Par conséquent, on observe un retournement de l'aliénation : le moi n'est plus subsumé sous l'autre, mais l'altérité est subordonnée au moi. L'exemple le plus criant est alors le faux journal de John Cree et l'usurpation de son identité, la confiscation de la parole symbolisant le plus haut degré d'objectivation de l'autre. Le personnage de Lizzie s'inscrit en faux par rapport au monopolylinguiste Dan Leno, dans la mesure où l'un incarne – nous y reviendrons – une prosopopée éthique, et l'autre une prosopopée aliénante, qui se substitue à l'autre. La figure de Lizzie est alors peut-être à lire métaphoriquement comme une mise en scène de l'écriture dans l'écriture, et agirait alors comme un avertissement adressé à l'écrivain : la frontière est tenue entre le monopolylinguisme et l'usurpation, entre le parler pour et le parler à la place de. La mise en regard de ces deux personnages nous alerte sur la difficulté d'écrire l'autre, sans le subsumer sous sa propre parole, et pointe à rebours les contours d'une éthique de l'écriture.

b/ La tentation de la fusion.

En comparaison de ces trois romans, l'œuvre de Jeanette Winterson est peut être celle qui fait preuve de la plus grande modération. Si la figure centrale de la fusion androgynique y apparaît à plusieurs reprises, force est de reconnaître qu'elle est envisagée sous les auspices de la tentation, comme un idéal qu'il n'est pourtant pas nécessaire ou désirable de réaliser. Le motif de la fusion

amoureuse avec l'autre est ici convoqué, mais elle est toujours immédiatement modérée – nous y reviendrons dans la partie suivante – tempérée par un respect éthique pour l'autre. Ainsi, Patricia Waugh, dans son analyse de *Sexing the Cherry* place-t-elle le désir de couture réparant la coupure au centre du roman :

Division and its overcoming is the theme of the novel. The severing of the King's head from his body is one of many images of a burgeoning world of modernity caught up in deformative dualisms, even as it is still bound to the lost plenitude of the past and longs for a sublime condition of wholeness in the future. The healing of the split is the quest of the Dog Woman's foundling son, resonantly named Jordan. (1995, 193)

Les notions de division, de séparation et de réparation utilisées par Patricia Waugh font directement appel à l'iconographie de l'androgynie, et pourraient également servir de qualificatifs pour *Written on the Body*. C'est d'ailleurs l'hypothèse que formule Susana Onega, dans sa monographie consacrée à Jeanette Winterson : « The comparison to identical twins brings to mind the split androgynie in Plato's *Symposium*, desperately searching for their identical half » (2006, 122). En l'occurrence, l'imagerie de la gémellité - « She was my twin and I lost her » (163) – ou encore du cordon qui unit les amants, convoquent la notion d'union androgynique : « Louise and I were held by a single loop of love. The cord passing round our bodies had no sharp twists or sinister turns. Our wrists were not tied and there was no noose about ours necks. [...] I want the hoop around our hearts to be a guide not a terror. I don't want to pull you tighter than you can bear. I don't want the lines to slacken either [...] » (88). Certes, l'image du simple nœud qui réunit les amoureux évoque la réunion platonicienne des deux moitiés séparées. Toutefois, l'image de la fusion est ici renégoiée, pour faire place à une relation caractérisée par une souplesse, une flexibilité et une réciprocité que ne contient pas la notion originelle selon laquelle deux êtres ne font qu'un. La relation à l'autre sur un mode symbiotique est invitée, évoquée, mais selon nous, finalement rejetée comme étant aliénante pour l'autre, et non éthique.

C/ La fusion et le mythe de l'unité.

a/ Le leurre alchimique.

Dans *The Passion of New Eve*, le motif de la fusion apparaît de manière plus ambiguë à travers les nombreuses références alchimiques qui sous-tendent le texte. Le motif alchimique se manifeste pour la première fois avec l'alchimiste Baroslav, qui offre à Evelyn un lingot d'or de sa fabrication. Puis, Beulah est métaphoriquement comparée à un creuset dans lequel se fondent tous les contraires (49), tandis que le plaisir sexuel procuré par Tristessa évoque l'or alchimique pour Evelyn (150). Enfin, dans la seconde caverne, Eve assiste à la transformation d'ambre en vapeur, évoquant également la transformation alchimique des éléments (183). Maria Del Mar⁴²⁹ montre comment les étapes du roman reprennent les stades alchimiques principaux menant vers la fabrication de l'or, servant eux-mêmes de modèle au processus de l'individuation selon Carl Gustav Jung. En effet, Selon Didier Kahn⁴³⁰, l'alchimie « entendue au sens large comme l'art de séparer le pur de l'impur » par « distillation » est dès l'époque de Paracelse pensée par le magicien comme « un modèle explicatif du fonctionnement de l'homme et du monde » (17)⁴³¹. On distingue donc trois étapes principales dans la fabrication de l'or : l'œuvre au noir, qui serait le stade de la confusion et du chaos, suivie de l'œuvre au blanc – étape de la purification – l'œuvre au jaune, stade de la recombinaison des éléments – et enfin l'œuvre au rouge, stade de l'union des contraires. Ces stades sont également utilisés par

⁴²⁹ Maria Del Mar suggère, entre autres, que le roman est entièrement structuré autour de la problématique de l'individuation pensée selon la théorie jungienne et calquée sur les stades alchimiques (218).

⁴³⁰ Didier Kahn, *Alchimie et Paracelcisme en France à la fin de la Renaissance* (Paris : Droz, 2007).

⁴³¹ Il rejoint en cela la l'hypothèse d'Alexandre Koyré, dans son livre dédié à la biographie de Paracelse : « Il semble bien que l'alchimie chrétienne, qui a toujours admis les mêmes principes – évolution organique, analogie comme mode de raisonnement, doctrine du microcosme – avait toujours, dans ses symboles, essayé de faire voir, ou de cacher, l'identité dernière de la nature et de l'esprit, de l'évolution du monde et de celle de l'homme » (70). Voir Alexandre Koyré, *Paracelse* (Paris : Editions Allia, 2004).

Jung⁴³² comme modèles de l'individuation, soit, en termes psychanalytiques, le processus de développement psychique dont le but ultime est de parvenir à une totalité⁴³³ : « C'est tout le problème, décrit ci-dessus, du processus de devenir de la personnalité, appelé processus d'individuation, qui s'exprime dans la symbolique alchimique » (Kahn 51). Il est alors tentant de lire le symbolisme alchimique omniprésent dans *The Passion of New Eve* comme une illustration de la théorie jungienne de l'individuation. Ainsi, New York et Leilah, évoquent la couleur noire du *nigredo*, comme le confirme cette description d'Evelyn, indiquant la nature masculine violente du personnage : « But Baroslav's gold was genuine ; later, I gave it to a girl named Leilah, a girl all softly black in colour – nigredo, the stage of darkness, when the material in the vessel has broken down to dead matter. Then the matter putrefies. Dissolution. Leilah » (14). Ensuite, la littérale traversée du désert que connaît Evelyn peut se comprendre comme un moment de remise en question, de repentir et de purification, évoquant l'albédo, tandis que Beulah, clairement comparée à un creuset, espace de transformation et de métamorphose, peut se lire comme l'œuvre au jaune. Enfin, l'union avec Tristessa, et le passage final introspectif dans les trois cavernes, convoquent l'image de l'œuvre au rouge, l'union finale des contraires⁴³⁴. Le parallélisme apparent entre les étapes du *Bildungsroman* et celles du parcours hermétique utilisé par l'optique jungienne du processus d'individuation est extrêmement

⁴³² Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, trans. Henry Pernet (1970 ; Paris : Buchet Chastel, 2004).

⁴³³ « J'ai commencé cette introduction en parlant de la totalité de l'homme comme représentant le but auquel mène, en dernière analyse, le développement psychique ayant lieu durant le processus psychothérapeutique » (Jung 1970, 38).

⁴³⁴ Jung distingue quatre stades alchimiques : « On distingue quatre phases qui sont caractérisées par leurs couleurs originales, déjà mentionnées par Héraclite : *melanosis* (passage au noir), *leukosis* (passage au blanc), *xanthosis* (passage au jaune) et *iosis* (passage au rouge). [...] Plus tard, environ au XVe ou au XVIe siècle, le nombre des couleurs fut ramené à trois : le *xanthosis*, appelé aussi *citrinitas*, (le jaune) disparut peu à peu et ne fut plus que rarement mentionné » (299-300). Jung décompose comme suit les différentes significations de chaque stade : « La *nigredo* ou noirceur est l'état initial, qui est ou présent dès le début en tant que qualité de la *prima materia* (matière primordiale), du chaos ou de la *massa confusa* (masse confuse), ou produit par la décomposition (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) des éléments. Si l'on admet au départ que cet état est produit par la décomposition des éléments, [...] on réalise une union des opposés sous la forme d'un union mâle-femelle (nommé *coniugium, matrimonium, coniunctio, coitus* – union, mariage, assemblage, accouplement) suivie par la mort du produit de l'union (*mortificatio, calcinatio, putrefactio*). [...] A la *nigredo* succède le lavage [...] qui conduit directement à l'*albedo* [...]. C'est l'état de l'argent ou de la lune, qui doit être encore élevé à l'état du soleil. L'*albedo* est en quelque sorte l'aube, alors que le *rubedo* (le rouge) est le lever du soleil. La transition jusqu'au *rubedo* est formée par le *citrinitas* (passage au jaune) qui, comme nous l'avons vu sera supprimé plus tard. [...] Le rouge et le blanc sont le roi et la reine, qui, à ce stade, peuvent aussi célébrer leurs « *nuptiae chymicae* » (1970, 301-303).

séduisant. Toutefois, bien que les stades alchimiques apparaissent clairement dans le roman, il est frappant de constater à quel point les interprétations et leur identification divergent. Julie Sauvage repère comme suit les étapes alchimiques du roman :

Lorsque la population de Harlem commence l'édification d'un mur autour de son quartier, et qu'Evelyn rencontre Leilah, l'œuvre passe au noir [...]. C'est donc la première étape de la phase dite de putréfaction. Le désert représente ensuite la phase de résurrection, qui voit la prédominance du blanc, *albedo*. [...] Quand à Beulah, environnement construit sur le modèle d'un utérus, où Evelyn sera enfermé, il se caractérise par sa couleur rouge, correspondant au dernier stade, la *rubification*. (Sauvage 85)

Maria Del Mar pour sa part, intègre Leilah, Mother, Zero et Tristessa – en raison de sa mort prématurée – au régime du *nigredo*, tandis que les stades alchimiques sont développés, selon elle, dans le dernier chapitre, à travers la succession de cavernes que traverse Eve⁴³⁵. Selon Elaine Jordan⁴³⁶, les symboles se distribuent encore différemment :

In *The Passion of New Eve* these phases are modelled on those of the alchemical search : first *nigredo*, the melting of metals, as in the chaos of New York where blackness actually holds a promise for the future as yet unseen ; then the whitening phase in which the elements separate out, as in the fragments of American lifestyles Eve encounters ; and finally, *rubedo*, the red fire of revolution which may produce pure gold. (128)

Si les critiques convergent pour pointer l'existence du motif alchimique, il est frappant de constater avec quelle fluidité chaque stade peut être assigné à des

⁴³⁵ « The heroine makes her way through it [the entrance of the first grotto] to find darkness – *nigredo* – and the stench of putrefying matter [...]. Eve reaches a first large cave, illuminated by a bulb, whose white light parallels the stage of the *albedo*. [...] The central character emerges into another cave that is illuminated by a red light (the *rubedo*) » (Del Mar 229-330).

⁴³⁶ Elaine Jordan, « The Dangers of Angela Carter », *New Feminist Discourse : Critical Essays on Theories and Texts*, ed. Isobel Armstrong (Londres : Routledge, 1992) : 119-133.

épisodes différents du roman. Cette diversité d'interprétations semble ouvrir deux pistes : la première, selon l'hypothèse que soutient Maria Del Mar, est qu'il s'agit là d'une parodie, par laquelle Carter tourne en dérision la théorie jungienne de l'individuation : « she [Carter] introduces these motifs in a comic, picaresque narrative of self-quest that satirizes the symbolic marriage of the masculine and feminine on which individuation and alchemy rest, suggesting that such a union of opposites bears no effective relation to the psychic reality of individuals » (218). Selon Del Mar, ce motif sert la rhétorique féministe d'Angela Carter, qui se propose de tourner en dérision le postulat jungien selon lequel l'âme se divise en *animus* et *anima* (218).

La seconde, sur laquelle nous souhaitons insister ici, est que la notion même de fusion des contraires que suppose l'alchimie du moi, mais aussi le mythe originel de l'androgyné, est anti-éthique et, de ce fait, à éviter ou du moins à renégocier pour parvenir à une véritable rencontre avec l'autre, que la fusion forclos. Ainsi, Evelyn se montre dubitatif quand au discours de Baroslav et encourage le lecteur à prendre ses distances par rapport au symbolisme alchimique, corroborant ce nouvel angle de lecture : « 'Chaos', said the Czech alchemist with grim relish, 'embraces all opposing forms in a state of undifferentiated dissolution'. [...] We must plunge into this cauldron of chaos, we must offer ourselves to night, to dark to death. [...] What intoxicating rhetoric ! » (14). De même, les stades alchimiques fluctuants, inassignables de façon certaine à un passage ou à un élément du roman, semblent accentuer la déconnection qui existe entre la fusion des contraires physiques et le travail psychologique d'individuation qui est donc, selon Carter, d'une complexité dépassant le binarisme *animus/anima* et la simplicité d'une synthèse harmonieuse entre les deux. Selon Jane Hentges, « le livre est parsemé régulièrement de symboles alchimiques qui suggèrent l'union des contraires, du masculin et du féminin, du roi et de la reine » (1999, 337), peu authentiques (347), et utilisés de façon ironique (346), qu'il ne faut en aucun cas prendre au sérieux. Le motif alchimique de la fusion des contraires est utilisé de manière satirique d'une part, afin de mettre à mal une théorie de l'individuation révélée comme étant réductrice, mais aussi de manière ludique, d'autre part, en instaurant un jeu de faux semblants. Une fois de plus, il s'agit d'une fausse piste que le lecteur souhaiterait voir

aboutir, qu'il voudrait chargée de signification. La profusion des signes hermétiques pointe vers un infini, et révèle que le processus d'individuation n'a en réalité pas de terme : la coïncidence des opposés est un leurre, seule reste une ipséité, c'est-à-dire un processus omniprésent, et inachevé de négociation avec l'altérité.

b/ Le refus de l'unité.

Jeanette Winterson exprime une idée similaire dans *The Passion*, lorsque Henri décrit la scène suivante :

This morning I smell the oats and I see a little boy watching his reflection in a copper pot he's polished. His father comes in and laughs and offers him his shaving mirror instead. But in the shaving mirror the boy can only see one face. In the pot he sees all the distortions of his face. He sees many possible faces and so he sees what he might become. (1987, 26)

L'image cohérente du miroir, son unité même est présentée comme une réflexion simplifiée et simplifiante de la complexité de l'être, évoquant l'exergue du roman⁴³⁷ : « I wanted to write a separate world, not as an escape, as a mirror, as a secret looking glass that would sharpen and multiply the possibilities of the actual world. Hold it up and your face is there, disguised in time and place, disguised into another chance ? ». Les notions d'unité comme fin et de fusion avec l'autre comme moyen, dont les risques sont mis en évidence, sont repensées selon une configuration non plus androgynique mais hermaphrodique dans les œuvres de Winterson. Dans la fable ovidienne, la fusion du jeune Hermaphrodite avec la nymphe Salmacis est vue comme une dégradation. Or, c'est en partie ce danger de dégradation et de perte de soi engendrés par la fusion hermaphrodique qui sont retenus par Winterson, ainsi que la dimension fondamentalement réductrice de l'unité qu'il n'est pas souhaitable de poursuivre dans la mesure où elle constitue une figure d'identification imparfaite car réductrice. Cela correspond également

⁴³⁷ Jeanette Winterson, introduction, *The Passion*, by Winterson (2001 ; Londres : Vintage, 1996).

à l'idée que défend Angela Carter dans *The Passion of New Eve*, et qu'elle résume dans *The Sadeian Woman*, à travers l'image du graffiti :

The anatomical reductionalism of graffiti, the *reductio ab absurdum* of the bodily differences between men and women, extracts all the evidence of me from myself and leaves behind a single aspect of my life as a mammal. It enlarges this aspect, simplifies it and then presents it as the most significant aspect of my entire humanity [...] Its savage denial of the complexity of human relations is also a consolatory nonsense. (4 ; 6)

L'unité du moi ou l'union avec l'autre n'est ni l'objet d'un désir, ni celui d'une quête mais bien au contraire, elle est considérée comme totalisante et réductrice, selon les traits que Linda Hutcheon⁴³⁸ identifie comme caractéristiques du roman contemporain :

Postmodern fiction [...] exploits and yet simultaneously calls into question notions of closure, totalization, and universality that are part of those challenged grand narratives. Rather than seeing the paradoxical use and abuse as a sign of decadence or a cause for despair, it might be possible to postulate a less negative interpretation that would allow for at least the *potential* for radical critical possibilities. (67)

Les motifs de la fusion et de l'unité font donc l'objet d'une critique évidente chez Winterson et chez Carter, et qui se manifeste de manière détournée chez Will Self. Du désir et de l'amour qui structurent les deux récits originels, il ne reste dans les deux nouvelles que la nostalgie et l'imperfection, la notion d'échec mise en avant par Luc Brisson, ainsi que le révèle l'union de Bull et Margoulies. A la suite de leur rapport sexuel, ils sont, l'un comme l'autre, en proie à une immense tristesse post-coïtale :

It had turned back on Alan, at some deep level *penetrating him* with the morbid realization that his sexual being was a dull thing, a lifeless thing, a

⁴³⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (Londres: Routledge, 2002) 67.

mass-produced marionette with chipped paint and fraying strings. [...] The experience was shattering. Bull felt violated, traduced, seduced, bamboozled, subjugated, entrapped and enfolded. He felt his capacity for action surgically removed. He felt for the first time in his life, that his sense of himself as a purposeful automaton, striding on the world's stage, had been completely vitiated by a warm wash of transcendence. (160-161)

Les notions de mort, de destruction et d'impuissance que révèle cet extrait désacralisent l'amour, la sexualité, la relation à l'autre sur le mode fusionnel, lesquelles se trouvent au cœur du mythe originel. La désolation liée à la relation sexuelle, le désir déshérité et donc l'échec ou l'inexistence de la fusion se répercutent en dehors de la relation physique, pour dessiner, comme le fait le mythe originel, les contours d'une société qui sera, à l'inverse du mythe, dérégulée. Dans le corps social, tout comme dans la psyché des personnages principaux, et entre les amants, la relation à l'altérité est envisagée sur le mode de la soumission ou de l'instrumentalisation, comme en témoigne l'exemple de Dave 2 et Geena, spécialistes du « voyeurisme psycho-empathique » (« psycho-empathetic-voyeurism » [47]) :

Dave 2, it needs to be said, was playing his own very particular game. For Dave 2 was a parasite of emotions. [...]. Dave 2 could gain no direct pleasure from any intimate relationship, but rather, [...] he gained an intense and even sweetly erotic pleasure from sucking out the juice from the private parts of other people's entanglements. (46)

Certes, le néologisme comporte l'idée de la compréhension de la souffrance d'autrui. Toutefois, il s'agit là évidemment d'une expression oxymorique, dans laquelle la notion de voyeurisme, suggérant au contraire l'observation distante d'une scène extérieure, contredit celle de compassion. L'autotélisme inhérent au motif de la fusion tel qu'il est représenté par Self est donc également visible dans les relations entre les différents personnages du roman qui sont essentiellement placées sous le signe de l'*agon*, de la domination et de la violence. Que l'on pense

à la domination morale et physique que Carol cherche à exercer sur son mari⁴³⁹, à l'humiliation systématique de la femme pratiquée par le comique de *stand up* Razza Rob ou à l'indifférence de Margoulies envers Bull, Naomi et sa progéniture, tous les exemples tracent les contours d'un individu autotélique et isolé. En effet, le rapport à l'autre tel qu'il est représenté oscille entre violence et indifférence, contribuant *in fine* à une désintégration du corps social, dont chaque élément apparaît comme une unité solitaire, indépendante de l'autre. L'hermaphrodisme tel qu'il est représenté dans le roman s'inscrit comme le monde dystopique inversé de celui décrit par Platon : la fusion qui s'opère (au lieu d'être mise en échec) se fait au mépris de l'autre (non pas avec lui) et résulte en une désintégration du tissu social (non en sa bonne régulation hiérarchisée) et en une impression de solitude infinie. Selon Patricia Waugh :

In 1925 D.H Lawrence had prophesized that 'the Relationship between man and woman will change for ever, and will be the new central clue to human life'. In many ways 1960-90 proved Lawrence right, and gender change was the most prominent theme in literature, just as literary texts, in challenging 'myths of woman', were contributory forces precipitating and sustaining such change. [...] Class, ethnic, racial, familial, sexual and peer-group relations were simply transformed. Indeed fixed assumptions about human relationships as customarily defined and bound by obligation increasingly gave way to the idea of self and other as continuous processes of exchange and negociation. (1995, 23)

En l'occurrence, les auteurs du corpus réexaminent le motif de la fusion avec l'autre, postulée idéale, afin de reconfigurer des modèles relationnels fondés sur l'obligation, et sur une idéalisation ou un concept romantique de la complétude entre l'un et l'autre. Ils en révèlent les dangers, les excès et les travers, laissant donc le champ libre à un nouveau mode relationnel qui serait fondé sur l'ouverture, l'invitation, et la vulnérabilité à l'autre, soit selon la formulation de Patricia Waugh, « un processus continu d'échange et de négociation » entre le

⁴³⁹ « Well, Carol was entirely certain now of her mastery over Dan's mind, but still she felt that his body might present a few problems » (59).

moi et l'autre. Ces changements opèrent ou correspondent à une redéfinition de la notion de transcendance, et à une réévaluation de celles de totalité et d'unité comme symbole du bien commun, suivant ainsi les traits principaux de la pensée lévinassienne. Lévinas fait, dans *Altérité et transcendance*, le constat que la philosophie occidentale a signifié, à de nombreuses reprises, « l'impossibilité de la totalisation elle-même » (67). Toutefois, il ajoute :

Cette impossibilité de la totalisation n'est pas purement négative. Elle dessine une relation nouvelle, un temps diachronique qu'aucune historiographie ne transforme en simultanéité totalisée et thématifiée et dont l'accomplissement concret serait la relation d'homme à homme, la proximité humaine, la paix entre les hommes, telle qu'aucune synthèse se produisant au-dessus de leurs têtes ou derrière leur dos ne saurait dominer, relation qui, dans les formes où elle semble se produire sous les espèces d'un Etat, puise encore son sens dans la proximité humaine. L'humanité ne serait pas, dans cette conception, un domaine d'entre les domaines du réel, mais la modalité sous laquelle la rationalité et sa paix s'articulent tout autrement que dans la totalité. (68)

La démarche de Paul Ricoeur, dans *Soi-même comme un autre* consiste à placer la théorie narrative « à la charnière de la théorie de l'action et de la théorie morale », faisant ainsi de la narration « une transition naturelle entre description et prescription » (200). Nous voudrions ainsi formuler l'hypothèse que la représentation d'une relation fusionnelle avec l'altérité appartient au pôle descriptif propre au récit littéraire, et exerce une fonction sinon satirique, du moins d'avertissement, qui alerte le lecteur sur les dangers du mirage de la synthèse telle qu'elle est représentée dans le mythe d'origine. « Raconter », précise Ricoeur, « c'est déployer un espace imaginaire pour des expériences de pensée où le jugement moral s'exerce sur un mode hypothétique » (200). Nous retrouvons ainsi la notion de laboratoire, emblème du roman expérimental, rencontré lors de l'étude concernant l'élaboration du genre et de la monstruosité, et qui vise à tester les limites et les modalités de la relation à l'autre. C'est ici le mythe d'une relation symbiotique idéale qui est testé, et contesté par la majorité

des romans du corpus. En l'occurrence, le motif de la fusion comme modalité d'interaction avec l'autre est reconsidéré sous de nouveaux auspices, en réactivant par exemple le pôle féminin évacué du produit de la fusion dans les récits originels. La relecture contemporaine rétablit de ce fait une certaine « parité » dans la figure de l'androgynisme qu'elle propose, avant de faire ressortir l'échec essentiel de la synthèse originellement postulée idéale. Ainsi, la fusion est potentiellement dangereuse pour Ackroyd et Self, ce dernier accentuant la dimension intrinsèquement chaotique de l'indifférenciation. Elle est un mythe consolatoire pour Angela Carter et une tentation à laquelle on se doit de résister dans le roman de Jeanette Winterson, qui l'écarte comme n'étant *in fine* ni acceptable, ni même désirable. L'ensemble des romans pointent ainsi dans une même direction : l'idée que l'unité et la totalité placées au cœur de la figure de l'androgynisme et de l'hermaphrodite sont en réalité des concepts réducteurs, allant à l'encontre de l'hétérogénéité assumée de l'identité du « je » et du texte. La fusion telle qu'elle est décrite dans l'ensemble des textes est un leurre solipsiste, qui renvoie le moi à lui-même, dans un mouvement s'opposant à l'éthique de l'altérité. Il convient à présent d'aborder le pôle prescriptif du texte littéraire mis en lumière par Ricœur, en étudiant cette fois le motif de la rencontre dans les textes, permettant justement de développer une relation, une écriture et une lecture éthiques.

CHAPITRE 8 : Le motif de la rencontre.

Le motif de l'androgynisme tel qu'il est représenté dans les différents romans du corpus problématise et illustre une rencontre avec l'altérité. D'une part, il apparaît que le mode de relation fusionnel au cœur des deux mythes est critiqué et envisagé selon un schème hermaphrodite, c'est-à-dire sous les auspices de la destruction du moi, mais aussi de l'autre et à ce titre écarté. C'est *in fine* un réquisitoire à l'encontre du sphérique, de la rotondité parfaite et autosuffisante de l'Androgynisme platonicien que font les auteurs contemporains, rendant ainsi nécessaire d'envisager un autre mode relationnel. Notre hypothèse de travail sera que les androgynes et hermaphrodites des romans convoquent différents visages de l'éthique, de l'éthique lévinassienne – présente chez Winterson et Carter – à l'éthique du discours emblématisée par Brigid Brophy – en passant par l'éthique du *care* et une éthique déontique plus prescriptive, selon un gradient allant du plus théorique au plus concret, du plus transcendant au plus immanent. En effet, dans leur introduction à l'ouvrage *The Ethical Component in Experimental British Fiction since the 1960s* Susana Onega et Jean-Michel Ganteau soulignent l'existence d'un spectre éthique se distribuant comme suit :

As might be expected, the demise of morals has been correlated with the rise of ethics. And it has become a commonplace of literary criticism to underline a distinction between two ethical modes. On the one hand, what can be called a (neo-)humanist ethics, of a rather normative, deontic type, implying an overall moral dimension, generally associated with 'the stable ego of the character' as present in classic realistic texts based on linguistic transparency [...]. On the other hand, a newer, Levinasian and post-Levinasian ethics, of a non deontic, non foundational, non cognitive and above all non ontological type [...] what would be called after Andrew Gibson 'a discursive ethics'. [...] These Levinasian inspired ethics have only nominally turned their back on old fashioned, deontic morality. [...]

Said differently, ethics in their new garb are not so incompatible with the more hackneyed morality (Onega et Ganteau 2007, 2).

Les deux auteurs soulignent ici l'existence de deux pôles de l'éthique – l'un normatif et prescriptif, ou pour ainsi dire « appliqué », l'autre faisant appel à une transcendance qui dépasse l'ontologie – qui évoquent le champ des possibles ouvert par l'androgynie et l'hermaphrodisme. Dès l'introduction, nous décelons une tension opposant la transcendance idéale de l'androgynie platonicienne à l'immanence de l'hermaphrodite, désignant plus couramment un être de chair et de sang, qui recoupe thématiquement les extrêmes du spectre couvert par l'éthique. Ainsi, les deux derniers chapitres de ce travail seront consacrés à l'exploration de cette tension entre une éthique de l'altérité, inspirée par la pensée lévinassienne, et une éthique de type plus pragmatique, voire déontique, toutes deux convoquées par les personnages androgynes de notre corpus.

Le présent chapitre sera donc axé sur le motif de la rencontre – concept essentiellement lévinassien – afin de voir comment l'androgynie contemporaine, figure des contraires qui s'assemblent selon une modalité qui, comme nous l'avons vu, ne sera pas fusionnelle, fait place à une dynamique de négociation plus que de confrontation, d'oscillation et de mise en tension d'éléments hétérogènes plus que d'unification ou de totalisation. Selon Lévinas, « Autrui demeure infiniment transcendant, infiniment étranger – mais son visage où se produit son épiphanie et qui en appelle à moi, rompt avec le monde qui peut nous être commun » (1971, 211), et « le visage est présent dans son refus d'être contenu. Dans ce sens il ne saurait être compris, c'est-à-dire englobé » (211). Par ailleurs, ajoute Lévinas, le visage « se refuse à ma possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphanie, dans l'expression, le sensible, encore saisissable se mue en résistance totale à toute prise » (215). Ainsi, dans la pensée lévinassienne, le visage est à la fois ce par quoi l'altérité radicale de l'autre se manifeste à moi tout en m'échappant. En tant qu'il est insaisissable, le visage de l'autre demande donc à être « accueilli », et c'est en lui que s'instancie la relation éthique :

Le rapport avec le visage avec l'autre absolument autre que je ne saurais contenir, avec l'autre en ce sens, infini, est cependant mon Idée, un commerce. Mais la relation se maintient sans violence – dans la paix avec cette altérité absolue. La 'résistance' de l'autre ne me fait pas violence, n'agit pas négativement : elle a une structure positive : éthique. (215)

Cette relation non violente à l'autre prend chez Lévinas le nom de « face à face », soit très explicitement – et nous ajouterons à rebours de la relation androgynique originelle, « une relation dont les termes ne forment pas une totalité » et qui reste irréductible à « l'activité synthétique » et à « l'opération synoptique » de l'entendement (1971, 29). De surcroît, le face à face ne peut se produire « dans l'économie générale de l'être », mais seulement hors de lui, « comme allant de Moi à l'autre », « comme dessinant une distance en profondeur – celle du discours, de la bonté, du Désir » (1971, 29). Ce mouvement de sortie, hors de soi et vers l'autre, Lévinas l'a développé dans *De l'évasion*⁴⁴⁰ sous le néologisme « d'excendance », comme la réponse au besoin fondamental « d'évasion » ressenti par le sujet auquel « l'être n'apparaît pas seulement comme l'obstacle que la pensée libre aurait à franchir, ni comme la rigidité qui, invitant à la routine, exige un effort d'originalité, mais comme un emprisonnement dont il s'agit de sortir » (1935, 98). En ce sens l'évasion est le « besoin de sortir de soi-même, c'est-à-dire de briser l'enchaînement le plus radical, le plus irrémédiable, le fait que le moi est soi-même » (1935, 98). Nous comprenons ainsi mieux dans quelle mesure la pensée lévinassienne est une « éthique de l'altérité » dans le sens où l'ontologie ne se pense que dans une relation à l'autre, qui serait à la fois accueil asymétrique, ouverture pacifique et respect distant de l'altérité, permettant au moi de « briser l'enchaînement du moi à soi » (1935, 99).

Dans ce chapitre, notre objectif premier sera de comprendre dans quelle mesure les personnages androgynes des romans soumis à l'étude illustrent cette relation à l'autre non fusionnelle et non assujettissante, caractérisée par un tropisme déplacé du moi vers l'altérité. Dans un second temps, la problématique sous-jacente de cette partie sera d'interroger les conditions ou la possibilité même d'une écriture « éthique ». En effet, dans la pensée lévinassienne, l'altérité

⁴⁴⁰ Emmanuel Lévinas, *De l'évasion* (1935 ; Saint Clément de Rivière : Fata Morgana, 1982).

radicale manifestée par le visage résiste à toute « opération synoptique » ou « activité synthétique » de l'entendement (1971, 29). Le visage de l'autre excède la pensée et l'imagination : « présence de l'extériorité, le visage ne devient jamais image ou intuition » (1971, 331). Il appartient *ipso facto* au domaine du sublime, de l'indicible-imprésentable et semble alors incompatible avec l'idée même de représentation au cœur de l'entreprise littéraire, jetant le doute sur la possibilité d'un « discours éthique » sur l'autre d'une part, et d'une écriture éthique de l'autre d'autre part⁴⁴¹.

Nous tenterons d'aborder cette double problématique en étudiant tout d'abord le motif de l'accueil. Nous verrons ensuite dans quelle mesure cette notion d'ouverture à l'autre peut, au rebours de la pensée lévinassienne, se traduire en termes de discours et d'écriture éthique. Enfin, la notion de jeu, qui convertit la vulnérabilité du texte en responsabilisation du lecteur, notamment par le biais d'un humour ambigu, nous permettra d'articuler le passage d'une éthique transcendante à une éthique pragmatique, ouvrant vers un engagement politique.

A/ Le motif de l'accueil.

a/ Le « face à face » reconsidéré.

Comme nous l'avons vu, le roman de Brigid Brophy définit d'emblée le moi comme une ipséité qui doit composer avec un extérieur, comme en témoignent les nombreux changements de personnalités du protagoniste induits par des rencontres avec d'autres individus, ou encore avec d'autres textes, comme l'illustre la succession de chapitres parodiques, dans lesquels Pat/ricia aura tour à tour l'aspect d'un chevalier, d'un héros épique, d'un détective privé, mais aussi de sa belle, ou de sa secrétaire. Il n'est pas ici question de fusion avec l'autre à

⁴⁴¹ Susana Onega et Jean-Michel Ganteau soulignent également le paradoxe que représente pour l'écrivain – et le critique littéraire – l'exclusion de toute représentation de l'autre par la pensée lévinassienne. Ils formulent la question en ces termes : « For in fact, if we try to remember Levinas' suspicion of representation and rhetoric as inherently conducive to the neutralisation of the other and their infidelity to otherness, what are we to make of the fact that as literary critics we cannot escape representational schemes ? » (Onega et Ganteau 2007, 5-6).

proprement parler : au contraire, via le personnage hermaphrodite, le sujet est immédiatement pensé comme le fruit d'une négociation permanente avec une extériorité, qu'elle soit celle d'autrui, de la langue ou de la culture. Selon Patricia Lee : « *In Transit* metaphorizes this impulse to project oneself into another's role » (64). Or, la notion de transition ou de passage véhiculée par la zone de transit comme motif positionne au contraire le personnage comme un récepteur en attente de sens, placé au carrefour de constructions culturelles et linguistiques, plus que comme agent jouant consciemment d'autres rôles. La zone d'embarquement métaphorise l'identité comme une entité transitoire, métamorphique et *de facto* ouverte à et constituée par une extériorité et, conformément à l'éthique lévinassienne, dans une rencontre permanente avec l'altérité. Comme dans les autres romans du corpus, les dangers de cette modalité d'interaction au-delà de l'ontologie sont également représentés ; la rencontre avec l'autre est sans aucun doute problématique et certes destructrice, le roman se soldant par la double mort du personnage. Toutefois, les toutes dernières lignes du roman autorisent une lecture plus nuancée de cette conclusion tragique :

In the truth of baroque metaphor, Bernini's Saint Teresa reclined and expired in a smile of orgasmic ecstasy [...]. Love of You has, I mean to say, decided me to live. I conceive I can read as well as be read like a book. I desire You to locute to me [...]. I am not so daft as to try to back out the way I came. I shall take the longer but infinitely safer route forward, knee after cumbrous knee. I am coming out now, quite datively, to and for You – to and for, that is Scholastically to say, the both of You. (236)

En l'occurrence, la fin du roman ne pointe pas vers la dissolution tragique et définitive du moi, mais bien plutôt vers celle du sujet cartésien, dans ce qu'il suggère d'unité et d'autonomie⁴⁴². Le motif baroque de la mort extatique de

⁴⁴² La notion de sujet cartésien est également abordée par Eveline Kilian, dans une interprétation légèrement différente. Selon cette dernière, Pat conserve une identité minimale construite autour d'une conscience réfléchissant continuellement qui correspondrait à la *res cogitans* de Descartes, soit la preuve irréfutable d'une existence irréductible (Kilian 45). Toutefois, elle ajoute : « Brophy's model differs from Descartes' in one decisive aspect. Her subject is not wholly autonomous and situated outside discourse, but it is constituted within the framework of culturally

Sainte Thérèse figure toute l'ambiguïté de la double mort de l'hermaphrodite, qui présage dans le même temps de la renaissance du sujet, pensé sous une forme nouvelle. Celle-ci est ouverte par la thématique de la lecture – « I conceive I can read as well as be read like a book » – qui suggère, dans sa réciprocité, une ontologie ouverte à l'autre, et une relation éthique, tout en préfigurant la métaphore de la « traduction » de l'autre utilisée par la suite par Jeanette Winterson.

Le titre programmatique du roman *Written on the Body* annonce immédiatement le trope central du roman et postule une circulation entre identité, écriture et corporéité. Ainsi, la déclaration du narrateur asexué « There's a story trapped inside your mouth » (117) pose le corps comme le dépositaire ou le recueil de l'histoire personnelle de Louise. Mais ce lien posé entre anatomie et identité est complexifié lorsqu'il entre en contact avec l'autre, principalement dans la relation érotique :

Who taught you to write in blood on my back? Who taught you to use your hands as branding irons? You have scored your name into my shoulders, referenced me with your mark. The pads of your fingers have become printing blocks, you tap a message on to my skin, tap meaning into my body. Your morse code interferes with my heart. [...] Written on the body is a secret code only visible in certain light ; the accumulations of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily worked that the letters feel like braille. [...]. I didn't know that Louise would have reading hands. She had translated me into her own book. (89)

Ce passage décrit la relation sexuelle entre les deux amant/es en filant la métaphore d'un corps palimpseste portant presque littéralement la marque de l'autre. Nous retrouvons ici le champ lexical de la souffrance et du danger encouru par le sujet dans le rapport à l'autre, à travers des images telles que celle du fer rouge ou de l'interférence du rythme cardiaque. Toutefois, cette notion de

determined notions of subjectivity » (Kilian 45). Nous nous appuyons précisément sur cette différence fondamentale que souligne Eveline Kilian pour avancer l'hypothèse que le personnage de Pat peut également se lire dans la perspective de l'éthique de l'altérité.

prise de risque est immédiatement tempérée par le motif du pacte de lecture/écriture. Tout comme Pat dans *In Transit*, le personnage narrateur se présente comme en attente de sens, comme un livre attendant d'être lu. Cela dit, *Written on the Body* double le motif de la lecture en surajoutant celui de l'écriture, plaçant ainsi l'autre dans le rôle de co-créateur du moi-texte, dans un mouvement éthique. Selon Antje Lindenmeyer⁴⁴³, « Against the concept of knowledge-as-power, Winterson posits the utopian concept of a mutual reading/translating/redrawing of the body which does align knowledge not to plunging the depths, but to touching – and changing – the surfaces ». Nous voudrions ici reformuler cette pensée, non plus dans une perspective seulement herméneutique, mais bien ontologique, en avançant l'hypothèse que l'action d'écriture/ lecture/ traduction mise en équation avec l'amour et la relation érotique est une illustration de la relation éthique. Dans cet épisode, le moi se révèle non comme entité fixe déchiffrée ou inversement détruite par l'autre, mais bien comme processus constitué par la rencontre. Heather Nunn⁴⁴⁴ considère d'ailleurs cette dimension comme étant inhérente à l'ensemble de l'oeuvre wintersonnienne : « The force and challenge of Jeanette Winterson's fiction is in its offering up of an erotic experience that contests the conventional fixity of identity. In her texts identity and sexuality are often unstable and impetuous processes. Her love-bound characters frequently seek the key to their self-identity through a significant other » (16). L'écriture wintersonnienne propose ainsi une conception de l'identité comme réinvention perpétuelle plutôt que comme objet d'une découverte conclusive. Le schème de la traduction est ici crucial et constitue un premier écart par rapport à la pensée lévinassienne *stricto sensu* : il suppose un principe d'ouverture et de respect réciproque du moi-texte qui s'ouvre à la modification d'une part et du traducteur-lecteur-écrivain envers le texte de départ d'autre part. La traduction métaphorise et synthétise à la fois la notion d'un face à face – accueil du visage de l'autre – et d'une excendance – soit l'impulsion de sortie hors de soi et vers l'autre. Toutefois, la notion de réciprocité qu'elle suppose – ou du moins qu'elle laisse espérer – est une adjonction par rapport à la

⁴⁴³ Antje Lindenmeyer, « Postmodern Concepts of the Body in Jeanette Winterson's *Written on the Body* » *Feminist Review* 63 (1999) : 48-63.

⁴⁴⁴ Heather Nunn, « *Written on the Body* : An Anatomy of Horror, Melancholy and Love » *Women : A Cultural Review* 7.1 (1996) : 16-27.

relation éthique telle qu'elle est définie par Lévinas. En effet, selon ce dernier, « la multiplicité dans l'être qui se refuse à la totalisation, mais se dessine comme fraternité et discours, se situe dans un 'espace' essentiellement asymétrique » (1971, 238). En l'occurrence, la dimension presque sacrificielle de la relation éthique, tant elle est unilatérale et sans exigence de retour, est ici tempérée par la dimension réciproque induite par la traduction.

Paradoxalement, l'érotisme et le corps sont au centre de cette rencontre avec l'autre, rappelant en cela l'androgynie platonicienne et l'hermaphrodite ovidien. Afin de mieux saisir toute l'originalité de l'érotisme selon Winterson, nous ferons un détour rapide par *L'érotisme* de George Bataille. En effet, ce dernier interprète la relation érotique sur le mode de la réparation de la discontinuité fondamentale entre les êtres, reprenant à ce titre le schème androgynique :

Ce qui est en jeu dans cette furie est le sentiment d'une continuité possible aperçue dans l'être aimé. Il semble à l'amant que seul l'être aimé [...] peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus. La passion nous engage ainsi dans la souffrance, puisqu'elle est, au fond, la recherche d'un impossible et, superficiellement, toujours celle d'un accord dépendant de conditions aléatoires. (27)

En l'occurrence, la promesse de continuité ouverte par la passion est envisagée à travers la possession de l'autre (27), conférant à « l'érotisme des corps [...] quelque chose de lourd, de sinistre » (26). Le commentaire de Heather Nunn, stipulant que les personnages amoureux de Winterson attendent de l'autre la clé de leur identité peut rappeler le mythe platonicien et par extension, semble convoquer le spectre de l'érotisme bataillien. Si la souffrance liée à la passion se retrouve dans la fiction wintersonienne, le tropisme fusionnel manifeste dans les deux mythes d'origine est ici encore déplacé, pour faire de l'érotisme le lieu de la négociation avec l'autre et d'un face à face éthique. Dans *The Passion*, Henri déclare :

To love someone else enough to forget about yourself even for one moment is to be free. The mystics and the churchmen talk about throwing off this body and its desires, being no longer a slave to the flesh. They don't say that through the flesh we are set free. That our desire for another will lift us out of ourselves more cleanly than anything divine. (1987, 154)

Cette citation éclaire la force de l'éthique selon Winterson, qui consiste à replacer la transcendance du face à face lévinassien dans l'immanence du corps, conçu comme le lieu dans lequel s'instancie la rencontre avec l'autre⁴⁴⁵ ; donnant à l'excendance une dimension pragmatique – en l'occurrence physique – qui ouvre une pensée de la transcendance immanente, ou dans les termes de Winterson du « miracle ordinaire » (1987, 87)⁴⁴⁶. L'érotisme devient alors le lieu de la rencontre avec l'autre par excellence, de la négociation avec l'autre et de la découverte de soi ; il est redéfini en termes d'ouverture à l'autre, ou d'accueil, plutôt qu'en termes de possession, modalité qui n'est évoquée que pour signaler qu'elle doit être évitée. Winterson s'écarte en cela de la pensée lévinassienne *stricto sensu*, dans la mesure où selon Emmanuel Lévinas, l'éros est un événement ambigu, qui englobe Autrui dans une immanence incompatible avec la transcendance de son altérité radicale :

[La jouissance] fait ressortir l'ambiguïté d'un événement qui se situe à la limite de l'immanence et de la transcendance. Ce désir – mouvement sans cesse relancé, mouvement sans terme vers un futur, jamais assez futur – se brise et se satisfait comme le plus égoïste et le plus cruel des besoins. [...]. Jouissance du transcendant presque contradictoire dans ses termes, l'amour ne se dit avec vérité ni dans le parler érotique où il s'interprète comme sensation, ni dans le langage spirituel qui l'élève au désir du transcendant. (1971, 285)

⁴⁴⁵ Ainsi, pour Jeanette Winterson : « the recognition of another person that is deeper than consciousness, lodged in the body more than held in the mind. [...] They seemed to have become one another without losing their very individual selves » (82).

⁴⁴⁶ La notion de « miracle ordinaire » est au centre de l'analyse que Christine Reynier fait de l'œuvre de Winterson, et emblématise une réconciliation de l'immanence et de la transcendance, au cœur de l'écriture de Jeanette Winterson. Voir Christine Reynier, *Jeanette Winterson : le miracle ordinaire* (Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2004).

Précisément, la force et l'originalité de Jeanette Winterson résident dans la réconciliation à travers l'amour emblématisé par ses personnages androgynes du parler érotique et du langage spirituel. Selon Christine Reynier⁴⁴⁷, les amants dans *Written on the Body*, par leur interchangeabilité même font de l'amour un espace d'indistinction et d'échange éthique : « love as the moment of encounter with the other, the moment when distinction between the self and the other or the subject and object of love founders. [...] Love thus appears as a limitless space, an ethical space » (2005, 304). Cette image se fait palpable à travers la métaphore de la traduction, mais aussi de la géographie : « I will explore you and mine you and you will redraw me according to your will. We shall cross one another's boundaries and make ourselves one nation » (20). La relation amoureuse ou la passion oscillent entre la retenue et l'hospitalité de l'ouverture d'une part et l'élan d'une prise de risque consciente dans la relation à l'autre nécessaire d'autre part. La fiction présente l'autre selon deux perspectives parfois conflictuelles, hésitant entre mouvement vers l'autre et immobilité de l'accueil, entre idéalité de la relation éthique lévinasienne et pratique de la relation, soit *in fine*, entre l'incarnation charnelle de l'hermaphrodite et la perfection utopique de l'androgynie.

Dans le roman picaresque dystopique d'Angela Carter, les rencontres d'Eve/lyn sont essentiellement placées sous le signe de la confrontation avec l'autre, que l'on pense à Leilah, Mother ou encore Zero. Toutefois, sa rencontre avec Tristessa permet à Eve d'envisager une modalité plus éthique du rapport à l'autre, fondée, comme chez Winterson, sur la réciprocité et l'interchangeabilité, perspective ouverte par l'hermaphrodisme et le travestissement. Cette dynamique s'amorce dès la scène du mariage et de l'accouplement entre les deux protagonistes forcé par Zero : « So he made us man and wife although it was a double wedding – both were the bride, both the groom in this ceremony » (135). Le motif du dédoublement introduit une symétrie entre les deux personnages qui

⁴⁴⁷ Christine Reynier, « Winterson's *Cogito – 'Amo Ergo Sum'* – or Impersonality and Emotion Redefined », *Impersonality and Emotion in Twentieth Century Literature : Present Perfect I*, eds. Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau (Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2005) : 299-308.

autorise une permutation simultanée et bilatérale des rôles de genre. Cette dynamique d'infinie substitution de l'un et de l'autre est encore plus manifeste dans la scène subséquente dans le désert, que nous avons déjà évoquée à deux reprises⁴⁴⁸. Ainsi, « partant de nos conclusions » (Carter 191), les corps hybrides de l'hermaphrodite et du travesti sont ouverts à une circulation, une communication avec l'autre, autorisant l'excendance éthique. D'autre part, nous avons également observé la conversion de la pénétration en interpénétration, suggérant donc une réciprocité parfaite dans l'acte charnel, rendant réversibles les notions de domination et de subjugation de l'autre, comme l'atteste la phrase suivante : « I beat down upon you mercilessly, with atavistic relish, but the glass woman I saw beneath me smashed under my passion and the splinters scattered and recomposed themselves into a man who overwhelmed me » (149). Selon Catherine Lanone : « L'être n'est plus sexué, écartelé, démembré ; le corps se tisse et se détisse, dans la vibration de sensations enchevêtrées, de la plénitude réinventée. Les caresses réversibles nouent une trame de symboles hiéroglyphiques, tandis que les corps déterritorialisés par l'étreinte inventent un autre corps chimérique et pluriel » (1995, 238). L'union charnelle de Tristessa et Eve se formule dans un rapport d'égalité et de réciprocité, de réversibilité et d'instabilité qui lie, tout comme chez Winterson, matérialité du corps et spiritualité de la transcendance. En effet, les images fantastiques – telles que celles de la licorne (146) ou de l'albatros de Baudelaire (147) – et spirituelles (« his flesh itself seemed made of light, flesh so insubstantial only the phenomenon of persistence of vision could account for his presence here » [147]) se mêlent à un vocabulaire plus concret, voire cru : « He licked my nipple » (147), « I caught his cock between my thighs and squeezed it » (147). Ces images concourent à créer un corps paradoxalement matériel et immatériel, charnel et spirituel. Tout comme Henri dans *The Passion*, Eve conclut : « Flesh is a function of enchantment. It uncreates the world » (148). A l'instar de l'éthique immanente observée dans le roman de Winterson, dans *The Passion of New Eve*, la perspective de l'éthique se loge dans l'érotisme redéfini en termes de transcendance immanente, d'égalité et d'accueil réciproque, permis par l'interchangeabilité des rôles autorisée par l'hermaphrodisme des personnages. De

⁴⁴⁸ Ch. 3, A, b et Ch. 5, C, b.

même, Eve parvient à accueillir le visage de l'autre, dans des termes qui évoquent très fortement ceux utilisés par Henri vis-à-vis de Villanelle⁴⁴⁹ : « Tristessa is a lost soul who lodges in me ; she's lived in me so long I can't remember a time she was not there, she came and took possession of my mirror one day when I was looking at myself. She invaded the mirror like an army with banners ; she entered through my eyes » (151). Le processus de captation de soi par l'altérité évoqué ici s'inscrit contre les projections sur ou identifications à l'autre observées précédemment. L'épiphanie du moi en rapport constant avec une extériorité advient par la manifestation du visage de l'autre, processus éthique au sens lévinassien du terme.

b/ La prosopopée éthique.

Dans *Dan Leno*, cette dimension éthique s'instancie dans le monopolylinguisme de Dan, et se manifeste par exemple dans l'admiration qu'il a pour son prédécesseur, le clown Grimaldi, qu'il considère comme un modèle et dont il apprend par cœur le dernier discours : « And as he whispered it to himself he thought of all the poor lost people who haunted the streets of the city, the children without a bed and the families without a home ; for some reason Grimaldi, in his last days, seemed to represent them and console them » (196). Ainsi, la faculté de Dan à incarner d'autres rôles, masculins ou féminins, ne peut s'apparenter à une appropriation de l'autre : bien au contraire, l'*impersonation* est une saisie de soi par l'autre. En l'occurrence, la répétition incantatoire du discours de Grimaldi se lie à l'ensemble des Londoniens, faisant de Dan le porte-voix de leurs souffrances. De même, la réitération performative des rôles de la pantomime est investie par Dan de fonctions thérapeutiques : « That's the beauty of pantomime, Peggy. It is believed only while it is being performed. In real life things are a bit harder, you know. And I suppose that's what we try to do in pantomime. Soften the hardeness just a little » (206). Le contraste entre les prestations scéniques de Dan et Lizzie est frappant : tandis que l'une annexe l'altérité à des fins personnelles, l'autre accomplit au contraire un don de soi et un

⁴⁴⁹ Ce sont des images également utilisées par Winterson, en particulier dans *The Passion* : « When I fell in love it was as though I looked into a mirror for the first time and saw myself » (154). « Wordlessly, she explains me to myself » (122).

accueil de l'autre, invité à parler à travers le transformiste. Ce mouvement, hors de soi et vers l'autre illustre presque à la lettre l'excendance telle qu'elle est pensée par Emmanuel Lévinas : « L'image de l'androgynisme semble donc ici se départir de toute connotation éthiquement irrecevable, qui impliquerait notamment l'annexion de l'autre, au profit d'une mise en ouverture de soi, d'une reconnaissance du manque, gage d'excendance » (Ganteau 2008, 173). Une nouvelle fois, l'ambiguïté de l'androgynisme apparaît dans toute son ambivalence, tant il est propice à incarner en même temps les extrêmes, ou en l'occurrence à la fois l'angoisse de la dépossession d'identité et inversement, l'ouverture à l'autre éthique :

Dans le motif de l'androgynisme, ce sont les notions de l'inquiétude et de l'excendance, de l'ouverture à l'autre, à l'exotisme sous toutes ses formes et au forain qui se voient emblématisées. En effet, force est de constater que le forain (du latin *fors, foris*, c'est-à-dire ce qui est immédiatement extérieur aux murs de la cité) est également une des notions clés mises en scène par la romance ackroydienne, qui se plaît à juxtaposer sphères et strates nécessairement distinctes, mais d'une irrésistible contiguïté. (Ganteau 2008, 174)

Jean-Michel Ganteau souligne ainsi la double valence de l'androgynisme dans le roman, qui, à l'image du *janus bifrons*, réunit également l'angoisse de la dissolution du moi et la jouissance de l'ouverture à l'autre, ambivalence d'ailleurs présente dans la terminologie lévinassienne elle-même.

Dans le récit originel de Platon, les Androgynes sont décrits comme les deux moitiés d'une *tessère*, ou *sumbolon* en grec. Jean-François Mattei⁴⁵⁰ rappelle dans son commentaire du discours d'Aristophane que la fonction première du *sumbolon* dans la culture antique est d'agir comme un « signe d'hospitalité » (57). Toutefois, cette hospitalité ne serait que d'apparat, tant, dans la lecture lévinassienne que Mattei fait du mythe « pour Aristophane, et pour les autres

⁴⁵⁰ Jean-François Mattei, « Le symbole de l'amour dans le *Banquet* », *Herméneutique et ontologie : mélanges en hommage à Pierre Aubenque*, eds. Rémi Brague et Jean-François Courtine (Paris : Presses Universitaires de France, 1990) 55-77.

orateurs qui précèdent Socrate, l'amour se réduit à l'auto-engendrement du Même, qui ne va pas plus vers l'Autre qu'il ne laisse naître l'Autre en lui » (59). Ainsi, les auteurs des romans du corpus – à l'exception peut-être de Will Self – s'emploient non seulement à réactiver le pôle « hospitalier » du mythe platonicien, mais également et surtout à en redéfinir la teneur conceptuelle. L'hospitalité que l'androgynisme contemporain met en œuvre diffère radicalement de celle supposée par la réunion des deux moitiés de la tessère, en ce qu'elle suppose un double mouvement d'élan vers l'autre et d'accueil, permettant de laisser « naître l'Autre en [soi] ». Cette démarche même de redéfinition des termes épouse l'entreprise philosophique de Lévinas, que François-David Sebbah⁴⁵¹ définit ainsi :

Lévinas nous enseigne que l'éthique consiste au fond dans une expérience qui n'est même plus une expérience au sens strict du terme parce qu'en elle je perds toute initiative ; il nous enseigne que l'éthique consiste en une 'relation' qui est à peine une relation puisqu'elle n'est pas simple mise en relation de deux termes lui préexistant : il s'agit du rapport à Autrui. Cette étrange expérience d'Autrui, Lévinas la nomme « relation éthique », ou encore « amour » ou encore « charité », ou encore « obsession », voire « persécution »... autant de termes dont il faut tenter de renouveler la signification – puisque les mots 'anciens', les seuls dont nous disposions cependant, ne savent d'emblée convenir à l'originalité et à la nouveauté de ce dont il s'agit. (10)

Ainsi, le terme face à face, concept clé de la pensée lévinassienne, comporte également, dans le langage courant, et de même que le terme « rencontre » dans un cadre sportif par exemple, les notions d'affrontement et de combat. Il est toutefois possible de reformuler ce danger en d'autres termes et de concevoir, comme le fait Lévinas, la rencontre avec l'autre comme une prise de risque plus qu'un danger, une vulnérabilité à l'autre plus qu'une menace et une responsabilité envers lui plus qu'une relation de soumission/domination. De même, Brophy, Carter, Winterson et Ackroyd s'emploient-ils, à travers leurs personnages

⁴⁵¹ François-David Sebbah, *Lévinas* (Paris : Les belles lettres, 2000).

androgynes, à reverser du vin nouveau dans les contenants que sont les termes « identité », « altérité » et « amour » pour en renouveler la signification. En conséquence, la notion de danger inhérente à la fusion se renverse en une éthique de la prise de risque liée à l'accueil de l'autre. L'androgynisme contemporain évoque ce déplacement tropique du moi vers l'autre, de captation du moi par l'extériorité qu'implique l'éthique de l'altérité.

B/ Ethique et écriture.

Emmanuel Lévinas, dans « Interdit de la représentation et 'droits de l'homme' »⁴⁵², signale en des termes percutants le paradoxe inhérent à l'idée même de représentation de l'altérité :

Cohésion et complicité d'un voir et d'un prendre, mais dans la représentation, la mise du *pensé* à la disposition et à *la mesure* de la pensée : immanence ou athéisme foncier du voir et du savoir ou leur tentation d'idolâtrie ! Voici la pensée qui aborde comme des formes visible et plastiques jusqu'à l'unicité de l'unique qui s'exprime dans le visage. [...] Or, dans l'image, la pensée accède au visage d'autrui réduit à ses formes plastiques, fussent-elles exaltées et fascinantes et procédant d'une imagination exacerbée. (1995, 130)

A la lumière de cette mise en garde, il convient à présent de se demander dans quelle mesure un discours et une représentation de l'autre peuvent s'effectuer en conformité avec cette pensée de l'altérité radicale de l'autre qui confine au sublime, imprésentable par définition.

a/ La circulation des voix.

⁴⁵² Emmanuel Lévinas, « Interdit de la représentation et 'droits de l'homme' », *Altérité et transcendance* (Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1995) 129-138.

A partir du personnage de Dan Leno, représentant d'une exccendance éthique dans le roman éponyme, il est possible de présumer d'une *praxis* artistique conforme à la pensée de Lévinas, ce que souligne d'ailleurs Jean-Michel Ganteau, dans *Peter Ackroyd ou la musique du passé* :

Ce qui se dessine donc en filigrane dans la production ackroydienne en général et dans ses *romances* en particulier est une vision personnelle du rôle de l'artiste qui est avant tout un visionnaire, [...] mais aussi investi de la responsabilité et du message éthique qui consiste à aller voir ailleurs qui s'y trouve, à tourner le dos au même et à se laisser porter par l'obsession de l'altérité. (175)

Ainsi, l'écriture d'Ackroyd, telle Dan Leno, présente une poétique fondée sur *l'impersonation*, sur « la recherche des modes d'expression et de présentation passant par l'imitation de voix ou de textes », « un goût pour le théâtral, le mélodramatique, le *camp* et autres modalités poétiques et modales de l'excès » (Ganteau 2008, 175). A ce titre, nous reviendrons sur la notion de *camp* abordée précédemment dans l'optique de la monstration et de l'excès⁴⁵³, afin d'en démontrer ici la dimension éthique. Selon Patrick Mauries⁴⁵⁴, « 'écrire en second' [...] est en soi-même un acte tout à fait *camp* parce qu'il suppose révérence faite à un quelconque maître (le plus obscur possible) et du même coup, le goût des attributions prétendues, données pour ce qu'elles sont, et jouées, jouées avec une rigueur, un sérieux extrême – qui perd toute assurance d'authenticité » (1979, 20). En l'occurrence, l'écriture *camp* d'Ackroyd, c'est-à-dire à la fois citationnelle et excessive, sur-jouée et sérieuse, impersonnelle et inauthentique se fonde également sur la « révérence faite à un maître » qui en constitue la résonance éthique. Patrick Mauries ajoute à sa définition de la sensibilité *camp* les motifs de la « transduction », de la « copie », et de la « restitution déformée », entre « l'imitation et la traduction », dans une « frontière très mince où ce qui est mort renaîtrait cependant pour papoter un court moment » (1979, 21). Ainsi, Leno est à Ackroyd ce que Grimaldi est à Dan, ou en d'autres termes, la prosopopée éthique

⁴⁵³ Voir Ch. 4, B/b.

⁴⁵⁴ Patrick Mauries, *Second manifeste camp* (1979 ; Paris : L'éditeur singulier, 2012).

par laquelle l'artiste ressuscite le clown trace les contours de l'écriture révérencieuse par laquelle l'écrivain s'efface afin de convoquer les spectres du passé. Selon Jeremy Gibson et Julian Woolfreys : « Erasing the authorial voice and all post-romantic conceits that accompany this notion, Ackroyd opens onto the weft of all writing as a discontinuous chain of being » (Gibson et Woolfreys 2000, 70). La disparition de la caution auctoriale en faveur de la démultiplication citationnelle fait donc de l'écriture un terrain « discontinu », ouvert à l'interruption et à l'accueil de l'autre. Ainsi, par exemple, Marx et Gissing renaissent aux côtés des personnages fictifs, tandis que leurs compagnes ou filles, occultées par l'Histoire, réapparaissent également *via* le roman, prêtant eux-mêmes à leur tour voix et corps à De Quincey ou Charles Babbage. Le texte, à l'instar de l'artiste androgyne, se fait alors chambre d'écho d'autres voix et espace de résurrection infinie, dans un mouvement d'accueil éthique.

Le processus de la citation *camp*, au cœur de l'écriture ackroydienne, évoque à bien des égards les parodies intertextuelles qui émaillent *In Transit*. L'hybridité structurelle de la narration – incluant tour à tour des partitions musicales, des chants d'opéra ou des extraits de roman pornographique – place immédiatement le corps du texte dans une ouverture à l'autre qui reflète l'ipséité de l'identité de Pat. Nous avons travaillé sur la notion de parodie dans l'œuvre de Brophy, en lien avec la monstration et la monstruosité inhérente au texte. A cette occasion, nous avons soulevé la problématique de l'ambivalence de la parodie par rapport à l'hypotexte auquel elle se réfère⁴⁵⁵. Nous y revenons ici dans une perspective éthique, selon l'hypothèse que l'écriture parodique⁴⁵⁶ peut se concevoir comme une modalité de l'accueil de l'autre en soi. En effet, selon Margaret Rose :

⁴⁵⁵ voir Ch.5 B/b.

⁴⁵⁶ Les développements subséquents s'appliquent également à l'écriture de Winterson. Voir Jean-Michel Ganteau, « Hearts Object : Jeanette Winterson and the Ethics of Absolutist Romance » *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, eds. Susana Onega et Christian Gutleben (Amsterdam : Rodopi, 2004) 165-185.

---. « Sympathetic Parody : où imposer les limites du genre ? A propos de *The PowerBook* de Jeanette Winterson », *Etudes britanniques contemporaines* 26 (2004) : 153-170.

Both by definition (through the meaning of its prefix ‘para’) and structurally (through the inclusion within its own structure of the work it parodies), most parody worthy of the name is ambivalent towards its target. This ambivalence may entail not only a mixture of criticism and sympathy for the parodied text, but also the creative expansion of it into something new. (51)

C’est sur cette notion de sympathie, soulignée par Margaret Rose, que nous souhaiterions insister⁴⁵⁷. En effet, les passages déclinant toutes les variations homophoniques du nom du personnage imitent différents genres romanesques : le roman chevaleresque avec le chevalier Sir Patrice (159-160) ; le genre épique avec Oruleus/Unruly (177-179) ou encore le roman d’espionnage avec Patricia et son alias FAY LAPTON (180-184). A travers l’anachronisme, ces trois passages articulent un processus réversible d’importation de l’hypotexte dans l’hypertexte parodique ou inversement d’exportation de l’hypertexte vers l’hypotexte. Ainsi, dans le roman imitant le cycle arthurien, les éléments canoniques du genre se convertissent progressivement en un équivalent moderne, comme par exemple le Saint Graal transformé en Saint Grill (161). En retour, le carrousel à bagages de l’aéroport se voit affublé de caractéristiques terrifiantes et se métamorphose progressivement en monstre mythique : Amphibène (179). Cette stratégie de l’import-export dessine alors une écriture fondée sur un processus de double rencontre, mettant en jeu à la fois l’accueil de l’autre au sein du même et du même au sein de l’autre, parfaitement emblématisée par la transformation de la jeune vierge prisonnière d’Amphibène en Oc, l’héroïne du roman pornographique lu par Pat et adepte du *bondage* (179). La parodie brophienne fonctionne donc sur une circulation revitalisante entre les textes, soit entre le même et l’autre, qui coïncide avec l’éthique de l’altérité lévinassienne.

⁴⁵⁷ Cette notion nous semble d’ailleurs commune aux œuvres de Brophy, Winterson et Ackroyd. Chez Self et Carter, le problème se pose en des termes légèrement différents. En effet, il est plus hasardeux d’imaginer une véritable « sympathie » ou révérence d’Angela Carter pour les textes parodiés étant donnée la dimension éminemment « démythologisante » de son travail. De la même manière, la tonalité essentiellement satirique ou ménippéenne de *Cock and Bull* de Will Self semble forclure toute dimension liée à l’hommage, à l’exception peut être de *Dorian : An Imitation*, dans lequel Liliane Louvel dénote un rapport essentiellement nostalgique par rapport à l’hypotexte wildien. Voir Liliane Louvel, « Dorian’s ‘New Clothes’ », *Rewriting/Reprising in Literature : The Paradoxes of Intertextuality*, eds. Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet et Annie Rammel (Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009) 2-15.

b/ L'interpellation.

Cette ouverture s'étend au lecteur, dont la radicale extériorité au texte est invitée, interpellée, notamment à travers les interludes métacritiques qui lui sont directement adressés. La notion d'interpellation, tout comme celles de face à face ou de rencontre, peut s'avérer double. Ainsi, selon Lévinas, le visage de l'autre m'interpelle dans sa nudité, à la fois de par sa vulnérabilité, mais « elle m'interpelle aussi d'étrange autorité, impérative et désarmée » (1971, II), elle est un « commandement [...] qui ordonne à la responsabilité pour l'autre » (III). Or, les interludes adressés au lecteur jouent sur cette double modalité de la *captatio benevolentiae* et de l'injonction également inhérentes à l'interpellation du visage. Ainsi, le métadiscours sous forme de lettre ouverte se présente comme un mélange composite d'impératifs – « Pray you, Reader, read on » (67) – de sommations – « I want to urge your attention towards one particular and cardinal cog » (66) et, inversement de questions et invitations rhétoriques – « Has it occurred to you there may be a specific reason why this narrative should be in the first person ? » (66) ou encore « I have invited you to a certain temporary identification. I am prepared to be taken over, possessed, by you » (14). Le texte, de par cette impulsion directive mêlée de vulnérabilité semble alors se présenter à nous comme visage et inverser les rôles : le texte devient cet Autre, non mimétique, inassignable et radicalement autre qui m'interpelle « d'étrange autorité, impérative et désarmée » et m'enjoint à la prise de responsabilité. Cette hypothèse est corroborée par un jeu de miroirs troublant qui renverse les positions fictionnelles et réelles postulées du lecteur et du narrateur :

In your own eyes, I don't doubt, you are a very real part of the real world. But please remember that, to me it is you who are fictitious – the, indeed, entirely notional character. To be engulfed by you into an identification must be like being nibbled at, ticklingly, by a void. I have to summon my weightiest resources of gravity to take you seriously. I don't even know, for example, what sex you are. (73)

Par ce trait d'humour, le lecteur de sexe inconnu, le personnage fictif et la voix narrative, qui occupent des sphères perméables, sont sommés d'échanger leur rôles : en une nouvelle pirouette, la dimension éthique du texte vient alors se loger non seulement dans les pratiques discursives qu'il déploie, mais également dans l'ouverture éthique qu'il exige de son lecteur. Une telle inversion des rôles amorce une première articulation entre les deux pôles éthiques que nous avons évoqués en introduction de ce chapitre : le premier de type lévinassien, transcendantal, et renvoyant, d'une certaine manière, à la figure de l'androgynie et le second, débouchant sur une *praxis* et une responsabilisation du lecteur par le discours de type habermassien (que nous nous proposons de développer subséquentment), que représenterait plus adéquatement l'immanence de l'hermaphrodite.

Chez Winterson, l'excendance dont fait preuve le personnage principal, c'est-à-dire un mouvement asymptotique tendant vers l'altérité, se manifeste au niveau métanarratif par l'impulsion de raconter l'autre, qui, comme nous l'avons vu, pose un problème éthique selon une perspective lévinassienne. Selon le philosophe :

[La] transcendance est vivante dans le rapport à l'autre homme, c'est-à-dire dans la proximité du prochain dont l'*unicité* et par conséquent, l'irréductible altérité seraient, encore ou déjà, méconnues dans la perception qui dé-visage autrui. Sous la figure plastique qui apparaît le visage est déjà manqué. Il se fige dans l'art lui-même, malgré une tentative éventuelle de l'artiste de défigurer le 'quelque chose' recommençant, figuratif, dans la présence. (1995, 133)

Ainsi, *Written on the Body* met en scène cette tension qui s'instaure entre le désir de convoquer et de recréer l'autre par la narration et l'impératif de poser sur lui un discours respectueux de l'intervalle essentiel qui caractérise la relation éthique. Il s'agit donc d'un équilibre difficile à trouver, d'une tension à maintenir, comme en témoignent par exemple les conversations du personnage narrateur avec Gail Right. A la question : « 'It's as if Louise never existed, like a character in a book.

Did I invent her ?' », cette dernière répond : « 'No, but you tried to' [...] She wasn't yours for the making » (189). A plusieurs reprises⁴⁵⁸ et d'après Gregory Rubinson, Gail agit comme un auxiliaire de censure venant contrebalancer l'impulsion narrative du personnage principal et souligner les dangers de la littérature comme archétype ou comme script de vie (2005, 139). Il résume : « [Jeanette Winterson's] fiction demonstrates an ongoing tension between the desire to believe in the boundless potential of art to pose alternatives to vulgar postmodern reality, and art's very real limitations » (2005, 139). L'écriture wintersonnienne est structurée autour d'un mouvement d'oscillation entre deux pôles, qui met en tension la puissance évocatrice de l'art d'une part et ses limites de l'autre, rappelant ainsi le motif de l'asymptote évoqué précédemment⁴⁵⁹. Ce faisant, Jeanette Winterson résout l'aporie de la représentation de l'autre dans la perspective lévinassienne par le paradoxe d'une présentation niée qui touche au sublime et ménage l'imprésentable de l'altérité. Ainsi par exemple, si nous explorons très littéralement le concept lévinassien, le visage de Louise n'est jamais présenté directement. Au contraire, le narrateur/trice procède tantôt par métaphores : « I'd paint her hair as a swarm of butterflies [...] Is it odd to say that your lover reminds you of a tree? » (29), tantôt par métalepses : « It did occur to me that if Louise was a volcano, I might be Pompeii » (49). Dans cette dernière description métaleptique, qui procède en termes d'effets produits sur le sujet parlant, et non par énumération détaillée des gestes de l'autre, le visage n'est pas « dé-visagé » : au contraire, l'autre est présenté strictement dans sa relation au moi, ce qui correspond précisément au postulat lévinassien selon lequel la « transcendance est vivante dans le rapport à l'autre homme ». De même, Kim Middleton Meyer montre que les poèmes élégiaques fondés sur les journaux médicaux sont une manière, non pas de s'appropriier l'autre, mais bien de permettre l'articulation d'une connexion entre le moi et l'autre, dans la mesure où chaque contreblason renvoie le narrateur/trice à un souvenir, un épisode antérieur de la relation amoureuse perdue (219). A ce titre, les poèmes en prose dédiés au corps de l'aimée peuvent se teinter d'une dimension non éthique, suggérant que le discours produit sur l'autre peut éventuellement s'y substituer. Toutefois, les

⁴⁵⁸ « The trouble with you [...] is that you want to live in a novel » (Winterson 1992, 160), ou encore « This isn't War and Peace honey, it's Yorkshire » (160)

⁴⁵⁹ Ch. 6 C/.

limites de cette conception de l'art comme palliatif sont bien vite rappelées au lecteur : « I don't want a model, I want the full scale original » (108). Toujours selon Kim Middleton Meyer, cette remémoration permet au contraire à la voix narrative de formuler et de concevoir un nouveau type de relation : « one that posits a system of desire between two subjects, each whole but connected to the other, neither subordinate or constructed by the Other » (219-220), soit « a new ethics of love » (220)⁴⁶⁰. Winterson semble parfois respecter scrupuleusement les mises en garde de l'éthique de l'altérité : « Your face, mirror-smooth and mirror-clear. Your face under the moon, silvered with cool reflection, your face and its mystery, revealing me ». (132). Les termes utilisés dans cette description évitent à la fois une présentation directe, plastique du visage de l'autre, tout en soulignant son impénétrabilité – « your face in its mystery » – et l'épiphanie qu'il représente pour le moi – « revealing me ». Cette description nous révèle ainsi qu'une écriture éthique de l'autre, mais aussi une réécriture éthique du modèle androgynique sont possibles : elles jouent principalement sur le paradoxe de l'affirmation et de sa négation, et sur une écriture asymptotique, c'est-à-dire de l'irréductible altérité de l'autre, impénétrable et imprésentable, tendant toujours vers le sublime sans pour autant atteindre une plénitude anti-éthique.

C/ L'éthique de la réception.

Avec Winterson, nous voyons donc se dessiner une tension entre théorie et pratique, entre transcendance et immanence de la relation éthique, ou plutôt une transcendance immanente de la relation éthique, se réclamant simultanément de l'utopisme de l'androgynie et de la corporéité de l'hermaphrodite. De même, l'écriture éthique de Brophy semble pointer vers une pratique de lecture, en se présentant au lecteur comme visage, « comme double expression de faiblesse et d'exigence »⁴⁶¹, c'est-à-dire, comme exigeant de lui une lecture éthique. Nous

⁴⁶⁰ Cette conception de l'érotisme, qui replace le corps au centre de la relation à l'autre, n'est pas dépourvue d'une certaine nostalgie, qui rappelle l'impulsion androgynique d'un retour vers un état prélapsaire. C'est en particulier une nuance de l'écriture wintersonienne mise en avant par Grégory Rubinson : « Against the relevance of the material body, the narrator expresses a nostalgia – consistent with Winterson's reverence for the modernists, especially Woolf – for an idealized earlier time uncomplicated by technology and postmodernization » (2005, 133).

⁴⁶¹ Emmanuel Lévinas, *Entre nous : essais sur le penser-à-l'autre* (Paris : Grasset, 1991) 126.

allons donc étudier à présent une figure cruciale de la rencontre, à travers le motif du jeu, qui permet d'articuler le passage ou la conversion de l'éthique de l'altérité, non fondationnelle, non prescriptive, en une éthique politique, plus proche d'une morale, visant à réarticuler sinon une norme, du moins une ligne de conduite pratique tournée vers l'autre, que nous aborderons dans le chapitre 9. Notre hypothèse est que le motif du jeu qui travaille l'ensemble des textes du corpus agit comme un opérateur déstabilisant et responsabilisant, qui investit le lecteur d'un rôle éthique primordial.

a/ L'instabilité du jeu.

Le jeu, en ce qu'il advient généralement entre plusieurs participants suppose *de facto* l'interpellation : le texte m'interpelle en tant que lecteur/rice, le texte est interpellé par l'altérité de l'autre pour lequel il existe. Le jeu suppose aussi la notion de marge, de fluidité et de fluctuation. Il n'est donc pas anodin que la figure du jeu apparaisse thématiquement dans le corpus wintersonien, et plus particulièrement dans *The Passion*, roman dans lequel les personnages jouent et perdent littéralement leur vie à la roulette ou leur cœur au jeu complexe de l'amour. De même, le cancer de Louise et le choix d'appliquer ou non un traitement sont présentés comme un pari fou sur l'avenir, évoquant le trope essentiel de *The Passion* : « Unfortunately, hair loss, skin discoloration, chronic constipation, fever and neurological disturbances are likely to be the price for a few months more life. Or a few years. That's the gamble » (175). Il apparaît également dans *In Transit*, dans l'épisode du jeu télévisé « What's my kink » (133) auquel se prête Pat, et consistant à découvrir le vice caché d'un invité mystère. Tout comme dans *The Passion*, le jeu auquel il participe représente pour le personnage une prise de risque, une dangereuse exposition de soi à l'autre. Enfin, le jeu dans son acception de scénique apparaît dans *The Passion of New Eve* et *Dan Leno*, à travers l'exubérance et la diversité des acteurs de music hall, et plus discrètement, dans *Cock and Bull*, grâce à la figure ambiguë de l'humoriste de *stand up* Razza Rob, coqueluche des scènes londoniennes dans le roman. Que l'on pense au jeu de hasard, au jeu de l'acteur ou au jeu existant entre deux pièces mal ajustées, le motif est présent dans les cinq romans du corpus, et semble, en

tant qu'opérateur scripturaire, synthétiser l'ensemble des aspects de la rencontre éthique telle que la décrit Lévinas. Ludique, il est à la fois invitation à rencontrer et à accueillir l'autre ; dans son acception deridienne, il devient mise en ouverture et en danger du même. En effet, Jacques Derrida⁴⁶², dans *L'écriture et la différence*, définit « le jeu » comme un espace de « non-totalisation » ouvert à la substitution infinie par le manque d'un centre (423) :

Si la totalisation n'a plus de sens, ce n'est pas parce que l'infinité d'un champ ne peut être couverte par un regard ou un discours finis, mais parce que la nature du champ – à savoir le langage et un langage fini – exclut la totalisation : ce champ est en effet celui d'un *jeu*, c'est-à-dire de substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini. Ce champ ne permet ces substitutions infinies que parce qu'il est fini, c'est-à-dire parce qu'au lieu d'être un champ inépuisable, [...] il lui manque quelque chose, à savoir un centre qui arrête et fonde le jeu des substitutions. On pourrait dire [...] que ce mouvement du jeu permis par le manque, l'absence de centre ou d'origine est le mouvement de la *supplémentarité*. (423)

Il souligne également la fonction contradictoire du centre qui « ferme aussi le jeu qu'il ouvre et rend possible » (309). Dans la mesure où le centre est le point à partir duquel s'élabore le jeu, il le permet mais il est aussi paradoxalement « le point où la substitution des contenus, des éléments, des termes, n'est plus possible » (309), et qui dénote une permanence, ou une « immobilité » de la structure « elle-même soustraite au jeu » (309). Ainsi l'existence d'un centre, dont le rôle est, au niveau narratif, tenu par l'instance narrative permet de stabiliser le jeu, et « depuis cette certitude, l'angoisse peut être maîtrisée, qui naît toujours d'une certaine manière d'être impliqué dans le jeu, d'être pris au jeu, d'être comme être d'entrée de jeu dans le jeu » (410). De la thématique du jeu, ainsi que l'instabilité chronique des voix narratives androgynes qui est commune aux cinq œuvres naît un mouvement de décentrement permanent. Le réconfort du centre évoqué par Derrida est alors inexistant et, pour reprendre ses termes allitératifs, implique d'entrée de jeu le lecteur dans son jeu, dans un mouvement d'incertitude

⁴⁶² Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris : Editions du Seuil, 1967).

et d'instabilité qui participe d'une démarche éthique d'ouverture, mais aussi de responsabilisation du lecteur.

b/ L'incertitude herméneutique de l'humour.

L'instabilité générique et narrative des cinq textes en présence est complétée par la variabilité herméneutique de ces derniers⁴⁶³, générée, entre autres, par la dimension éminemment humoristique des textes. On peut tout d'abord souligner la difficulté de définir ce qu'est l'humour, comme le fait Gérard Genette⁴⁶⁴ lorsqu'il indique qu'« il ne faut pas abuser de ce terme [l'humour], qui presque inévitablement tue ce qu'il épingle : l'humour officiel est une contradiction dans les termes » (1982, 453). En l'occurrence, expliquer l'humour est un exercice dangereux qui revient à détruire l'objet même de l'analyse. Selon Robert Escarpit⁴⁶⁵, l'humour peut se définir en fonction du rire qu'il provoque – quoique que cette coïncidence soit « partielle et occasionnelle » (126), ou de la dimension comique dialectique qu'il met en œuvre, quoiqu'il n'est « même pas sûr », ajoute-t-il « que l'humour soit toujours dialectique » (126-127). En dernier ressort, Robert Escarpit décèle tout de même dans l'humour « une intention » ou « un mouvement » définitoire qui serait « une volonté et en même temps un moyen de briser le cercle des automatismes, que mortellement maternelles, la vie en société et la vie tout court cristallisent autour de nous comme une protection ou comme un linceul » (127). Selon lui, l'humour se caractérise donc par une dimension fondamentalement déstabilisante, mais par là même, l'ébranlement qu'il provoque est également revitalisant, en tant qu'il s'oppose au « linceul » des automatismes. Selon Denise Jardon⁴⁶⁶, « le monde du comique est obligatoirement double, l'un visible, qui dit une chose et l'autre en profondeur, où se découvre le non-dit. [...] C'est la juxtaposition (et non la superposition, l'un prenant le pas sur l'autre) des textes patent et latent et cette présence concomitante dans l'esprit du décodeur qui provoquent notamment le rire » (237). Cette

⁴⁶³ A l'exception peut-être, ou à un degré moindre, dans le roman de Jeanette Winterson, dont la dimension relativement prescriptive par rapport aux autres romans du corpus permet plus aisément de dégager une pragmatique de la relation à l'autre.

⁴⁶⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris : Editions du Seuil, 1982).

⁴⁶⁵ Robert Escarpit, *L'humour* (Paris : Presses Universitaires de France, 1960).

⁴⁶⁶ Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire* (Bruxelles : Boeck-Wesmael, 1988).

hypothèse est également soutenue par Jean Cohen⁴⁶⁷ pour lequel le sentiment du comique s'appuie sur « une contradiction axiologique interne », sur « la conjonction au sein d'une même unité de deux significations pathétiques opposées qui se neutralisent réciproquement » (57). Nous retrouvons ainsi dans les schèmes de conjonction des registres opposés et de concomitance de deux chaînes de signification possibles – proposés par Denise Jardon et Jean Cohen comme caractéristiques de l'humour – les traits définitoires de l'androgynie et de l'hermaphrodisme. L'humour, tout comme la figure double de l'androgyné, est par essence un mode qui se caractérise par une grande instabilité, une grande subtilité et une grande ambiguïté, ou, pour reprendre les termes de Frank Evrard⁴⁶⁸ « une très grande élasticité sémantique » (3). C'est pourquoi, à l'instar de ce dernier, nous lui donnerons l'acception la plus large possible, de « ce qui fait rire ou sourire » et couvrant tous les phénomènes qui relèvent « du risible », « qu'il s'agisse de la farce, du calembour, de l'ironie, de la parodie, de la satire » (Evrard 3), tout en ayant conscience, ce faisant, d'en effacer également certaines subtilités⁴⁶⁹.

Nicole Ward-Jouve relate qu'un étudiant, lisant à haute voix le passage dramatique de la castration dans *The Passion of New Eve* pour l'ensemble de sa classe, provoqua l'hilarité générale de ses camarades (157)⁴⁷⁰, et conclut : « All right : I had missed the point [...] I didn't dare own how thoroughly I had misread her. [...] Playfulness. Everything up – not for grabs, but for suspension, deflation, metamorphosis » (158). Ainsi par exemple, les effets comiques résident dans une stratégie consistant à désamorcer le *pathos* de chaque situation : soit par l'inconsistance du personnage, soit par son propre détachement émotionnel par rapport aux événements. De même, après la mort de Tristessa, Eve, qui se déclare submergée par un chagrin dévastateur (156), décide de se jeter sur la tombe de l'être aimé et de s'y laisser mourir de tristesse (162). Elle croise en chemin un

⁴⁶⁷ Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique* 61 (1985) : 49-61.

⁴⁶⁸ Frank Evrard, *L'humour* (Paris : Hachette, 1996).

⁴⁶⁹ On peut ainsi penser à toutes les « nuances » de l'humour et du rire, qu'ils soient 'noirs' ou 'jaunes', 'grivois' ou 'pince sans rire' (Evrard 24) entre lesquelles nous ne pouvons ici faire de réelle distinction sans nous écarter du sujet.

⁴⁷⁰ Dans le passage en question, que nous avons déjà cité et analysé auparavant, l'effet comique réside dans le détachement que semble avoir le personnage par rapport à l'horreur de sa situation, et est induit par le métacommentaire horrifique qui désamorce l'empathie.

escadron de Femmes de l'armée de Mother et se rend compte que sa peur surpasse sa peine de cœur : « I was caught in the cross-fire. I found myself far more afraid of Mother than mad to die where Tristessa lay ; I made a jarring, screeching U-turn [...] » (164). L'image littérale du demi-tour s'applique figurativement au récit, qui quitte la voix de la *romance* et du *pathos*, pour prendre, sans plus d'états d'âme, une direction toute différente. Le comique de la situation constitue, comme le souligne Ward-Jouve, une stratégie d'interruption et de désamorçage de l'affect débouchant sur une métamorphose du récit, omniprésente dans le roman : « She [Carter] won't cease to play – not because she won't feel, but because she wants to reveal the power at work in the game shows » (Ward-Jouve 162). Ainsi, les divergences d'interprétations à donner à la figure centrale de l'androgynisme platonicien formé par Eve et Tristessa dans le désert peuvent s'expliquer en partie par cette pratique du désamorçage humoristique. Comme le résume Evrard, « l'ambivalence et la réversibilité permanente des implications idéologiques de l'humour renvoient une fois de plus à la foncière ambiguïté du discours humoristique qui oscille entre consensus et contestation, résignation et révolte, engagement et désengagement » (Evrard 78). L'aposiopèse que nous avons relevée précédemment dans le discours amoureux de Tristessa, tentant d'effectuer une description du sexe d'Eve⁴⁷¹ est une marque de cette ambivalence humoristique. Cette figure rhétorique de l'impuissance du dire, que nous avons identifiée comme un hapax dans le style carterien, généralement caractérisé par la prolifération verbale, vient souligner la pauvreté et le ridicule des images finalement peu flatteuses employées par le locuteur – le fromage, la pourriture et les senteurs marines. De même, le ton ironique et les images grotesques qui sous-tendent l'ensemble de la scène introduisent volontairement un jeu avec le lecteur, tout en faisant porter un doute sur la signification du mythe platonicien. Julia Simon souligne les termes remarquablement péjoratifs dans lesquels est dépeint l'objet de la passion d'Eve (Simon 141), « a mad, old man with long, white hair like Ezekiel » (Carter 145), « a dead bird » (Carter 147), « the beautiful

⁴⁷¹ Voir Ch. 6 A/a : « He told me that my intimacy smelled of cheese, no – not quite like cheese... and rummaged in a forgotten word-hoard of metaphor but at last was forced to abandon imagery, since it was inadequate, and he could only say it was a sweetish smell, but rotten, too, and also a little salty... the primordial marine smell [...] » (Carter 148).

demented » (Carter 151) tandis que le cadre – sur des coussins sales⁴⁷², et sur le point de mourir de déshydratation (151) – donne à l'ensemble de la scène un aspect pour le moins sordide et matériel, qui fournit un contrepoint ironique à la transcendance de l'androgynisme platonicien. Ce décalage comique introduit donc un jeu, un espace de doute dans le texte qui constitue une figure de rencontre et d'accueil du lecteur.

Enfin, la tonalité comique qui sous-tend le texte n'est pas seulement une figure de rencontre éthique dans le sens lévinassien du terme. En effet, Marina Warner⁴⁷³ la décrit comme une arme défensive, « the weapon of the dispossessed, the marginal, the response of the victim who feels Punch's stick, not the manic joy of Mr Punch himself » (196). Elle ajoute :

Her humour was of the unsettling variety, that made it necessary to examine one's own received ideas. It was so very impolite, with its particular idiosyncratic feminism, its blend of the irreverent and the gothic, its dazzling linguistic intricacy and relish for imagery. But it is this humour, its dark and even snaky stabs, that above all produced the shock and unease people felt at her work. (196-197)

Nous voyons s'articuler un lien entre les deux pôles éthiques repérés par Susana Onega : l'indécidabilité herméneutique du texte, c'est-à-dire son ouverture à l'autre se convertit en discours éthique. Frédéric Regard met ainsi en tension les notions de « pornographie morale »⁴⁷⁴ et de « rhétorique éthique »⁴⁷⁵ :

When positions are redistributed by linguistic games, when postures break free from myth, pornography can be revolutionary [...]. What Carter calls pornography is nothing but a semiotic arrangement. And what she understands by moral has nothing to do with the distribution of good and

⁴⁷² « All the cushions, stained with food and drink and dribbling and crusted sexual moistures, all filthy, all faintly redolent of old incense and pot » (146).

⁴⁷³ Marina Warner, *From the Beast to the Blonde : On Fairy Tales and Their Tellers* (Londres : Chatto Windus, 1994).

⁴⁷⁴ Le terme de « pornographe moral » apparaît dans *The Sadeian Woman* (1979, 22).

⁴⁷⁵ Frédéric Regard, « Moral Pornography or Ethical Rhetoric ? », *Journal of English Studies* 3 (2001-2) : 265-274.

evil. What she has in mind is what, following Greek etymology (*ethos* : a way of life), I would call an *ethical* operation. A revolutionary semiotic arrangement meant to dislocate mythic assignations to residence and to provide the feminine with a new home, with a new modality of being »⁴⁷⁶ (273).

En l'occurrence, l'ironie subtile conjuguée à l'érotisme sublime de la scène dans un mouvement de confusion et de déstabilisation permanentes des repères de lecture constitue « l'opération éthique » même dont parle Frédéric Regard. « Au lieu d'affirmer des certitudes, d'imposer une vérité unique, l'humour pose des questions en déroutant le lecteur » (Evrard 77). Ainsi, l'ironie d'Angela Carter, en refusant d'imposer une vérité, invite le lecteur à un questionnement éthique des structures et l'investit en dernier ressort de la responsabilité éthique de reconstituer un horizon de lecture moral.

A bien des égards, cette dynamique de conversion par l'humour d'une éthique de l'accueil en discours éthique observée chez Angela Carter se retrouve dans le roman de Brigid Brophy. Il en diffère toutefois dans la mesure où la dimension ludique ou moqueuse du comique mis œuvre dans *In Transit* est à la fois plus manifeste et plus prononcée que celle de l'ironie diffuse employée par Angela Carter. Nous voyons alors se dessiner plus clairement un paradoxe inhérent à l'humour en relation à l'éthique de l'altérité. En effet, le rire suppose une certaine distance émotionnelle de la part du lecteur envers l'univers fictionnel : « Par rapport à une littérature 'sérieuse' qui invite à l'adhésion, à l'engagement, et à l'identification par l'action (littérature épique), l'émotion (littérature lyrique ou fantastique) ou la vision du monde, l'humour exige une distanciation de la part du lecteur » (Evrard 5). Cette distanciation mise en jeu par le trait d'humour est appuyée par les conclusions de Denise Jardon : « pour qu'il y ait rire, l'insensibilité doit être de la partie. [...] Toutes les recherches parlent d'insensibilité, d'indifférence, de distanciation, d'élévation narcissique » (11). Elle semble s'opposer en tous points à la notion d'éthique du face à face.

⁴⁷⁶ Notre hypothèse est que cette nouvelle résidence du féminin, cette nouvelle modalité d'être évoquée par Frédéric Regard apparaît chez Carter sous l'aspect de la dégenderisation, ce que nous nous proposons de développer dans le dernier chapitre de ce travail.

Toutefois, nous voudrions avancer l'hypothèse que l'humour du texte brophien fait également appel à une coopération avec le lecteur, qui renoue avec le principe de rencontre éthique. En effet, les calembours et jeux de mots qui constituent le tissu du texte s'écartent de la définition de Denise Jardon⁴⁷⁷ qui considère l'humour comme étant fondé sur un régime binaire : au contraire, le jeu de mot brophien engage de multiples cadres de références, et dépasse ainsi la dialectique que Jardon place au cœur de l'humour. Il est en cela entièrement dépendant de la compétence et de la ténacité éprouvée du lecteur, faisant du pacte de lecture/écriture une rencontre particulière, une négociation synchronique puis diachronique avec un lecteur donné, dans un temps donné. Franck Evrard souligne la relation particulière de l'humour à la fois à son contexte de production et de réception : « Les liens qu'entretient l'humour avec le contexte socio-culturel le rend encore plus instable, ambigu et relatif » (4) et nous sommes tentés d'ajouter : plus vulnérable aussi. A la merci de l'effet perlocutoire qui lui échappe – en particulier dans une perspective diachronique – le texte humoristique prend le risque de l'incompréhension, s'expose à l'incommunicabilité, et se place alors dans un rapport de dépendance et de vulnérabilité à l'autre qu'est le lecteur. L'humour participe ainsi d'une dynamique d'interpellation, qui définit une marge, une zone de rencontre du texte et de l'autre. Selon Evrard, « à travers le jeu de mot et la parodie, l'écart humoristique produit des inférences entre des niveaux de signification différents mais aussi des interactions entre des textes et des discours » (74). A ce titre, le texte brophien illustre cette pratique de l'invitation palimsestueuse de l'autre dans le même, et le comique du texte constitue une figure d'invitation et d'ouverture qui dessinent une écriture éthique au sens lévinassien du terme. Ainsi, au mécanisme de distanciation, de désengagement et de détachement nécessaires dans un premier temps à l'effet comique succède une phase « constructive » qui consiste en « un rebondissement humoristique qui va de la malice à la charité en passant par l'humilité. [...] A l'indifférence première

⁴⁷⁷ Selon Denise Jardon, citée en introduction de ce travail : « le monde du comique est obligatoirement double, l'un visible, qui dit une chose et l'autre en profondeur, où se découvre le non-dit. [...] C'est la juxtaposition (et non la superposition, l'un prenant le pas sur l'autre) des textes patent et latent et cette présence concomitante dans l'esprit du décodeur qui provoquent notamment le rire » (237).

succède le clin d'œil complice échangé entre l'humoriste et son lecteur » (Evrard 77)⁴⁷⁸.

Eveline Kilian lie pourtant cette figure de l'accueil de l'autre à un type de pratique éthique différent de celui strictement défini par Emmanuel Lévinas : « Brophy's postmodern experiments with language serve undoubtedly ethical purposes. This ethical dimension can be best described as discourse ethics [...]. In effectively destabilising the cultural gender order, these language games prove an important step in the dissolution of the restrictive categories » (47). Afin de mieux le comprendre, il convient de revenir sur ce qu'Habermas⁴⁷⁹ définit comme « éthique de la conversation » :

The principle of discourse ethics (D) makes reference to a *procedure*, namely the discursive redemption of normative claims to validity. To that extent discourse ethics can properly be characterized as *formal*, for it provides no substantive guidelines but only a procedure : practical discourse. Practical discourse is not a procedure for generating justified norms but a procedure for testing the validity of norms that are being proposed and hypothetically considered for adoption. [...] This procedure is not formal in the sense that it abstracts from the content. Quite the contrary, in its openness, practical discourse is dependent upon contingent content being fed into it from the outside. (103)

⁴⁷⁸ Les réflexions de Jankélévitch sur l'ironie s'inscrivent dans la continuité des analyses d'Evrard. Selon lui, l'humour n'est pas sans « sympathie » et a finalement « un faible pour ce qu'il raille ». Au contraire : « l'humour compatit avec la chose plaisantée ; il est secrètement complice du ridicule, se sent de connivence avec lui » (172). C'est incontestablement ce que font les voies narratives de *Written on the Body*, dans l'autodérision et de *The Passion of New Eve*, qui est autobiographique et autocritique. Il y a dans leur humour, dans leur ironie une forme de sympathie envers l'objet raillé, qui est particulièrement manifeste chez Winterson, dans la mesure où la voix narrative identifie dans son comportement le poids des clichés amoureux. Ainsi par exemple, après avoir copieusement tourné en dérision le modèle du couple marié et rangé, il/ elle s'exclame : « I wanted the clichés, the arm chair » (26) puis « I became an apostle of ordinariness » (27). L'inconstance du personnage au cours du récit, tantôt complice, tantôt adversaire des clichés moqués confère ainsi à l'humour du texte le degré de « sympathie » évoqué par Jankélévitch. Voir Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* (1936 ; Paris : Flammarion, 1964).

⁴⁷⁹ Jürgen Habermas, *Moral Consciousness and Communicative Action*, trans. Christian Lenhardt et Sherry Weber Nicholsen (1983 ; Cambridge, MA : MIT Press, 1999).

Tout comme le fait Angela Carter, Brigid Brophy propose une opération éthique qui consiste à tester à travers le discours la validité des normes et à les renégocier par la discussion. A de nombreuses reprises, le narrateur se départit de sa responsabilité auctoriale en faveur du lecteur : « It must be left to the Reader to guess whether the procrastination or hesitation, whichever it might be, was caused by some inner doubt on the part of the famous lawyer [...] as to his virility » (162). De même, le principe des interludes sous forme de lettres ouvertes adressées au Lecteur épouse la forme du dialogue avec l'autre du texte. L'humour postmoderne, à l'instar de l'androgynie, est un processus ambigu, qui exige de son lecteur des réponses contradictoires. Ainsi, le texte comique est à la fois ouvert au lecteur et dépendant de lui, il interpelle et invite tout en exigeant à la fois distance critique et adhésion éthique, dégageant et engagement responsable du lecteur.

Le problème principal de l'humour selon Evrard est que, « à la différence de l'ironie [...], l'humour ne se caractérise pas par un trope spécifique. Sa variété de degrés, de procédés, de thèmes, son aspect subtil et diffus, en font un phénomène difficile à localiser [...] » (4), voire « énigmatique » (4). Comme nous l'avons vu, la satire multidirectionnelle de Will Self est parfois ambiguë quant à l'objet qu'elle tient dans sa ligne de mire ; elle est *a fortiori* d'autant plus malaisée à identifier quand le sujet qu'elle vise n'est autre que le lecteur. Ainsi, la nouvelle « Cock » est explicitement posée à la fin comme une farce dont le narrataire et par extension, le lecteur, ont été les dupes : « 'I think you wanted to be an audience. Oh, I don't doubt that you feel bad about it now, you feel used. But really, luvvie – come on. This is what you get if you sit there like a prat, listening to a load of cock... and bull' » (100). Ce retournement final, qui présente au lecteur l'ensemble du récit comme une espièglerie à laquelle il s'est fait prendre, fait écho au sous-titre de la nouvelle « Bull », qui avertit cette fois dès le début que le texte est à prendre comme une bouffonnerie, « a farce » (101). Ce processus d'autodérision rentre aisément dans la catégorie de ce que Brian McHale définit comme placement d'une séquence « sous rature » (100) ou « self-erasure » du texte (101). En d'autres termes, une telle stratégie narrative, qui annule ou contredit un état des choses posé au préalable, génère une hésitation entre la situation effacée et sa persistance presque rétinienne dans l'esprit du lecteur, une

oscillation que McHale appelle « l'iridescence » ou « l'opalescence » de l'ambiguïté (99). Ainsi placé sous l'égide de la plaisanterie, le texte étiqueté comme étant humoristique ajoute un degré supplémentaire d'ambiguïté à la satire ambivalente inhérente au texte, tout en décuplant son impact sur le lecteur tourné en cible de l'humour. Selon McHale : « What matters is that she or he has been duped into a degree of emotional engagement, and then deprived of the event that has provoked that engagement ; accordingly, the reader clings to the 'lost', erased sequence as he or she might not to one less highly charged » (103). Will Self, à la différence de Carter, Brophy ou Winterson, fait ici un usage de l'humour qui ne s'inscrit pas dans une dynamique de l'ouverture éthique ou de l'implication perlocutoire, ni dans une pratique de la discussion éthique habermassienne. Toutefois, les dimensions humoristiques enchâssées du texte ont pour résultat de déstabiliser et d'impliquer – certes de manière forcée – le lecteur en dérégulant les valeurs et en détotalisant le discours, à l'instar des autres textes du corpus. Dans ce contexte, la figure de l'humoriste Razza Rob vient ajouter un degré de complexité herméneutique supplémentaire. Le comique de *stand-up*, encensé par la critique et acclamé par un public aussi bien masculin que féminin (116), se spécialise dans la plaisanterie grossière et misogyne, portant exclusivement sur les parties génitales féminines, à grand renfort de formules toutes faites et d'expressions phatiques (115). Ce personnage à l'humour douteux, qui fait appel aux peurs élémentaires et aux instincts les plus bas de son auditoire (146) peut se lire comme une incarnation exagérée et grotesque de l'humour selfien, lui-même volontiers obscène et scatologique, immoral et de mauvais goût. Toutefois, Juniper, une journaliste et collègue de Bull, se prépare à écrire un article dithyrambique à son sujet et lui en explique les raisons :

People are a lot more sophisticated than you give them credit for. Razza is an *ironist*. You probably didn't notice [...] but all these cunt jokes are just that : cunt jokes. They aren't jokes about women at all. They have nothing to do with women. Razza is cutting the *archetypal* cunt out of the woman – and displaying it for the world to see, and appreciate, that it's just a cipher – an empty category on to which people project their own distorted attitudes. (146-147)

L'affirmation de Juniper, selon laquelle « cunt jokes are just that : cunt jokes » est antinomique avec la définition de Razza Rob comme ironiste, dans la mesure où, précisément, l'ironie se caractérise principalement par la rhétorique de l'antiphrase ; figure qui consiste à suggérer un sens implicite allant au rebours de l'énoncé explicite. Le discours de Juniper contient une contradiction évidente, qui tend à confirmer l'accusation de Bull : « Irony ? The woman didn't know the meaning of the word » (147). Juniper, dont l'analyse est émaillée de termes emblématiques du jargon de la critique sémiotique et psychanalytique, tels que « cipher », « empty category » ou encore « archetype », semble effectivement reprendre à son compte des propos stéréotypés et régurgiter un discours prémâché. Juniper est incontestablement un personnage comique, mais quelle est, à travers elle, la cible du satiriste ? S'agit-il d'un type de personnes cachant leur ignorance derrière une érudition de façade ? S'agit-il du discours postmoderne de la déconstruction qui, paradoxalement, s'érige à travers Juniper en dogme re-totalisant ? S'agit-il du lecteur critique et de sa tendance à sur-interpréter le texte littéraire, indiquant alors qu'une plaisanterie graveleuse n'est parfois rien d'autre qu'une plaisanterie de mauvais goût ? Maylis Rospide retient cette dernière hypothèse :

En choisissant de mettre en scène des situations interprétatives dans lesquelles les personnages lecteurs voient un second niveau de signification là où il n'y en a qu'un, Will Self semble plaider en faveur d'approches plus littérales du texte, mais surtout pour une utilisation mesurée de la déconstruction et de la distance ironique : ces deux concepts sont présentés comme des tentatives fourvoyées de légitimation du texte. (2007, 438)

Le travail herméneutique de décodage satirique est à nouveau complexifié lorsque le processus de « self-erasure » ou de mise sous rature humoristique repéré au niveau métanarratif est dupliqué et enchâssé dans la narration. Ainsi, lorsque Juniper rencontre Razza Rob qui lui a consenti un entretien, celui-ci s'avère être un homme sophistiqué et prévenant. Après un repas raffiné, tous deux engagent une conversation de haut vol autour de la relativité de la notion de répulsion (197-

198), confirmant ainsi les intuitions de Juniper quand à la *persona* travaillée et réfléchie de l'humoriste. Mais, immédiatement, le récit s'interrompt et efface l'intégralité de la scène précédente : « No, not true. None of the above, that is. It would be nice if it were. It would, in fact, be a nicer world altogether » (98). La narration reprend alors, ouverte par une question de Razza Rob qui sonne pour Juniper comme un dur retour à la réalité : « 'You fucking anybody regular then ?' » (198). De même, anéantissant tous les espoirs de Juniper, celui-ci est incapable de produire le moindre discours théorique justifiant son humour grivois et misogyne, ce qui encourage cette dernière à le faire à sa place :

'Yeah, all right, but y'know, they're... they're sort of, umm. I mean...right, I make cunt jokes right ? And, like, well, you've...you've got a ...'

'A cunt, yes. So what of it ? But then it dawned on Juniper what the runtish jester was aiming at. 'Oh, I see. You mean to say that there is an inextricable relationship between the very *fact* of my genitals, and the *fact* of your comedy. And that furthermore the telling of cunt jokes, whatever their nature of provenance, is a valid cultural pursuit because it helps to reify something that otherwise would be entirely vitiated by phallogocentric discourse ?

[...] She was going to take this dross and transmute it into gold. (199)

Juniper semble prisonnière de son illusion, en tombant une nouvelle fois dans le mécanisme comique du *quiproquo*, lorsqu'elle sur-interprète les monosyllabes hésitantes de l'humoriste auxquelles elle attribue une portée critique et philosophique qui ne s'y trouve manifestement pas. Toutefois, la toute dernière phrase de cet extrait inverse à nouveau les positions, en indiquant que la journaliste n'est pas entièrement la dupe de Razza Rob, plaçant l'arroseur dans la position de l'arrosé, et constitue un exemple supplémentaire de « l'opalescence » de l'ambiguïté humoristique. Selon Maylis Rospide, « l'ironie est présentée dans le texte selfien comme un outil glissant et dangereux pouvant mener à la non-réalisation du sens du texte (la fiction restant ainsi lettre morte) [...] » (2007, 438-439). Ainsi, l'enchâssement de la succession de retournements comiques, dans

une structure narrative elle-même tantôt dénoncée, tantôt annoncée comme farce, encourage le lecteur à appliquer les enseignements de Razza Rob et Juniper à l'ensemble du texte. *Cock and Bull* serait alors, dans les termes de Maylis Rospide « une antiphrase à double sens », caractérisée par « un excès de niveaux de signification censé avertir le lecteur quant aux dangers de la surinterprétation » (436), et l'enjoindre ainsi à reconstruire une lecture éthiquement acceptable du texte. Une telle éthique ne saurait être de type lévinassien, il faut ici comprendre le terme dans son acception déontique (du grec *deon* : ce qu'il faut faire, ce qui convient). L'écriture selfienne, en usant et abusant jusqu'à l'écœurement de la déstabilisation du sens générée par la mise sous rature humoristique, responsabilise le lecteur et l'engage paradoxalement à une lecture discriminante, et destinée à re-stabiliser le sens moral.

Le jeu qu'introduit l'humour dans le texte ouvre conjointement l'écriture à une parole éthique et le lecteur à une posture éthique vis-à-vis de la radicale alterité de l'œuvre. Selon Derek Attridge⁴⁸⁰, ma responsabilité envers l'autre dans l'éthique lévinassienne dépasse les exigences des codes de bonne conduite imposés par la morale (125) :

My obligation is to refashion what I think and what I am in order to take the fullest possible account of, to respect, safeguard, and learn from the otherness and singularity of the other, and to do so without any certainty about the consequences of my act. The same is true of the products of human creativity [...] : a responsible response to an inventive work of art [...] is one that brings it into being anew by allowing it, in a performance of its singularity for me, for my place and time, to refigure the ways in which I, and my culture, feel and think. (125)

En suivant la logique de Derek Attridge, l'écriture humoristique, instable et indécidable exige de son lecteur une même réception éthique, soit une lecture responsable et flexible à la fois, ouverte à une possible reconfiguration des structures cognitives et culturelles sur lesquelles elle s'appuie.

⁴⁸⁰ Derek Attridge, *The Singularity of Literature* (Londres : Routledge, 2004).

Selon Judith Butler⁴⁸¹, la rencontre avec l'autre ou « interpellation » peut être « préjudiciable » voire « traumatique » (2005, 86). C'est ce que nous nous sommes attachés à démontrer dans le chapitre précédent portant sur les figures de fusion. Toutefois, le motif de l'androgynie, qui travaille les romans du corpus, dessine les contours d'un moi redéfini en ipséité, et d'une écriture ouverte à l'Autre, qu'il soit l'autre texte ou le lecteur. Il apparaît donc possible, au contraire de ce qu'indique la pensée lévinassienne, de poser sur l'Autre un discours éthique, c'est-à-dire respectueux de sa radicale altérité, conclusion par rapport à laquelle seule l'écriture selfienne ferait peut-être exception. Le schème androgynique, caractérisé par sa fluidité et sa pluralité donne forme à une écriture mobile et métamorphique tournée vers l'altérité, en particulier grâce à l'usage de l'humour, dont l'ambivalence introduit un double jeu dans les textes. L'humour est une dimension inhérente non seulement à l'androgynie, mais également à l'anglicité. Ainsi, selon certaines analyses⁴⁸² du texte originel, le discours des Androgynes, de par sa place centrale dans *Le Banquet*, et du fait qu'il soit prononcé par Aristophane, l'auteur de comédies et ennemi juré de Socrate, s'inscrit en faux par rapport à l'ensemble des discours sur l'amour et s'apparente à un interlude divertissant. De plus, Roland Barthes, dans *Fragments d'un discours amoureux* souligne la dimension « grotesque » (268) des Androgynes originels, improbablement adossés en « figure-farce » (268) sphérique dont la rotondité ne leur permet de se déplacer qu'en faisant la roue à quatre mains et quatre jambes. Enfin, l'analyse du texte original latin d'Isabelle Jouteur⁴⁸³ révèle entre autres genres littéraires, la présence de la parodie dans le récit ovidien de la métamorphose d'Hermaphrodite. L'humour est donc un aspect inhérent au mythe

⁴⁸¹ Judith Butler, *Le récit de soi*, trans. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier (2005 ; Paris : Presses Universitaires de France, 2007).

⁴⁸² Notamment celles d'André Comte-Sponville, *Le sexe ni la mort : trois essais sur l'amour et la sexualité* (Paris : Albin Michel, 2012) 41-45 et de Jean-François Mattei, « Le symbole de l'amour dans le *Banquet* », *Herméneutique et ontologie : mélanges en hommage à Pierre Aubenque*, eds. Rémi Brague et Jean-François Courtine (Paris : Presses Universitaires de France, 1990) 73.

⁴⁸³ En l'occurrence, Isabelle Jouteur remarque que l'adresse de Salmacis à Hermaphrodite calque la supplique d'Ulysse à Nausicaa dans *L'Odyssée*, tout en remplaçant les valences de chaque motif : « Ainsi la déférence d'Ulysse est humoristiquement remplacée par la nymphomanie de Salmacis, doublement provocante, puisque s'ajoute à la concupiscence le souvenir de la strate pudique du palimpseste » (Jouteur 216). Voir Isabelle Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide* (Louvain : Editions Peeters, 2001) 272-280.

que réactivent les réécritures contemporaines dans une perspective doublement éthique, mais aussi typiquement britannique⁴⁸⁴.

Le sujet, au genre et au sexe incertain, et le texte ambivalent se recomposent selon un schème de l'accueil tel qu'il est défini par Emmanuel Lévinas. Ce dernier nous enseigne que le face à face éthique consiste est expérience qui n'est même plus « une expérience au sens strict du terme parce qu'en elle je perds toute initiative » (Sebbah 10). Judith Butler, dans sa lecture de Lévinas, le résume ainsi : « Pour Lévinas, qui distingue la revendication de responsabilité et la possibilité de la capacité d'agir, la responsabilité émerge comme une conséquence du fait d'être le sujet d'une interpellation non consentie de l'autre » (87). Or, le motif de l'humour et du jeu qu'il introduit dans le texte nous a permis d'articuler un lien entre l'éthique de l'accueil, caractérisée par une certaine passivité de l'ouverture à l'Autre qui m'interpelle, et une éthique de la discussion, soit un processus actif de renégociation de la norme. Avec Judith Butler, nous nous poserons dans le chapitre subséquent la question suivante : « Notre vulnérabilité à l'interpellation des autres que nous ne pouvons totalement contrôler pas plus que nous ne contrôlons la sphère du langage implique-t-elle que nous n'avons aucune capacité d'agir, ni aucune responsabilité ? » (2005, 87).

⁴⁸⁴ Bien que l'humour ne soit évidemment pas l'apanage exclusif de l'anglicité, un certain nombre de tentatives de définition soulignent à la fois une spécificité et une origine anglaise de l'humour. On peut ainsi se référer à l'ouvrage de Robert Escarpit mentionné précédemment (1963, 11-62), ou à celui de Franck Evrard (1996, 11-14).

CHAPITRE 9 : L'androgynisme au-delà du genre.

L'androgynie et l'hermaphrodisme ne sont pas seulement des figures fertiles pour l'imagination poétique : ce sont également deux figures chargées d'une forte connotation politique, ayant un rôle à jouer dans l'organisation de la cité, comme le montre par exemple l'analyse de Patrick Tort, dans *La raison classificatoire*⁴⁸⁵ ; et comme l'atteste la relecture chrétienne du mythe, et notamment celle de Marsile Ficin⁴⁸⁶, dans une perspective moralisatrice liée à la condamnation de l'homosexualité. L'androgynisme et l'hermaphrodite donnent forme à un imaginaire non seulement poétique, mais aussi politique.

A l'issue du chapitre précédent, nous avons vu que le motif de l'androgynisme et les schèmes relationnels qu'il dessine correspondent à une éthique et à une poétique ou à des pratiques discursives et réceptives de l'altérité. Compte tenu de la dimension proprement politique des mythes originels, il convient à présent de s'interroger sur la possibilité d'articuler cette éthique non-fondationnelle, abstraite avec une éthique de nature plus spécifiquement aristotélicienne, c'est-à-dire comprenant une *praxis* spécifiquement tournée vers l'autre.

Nous allons voir dans un premier temps comment l'androgynie intervient dans un questionnement et une redéfinition de la nature même de l'altérité. En l'occurrence, nous tenterons d'établir, au-delà de la perspective critique féministe investie dans la figure, dans quelle mesure l'hermaphrodite intervient également dans une redéfinition de la masculinité ouvrant vers une absence de genre ou *genderlessness*. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur la figure de l'androgynisme contemporain, et sur la réorganisation de la cité qu'il implique, en dehors d'un modèle binaire homme/femme, raison/affect, extériorité/domesticité etc. et sur la manière dont il suscite différentes « politiques » de l'absence de genre. A ce titre, nous observerons comment l'éthique lévinassienne s'articule assez naturellement avec une éthique du *care*, qui propose une approche pragmatique de l'altérité, dans le prolongement concret des lignes ouvertes par

⁴⁸⁵ Voir Introduction 7/ Etat de la question et III : Androgynie et éthique.

⁴⁸⁶ Voir Introduction 2/1 : Les traductions et la moralisation.

l'éthique de l'altérité. A l'autre bout du spectre, l'écroulement des genres, et de l'organisation sociale qu'il suppose nourrit de nombreuses angoisses, offrant un tableau dystopique du *genderless*.

A/ Redéfinition de l'altérité

Cette étude s'inscrit en continuité de celle consacrée à la notion de neutralité, au chapitre 6, qui nous avait principalement amenés à observer le brouillage des catégories de genre dans une perspective essentiellement féministe. Toutefois, le travail du féminin que suppose l'androgynie replacé dans une perspective éthique enclenche en retour une redéfinition du masculin.

a/ Masculinités.

Dans *The Passion of New Eve*, aux motifs patents qui instaurent un trouble dans le genre, tels que le travestissement et la castration, se joint une trame plus subtile, qui a partie liée à la démythologisation du masculin. Ainsi, le parcours d'Eve/lyn semble-t-il s'effectuer à contre-courant des présupposés genrés. Lors de son arrivée à New York, le protagoniste, si sûr de lui à Londres est dépassé par l'ampleur des événements qui échappent à son contrôle : « Nothing had prepared me for the city. [...] In New York I found, instead of hard edges and clean colors, a lurid, Gothic darkness that closed over my head entirely and became my world » (10). Il est désorienté, absorbé par l'espace urbain et paralysé par la peur⁴⁸⁷ (15), ne devant sa survie qu'à une forme d'inconscience : « My dazed innocence proved, in itself, to be some protection » (13). Evelyn est donc initialement un personnage aux antipodes des valeurs guerrières ou stratèges traditionnellement masculines – si ce n'est face à Leilah – et jamais il ne combat les femmes armées, présentant devant le danger une fragilité qui est l'apanage canonique de la féminité. Paradoxalement, le personnage paraît en définitive beaucoup plus aguerris et habile à la fin du roman, en tant que femme, lorsqu'Eve parvient à échapper à la fois à la milice des enfants chrétiens et à l'armée de Mother

⁴⁸⁷ « I was spiked with terror » (15).

rencontrée au cours de sa fuite (164). De même, le pouvoir brutal qu'exerce Zero sur son harem, n'est pas tant un effet de sa force physique que de la complicité de ses femmes : « Their obedience ruled him. [...] They loved Zero for his air of authority but only their submission had created that. By himself, he would have been nothing » (99-100). En l'occurrence, Zero est en réalité un infirme d'une grande faiblesse physique, unijambiste et impuissant, que quelques pas de danse⁴⁸⁸ suffisent à épuiser (104), et nécessitant des soins intensifs pour le raviver. Enfin, les inflexibles soldats qui brutalisent et assassinent Tristessa sont des enfants d'environ treize ans (154), dirigés par un Colonel qui semble à Eve vulnérable et enfantin au point de lui inspirer des sentiments presque maternels (158). Une nuit, ce dernier rejoint Eve dans sa tente, et contre toute attente, pleure copieusement dans son giron :

It was the Colonel, poor child, who was frightened of so much darkness in his little tent and had come to me for comfort, had climbed into the sleeping bag with me and now buried his head in my breasts, where he sobbed out his fears as if he were much younger than fourteen and I was truly his mother. I stroke his bristling, cropped head and murmured what comfort I could, but his terrors were too great to be soothed by words and so he sobbed himself to sleep. (161-162)

Le portrait du colonel en larmes, présenté comme un enfant terrorisé, dément l'image précédente du chef implacable et charismatique. D'autre part, les attentes du lecteur sont à nouveau déjouées lorsqu'Eve, qui semble voir au contact du jeune garçon en détresse s'éveiller un proverbial instinct maternel, décide de profiter de son sommeil pour s'échapper et rejoindre la tombe de Tristessa. A travers ces nombreux exemples se dessinent les contours d'une masculinité ambiguë et redéfinie en termes de vulnérabilité, suggérant ainsi que le genre masculin est, au même titre que le féminin, construit par un discours mythologisant dont les personnages féminins du roman ne sont pas tant les dupes que les complices. A ce titre, il est éclairant de citer l'article de David Punter,

⁴⁸⁸ « He roared, ranted, ramped, sweated and shrieked while we girls cheered ; then suddenly he'd drop like a felled tree, so we would have to carry him to his bed and feed him bourbon [...] » (104).

« Supersessions of the Masculine », dans lequel le critique fait part de son expérience de lecture en tant qu'homme : « As a male reader, I find myself the victim of illusions. Although I am aware that Carter is a woman [...] I nonetheless find that the first-person narrative of Evelyn/Eve appears to me throughout, no matter what the overt sex at the time of the new Messiah, as a masculine narrative » (218). En l'occurrence, ce n'est pas tant l'élaboration d'une identité féminine que la destruction ou la déconstruction du genre masculin mise en scène à travers le personnage qui retient l'attention du lecteur qu'est David Punter. En effet, la lecture de la transformation d'Evelyn se fait expérience d'une mortification, causée par l'impuissance du personnage viril subjugué par Mother et son armée : « [the real humiliation] is the re-emergence of the child at the inappropriate moment, the discovery that this solitude does not excite the enactment of male myths of heroism but is, instead, insupportable » (Punter 218). L'épisode de la castration dévoile en contrepoint, et plus particulièrement pour un lecteur masculin, une mystification de la virilité équivalente à celle de la féminité. L'entreprise de détotalisation d'Angela Carter s'étend non seulement au discours hégémonique masculin concernant le féminin, mais de plus, elle se propose d'examiner la construction du mythe masculin par lui-même, révélant ainsi que le masculin, est au même titre que le féminin constitué par des mythes consolatoires. Ainsi, l'exemple du harem de Zero, dans la lecture de David Punter, n'est pas tant une exagération du discours phallogentrique qu'une illustration de l'angoisse masculine face à la montée du féminisme :

I take it that this is a definition of the male psyche ; not presumably, a description of an eternal state of affairs, but a precise historical comment on the condition of paranoid suspicion to which the masculine has brought itself in a world where the feared rebirth of the feminine may be about to recur. It is a logical consequence of the historical systems of masculine competitive individualism, [...] and Zero's response is to inoculate himself against female power by arranging around him a set of living symbols of female subjugation [...]. (Punter 217-218)

La perspective privilégiée du locuteur hermaphrodite qu'est Eve/lyn, lui confère, tel Tirésias, le pouvoir d'explorer et de déconstruire en même temps le masculin et le féminin de l'intérieur et de l'extérieur.

Les romans de Jeanette Winterson dressent également un portrait ambigu du masculin, en résonance avec les stratégies de réévaluation mises en œuvre dans le roman d'Angela Carter. Ainsi, le personnage grotesque de Crazy Frank, comparé à un taureau (93) mais pourtant timide au point d'emmener partout avec lui ses parents adoptifs nains en les transportant sur ses épaules (93) évoque à travers ce mélange de force et de fragilité les portraits masculins en demi-teinte d'Angela Carter. De même, Henri, dans *The Passion* est un lointain cousin des enfants soldats de *The Passion of New Eve*, s'inscrivant à la croisée d'une virilité emblématisée par le monde militaire et d'une féminité marquée par sa sensibilité. Comme le souligne Philip Tew : « Henri is apparently defined by a militaristic location and identity, a typical expression of an idealizing masculine context » (2007, 118). Mais, bien vite, cette exaltation du monde viril de la guerre fait place au dégoût et poussera le personnage à la désertion, faisant place à une nouvelle passion, tournée cette fois vers Villanelle. A la différence des jeunes soldats d'Angela Carter, tout acquis à leur chef et à une croyance religieuse indéfectible, Henri se tourne vers l'autre, et s'ouvre au face à face. Selon Raewyn Connell⁴⁸⁹, deux croyances ont participé à l'élaboration de l'identité de genre masculine moderne : l'une d'ordre religieux, fondée sur l'idée d'une relation directe et personnelle avec Dieu, créant les notions d'individualisme et de moi autonome (186). L'autre prend racine dans la philosophie classique qui, de Descartes à Kant, s'appuie sur une dichotomie opposant la science et la raison à la nature et à l'émotion, fondant ainsi une conception de la masculinité rattachée au premier de ces deux pôles (186-187). En conséquence, dans un schéma traditionnel de genre, le masculin ne se définit pas par une dimension relationnelle ou empathique, réservée au féminin, mais par un sentiment d'autonomie et d'accomplissement individuel. Partant de ces bases théoriques, Carol Gilligan⁴⁹⁰ se propose

⁴⁸⁹ Raewyn W. Connell, *Masculinities* (1995 ; Berkeley : University of California Press, 2005).

⁴⁹⁰ Carol Gilligan, *Une voix différente : pour une éthique du care*, trans. Annick Kwiatek (1982 ; Paris : Flammarion, 2008).

d'explorer les potentialités morales ouvertes par la différence de l'expérience féminine :

Cela fait des siècles que nous écoutons les voix des hommes et les théories que leur dicte leur expérience. Plus récemment, nous avons commencé non seulement à remarquer le silence des femmes mais aussi la difficulté d'entendre ce qu'elles disent quand elles prennent la parole. Et pourtant, si l'on se met à l'écoute de la voix différente des femmes, on découvre la réalité d'une éthique du *care* : elles nous disent quel est le rapport entre la relation avec autrui et la responsabilité, et comment l'origine de l'agression est une déchirure de la trame des relations humaines. (277)

Carol Gilligan formule l'hypothèse que la polarisation du féminin vers l'interpersonnel, constatée au cours d'études de cas psychologiques, s'exprime à travers une « voix différente » qui ouvrirait ainsi la perspective d'une nouvelle « voie » éthique :

[...] l'inclusion de l'expérience féminine apporte une nouvelle perspective sur les relations humaines, qui change le fondement même de l'interprétation du développement. Le concept d'identité s'élargit pour inclure l'expérience de l'interdépendance ; le domaine moral s'étend également et inclut la responsabilité et la sollicitude dans les rapports interpersonnels. (275-276)

Dans le cas d'Henri mentionné précédemment, le personnage semble embrasser tour à tour un mode relationnel individualiste de la réalisation personnelle correspondant à sa passion pour le militaire Bonaparte, pour s'engager ensuite dans une voie différente et épouser une relation interpersonnelle, émotionnelle qui semble appartenir, dans la perspective de Carol Gilligan, à un régime d'interaction plus spécifiquement féminin⁴⁹¹. Philip Tew analyse ce mouvement comme suit :

⁴⁹¹ Andrew Gibson observe un mouvement de réversibilité de genre identique dans *Sexing the Cherry* : « In *Sexing the Cherry*, the novel's Rabelaisian mode allows Winterson a free masculinization of the feminine figure of the Dog Woman, whilst the Menippean and fairy tale elements equally make possible a feminization of the masculine, in Jordan's case ». Voir Andrew

« Arguably, these two different kinds of passion are configured stereotypically as masculine and feminine, and yet most importantly neither figure is finally comforting Henri. Winterson in this sense neither prioritizes nor favours either sex in any essential fashion » (119). Nous voyons ainsi qu'aux personnages féminins virilisés répondent, dans l'œuvre de Winterson⁴⁹², des personnages masculins féminisés, autorisant ainsi une similaire redéfinition concomitante des deux genres. Tandis que chez Angela Carter, la féminisation du masculin et le processus inverse sont plutôt de l'ordre du dévoilement satirique d'une réalité structurelle sous-jacente, chez Jeanette Winterson, le mélange masculin-féminin/féminin-masculin ouvre d'autres perspectives. Dans *Written on the Body* et *The Passion of New Eve* les deux genres ne sont pas tant définis en termes de complémentarité que de similarité. Le narrateur asexué se pose en prototype, non d'une nouvelle Eve, mais d'un nouvel être, dépouillé des oripeaux du genre. D'autre part, en proposant un portrait de la masculinité polarisé vers l'autre, engagé dans une pratique de la sollicitude et de la responsabilité envers autrui, les romans de Jeanette Winterson opèrent une dégenderisation de l'éthique du *care*, qui n'est plus l'expression d'une « voix différente » – soit d'une éthique féminine et féministe – mais bien de l'unique « voie » morale permettant d'accéder au visage de l'autre. Nous nous proposons de revenir en détail dans les pages qui suivent sur la piste de réflexion que nous amorçons ici.

Le roman de Peter Ackroyd permet également de retracer la carte du genre masculin à travers les figures de Dan Leno et de John Cree. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le ressort de l'énigme policière centrale s'articule autour du présupposé que la violence hors du commun et l'horreur démesurée des crimes commis par le Golem appartiennent nécessairement au régime d'une masculinité exagérément tournée vers la domination et la force, participant en cela d'une stratégie d'exposition des normes de genre⁴⁹³. La confession finale de Lizzie au pied de l'échafaud entraîne une réévaluation des postulats mobilisés lors

Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel : From Leavis to Levinas* (Londres : Routledge, 1999) 47.

⁴⁹² Cette redéfinition du masculin est moins évidente dans *Written on the Body*, mais on en trouve malgré tout des résurgences, à travers les amants du personnage principal, Bruno et Carlo.

⁴⁹³ Nous avons déjà amorcé une réflexion sur le rôle du cliché dans l'économie du genre dans le chapitre 2, A : Stratégies d'exposition.

d'une première lecture, permettant ainsi d'amorcer une réflexion sur les clichés associés à la masculinité. En donnant doublement la parole à Elizabeth, qui est *in fine* le seul protagoniste à s'exprimer à la première personne dans le roman, fût-ce à travers John Cree, Peter Ackroyd propose un portrait en creux du masculin qui se voit ainsi attribuer la place de « deuxième sexe », de surface passive sur laquelle vient s'imprimer le discours féminin. Il devient l'Autre du discours. Sous la plume de Lizzie, Little Victor apparaît comme un petit homme peu séduisant mais fort entreprenant (100-101), animé par un complexe d'infériorité et d'une compétitivité déplacée sur le terrain de la boisson⁴⁹⁴. De même, Uncle se présente sous les traits de l'homme dévoyé et pervers aux fantasmes masochistes, corrupteur de l'innocente jeune fille. Par contraste, John Cree se manifeste au premier abord sous les traits du parfait chevalier servant, arrivant à point nommé pour secourir une demoiselle aux prises avec un prétendant trop insistant (101). Sa narration puise ces archétypes à la source des codes de la *romance* – ou roman d'amour courtois – que Corinne Saunders⁴⁹⁵ présente ainsi :

Despite their variety, the romances of the Middle Ages are linked by the motifs that echo through the genre : exile and return, love, quest and adventure, family, name and identity, the opposition between Pagan and Christian. Such motifs form the backbone of romance. Romances require heroes and heroines, figures distinguished from the everyday by their ideal quality, and offset by similar extreme, negative figures ; they typically oppose a social, usually conservative, ideal of order with the threat of disorder of various kinds. (2)

Le récit de Lizzie installe donc des repères narratifs et normatifs confortables qui balisent le terrain du masculin selon des rôles canoniques immédiatement identifiables – le libertin, le scélérat ou l'honnête homme – et rendent dans un premier temps le lecteur sourd aux ambiguïtés de la narration, tout en érigeant par contraste Lizzie au statut d'héroïne vertueuse. Pourtant, de nombreuses

⁴⁹⁴ « Victor was one of those 'have-another-one-with-me' boys. [...] he was proud of the fact that he could drink as much as any reasonably sized man » (101)

⁴⁹⁵ Corinne Saunders, ed., *A Companion to Romance : From Classical to Contemporary* (Oxford : Blackwell, 2004)

incohérences dans les propos mêmes de la narratrice marquent son récit du sceau de la duplicité et laissent entrevoir en elle une violence latente qui devrait orienter vers sa culpabilité éventuelle. Ainsi, le portrait de John Cree en protecteur ferait presque oublier au lecteur que Lizzie avait pourtant la situation bien en main avant l'intervention de son chevalier servant, de même que les protestations d'indignation et de dégoût⁴⁹⁶ de la jeune comédienne devant les perversions d'Uncle escamotent l'entrain avec lequel elle se prêtera finalement au jeu du maître chanteur⁴⁹⁷. Les indices s'accumulent, lorsqu'elle manque d'étrangler Dan lors d'un spectacle, tandis que les protagonistes masculins – Little Victor, Cree et Uncle succombent tour à tour : les personnages entrent et sortent du récit comme autant de marionnettes dirigées et créées par et pour Lizzie. En surimposant le schème ironique de la comédie à celui du roman d'amour courtois, le récit nous incite à la distanciation par rapport au mode de la *romance* et à la distribution précise des rôles de genre qu'il suppose. Enfin, l'ultime confession de Lizzie, qui dément définitivement l'authenticité de ces camées masculins, amène le lecteur à s'interroger sur la pertinence des clichés qui ont favorisé la mystification originelle édifiée par la narratrice⁴⁹⁸. Seul Dan Leno résiste au pouvoir totalisant du récit et du cliché manipulés par Elizabeth, et symbolise, comme nous allons le voir dans les pages suivantes, au-delà d'une masculinité redéfinie, l'engagement politique et moral de l'artiste.

b/ Une altérité au-delà du genre ?

Dans *Cock and Bull*, la structure des catégories de genre, brouillées en surface, semble comparable à celle qui se met en place dans *Dan Leno*. La

⁴⁹⁶ « Of course I was horrified by Uncle's dirty little secret, but I was determined not to show it. I think I even smiled » (184) ou encore « 'I would rather be destroyed first', I said, unconsciously repeating a line from *The Phantom Crew*. 'It is very disgusting' » (185).

⁴⁹⁷ « What could I do ? Some foul-minded people might listen to his stories about me, and I was only a defenseless artist. [...] It was in my interest to keep Uncle sweet. So that is why, every Sunday afternoon I would take a cab to Brixton and in his attic room administer a very sould beating to the dreadful man ; I was very rough with him, I admit, but he never seemed to mind » (185).

⁴⁹⁸ Comme nous l'avons déjà souligné, cette réactivation de la figure de la femme fatale héritée de la tradition littéraire décadente peut sembler déséquilibrer la balance du genre en faveur du masculin féminisé et au désavantage de la femme masculinisée, mais en dernier ressort, elle permet d'interroger la notion de masculinité vue par le féminin.

métamorphose de Carol et les pulsions violentes qui l'accompagnent évoquent la réévaluation du féminin opérée à travers Lizzie, tandis que la vulnérabilisation progressive de Bull rappelle la sensibilité de Dan Leno. Toutefois, cette similitude n'est que superficielle, tant les effets en termes de genre sont discordants. Notre étude préalable du traitement de la triade sexe/genre/sexualité dans *Cock and Bull* a montré que la déstabilisation des limites du corps ne résultait pas de manière évidente en une véritable reconfiguration de la masculinité et/ou de la féminité⁴⁹⁹. Comme le souligne Brian Finney, il semble plutôt que le genre soit seulement l'une des catégories définitoires de l'humain prise dans un mouvement global d'insertion du sujet dans un régime d'hétérogénéité :

What needs adding is that Self is more concerned to offer us a vivid image of our contemporary world in its heterogeneous complexity than to satirize its pretensions to homogeneity, although he is quite prepared to do the latter as part of the former. The confusion of genders, pure fictional fantasy, is simply a logical extension of the way subjectivity has been handled from the start. (Finney 1999)

Ainsi, l'apparition d'organes sexuels étrangers qui semble « troubler le genre » rentre en réalité dans une économie de la perméabilité des frontières entre extériorité et intériorité ; ouvrant de ce fait l'organisme humain, qu'il soit masculin ou féminin, au non-humain. A la différence des autres romans du corpus, la pensée de l'altérité dans l'œuvre de Will Self n'est pas spécifiquement axée sur la relation du moi à Autrui : elle propose une réflexion sur les rapports complexes de l'humain à l'ensemble de ce qui lui est extérieur. Les épisodes durant lesquels Carol rêve son corps en immense usine, faite de tuyaux dégoulinants et de canalisations fuyantes (25-26), ou inversement, Bull et Margoulies projetant sur l'architecture de la ville les organes d'un gigantesque corps féminin (167 ; 172) en sont des exemples parmi tant d'autres. Ces deux occurrences illustrent la diversification des avatars de l'altérité dans la pensée selfienne, qui enchâsse les relations du moi à Autrui dans un cadre plus vaste, comprenant dans le cas présent la technologie industrielle ou la matière inerte des

⁴⁹⁹ Voir Ch. 2 B/a.

constructions urbaines. L'exemple de la relation sexuelle de Bull et Juniper illustrera plus avant notre propos : « Her vagina had gripped Bull's poor penis with the riffling handclasp of an aspirant mason. Her chinless face had zoomed over Bull with Vorticist foreshortening » (143). La mise en relation de l'organe génital féminin et des mains du maçon crée une image mentale de *vagina dentata* qui virilise Juniper et féminise Bull. Cependant, au-delà du trouble dans le genre instauré par l'inversion des rôles passif/actif dans l'acte sexuel, la comparaison semble avant tout désorganiser le corps humain, dont les organes perdent leur hiérarchie, leurs places et leurs fonctions initiales. Cette impression est renforcée par l'évocation de l'esthétique vorticiste, emblématisée par exemple par le dessin de Wyndham Lewis, *Before Antwerp*, paru notamment en couverture du magazine *BLAST* en 1915⁵⁰⁰, et représentant un homme armé par des lignes géométriques et anguleuses se confondant avec celles des bâtiments de l'arrière plan. Par le jeu des comparaisons, le motif de l'hermaphrodisme sert une esthétique de l'absence du genre, ou d'un au-delà du genre qui s'inscrit dans un questionnement plus vaste portant sur l'ontologie même. Le corps dérégulé s'ouvre à l'architecture, à la machine et à la technologie : « Les frontières des corps posthumains sont amollies, questionnant ainsi la suprématie de l'homme dans l'ordre hiérarchique contemporain : n'étant plus cette entité imperméable au monde, dominant la scène du haut de sa singularité, le sujet se découvre des affinités avec les éléments de l'univers qui l'entoure » (Rospide 589). La notion d'altérité est altérée dans les nouvelles de Self, en ce qu'elle s'écarte de la conception lévinassienne de l'altérité comme étant principalement Autrui. S'y ouvrir dans le cadre de la réflexion posthumaine de Will Self ne signifie alors pas seulement s'ouvrir à l'autre individu, mais également autoriser l'altération corporelle génétique ou technologique et l'interaction avec le non-humain et l'inerte. Cette problématique dépasse le cadre du genre, qui n'est qu'englobé dans une réflexion portant sur la nature de l'humain, et pose la question pressante de son essence propre. Comme nous le verrons dans la seconde partie de ce chapitre, cette interrogation peut amener une réponse enthousiaste, comme en témoigne le « Cyborg Manifesto » de

⁵⁰⁰ Wyndham Lewis, « Before Antwerp », 1915, *Center for Digital Initiative*, Brown University, 26/08/13, <<http://dl.lib.brown.edu/pdfs/1144603354174257.pdf>>.

Donna Haraway⁵⁰¹ ou une réaction angoissée, qui semble mieux rendre compte de la position selfienne.

La figure de l'androgynie permet d'interroger et de repositionner le féminin par rapport au masculin. Comme nous le voyons à présent, la bifocalisation permise par les narrateurs hermaphrodites entraîne en réalité une réévaluation paritaire des deux genres. Andrew Gibson⁵⁰² propose de *Dan Leno* la lecture suivante : « Narrative veers towards and threatens to incorporate the other which it narrates, as though it could only have set out to narrate the other in the first place because the other was always part of it from the start » (Gibson 47). Ce commentaire, inspiré du roman de Peter Ackroyd, nous semble pouvoir s'appliquer à l'ensemble des romans du corpus qui opèrent tous un déplacement éthique vers l'altérité. Ce faisant, les notions mêmes de Moi et d'Autrui, d'altérité et d'individualité perdent leur sens, dans la mesure où le sujet est défini par sa relation à une extériorité et toujours pris dans un réseau de significations culturelles, linguistiques et mythologiques. Quatre des romans du corpus mettent l'accent sur le genre masculin, et en retracent la carte sous les auspices de la vulnérabilité. L'androgynie opère une redéfinition, une refonte complète de la notion d'altérité, qui ne peut plus se formuler dans le cadre du genre ou de la sexualité, mais dans celui d'une semblable fragilité. En d'autres termes, l'asymétrie de la relation éthique offre un schème relationnel dans lequel tout être se trouve happé, et au sein duquel les positions du Même et de l'Autre sont indistinctement interchangeable, rendant ainsi caduque la distinction entre masculin et féminin.

A ce titre, la figure de l'androgynie telle qu'elle est mise en scène dans les romans du corpus marque un décrochage par rapport à la pensée éthique lévinassienne. Dans *Totalité et Infini*, le féminin est évoqué une première fois en relation avec la notion d'habitation : « L'autre dont la présence est discrètement une absence et à partir de laquelle s'accomplit l'accueil hospitalier par excellence qui décrit le champ de l'intimité, est la Femme. La femme est la condition du

⁵⁰¹ Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature* (New York : Routledge, 1991) 149-181.

⁵⁰² Andrew Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel : From Leavis to Levinas* (Londres : Routledge, 1999).

recueillement, de l'intériorité de la Maison et de l'habitation » (166). Certes, la « Maison » et « l'habitation » auxquelles Lévinas fait ici référence ne sont pas des images à prendre littéralement, comme proposant une conception du féminin cantonné à la domesticité. Malgré cela, il est indéniable que cette particularisation postule une altérité sexuée et constitue le féminin en autre du discours, en non-masculin. La différenciation sexuelle que marque Lévinas se précise dans le chapitre « Phénoménologie de l'Eros » (286) : « L' Aimée, à la fois saisissable, mais intacte dans sa nudité, au-delà de l'objet et du visage, et ainsi au-delà de l'étant, se tient dans la virginité. Le Féminin essentiellement violable et inviolable, l' 'Eternel Féminin' est le vierge ou un recommencement incessant de la virginité, l'intouchable dans le contact même de la volupté, dans le présent – futur » (289), et quelques pages plus loin : « Le féminin offre un visage qui va au-delà du visage. [...] Dans le visage féminin, la pureté de l'expression se trouble déjà par l'équivoque du voluptueux. L'expression s'invertit en indécence, déjà toute proche de l'équivoque qui dit moins que rien, déjà rire et raillerie » (291). Ces deux extraits offrent un portrait du féminin clairement polarisé par la dichotomie canonique vierge/prostituée, dont on ne peut cette fois ignorer le conservatisme évident⁵⁰³. Catherine Malabou, dans *Changer de différence*⁵⁰⁴, signale l'ambiguïté de la notion de féminité chez Lévinas. A première lecture, « l'élément féminin qu'est la demeure ne suppose pas l'existence *de facto* de la femme » (31), et ne lui est pas réductible (32), le féminin se présentant alors comme un concept « détachable » de la femme (33). Toutefois, Catherine Malabou conclut :

Les très belles analyses du féminin comme donne ontologique se doublent de considérations archaïques et conservatrices sur le rôle de la femme. Il semble difficile, malgré les précautions prises par Lévinas, de séparer finalement l'intériorité éthique du féminin d'une pragmatique de la femme

⁵⁰³ De même, la pensée de Lévinas s'oppose à « la philosophie du Neutre » (332), qui est pour lui synonyme d'impersonnalité (332) : « Placer le Neutre au-dessus de l'étant que cet être déterminerait en quelque façon à son insu, placer les événements essentiels à l'insu des étants – c'est professer le matérialisme [...]. Partir du visage comme source où tout sens apparaît [...] c'est affirmer que l'être se joue dans le rapport entre hommes, que le Désir plutôt que le besoin commande des actes » (333).

⁵⁰⁴ Catherine Malabou, *Changer de différence : le féminin et la question philosophique* (Paris : Galilée, 2009).

d'intérieur. [...]. Les motifs de l'accueil et de l'hospitalité permettraient aussi de remettre la féminité à sa place – la domesticité. Essence éternelle de la femme. (33)

Dans les romans de notre corpus, l'androgynie emblématise une politique d'un au-delà du genre qui contredit ou dépasse le cadre de la pensée lévinassienne dans laquelle le féminin semble renvoyé à sa traditionnelle position d'Autre du discours masculin⁵⁰⁵.

B/ Politiques de l'indifférenciation sexuelle.

Il convient maintenant de revenir sur notre question initiale, celle de Judith Butler, qui s'interroge sur notre capacité à agir et notre responsabilité en regard de la vulnérabilité d'autrui et de notre vulnérabilité à celle des autres. Nous avons amorcé une piste de réponse en relevant que l'indécidabilité et l'ouverture humoristique présentées par les textes du corpus exigent de leur lecteur un travail doublement éthique. Celui-ci consiste, dans un premier temps, à répondre à la vulnérabilité du texte, puis dans un second temps à accepter la responsabilité dont la lecture m'investit, celle de reconstituer l'horizon moral vers lequel pointe le texte ouvert. A ce titre, il apparaît que l'éthique non prescriptive de l'altérité portée par l'androgynie n'est pas incompatible avec une éthique de type aristotélicien, prenant en compte une *praxis*.

a/ De l'éthique de l'altérité à celle du *care*.

⁵⁰⁵ On pourra également consulter les travaux de Stella Sandford qui suit une piste comparable à celle de Catherine Malabou. Voir Stella Sandford, « Levinas, Feminism and the Feminine », *The Cambridge Companion to Levinas*, eds. Simon Critchley et Robert Bernasconi (Cambridge : Cambridge University Press, 2002) 139-161 et Stella Sandford, « Ecrire en tant qu'homme : Levinas et la phénoménologie de l'Eros », *Sens Public*, 9 nov 2009, 24/02/12, <<http://www.sens-public.org/spip.php?article712>>.

L'éthique du *care* ou de la sollicitude semble trouver en celle de l'altérité une parenté naturelle. Joan Tronto⁵⁰⁶, partant des travaux de Carol Gilligan, souligne que l'éthique du *care*, tout comme celle de Lévinas, s'oppose structurellement aux préceptes de la moralité et de la justice :

First, the ethic of care revolves around different moral concepts than Kohlberg's ethic of justice, that is, responsibility and relationships rather than rights and rules. Second, this morality is tied to concrete circumstances rather than being formal and abstract. Third, this morality is best expressed not as a set of principles but as an activity, the 'activity of care'. (79)

L'éthique du *care* privilégie les notions d'interpersonnalité et de responsabilité envers l'autre, conformément à l'asymétrie du face à face postulée par Lévinas dans *Totalité et infini*, au sein de laquelle « ma position de *moi* consiste à pouvoir répondre à cette misère essentielle d'autrui, à me trouver des ressources. Autrui qui me domine dans sa transcendance est aussi l'étranger, la veuve, l'orphelin envers qui je suis obligé » (237). Pour Sandra Laugier⁵⁰⁷ la perspective du *care* articule un lien entre éthique et politique, dans la mesure où « elle élabore une analyse des relations sociales organisées autour de la dépendance et de la vulnérabilité » (Laugier 41). La définition de Joan Tronto met aussi en valeur la dimension circonstancielle du *care*, qui consiste à réagir en situation à un besoin particulier. De ce postulat découle naturellement l'idée qu'il n'existe pas de principes rigides ou de règles définitives prescrivant une norme du *care*, et qu'une telle éthique ne peut s'exprimer que par des actes de sollicitude pratiqués dans des circonstances données. Selon Joan Tronto, l'activité du *care* se compose de quatre phases : *caring about*, soit la phase d'identification d'un besoin (106), *taking care of*, correspondant dans un deuxième temps, à la prise de responsabilité et à l'identification des moyens à mettre en œuvre pour répondre à un besoin (106), *care-giving*, qui est le fait de mettre ces moyens en œuvre (107), puis enfin, *care*

⁵⁰⁶ Joan C. Tronto, *Moral Boundaries : A Political Argument for an Ethic of Care* (1993 ; New York : Routledge, 2009).

⁵⁰⁷ Sandra Laugier, « Le *care*, le souci du détail et la vulnérabilité du réel », *Grammaires de la vulnérabilité*, eds. Marie Gaille et Sandra Laugier (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011) : 39-59.

receiving, qui suppose que l'objet de la sollicitude va réagir au soin procuré ou à l'aide apportée, permettant ainsi d'en mesurer les effets (107-108). Il s'agit donc d'une pratique qui, dans les termes de Sandra Laugier, nous rappelle « que nous avons besoin des autres pour satisfaire nos besoins primordiaux, que nous sommes radicalement dépendants », et cela « à contre-courant de l'idéal d'autonomie qui anime la plupart des théories morales » (42). La *praxis* du *care* s'inscrit alors en droite ligne de la pensée du visage de l'Autre comme interpellation.

Partant de ces postulats, nous travaillerons dans l'hypothèse que *Dan Leno* illustre adéquatement, à plus d'un égard, les problématiques exposées par l'éthique du *care*. Tout d'abord, la citation de Joan Tronto met en avant la critique de l'éthique de la justice opérée par celle de la sollicitude. La théorie de la justice, formulée entre autres par John Rawls⁵⁰⁸, s'appuie notamment sur une conception du sujet comme étant autonome et capable de former une idée rationnelle du Bien. Comme le démontre Nathalie Maillard⁵⁰⁹, « [le modèle de la personne autonome], en tant qu'il sert de pierre angulaire à la théorie morale de Rawls, pose certaines difficultés. D'abord, toutes les personnes ne sont pas des personnes rationnelles, libres et égales aux autres [...] » (139). Or, dans le roman, le personnage monstrueux de Lizzie met en acte une perversion de la raison, en proposant une version personnelle de la justice et du bien, qui consisterait à débarrasser directement Londres de ses prostituées et de ses miséreux. En l'occurrence, le monstre moral qu'elle incarne constitue, comme nous l'avons vu précédemment, un défi aux institutions judiciaires, puisqu'elle sera condamnée pour le meurtre de son mari avec les honneurs, tandis que les crimes du Golem resteront impunis, tenant, à ce titre, l'éthique de la justice en échec.

⁵⁰⁸ John Rawls définit les principes de l'éthique de la justice comme suit : « We can elaborate this conception of the person as follows. Since persons can be full participants in a fair system of social cooperation, we ascribe to them two moral powers connected with the elements in the idea of social cooperation noted above : namely, a capacity for a sense of justice and a capacity to understand, to apply, and to act from the public conception of justice which characterizes the fair terms of social cooperation. The capacity for a conception of the good is the capacity to form, to revise, and rationally to pursue a conception of one's rational advantage, or good » (233). Voir John Rawls, « Justice as Fairness : Political not Metaphysical », *Philosophy and Public Affairs* 14.3 (1985) : 223-251.

⁵⁰⁹ Nathalie Maillard, *La vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale ?* (Genève : Labor et Fides, 2011).

Par ailleurs, Sandra Laugier, partant du postulat de Joan Tronto selon lequel l'action de sollicitude est fondée sur un repérage minutieux des besoins de l'autre, observe la difficulté première de mettre cette identification en œuvre, en raison de la « vulnérabilité de l'expression » (Laugier 43) :

Émerge alors une éthique de la perception particulière des situations, des moments, de 'ce qui se passe' [...], vulnérable par excellence. Il n'existe pas de concepts moraux univoques qu'il ne resterait qu'à appliquer à la réalité, mais nos concepts moraux dépendent, dans leur application même, de la narration ou de la description que nous donnons de nos existences.
(43)

A travers le concept de « vulnérabilité de l'expression », Sandra Laugier attire ainsi notre attention sur le lien qui existe entre moralité et herméneutique des situations, problématique qui est également au cœur de *Dan Leno*. La duplicité de la narration portée par Lizzie et le jeu de miroirs et de résonnances étourdissant qui structurent le roman ont pour but d'illustrer précisément cette « vulnérabilité de l'expression » et de signaler en retour notre propre vulnérabilité face au discours. Le lecteur est ainsi confronté à la « fragilité du réel et de l'expérience » (Laugier 45) en tant qu'ils sont médiatisés par la parole et il doit réélaborer des concepts moraux au cours de la lecture, tout comme le fait Dan Leno au fil du roman.

En effet, Dan, dont la méfiance vis-à-vis de Lizzie croît à mesure que progresse le récit, constitue un exemple de la morale par épanorthoses préconisée par l'éthique du *care*. Ainsi, lors de l'incident qui les oppose lors d'une répétition, le comédien n'est pas dupe des mensonges de Lizzie, qui met sur le compte d'un excès d'enthousiasme l'accident au cours duquel elle manque de l'étrangler sur scène. Celui-ci réajuste son comportement en conséquence, passant d'une évidente bienveillance à une certaine distance, tandis que parallèlement s'éveillent les soupçons du lecteur.

Il incarne également, à plusieurs égards, la figure du *care giver* telle que la décrit Joan Tronto. Comme nous l'avons souligné, il fait preuve, à de nombreuses reprises d'une sensibilité et d'une ouverture à l'autre correspondant à la phase de

caring about, consistant à prêter attention à l'autre : « Leno was the one man who would notice the smallest tone or detail in his encounters with other people » (203). L'épisode au cours duquel le comédien suit la trace du passage de Grimaldi à travers les rues de Londres est aussi très révélateur. Dans le logement précédemment occupé par le clown, il rencontre une famille dont le fils est gravement malade : « Suddenly he felt such pity and sympathy for the young man that he could have embraced him here, in the very court where Grimaldi once lived » (198). Constatant l'état de l'enfant, il appelle son médecin au chevet du jeune garçon, dans un acte que l'on pourrait assimiler aux phases de *care taking* – soit de la prise de responsabilité et de *care giving*, lorsqu'il leur donne de l'argent (199). Les résultats de cette action – *care receiving* – se mesurent immédiatement, par la vie sauvée d'un enfant – en l'occurrence le futur comédien Charlie Chaplin (200). Dan Leno illustre presque à la lettre la mise en œuvre d'une éthique du *care* fondée sur la négociation permanente et l'ajustement à des situations et des besoins particuliers, en apportant « une réponse pratique à des besoins spécifiques » (Laugier 42).

Enfin, le portrait de Dan prodiguant des soins participe de la politique de déségrégation des attributs de genre que nous avons commencé à dégager. En effet, Sandra Laugier rappelle que :

L'assignation des femmes à la sphère domestique a renforcé le rejet de ces activités [de soin] et ces préoccupations hors du domaine moral et de la sphère publique, les réduisant au rang de sentiments privés dénués de portée morale et politique. Les perspectives du *care* sont en ce sens porteuses d'une revendication fondamentale concernant l'importance du *care* pour la vie humaine, des relations qui l'organisent et de la position sociale et morale des *care givers*. (40)

L'éthique du *care* propose non seulement une revalorisation, mais aussi une déségrégation de valeurs traditionnellement pensées comme féminines, telles que les activités de soin, l'empathie et l'interpersonnalité. Placées au cœur d'une pratique politique, elles deviennent la responsabilité de chacun, indépendamment de toute considération sexuelle : « les éthiques du *care* ont mis au premier plan

des valeurs morales d'abord identifiées comme féminines : le soin, l'attention à autrui, la sollicitude. Ce faisant, elles ont contribué à modifier une conception dominante de l'éthique et introduit des enjeux éthiques dans le politique. La vulnérabilité a été placée au cœur de la morale » (Laugier 2011, 39). Or, Dan Leno, et dans une certaine mesure, le véritable John Cree, qui présentent ces qualités fondamentales mises en avant par le *care*, incarnent une réévaluation du genre masculin, dans une perspective de la sollicitude. Dans le roman, de même que la violence n'est pas seulement l'apanage du masculin, inversement, l'empathie et l'attention à l'autre ne sont pas exclusivement des caractéristiques féminines. Au contraire, la sollicitude est la condition d'existence de l'artiste protéiforme, responsable devant la vulnérabilité de l'autre, car cette logique sociale de l'ouverture à l'autre se retrouve dans l'écriture. A travers le personnage de Dan Leno, Peter Ackroyd se propose de ressusciter la voix particulière de la culture populaire londonienne. Par le biais des scènes de pantomime parvient jusqu'à nous le génie du *rhyiming slang* Cockney, aux côtés des textes de De Quincey et de Browning, plus institutionnels. Selon Jean-Michel Ganteau, « comme Woolf, Ackroyd se tourne vers le passé pour remettre au goût du jour une tradition submergée et marginale, qui garantit toutefois une forme d'irréductibilité artistique, et il convient de le souligner, éthique » (2008, 173). L'écriture de Peter Ackroyd se manifeste comme écriture de la sollicitude, relayée par la voix androgyne que doit posséder l'artiste afin de produire une prosopopée éthique.

A l'instar de *Dan Leno, Written on the Body* propose une spéculation pratique sur le comportement à adopter par rapport à l'autre. Il ne s'agit pas pour autant de rétablir une norme ou un impératif catégorique, mais plutôt, selon l'éthique de la sollicitude, de considérer des situations spécifiques au cas par cas, en négociation avec Autrui. Dans *Written on the Body*, le narrateur ambigu comprend, grâce à Gail Right la bien nommée, qu'il n'existe pas – et surtout pas dans la littérature – de manuel de bonne conduite, de modèle universel à suivre pour guider la relation à l'autre. Tandis que le narrateur asexué pense qu'il s'est sacrifié, Gail pense qu'il a pris la fuite, ce qui introduit dans sa bonne conscience l'ombre d'un doute :

‘You shouldn’t have run out on her’.

Run out on her ? That doesn’t sound like the heroics I’d had in mind.

Hadn’t I sacrificed myself for her ? Offered my life for her life ?

‘She wasn’t a child’.

Yes, she was. My child. My baby. The tender thing I wanted to protect.

‘You didn’t give her a chance to say what she wanted. You left’.

[...] Who do I think I am ? Sir Launcelot ? Louise is a Pre-Raphaelite beauty but that doesn’t make me a mediaeval knight. Nevertheless, I desperately wanted to be right. (159)

Gail inscrit en filigrane un discours éthique de la sollicitude, consistant à identifier les besoins de l’autre correctement et à agir en conséquence, à répondre à un besoin spécifique. Cette démarche insiste sur une négociation particulière d’un individu à un autre, sans pour autant préjuger d’une ligne de conduite universelle. Le départ de Louise, qui n’accepte pas l’aide d’Elgin et, de ce fait, le geste sacrificiel du personnage principal tend à montrer qu’il/elle s’est trompé/e de ligne de conduite en prenant la fuite. Cette dynamique consistant à tenter de réconcilier une singularité de l’expérience et une universalité des principes, cette tension entre la théorie et la pratique, récurrente dans l’œuvre de Winterson, rejoint dans une certaine mesure la notion de « considération » que Corinne Pelluchon met en avant dans *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité*⁵¹⁰. Son analyse de la considération, du latin *considerare* regarder les étoiles, puis regarder attentivement, en accordant une importance à ce qui est examiné (Pelluchon 302), ne se réduit pas à « l’éloge de l’étude contemplative comme d’un idéal philosophique ou spirituel séparant la pensée de l’engagement » (304). Au contraire :

Loin de toute vision extatique, de la fusion avec un ordre transcendant ou une entité supérieure et de toute mégalomanie propre à engendrer la démesure, la considération désigne ce que peut être une conscience élargie

⁵¹⁰ Corinne Pelluchon, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité : les hommes, les animaux, la nature* (Paris : Editions du CERF, 2011).

qui est capable de bien juger. Elle ne calcule pas, ne soumet pas les choses à des instruments de mesure homogènes, mais elle est capable de les prendre en compte, d'admirer leur éclat ou leur beauté, d'avoir un égard à leur petitesse et à leur fragilité et d'avoir une idée du chaos dont elles procèdent. La considération est aussi éloignée du déni du réel que de l'insensibilité. (304-305)

Les figures de Dan Leno et des personnages amoureux dans les romans de Jeanette Winterson illustrent précisément cette « conscience élargie » qui ne recherche pas « la fusion avec un ordre transcendant », mais une pratique de la considération « aussi éloignée du déni du réel que de l'insensibilité ».

b/ La dégenderisation.

Sans vouloir nier la portée féministe ou *queer* du texte, nous voudrions formuler l'hypothèse que le roman de Jeanette Winterson peut se lire dans une perspective qui dépasse le cadre de l'affirmation d'une conscience homosexuelle. Justement, le but de *Written on the Body* est comme nous l'avons vu, de neutraliser la sexualité comme critère d'identification de l'individu, indifféremment attiré par des hommes et des femmes. Andrew Gibson met *Written on the Body* en regard des romans antérieurs de Jeanette Winterson, tels que *The Passion* et *Sexing The Cherry*, et constate la progression suivante : « What Winterson cannot find, at this stage, is an appropriately composite or equivocal form of narrative, which means that the 'great division' disappears only incessantly to reappear again, as though the graft obstinately keeps refusing to take » (47). Selon lui, *Written on the Body* serait donc une représentation aboutie de la politique du genre de Winterson, dans laquelle la greffe aurait « pris », abolissant ainsi la division essentielle entre les sexes et les genres. Le narrateur ambigu représente selon Gibson une fuite en dehors du principe d'identité même (48), constituant un élément que nous avons identifié comme éthique, au sens lévinassien du terme. A ces égards, Gibson conclut : « *Written on the Body* is deconstructive rather than (and not as well as) reconstructive, and as such, it is utopian and ethical » (Gibson 48).

Avant de revenir sur la pertinence de ce commentaire en regard de *Written on the Body*, nous souhaiterions formuler l'hypothèse que ce commentaire s'appliquerait mieux encore au roman de Brigid Brophy, qui interroge les limites du genre mais pose également la question de la faisabilité de l'indifférenciation sexuelle :

And I, of course, egalito-libertarian I, had always defended, and even applauded that ambiguity. It released people, I was given to arguing, from roles into individuality. Society has no right, I had thought, to treat you differently according to whether you are a man or a woman, and so society has no right to require you to wear a livery that will help it classify you at sight. My imagination had not, of course, thought to allow for the predicament of a person who might want to deduce his/her own sex from his/her livery. (81)

En mettant en scène un personnage hermaphrodite, le roman s'attache à montrer une pluralité d'identités sexuelles et genrées, tout en interrogeant la viabilité en société d'un tel sujet. Le roman de Brophy illustre un questionnement radical qui va jusqu'aux structures et à la grammaire mêmes du langage et se trouve au cœur de son engagement politique. Si ce questionnement s'inscrit dans une démarche éthique, il est essentiellement déconstructeur, et ne propose pas de *praxis* substitutive au modèle du genre qu'il conteste. La langue mise en scène, quoique ludique et novatrice, n'est pas utilisable, et le questionnement radical conduit aux limites de la lisibilité et de la communicabilité. A ce titre, la lecture du roman que propose Ina Schabert⁵¹¹ offre une piste particulièrement fructueuse :

Usually, in ungendered narratives the narrator or protagonist does not care about sexual identity, whereas the reader wants to find out about it – if only to be able to speak about her or him. In *In Transit* it is the other way round : the reader of the slapstick comedy is soon made to consider the

⁵¹¹ Ina Schabert, « Translation Trouble : Gender Indeterminacy in English Novels and their French Versions », *Translation and Literature* 19.1 (2010) : 72-92.

question irrelevant, whereas the protagonist stubbornly persists with the search for a definite answer. (86)

Effectivement, le premier cas de figure décrit par Ina Schabert semble correspondre parfaitement à l'écriture de *Written on the Body*, comme en témoigne la masse critique consacrée à l'étude du sexe de la voix narrative⁵¹². En revanche, dans *In Transit*, la mise en scène de la « sexcessivité » de Pat, de ses ratiocinations infructueuses et de sa logorrhée d'un ludisme vertigineux confine parfois à l'ennui, parfois à l'incompréhensible, et tend peut-être, comme le suggère Ina Schabert, à prouver par l'absurde que la question du sexe ou du genre du sujet est finalement obsolète. La politique du genre de Brigid Brophy se loge dans l'excès du discours et l'absolutisme de l'expérimentation qui poussent le lecteur à vouloir se détourner de la quête obsessionnelle du personnage, pour embrasser l'idée d'un sujet défini en dehors des catégories restrictives tracées par le genre, le sexe et la sexualité.

A cet égard, *The Passion of New Eve* s'inscrit dans une relative continuité par rapport à *In Transit*, en proposant un discours moral de la déconstruction. Notre hypothèse est que la nouvelle « résidence du féminin », la nouvelle modalité d'être évoquée par Frédéric Regard se s'élabore pour Angela Carter sous les auspices d'une dégenderisation. Dans *The Sadeian Woman*, cette dernière détaille ce qu'est le travail d'un pornographe moral :

The moral pornographer would be an artist who uses pornographic material as part of the acceptance of the logic of a world of absolute sexual licence for all genders, and projects a model of the way such a world might work. A moral pornographer might use pornography as a critique of current relations between sexes. His business would be the total demystification of the flesh and the subsequent revelation, through the infinite modulations of the sexual act, of the real relations of man and his kind. Such a pornographer would not be the enemy of women, perhaps because he might begin to penetrate to the heart of the contempt for

⁵¹² Voir Ch. 2 B/b de ce travail.

women that distorts our culture even as he entered the realms of true obscenity as he describes it. (22)

En l'occurrence, la relation sexuelle d'Eve et de Tristessa dans le désert est l'illustration exacte de cette pornographie morale dont Angela Carter se fait l'avocate. En effet, ni Eve, ni le mythe de l'androgynie platonicien en soi ne sont des modèles offerts au lecteur. Selon Frédéric Regard⁵¹³ :

Ce qui pourrait garantir l'élaboration d'un nouveau rapport sexuel, ce qui pourrait démythologiser la différence sexuelle, c'est donc une écriture, un système d'écriture, qui ne dépendrait nullement de l'identité biologique de son auteur, mais qui saurait mettre en place une stratégie de jeu dont les caractéristiques ne semblent pouvoir s'énoncer autrement qu'en termes métaphoriques : 'putting new wine in old bottles and [...] old wine in new bottles'. (260)

En l'occurrence, le mythe de l'androgynie est ce flacon ancien dans lequel Angela Carter reverse du vin nouveau. Comme nous l'avons vu, l'humour et l'ironie qui sous-tendent la scène nous invitent à prendre nos distances par rapport au mythe, tout en « démythifiant la chair ». Parallèlement, la fluidité sexuelle dans laquelle s'inscrit chacun des deux protagonistes – un travesti et un transsexuel – garantit le renouvellement du vin introduit dans le contenant mythique. L'interchangeabilité de leurs positions respectives illustre « les modulations infinies de l'acte sexuel » et la vérité des relations humaines. Ce faisant, Angela Carter joue pleinement « le jeu de la réinscription du féminin : l'identité du personnage, ses relations à l'autre sexe, la structure de l'intrigue, l'épaisseur rhétorique du récit peuvent être amenées à produire ainsi de nouvelles combinaisons, nécessairement fluides et instables, et débarrassées des stratégies de pouvoir propres au discours mythique » (Regard 2005, 263). L'androgynie, réinvestie par Angela Carter, invite donc le masculin et le féminin à entrer dans le jeu de la dégenderisation, soit de la déségrégation des caractéristiques de genre.

⁵¹³ Frédéric Regard, « Mythe, différence sexuelle et stratégies rhétoriques : Angela Carter relit le Marquis de Sade », *La Licorne* 55 (2005) : 251-263.

Ainsi, la remarque d'Andrew Gibson, selon laquelle *Written on the Body* serait un roman de la « déconstruction » et non de la « reconstruction » à la fois « utopique et éthique » (48) semble s'appliquer adéquatement à *The Passion of New Eve* et *In Transit*, mais plus discutablement au roman de Winterson. Indubitablement, *Written on the Body* déconstruit la notion de genre, selon un mouvement à la fois éthique et certainement utopique. Toutefois, si nous le mettons en regard d'autres romans du corpus, il semble que l'absence postulée par Gibson d'une composante reconstructrice dans l'œuvre soit un élément plus discutable. Pat et Eve sont deux personnages qui mettent en avant la difficulté de fonctionner en marge de la société et en dehors de ses catégories genrées⁵¹⁴ – on se rappellera par exemple de l'épisode des toilettes dans *In Transit* ou de la difficulté d'Evelyn à jouer son rôle de nouvelle Eve dans le harem de Zero, attirant ainsi ses soupçons. Au contraire, le narrateur asexué de Jeanette Winterson se présente comme un sujet fonctionnel, parfaitement adaptable et adapté à la société. Le narrateur/trice se situe dans un au-delà des problématiques de genre abordées par les romans antérieurs que sont *In Transit* et *The Passion of New Eve*, et – c'est d'ailleurs là sa dimension utopique – propose un modèle social dans lequel le genre n'est plus un enjeu – réalisant peut-être en cela l'horizon tracé par le roman de Brigid Brophy – permettant ainsi d'augmenter sa portée éthique : « If [...] ethics is an 'incessant dégrisement du même enivré de soi', the novels in question challenge and displace the self-intoxication that is gender identity. Narration becomes an ethical evasion of or resistance to the reductions of gender. In such a narrative practice, gender politics and postmodern ethics come together and are inseparable» (Gibson 50). Plus prosaïquement, le sujet n'étant plus préoccupé par une recherche concernant le genre et sa nature, l'essence ou l'identité sexuelle ou – dans des termes plus lévinassiens – l'individu dégrisé de lui-même et des limites genrées de son être est déjà dans une excendance qui l'autorise d'autant mieux à se tourner vers l'autre. *Written on the Body* se situe au-delà des problématiques identitaires, au-delà du genre, et offre,

⁵¹⁴ Ce propos est à nuancer : dans la première section du roman, la voix narrative, dont le sexe n'est pas spécifié, ou autrement dit, dont le genre est littéralement absent, non mentionné, et non problématique, le personnage est parfaitement fonctionnel, et comparable à cet égard au narrateur asexué de Winterson. Toutefois, le narrateur asexué de *Written on the Body* constitue un exemple plus abouti dans le sens où la dimension genrée de l'identité devient problématique pour Pat dès la section 2.

selon nous, un modèle social possible quoiqu'encore à créer, donc utopique, mais, à l'inverse de ce qu'affirme Andrew Gibson, dans le même temps reconstructeur.

A ce titre, il est pertinent de souligner que *Written on the Body* se caractérise par sa dominante réaliste, non seulement par rapport à l'ensemble de l'œuvre wintersonienne, mais aussi en regard des autres romans du corpus, marqués par le refus d'une représentation mimétique, l'introduction du fantastique ou du grotesque. Cette tonalité réaliste du roman prend elle-même une résonance performative en suggérant l'avènement d'un nouvel être et d'une nouvelle organisation sociale, rendus possibles par la création de nouveaux modes de représentation de l'individu.

c/ La dystopie du postgenre.

Written on the Body s'inscrit dans le prolongement d'*In Transit* et de *The Passion of New Eve*, et en opposition radicale avec *Cock and Bull*, dans lequel l'absence de norme de genre est dystopique, et incite à conclure à la nécessité d'une réinstitution des normes de genre pour garantir le fonctionnement de la cité. L'absence de genres distincts dans les deux nouvelles correspond à une dynamique plus globale de questionnement de l'humain dans sa relation au non-humain. L'être est pris dans et défini par un réseau d'éléments extérieurs qui dépassent largement le cadre du genre. En d'autres termes, l'impression de *genderlessness* à l'œuvre dans les deux nouvelles ne serait qu'un effet de la satire selfienne abrasive qui, telles les eaux du lac Salmacis, lisse la différence sexuelle dans une égale dissolution de l'humain. Cette perspective ontologique postgenre, mais surtout posthumaine convoque à plusieurs égards le mythe du cyborg élaborée par Donna Haraway. En effet, cette dernière présente l'organisme cybernétique comme : « a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction », « simultaneously animal and machine, who populate[s] worlds ambiguously natural and crafted » (149). Cette définition rappelle immédiatement les corps-usines ou les corps plastifiés aux organes génitaux métaphoriques et littéraux qui peuplent le monde à la fois familier et étrange imaginé par Will Self. Donna Haraway envisage le cyborg comme un mythe politique ironique (149) permettant de penser les contradictions et les

incomposables ensemble, sans pour autant jamais résoudre ces oppositions ou les synthétiser dans une totalité (149), rappelant non seulement le mode satirique qui travaille *Cock and Bull* mais aussi la figure de l'androgynisme tel que nous l'avons vu prendre forme dans les cinq romans du corpus. Le questionnement ironique et la nouvelle ontologie qu'emblématise le cyborg ouvrent, selon Donna Haraway, de nouvelles perspectives sociales et morales :

The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation. In the traditions of 'Western' science and politics [...] the relation between organism and machine has been a border war. The stakes in the border war have been the territories of production, reproduction, and imagination. This chapter is an argument for pleasure in the confusion of boundaries and for responsibility in their construction. (150)

La remise en question de l'humain induite par la promotion du cyborg s'accompagne pour Haraway de la possibilité d'une transformation mutuelle du réel par l'imagination et inversement, le cyborg étant « a fiction mapping our social and bodily reality and [...] an imaginative resource suggesting some very fruitful couplings » (150). Cet effacement des barrières est essentiellement perçu sous l'angle du plaisir et de la responsabilité dans l'établissement de frontières différentes. Si la notion de responsabilité est également inhérente à l'œuvre de Will Self, ce dernier se positionne à l'opposé de Donna Haraway en ce qui concerne la satisfaction devant l'effondrement des barrières symbolisé par le cyborg. À l'aune de l'ensemble du corpus selfien, les conclusions de Maylis Rospide sont catégoriques :

Pour Will Self, toute réduplication du sujet menace de lui faire perdre son originalité, alors que la fuite du corps vers l'extérieur, en amoindrissant l'imperméabilité des frontières du sujet, ne conduit pas vers une relation éthique de non-violence, mais à la mort certaine des personnages. [...] Ainsi, pour Will Self, tout organisme qui s'ouvre à ce qui l'entoure (l'architecture, le mécanique ou l'animal) court à sa perte, car être

dépourvu de son unicité revient à abandonner son humanité et sa viabilité.
(2009, 677)

Dans ce contexte d'instabilité générale, considérée dans toutes ses potentialités angoissantes, le moi décomposé par l'extériorité à laquelle il est assujéti n'est aucunement ouvert à l'altérité d'Autrui. Les relations fictionnelles présentées dans *Cock and Bull* sont radicalement dépourvues de toute sollicitude. Les figures éventuelles de *care givers* – le médecin, les mères ou encore le parrain des alcooliques anonymes – sont détournées et relèvent d'un tableau vitriolé des relations humaines gouvernées par l'intérêt personnel, la perversion ou la soumission. La notion d'indifférenciation sexuelle se lie donc à l'image d'un corps humain en décomposition qui métaphorise un corps social dérégulé par l'absence de normes stables. Derrière ce tableau social apocalyptique, c'est donc une politique du rétablissement d'un cadre normatif et genré qui ressurgit en filigrane.

A l'origine de ce chapitre était la question posée par Judith Butler à la lecture de Lévinas : « Notre vulnérabilité à l'interpellation des autres que nous ne pouvons totalement contrôler, pas plus que nous ne contrôlons la sphère du langage, implique-t-elle que nous n'avons aucune capacité d'agir, ni aucune responsabilité ? » (2005, 87). Or, l'androgynie, à la fois figure de l'égalité et de l'indifférenciation sexuelle, mais aussi d'interdépendance et de vulnérabilité à l'autre, permet de repositionner le débat éthique levinassien en termes concrets et politiques. En effet, la perspective narrative de l'hermaphrodite permet une redéfinition de l'altérité au-delà des dichotomies de genre vidées de leur sens, se dissociant en cela de la pensée originelle de Lévinas. Pour Will Self, la notion de vulnérabilité de l'humain à une extériorité s'associe à la vision dystopique de la perte d'une essence spécifique et de l'autonomie qui la fonde. Ce schème de la privation d'identité au contact de l'autre rappelle directement la métamorphose d'Hermaphrodite, pour lequel son union avec la nymphe est une malédiction. La question de la responsabilité face à la fragilité de l'humain est alors posée de manière pressante par les deux nouvelles, et quoique que ne prescrivant pas de

ligne de conduite, incite à une reprise de contrôle et au rétablissement de valeurs morales.

A l'autre bout du spectre politique ouvert par l'androgynie, *The Passion of New Eve* et *In Transit*, deux romans antérieurs à l'apparition de l'éthique du *care*, trouvent leur engagement dans la pratique d'un discours contestataire lequel, invalidant la pertinence même des distinctions de genre, ouvre l'horizon d'une politique de l'absence de genre. Les romans de Jeanette Winterson et de Peter Ackroyd, concomitants à l'apparition dans les années 1980 de la pensée du *care*, peuvent alors se lire comme la réalisation concrète de cet au-delà du genre esquissé par Angela Carter et Brigid Brophy. La figure de l'androgynie emblématise une vulnérabilité à l'autre et une responsabilisation face à la vulnérabilité d'Autrui qui transcende toute distinction de sexe et de genre.

CONCLUSION.

Il convient, au terme de ce parcours, de récapituler les principaux jalons d'une analyse qui aura tenté de détourner les nouveaux contours de l'androgynie dans la littérature britannique contemporaine.

Dans une première partie, nous nous sommes intéressés à la valeur plastique de l'androgynie qui, d'une grande élasticité conceptuelle, agit dans les textes comme opérateur de métamorphoses temporelles, spatiales et bien entendu corporelles. Nous avons démontré que l'androgynie balise un terrain textuel de l'instabilité et de la réversibilité en mettant en doute et en mouvement les limites de l'espace, du temps et du corps et en permettant de penser les opposés dans un rapport de pro-thèse plus que synthèse. La valeur métamorphique de l'hermaphrodisme dessine une esthétique de la co-présence des opposés existant dans un même espace textuel.

Cette mise en question systématique des frontières induite par l'androgynie nous a donc amenés à nous interroger plus spécifiquement sur le couple de contraires particuliers que sont le masculin et le féminin et sur la nature des liens qui unissent le genre, le sexe et la sexualité, dans une perspective *queer* et féministe. Nous avons à ce titre relevé que les cinq romans du corpus déploient conjointement des stratégies d'exposition et de subversion des limites postulées entre masculinité et féminité. L'optique satirique grossissante adoptée dans l'ensemble des textes dresse, dans un premier temps, un portrait grotesque de la dichotomie des genres, mettant ainsi en évidence l'existence du phallogocentrisme et de l'hétéronormativité qui régulent les pratiques d'identification. Dans un second temps, l'androgynie, par sa position intermédiaire

et l'entre-deux qu'il représente, constitue un terrain d'expérimentation propice au bouleversement de cette logique binaire d'opposition entre les deux sexes, et réalise une dissociation et une dénaturalisation de ces liens rigides qui semblent nouer les éléments de la triade sexe/genre/sexualité. Il est également apparu que le motif du travestissement, opérateur d'hermaphrodisme, occupait une position ambivalente dans la perspective des problématiques de genre. En servant une double dynamique de confirmation et de subversion des genres, ce dernier s'inscrit à la charnière de ces deux tactiques d'anatomisation/atomisation du genre que nous avons dégagées.

Partant du postulat que l'androgynie emblématise l'idée que le genre est effet de pratiques et de discours régulateurs, qu'ils soient médicaux, pornographiques, érotiques, phallogocentriques, féministes etc., nous nous sommes interrogés, par glissement sémantique, sur le rapport qu'entretient l'androgynie avec la langue. En étudiant l'énonciation, le style et la langue des narrateurs hermaphrodites, nous avons démontré que la figure de l'androgynie donne forme à une poétique et à un discours du Neutre, s'inscrivant à la croisée des concepts de bégaiement de la langue – défini par Deleuze – et de neutralité telle que la formule Barthes. Toutefois, cette neutralité n'est pas obtenue par le recours à un troisième terme, mais bien par une stratégie d'accumulation qui met en œuvre une multiplicité, dans son acception deleuzienne. La poétique de l'androgynie contemporain est celle de la prolifération et de l'excès qui procède par inclusion de plusieurs possibles simultanément.

Cette pensée du Neutre liée à la figure de l'androgynie nous a ensuite amenés à réfléchir sur les notions connexes que sont la mixité, l'hybridité et la monstruosité. Nous avons donc étudié les divers aspects de la monstration, en nous inscrivant dans une double perspective : celle de dégager les mécanismes de mise en vue à l'œuvre dans les cinq romans du corpus, puis de comprendre comment cette exhibition thématique se liait à la figure du monstre, dans sa double acception de « prodige » puis d'individu déviant par rapport à une norme. Nous avons ainsi démontré que les motifs baroques, mélodramatiques et métafictionnels intervenaient dans une esthétique de la mise en visibilité et de la mise en spectacle selon un gradient allant de l'exposition spectaculaire et

jubilatoire chez Brophy et Winterson à l'exhibition parfois obscène et désenchantée, notamment chez Will Self et périodiquement chez Angela Carter et Peter Ackroyd.

Le monstre tel qu'il est envisagé dans les romans postmodernes met non seulement en jeu un rapport à la norme, tantôt questionnée et déstabilisée, tantôt renforcée par le monstre, mais aussi une relation à l'altérité. En effet, l'hybridité des textes et des identités reconstruit une pensée du monstrueux dont les modalités seraient l'ouverture et la greffe, nous amenant progressivement à réfléchir sur l'éthique de la relation à l'autre. A l'opposé de ce pôle valorisant et réjouissant ouvert par l'androgynie prodigieuse, les stratégies de mise en visibilité étudiées, combinées à la dimension monstrueuse de la figure permettent l'exploration de territoires limites tels que l'abject, l'obscène, la violence et le viol, le crime et la perméabilité du corps humain. A cette occasion, nous nous sommes également posés la question des limites de la monstration, en nous demandant notamment si le motif de l'androgynie, monstre prétexte à la monstration, permettait de tout exposer.

Tous les romans font ainsi la démonstration, par le biais de figures paradoxales – telles que la prétérition, la description négative, la métalepse, la digression ou la citation – d'un indicible, relevant de l'inconnaissable ou de l'imprésentable, ou par extension d'un impossible à exprimer sous des formes nouvelles en raison des limitations imposées par le langage. Ces figures de monstration paradoxales exhibent *in fine* les limites du dire et du langage, et emblématisent une quête comparable à celle des Androgynes : suivant une trajectoire asymptotique, les êtres mythiques tentent, comme l'écriture, par un moyen inadéquat et insatisfaisant de parvenir à reconstituer une totalité inatteignable. L'écriture postmoderne semble ainsi partir du postulat qu'il existe un noyau d'obstruction à la compréhension et à l'expression, faisant de l'ensemble de l'écriture une exhibition de ce nœud d'irrésolutions que symbolise incontestablement l'androgynie.

Partant de ce constat – l'impossible restauration d'une totalité – nous nous sommes alors demandés comment ce postulat intervenait dans la reconfiguration de la relation à l'autre, thématique qui se trouve au cœur des deux mythes. Nous

avons alors déplacé la problématique de l'androgynie sur le terrain de l'éthique, pour étudier le traitement du motif central de la fusion dans les différents romans du corpus. Il est apparu que la notion de fusion avec autrui était principalement traitée de manière à réactiver le pôle de la disparition et de l'effacement contenu dans les deux récits d'origine, et remis au jour par la critique contemporaine, présentant cette modalité d'interaction comme étant peu productive, non-éthique, et non désirable. Ainsi, la fusion avec l'autre est potentiellement dangereuse pour Ackroyd et Self, ce dernier accentuant la dimension entropique de l'indifférenciation avec autrui. Elle est un mythe consolatoire pour Angela Carter et une tentation à laquelle on se doit de résister dans le roman de Jeanette Winterson. A l'exception notable de Will Self, les romans contemporains se dressent contre la rotondité solipsiste et autosuffisante de l'Androgynie platonicien, ouvrant ainsi la perspective d'un autre mode relationnel et représentationnel, allant à l'encontre de la notion de sujet autonome et indépendant. Dans le même temps, cette réévaluation du motif de la fusion avec l'autre opère une redéfinition de l'ontologie. L'idée d'un rapport non synthétique avec Autrui conditionne en retour les contours d'un moi qui se représente adéquatement par l'ipséité, soit, selon Paul Ricœur, un aspect de l'identité déterminé par le changement et la mutation. La notion d'ipséité permet donc d'articuler l'identité dans sa collaboration avec l'altérité, et ouvre des perspectives d'interaction avec cette dernière qui ne soient ni de complémentarité ni de domination.

Dans un deuxième temps, nous avons vu comment, une fois le motif fusionnel discrédité, les différents romans proposent, sous l'égide d'Emmanuel Lévinas, à travers la figure de la rencontre, un mode relationnel éthique qui réinterprète l'androgynie comme une zone de contact et d'ouverture à l'autre. Nous avons ensuite abordé le problème sous-jacent de l'écriture et du discours porté sur l'Autre, tant la radicale altérité d'Autrui exclut, selon Lévinas, toute possibilité de représentation. Cette question nous a permis d'établir un lien avec la notion de monstration inversée, permettant justement d'exhiber ostensiblement la présence d'un noyau d'obstruction à la compréhension et à l'expression, laquelle, en préservant un sublime, donne à l'écriture sa dimension éthique. Enfin, la notion de jeu, qui convertit la vulnérabilité du texte en responsabilisation du lecteur,

notamment par le biais d'un humour ambigu, nous a permis d'articuler le passage d'une éthique transcendantale à une éthique pragmatique, ouvrant vers un engagement politique. En considérant avec Paul Ricoeur, que raconter « c'est déployer un espace imaginaire pour des expériences de pensée où le jugement moral s'exerce sur un mode hypothétique » (1990, 200), le texte expérimental, se faisant, à l'image de l'androgynie, espace d'antithèses et de contradictions irrésolues, devient un laboratoire apte à tester les limites des modèles sociaux et à générer de nouvelles matrices de pensée politiques. Il est à ce titre doublement éthique : en permettant, comme l'indique Ricoeur, une pratique éthique du discours d'une part, puis en responsabilisant le lecteur inclus dans un processus de lecture éthique, interpellé par la vulnérabilité du texte.

Cette nouvelle orientation, pointant vers une *praxis* éthique nous a alors conduit à questionner la dimension proprement politique du mythe de l'androgynie contemporain. L'androgynie, de par la double perspective qu'elle offre, intervient dans un questionnement et une redéfinition de la nature même de l'altérité. En l'occurrence, le point de vue double – ou « tirésiaque » – que permet l'être bisexuel s'avère certes être un outil puissant de la critique féministe portant sur le genre et le féminin. Mais il intervient également dans une redéfinition conjointe de la masculinité, ouvrant sur la perspective d'une absence de genre ou *genderlessness*. Compte tenu de la redéfinition paradigmatique que constitue l'idée du sujet comme ipséité, définie par sa relation à une extériorité et toujours déjà prise dans un réseau de significations culturelles, linguistiques et mythologiques, les notions mêmes de Moi et d'Autrui, d'altérité et d'individualité perdent leur sens. En regard de ce contexte de déstabilisation ontologique fondamentale, le schème binaire opposant le masculin au féminin perd *de facto* tout sens, autorisant une pensée de l'humain au-delà de la dichotomie de genre, tout en s'écartant également d'un discours androcentré hégémonique qui subsumerait le féminin sous la fausse universalité du masculin.

Ce renouvellement de la conception de l'altérité qui, à l'inverse des termes lévinassiens, se formule en dehors des catégories de genre, s'exprime alors en termes de vulnérabilité par rapport à l'autre. Cette perspective, qui souligne la fragilité de l'humain et dénonce la fiction de son autonomie ou de sa souveraineté est potentiellement angoissante, comme en témoignent les deux nouvelles de Will

Self. Toutefois, la pensée selfienne constitue un hapax en regard des autres romans du corpus, qui envisagent cette vulnérabilité essentielle du moi à l'autre en termes de responsabilité et donc de sollicitude envers l'autre. Ainsi, les romans de Peter Ackroyd et de Jeanette Winterson en particulier, articulent narrativement et discursivement éthique lévinassienne et pratique du *care*, qui se présente dans les deux œuvres comme un corrélat de l'indifférenciation sexuelle.

Les androgynes et hermaphrodites des romans convoquent différents visages de l'éthique, de l'éthique lévinassienne – présente chez Winterson et Carter – à l'éthique du discours emblématisée par Brigid Brophy – en passant par l'éthique du *care* et une éthique déontique plus prescriptive, selon un gradient allant du plus théorique au plus concret, mais également du plus pessimiste au plus optimiste.

Ainsi, la figure de l'androgynisme, qui génère une pensée du Neutre, ne se lie pas pour autant à un discours de la neutralité. Le mythe platonicien, tel qu'il est envisagé par les romanciers du corpus est au contraire éminemment politique, et à l'exception de Will Self, engagé dans un processus de déconstruction et de reconfiguration de l'identité, de l'altérité et de la société en termes de communauté et d'égalité au-delà de toute considération de sexe, de genre et de sexualité. L'androgynisme contemporain symbolise le rejet d'un paradigme ontologique kantien ou cartésien, fondé sur l'autonomie et l'indépendance d'un individu masculin universel raisonnable qu'un second pourrait éventuellement venir compléter dans l'amour. Il permet au contraire de repenser entièrement la notion de sujet comme étant interconnecté à, constitué par et responsable de l'Autre, engendrant une pensée de la relation éthique mais également pratique de la sollicitude.

BIBLIOGRAPHIE

| | |
|---|------------|
| I : CORPUS PRIMAIRE..... | 421 |
| 1. Oeuvres de référence. | 421 |
| 2. Autres œuvres des auteurs du corpus. | 421 |
| 2.1. PETER ACKROYD. | 421 |
| 2.2. BRIGID BROPHY. | 422 |
| 2.3. ANGELA CARTER. | 423 |
| 2.4. WILL SELF. | 423 |
| 2.5. JEANETTE WINTERSON. | 424 |
| 3. Autres sources primaires..... | 424 |
| 3.1. Domaine anglophone. | 424 |
| 3.2. Autres textes de référence. | 426 |
| II : SOURCES SECONDAIRES PORTANT SUR LE CORPUS PRIMAIRE..... | 427 |
| 1. PETER ACKROYD..... | 427 |
| 2. BRIGID BROPHY. | 430 |
| 3. ANGELA CARTER. | 432 |
| 4. WILL SELF. | 438 |
| 5. JEANETTE WINTERSON..... | 440 |
| III : ECRITS RELATIFS A L'ANDROGYNIE..... | 443 |
| 1. Philosophie/ anthropologie..... | 444 |
| 2. Littérature..... | 445 |
| 3. Psychologie et psychanalyse..... | 451 |
| 4. Médecine..... | 452 |
| IV : ECRITS THEORIQUES..... | 454 |
| 1. Genre et mode..... | 454 |
| 1.1. Le baroque. | 454 |
| 1.2. Satire/ parodie/ grotesque/ humour. | 455 |
| 1.3. Théâtre/ pantomime/ mélodrame..... | 455 |
| 1.4. Esthétique et politique du postmodernisme..... | 456 |
| 2. Le monstre et la monstruosité. | 457 |
| 3. Le sublime. | 458 |
| 4. Picturalité/ arts plastiques. | 458 |
| 5. Le temps et l'espace. | 459 |
| 6. Gender/ queer/ féminisme/ esthétique camp..... | 460 |
| 7. Ethique. | 461 |
| 8. Théorie générale..... | 463 |
| INDEX..... | 465 |

I : CORPUS PRIMAIRE.

1. Oeuvres de référence.

Ackroyd, Peter. *Dan Leno and the Limehouse Golem*. Londres : Sinclair-Stevenson, 1994.

Brophy, Brigid. *In Transit : a Heroi-cyclic Novel*. 1969. Harmondsworth : Penguin Books, 1971.

Carter, Angela. *The Passion of New Eve*. 1977. Londres : Virago, 1982.

Self, Will. *Cock and Bull*. Harmondsworth : Penguin Books, 1992.

Winterson, Jeanette. *Written on the body*. 1992. Londres : Vintage, 2001.

2. Autres œuvres des auteurs du corpus.

2.1. PETER ACKROYD.

Fictions.

Ackroyd, Peter. *Hawksmoor*. 1985. Harmondsworth : Penguin Books, 1993.

Consultés :

Ackroyd, Peter. *The Clerkenwell Tales*. Londres : Chatto & Windus, 2003.

---. *The House of Doctor Dee*. Harmondsworth : Penguin Book, 1994.

Poésie.

Consultés :

Ackroyd, Peter. « The Hermaphrodite Suffers a Change ». *OUCH*. Londres : Curiously Strong Press, 1971.

Essais.

Ackroyd, Peter. *The Collection*. Ed. Thomas Wright. Londres : Chatto & Windus, 2001.

---. *Dressing Up : Transvestism and Drag : The History of and Obsession*. New York : Simon and Schuster, 1979.

Consultés :

Ackroyd, Peter. *Albion : The Origins of the English Imagination*. Londres : Chatto & Windus, 2002.

---. *Notes for a New Culture : Essay on Modernism*. Londres : Alkin Books, 1993.

2.2. BRIGID BROPHY.

Fictions.

Brophy, Brigid. *The Finishing Touch*. Guernsey : Guernsey Press, 1963.

---. *Flesh*. Reading : Cardinal, 1962.

Essais.

Brophy, Brigid. *Baroque 'N' Roll and Other Essays*. Londres : Hamish Hamilton, 1987.

Consulté :

Brophy, Brigid. *Beardsley and his World*. Londres : Thames and Hudson, 1976.

2.3. ANGELA CARTER.

Fictions.

Carter, Angela. *Fireworks*. 1974. Londres : Virago, 2008

---. *Nights at the Circus*. Londres : Vintage, 1994.

Consulté :

Carter, Angela. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. 1972 ;

Londres : Penguin Books, 2010.

Essais critiques.

Carter, Angela. *The Sadeian Woman : An Exercise in Cultural History*. Londres :
Virago, 1979.

---. *Shaking a Leg : Collected Writings*. Jenny Uglow Ed. 1997. Londres :
Penguin Books, 1998.

2.4. WILL SELF.

Fictions.

Self, Will. *Dorian : An Imitation*. Londres : Penguin Books, 2002.

Consultés :

Self, Will. *The Book of Dave : A Revelation of the Recent Past and the Distant
Future*. 2006. Londres : Penguin Books, 2007.

---. *Great Apes*. Londres : Penguin Books, 1997.

Essais.

Self, Will et David Gamble. *Perfidious Man*. Londres : Viking, 2000.

Self, Will et Jonathan Coe. *Un véritable naturalisme est-il possible ou même souhaitable?* Pref. Bertrand Leclerc. Paris : Pleins Feux, 2003

2.5. JEANETTE WINTERSON.

Fictions.

Winterson, Jeanette. *The Passion*. 1987. Londres : Vintage, 2001.

---. *The PowerBook*. 2000. Londres : Vintage, 2001.

---. *Sexing the Cherry*. 1989. Londres : Vintage, 2001.

Consultés :

---. *The Stone Gods*. Londres : Hamish Hamilton, 2010.

---. *The World and Other Places*. Londres : Vintage, 1999.

Essais.

---. *Art Objects : Essays on Ecstasy and Effrontery*. 1996. Londres : Vintage, 2001.

3. Autres sources primaires.

3.1. Domaine anglophone.

Blake, William. *Blake : Complete Writings with Variant Readings*. Ed. Geoffrey Keynes. Londres : Oxford University Press, 1966.

Beaumont, Francis. *Poems : by Francis Beaumont, Gent. Viz, The Hermaphrodite. The Remedie of Love. Elegies. Sonnets, with Other Poems.* Londres, 1640. EEBO 1/06/11.

- <http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:image:177599>
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*. Londres : Oxford University Press, 1958.
- . *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. Ed. George Watson. 1817. Londres : Every Man's Library, 1967.
- Eliot, Thomas Stearns. *The Waste Land*. 1922. *Bartleby.com*. <<http://www.bartleby.com/201/1.html>>
- Eugenides, Jeffrey. *Middlesex*. 2002. Londres : Bloomsbury, 2003.
- Golding, Arthur. « The XV Bookes of P. Ouidius Naso, entytuled Metamorphosis, translated oute of Latin into English Meeter, by Arthur Golding Gentleman. A worke very Pleasaunt and Delectable. » Londres, 1567. Ed. W.H.D Rouse. *Shakespeare's Ovid being Arthur Golding's translation of the Metamorphoses*. Londres : De la More Press, 1904.
- Keats, John. *The Complete Poems*. Londres : Longman, 1995.
- LeGuin, Ursula. *The Left Hand of Darkness*. New York : Ace Books, 1969.
- Maupin, Armistead. *Tales of the City*. 1978. New York : Harper Collins, 1989.
- Peend, Thomas. *The Pleasant Fable of Hermaphroditus and Salmacis with a Morall in English Verse*. Londres, 1565. *EEBO* 1 juin 2011 <http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99854632>
- Rawle, Graham. *Woman's World : a Graphic Novel*. 2005. Londres : Atlantic Books, 2006.
- Rolfe, Frederick. *The Desire and Pursuit of the Whole : A Romance of Modern Venice*. New York : Da Capo, 1953.
- Sandys, George. *Ovid's Metamorphosis Englished, Mythologized, and Repesented in Figures*. Karl K Hulley and Stanley T. Vandersall eds. Lincoln : University of Nebraska Press, 1970.
- Shakespeare, William. *As you Like It*. Londres : Arden Shakespeare, 2006.
- . *Twelfth Night : Or What You Will*. Oxford : Oxford University Press, 1995.

- Sherburne, Edward. *The Poems and Translations of Sir Edward Sherburne : Excluding Seneca and Manilius*. Frans Jozef van Beeck Ed. 1651. Assen : Van Gorcum, 1961.
- Shelley, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose : Authoritative Texts, Criticism*. Donald H. Reiman and Sharon B. Powers Eds. Londres : W. W. Norton, 1977.
- Smith, Ali. *Girl Meets Boy*. Edimbourg : Canongate, 2007.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres : Basil, 1782.
- Swinburne, Algernon Charles. *Poems and Ballads and Atalanta in Calydon*. Ed. Kenneth Haynes. Harmondsworth : Penguin Books, 2000.
- . *Lesbia Brandon*. Trans. Lola Tranec-Dubled. Paris : Gallimard, 1956.
- Tennysson, Alfred. *The Poetic and Dramatic Works of Alfred Lord Tennyson*. 1898. Boston : Houghton Mifflin, 2004.
- Vidal, Gore. *Myra Breckinridge & Myron*. 1968. Londres : Grafton Books, 1989.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 1891. Harmondsworth : Penguin Books, 1985.
- . *Salomé : drame en un acte*. Paris : Librairie de l'Art Indépendant, 1893.
- Woolf, Virginia. *Orlando : A Biography*. 1928. New York : Penguin Books, 1946.
- . *A Room of One's Own*. 1929. Oxford : Oxford University Press, 1992.

3.2. Autres textes de référence.

- Ficin, Marsile. *Commentaire sur le Banquet de Platon*. 1469. Trans. Pierre Laurens. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Int. Michel Crouzet. 1834. Paris : Gallimard, 1973.
- Huymans, Joris Karl. *A rebours*. Paris : Garnier Flammarion, 1978.
- Ovide. *Les métamorphoses*. Trans. Joseph Chamonard. Paris : Garnier Flammarion, 1966.
- Platon. *Le banquet*. Trans. Emile Chambry. Paris : Garnier Flammarion, 1964.
- Rolfe, Frederick (Baron Corvo). *The Desire and Pursuit of the Whole : A Romance of Modern Venice*. 1909. Oxford : Oxford University Press, 1986.

Consulté :

Artus, Thomas. *L'isle des Hermaphrodites*. 1605. Claude-Gilbert Dubois Ed.
Genève : Droz : 1996.

II : SOURCES SECONDAIRES PORTANT SUR LE CORPUS PRIMAIRE.

1. PETER ACKROYD.

Entretiens.

Consultés :

Gibson, Jeremy et Julian Wolfreys. « Three Interviews with Peter Ackroyd ». *Peter Ackroyd : the Ludic and Labyrinthine Text*. Basingstoke : Macmillan, 2000. 221-262.

Onega, Susana. « Interview with Peter Ackroyd ». *Twentieth Century Literature* 42.2 (1996) : 208-220.

Monographies.

Ganteau, Jean-Michel. *Peter Ackroyd et la musique du passé*. Paris : Michel Houdiard, 2008.

Gibson, Jeremy and Julian Wolfreys. *Peter Ackroyd : the Ludic and Labyrinthine Text*. Basingstoke : Macmillan, 2000.

Onega, Susana. *Peter Ackroyd*. Plymouth : Northcote House, 1998.

Consulté :

Lewis, Barry. *My Words Echo Thus : Possessing the Past in Peter Ackroyd*. Columbia : University of South Carolina Press, 2007.

Thèses.

Consultées :

Claude, Chrystelle. « Le combinatoire de la biographie, de l'histoire et de la fiction chez P. Ackroyd, P. Quignard et A.S Byatt ». Université Paul Valéry Montpellier 3. 2007.

Prunès, Sophie. « Londres, ville-mémoire : la représentation de l'espace londonien et l'écriture du passé dans l'œuvre de Peter Ackroyd ». Université Diderot Paris 7. 2004.

Chapitres ou sections d'ouvrages.

Audigier, Jean-Pierre. « L'apocryphe selon Ackroyd ». *Historicité et métafiction dans le roman contemporain des îles britanniques*. Ed. Max Duperray. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 1994.

Cartier, Sophie. « Peter Ackroyd's English Tradition : From Plethoric Impersonality to the Creation of Emotion ». Eds. Reynier Christine and Jean-Michel Ganteau. *Present Perfect 1 : Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literature*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2005. 229-237.

Ganteau, Jean-Michel. « Peter Ackroyd, Kitsch and the Logic of Impersonal Imitation ». Eds. Reynier Christine and Jean-Michel Ganteau. *Present Perfect 1 : Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British*

Literature. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2005. 239-249.

Letissier, Georges. « Biographie d'une ville, temporalités d'une œuvre, Londres selon Ackroyd ». *Des histoires du temps : conceptions et représentations de la temporalité*. Ed. Ronald Shusterman. Pessac : Bordeaux, 2003. 303-322.

Rennison, Nick. « Peter Ackroyd ». *Contemporary British Novelists*. Londres : Routledge, 2005.

Consultés :

Benyei, Tamas. « Reconsidering the Novels of Peter Ackroyd ». Eds. Tew, Philip, and Rod Mengham. *British Fiction Today*. Londres : Continuum, 2006. 55-66.

Bernard, Catherine. « Peter Ackroyd et Dickens ». *La biographie littéraire en Angleterre*. Ed. Frédéric Regard. St Etienne : Presses Universitaires de St Etienne, 1999. 223-239

Articles dans une revue.

Bernard, Catherine. « Peter Ackroyd : entre plagiat et élégie ». *Études britanniques contemporaines* 5 (1994) : 13-22.

Cartier, Sophie : « La représentation de Londres chez Peter Ackroyd : l'origine comme parcours des possibles ». *Études britanniques contemporaines* 28 (2005) : 21-32.

---. « Peter Ackroyd's Representation of the Past : London as a Site of Memory ». *Études britanniques contemporaines* 29 (2005) : 123-32.

Ganteau, Jean-Michel. « Death and Melodrama : expressivité et représentation de l'émotion chez Peter Ackroyd, Louis de Bernières et David Lodge ». *Études britanniques contemporaines* 17 (1999) : 79-91.

---. « Un-Remaindering Gothic Romance : Peter Ackroyd's Logic of Affect ». *Anglophonia : French Journal of English Studies* 15 (2004) : 243-253.

Lanone, Catherine. « Cryptes intertextuelles : jeux de lecture dans *Chatterton* de Peter Ackroyd ». *EBC* 12 (1997) : 17-30.

Richter, David. « Murder in Jest : Serial Killing in the Post-Modern Detective Story ». *The Journal of Narrative Technique*. 19.1 (1989) : 106-115.

Consultés :

Bernard, Catherine. « The Cultural Agenda of Parody in some Contemporary English Novels ». *European Journal of English Studies* 3.2 (1999) : 167-189.

Neagu, Adriana. « Peter Ackroyd's Englishness : A Continental View ». *Contemporary Review* 288.1681 (2006) : 217-236.

Peck, John. « The Novels of Peter Ackroyd ». *English Studies* 5 (1994) : 442-452.

Comptes rendus.

Consultés :

Birmingham, Stephen. « History and Fiction Blur in Victorian Murder Tale ». *Washington Times* (1995) : 7-9.

Gray, Paul. « Elementary, my Dear Marx ». *Time* 145.22 (1995) : 66-7.

Hutchings, William. « Peter Ackroyd : The Trial of Elizabeth Cree ». *World Literature Today* 71.1 (1997) : 149.

Keating, Peter. « Here we are again! » *Times Literary Supplement* 4771 (1994) : 21.

Martin, Valerie. « A Victorian Nightmare ». Rev of *Dan Leno and the Limehouse Golem*, by Peter Ackroyd. *New York Times Book Review* (1995) : 7.

Morace, Robert A. « The Trial of Elizabeth Cree : A Novel of the Limehouse Murders ». *Magill Book Reviews* (1996) : 8.

2. BRIGID BROPHY.

Contributions à ouvrages collectifs.

Ganteau, Jean-Michel. « *In Thy Autonomy is Thy Commitment : Brigid Brophy's In Transit* ». *Autonomy and Commitment in Twentieth-century British Literature*. Eds. Christine Reynier and Jean-Michel Ganteau. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2010. 191-203.

Lawrence, Karen. « In Transit : From James Joyce to Brigid Brophy ». Ed. Lawrence, Karen. *Transcultural Joyce*. Cambridge, England : Cambridge University Press, 1998. 37-45.

Consultées :

Moseley, Merrit and S.J Newman, eds. « Brigid Brophy ». *British and Irish Novelists since 1960*. Detroit : Thomson Gale, 2003. 70-80.

Newman, S. J. « Brigid Brophy ». *British Novelists Since 1960*. Ed. Halio, Jay L. Détroit : Gale Research, 1983.

Plastow, Jennifer. « Brigid Brophy ». *A Dictionary of Women Writers*. Ed. Janet Todd Londres : Routledge, 1989. 101-103.

Stevenson, Sheryl. « Language and Gender in Transit : Feminist Extensions of Bakhtin ». Bauer, Dale M. and Susan Jaret McKinstry Eds. *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Albany : State University of New York Press, 1991. 181-98.

Articles dans une revue.

N.B : *Review of Contemporary Fiction* 15.3 entièrement consacré à Brigid Brophy.

Fort, Camille. « Traduire le neutre sans neutraliser le littéraire : *Written on the Body* de Jeanette Winterson et *In Transit* de Brigid Brophy ». *Palimpsestes 21 : Traduire le genre grammatical : enjeu linguistique et/ou politique?*

- Ed. Christine Raguét. Paris : Presses Universitaires de France, 2008 : 75-83.
- Gilbert, Sandra M. et Susan Gubar. « Sexchanges ». *College English* 50.7 (1988) : 768-785.
- Hoepffner, Bernard. « Translating *In Transit* : Writing – by Proxy ». *The Review of Contemporary Fiction* 15.3 (1995) : 54-61.
- Hopkins, Chris. « The neglect of Brigid Brophy. *Review of Contemporary Fiction* 15.3 (1995) : 12-17.
- Horvath, Brooke. « Brigid Brophy's It's-all-right-I'm-only-dying Comedy of Modern Manners : Notes on *In Transit* ». *Review of Contemporary Fiction* 15.3 (1995) : 46-49.
- Lee, Patricia. « Communication Breakdown and the 'Twin Genius' of Brophy's *In Transit* ». *The Review of Contemporary Fiction* 15.3 (1995) : 62-67.
- Maack, Annegret. « Brigid Brophy's *In Transit* ». *Review of Contemporary Fiction* 15.3 (1995) : 40-46.
- Miller, K. « Brigid Brophy : A Memoir ». *Raritan*. 15.4 (1996) : 38-52.
- Moore, Steven. « Brigid Brophy : An Introduction and Checklist ». *Review of Contemporary Fiction* 15.3 (1995) : 7-12.
- Schabert, Ina. « Translation Trouble : Gender Indeterminacy in English Novels and their French Versions ». *Translation and Literature* 19.1 (2010) : 72-92.

3. ANGELA CARTER.

Entretiens.

- Haffenden, John. « Angela Carter ». *Novelists in Interview*. New York : Methuen, 1985. 76-96.
- Katsavos, Anna. « An Interview with Angela Carter ». *Review of Contemporary Fiction* 14.3 (1994) : 11-18.

Monographies.

Gamble, Sarah. *Angela Carter : Writing from the Front Line*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 1997.

---, ed. *The Fiction of Angela Carter : A Reader's Guide to Essential Criticism*. Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2001.

Richard Hobbs, *Writing on the Body : Sex, Gender and Identity in the Fiction of Jeanette Winterson and Angela Carter*. Nottingham : Pauper's Press, 2004.

Simon, Julia. *Rewriting the Body : Desire, Gender and Power in Selected Novels by Angela Carter*. Frankfort : Peter Lang, 2004.

Consultées :

Day, Aidan. *Angela Carter : The Rational Glass*. Manchester : Manchester University Press, 1998.

Peach, Linden. *Angela Carter*. Londres : MacMillan Press, 1998.

Sage, Lorna. *Angela Carter*. 1994. Horndon : Northcote, 2007.

Thèses.

Hentges, Jane Parsons. *Double je et jeux du double dans les romans d'Angela Carter*. Villeneuve d'Asq : Septentrion, 1999.

Sauvage, Julie. « Esthétique du 'roman-théâtre' chez Angela Carter ». Université de Bordeaux 3, 2006.

Consultée :

Bijon, Béatrice. *Le sujet à l'œuvre : Ecriture et lecture chez Angela Carter*. Diss. Université Lumière – Lyon II, 2001.

Ouvrages Collectifs.

Easton, Alison, ed. *Angela Carter*. Basingstoke : Macmillan, 2000.

Sage, Lorna, ed. *Flesh and the Mirror : Essays on the Art of Angela Carter*.
Londres : Virago, 2007.

Consulté :

Munford, Rebecca, ed. *Re-visiting Angela Carter : Text, Contexts, Intertexts*.
Basingstoke : New York : Palgrave Macmillan, 2006.

Chapitres ou sections d'ouvrages collectifs consacrés Angela Carter.

Palmer, Paulina. « Gender as Performance in the Fictions of Angela Carter and Margaret Atwood ». *The Infernal Desires of Angela Carter*. Eds. Joseph Bristow and Trev Lynn Broughton Essex : Longman, 1997. 24-41.

Wyatt, Jean. « The Violence of Gendering : Castration Images in Angela Carter's *The Magic Toyshop*, *The Passion of New Eve*, and *Peter and the Wolf* ». *Critical Essays on Angela Carter*. Lindsey Tucker Ed. New York : Macmillan, 1998. 60-80.

Chapitres consacrés à Carter dans d'autres ouvrages.

Jordan, Elaine. « The Dangers of Angela Carter » *New Feminist Discourse : Critical Essays in Literature, Criticism and Theory*. Ed. Isobel Armstrong. New York : Routledge, 1992. 119-133.

Pedot, Richard. « Enchantements et désenchantements de la (re)création littéraire dans *The Bloody Chamber* (Angela Carter) ». *La Nouvelle Anglo-Saxonne Contemporaine : Réflexions sur un genre*. Ed. Liliane Louvel. Poitiers : La Licorne, 2002. 101-112.

Regard, Frédéric. « Mythe, différence sexuelle et stratégies rhétoriques : Angela Carter relit le marquis de Sade ». *Dimensions mythiques de la littérature contemporaine*. Ed. Jean-Paul Engélibert. Poitiers : La Licorne, 2001. 251-263.

Robinson, Sally. « Angela Carter and the Circus of Theory : Writing Woman and Women's Writing ». *Engendering the Subject : Gender and Self-*

Representation in Contemporary Women's Fiction. Albany : State University of New York Press, 1991. 77-134.

Rubinson, Gregory. « Angela Carter ». *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson, and Carter : Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of Four Postmodernists*. Jefferson, North Carolina : McFarland, 2005. 147-186.

Sage, Lorna. « Angela Carter ». *British Novelists Since 1960*. Ed. Jay L. Halio. Détroit : Bruccoli Clark, 1983. 205-213.

Sauvage, Julie. « Faut-il tuer le temps ? Les formes de la temporalité dans les romans d'Angela Carter ». *Des histoires du temps : conceptions et représentations de la temporalité*. Ed. Ronald Shusterman. Pessac : Bordeaux, 2003. 273-285.

Warner, Marina. « Granny Bonnets, Wolves' Cover : Seduction III ». *From the Beast to the Blonde : On Fairy Tales and Their Tellers*. Londres : Chatto & Windus, 1994. 181-197.

Consultés :

Eaglestone, Robert. « The Fiction of Angela Carter : The Woman Who Loved to Retell Stories ». *Contemporary British Fiction*. Eds. Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew. Cambridge : Polity Press, 2003. 195-209.

Lopez, Gemma. *Seductions in Narrative : Subjectivity and Desire in the Works of Angela Carter and Jeanette Winterson*. Youngston : Cambria Press, 2007.

Pégon, Claire. « Sublimity and Aerial Creation : Angela Carter's *Nights at the Circus* ». *Postérité du sublime : avatars d'un mode dans la littérature anglo-saxonne du XVIIIème au XXème siècles*. Paris : Mallard, 2000. 81-102.

Regard, Frédéric. « Sublimité, vitesse et différence sexuelle. Tentative de définition d'une écriture révolutionnaire : De Ruskin à Angela Carter ». *Postérité du sublime : avatars d'un mode dans la littérature anglo-saxonne du XVIIIème au XXème siècles*. Paris : Mallard, 2000. 59-79.

Winnberg, Jakob. « On the Limits of the Ethical : Experimentalism and the Emotional Attitude in *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*

and *Hawksmoor* ». *The Ethical Component in Experimental British Fiction since the 1960's*. Newcastle sur Tyne : Cambridge Scholars, 2007.71-90.

Yanikoğlu, Seda Pekşen. *Bisexual minds : A Study of the Novels of Angela Carter, Virginia Woolf, Magre Piercy and Ursula LeGuin from the Perspective of Ecriture Feminine*. Saarbrücken : VDM Verlag Dr. Müller, 2009.

Articles critiques dans une revue.

Del Mar Pérez-Gil, Maria. « The Alchemy of the Self in Angela Carter's *The Passion of New Eve* ». *Studies in the Novel*. 39.2 (2007) : 216- 235.

Hentges, Jane. « Entre rêve et réalité : progrès et plénitude dans *Nights at the Circus* et *Wise Children* de Angela Carter ». *Etudes britanniques contemporaines* 20 (2001) : 41-49.

Hutcheon, Linda. « 'The Strings of Lust' : Angela Carter and the French Connection ». *Etudes britanniques contemporaines* 14 (1998) : 1-7.

Johnson, Heather. « Textualizing the Double-gendered Body : Forms of the Grotesque in *The Passion of New Eve* ». *Review of Contemporary Fiction* 14.3 (1994) : 43-8.

Lanone, Catherine. « La carte brute d'Angela Carter ». *Tropismes : Cartes et strates* 7 (1995) : 227-42.

Lepaludier, Laurent. « Passages du miroir et miroirs du passage dans *Reflections* d'Angela Carter ». *Etudes britanniques contemporaines*. 14 (1998) : 9-27.

Punter, David. « Angela Carter : Supersessions of the Masculine ». *Critique* 25 (1984) : 209- 222.

Regard, Frédéric. « Pornographie et postféminisme. Théorie du 'pornogramme' chez Angela Carter ». *Etudes britanniques contemporaines* 18 (2000) : 65-77.

Ryan-Sautour, Michelle. « The Apocalypse of Gender in Angela Carter's *The Passion of New Eve* ». *Etudes britanniques contemporaines* 26 (2003) : 107-123.

Schmidt, Ricarda. « The Journey of the Subject in Angela Carter's Fiction ». *Textual Practice*. 3.1 (1989) : 56-75.

- Suleiman, Susan. « (Re)Writing the Body : The Politics and Poetics of Female Eroticism ». *Poetics Today* 6.1 (1985) : 43-65.
- Trevenna, Joanne. « Gender as Performance : Questioning the 'Butlerification' of Angela Carter's fiction ». *Journal of Gender Studies* 11.3 (2002) : 267-276.
- Vallorani, Nicoletta. « The Body of the City : Angela Carter's *The Passion of New Eve* ». *Science Fiction Studies* 21.3 (1994). *DePauw University Website*. <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/64/vallorani.htm>>.

Consultés :

- Ahearn, Edward J. « The Modern English Visionary : Peter Ackroyd's *Hawksmoor* and Angela Carter's *The Passion of the New Eve* ». *Twentieth Century Literature* 46.4 (2000) : 453-469.
- Blodgett, Harriet. « Fresh Iconography : Subversive Fantasy by Angela Carter ». *Review of Contemporary Fiction* 14.3 (1994) : 49-56.
- Buschini, Marie-Pascale. « Les Maisons closes chez Angela Carter ». *Imaginaires : Revue du Centre de Recherche sur l'Imaginaire dans les Littératures de Langue Anglaise* 2 (1997) : 151-167.
- Ferreira, Marie-Aline Seabra. « The Passion of the Brides; Angela Carter, Marcel Duchamp and Max Ernst ». *Etudes britanniques contemporaines* 31 (2006) : 83-105.
- . « Shelley Jackson's *Patchwork Girl* and Angela Carter's *The Passion of New Eve* : A Comparative Reading ». *Victorian Web* <<http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/pg/ferreira.html>>.
- Picot, Jean-Louis. « Sciure et strass : Le Topos de la piste de cirque dans *Nights at the Circus* de Angela Carter ». *Tropismes : Cartes et strates* 7 (1995) : 243-259.
- Rogan, Alcena Madeline Davis. « Alien Sex Acts in Feminist Science Fiction : Heuristic Models for Thinking a Feminist Future of Desire ». *Publications of the Modern Language Association of America* 119.1 (2004) : 442-456.
- Rubinstein, Roberta. « Intersexions : Gender Metamorphosis in Angela Carter's *The Passion of New Eve* and Lois Gould's *A Sea Change* ». *Tulsa Studies in Women's Literature* 12.1 (1993) : 103-118.

Sceats, Sarah. « Gastroporn, Vampires and Unappeasable Appetite : Cannibalism and Carnival in Angela Carter's fiction ». *Etudes britanniques contemporaines* 7 (1995) : 73-84.

---. « Oral Sex : Vampiric Transgressions and the Writing of Angela Carter ». *Tulsa Studies in Women's Literature* 20.1 (2001) : 107-121.

4. WILL SELF.

Entretiens.

Self, Will. « Interview ». *Penguin Books UK Will Self Homepage*, 06/07/12 .
<<http://www.penguin.co.uk/nf/Author/AuthorPage/0,,1000048726,00.html?sym=QU>>

Thèse.

Rospide, Maylis. « Stratégies de 'renormalisation' dans l'œuvre de Will Self. »
Thèse. Université Paul Valéry, Montpellier III, 2007.

Monographies.

Hayes, M. Hunter. *Understanding Will Self*. Columbia : University of South Carolina Press, 2007.

Chapitres consacrés à Will Self dans d'autres ouvrages.

Girard, Didier. « Radical No-Saying. The Contradictions and Paradoxes of the Will/Self ». *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Ed. Vanessa Guignery. Newcastle sur Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009. 10-20.

Ramel, Annie et Josiane Paccaud-Huguet. « Dorian 1 et Dorian 2 : Oscar Wilde et Will Self au-delà du plaisir ». *L'art de plaire : esthétique, plaisir, representation*. Eds. Patrick Chézaud, Lawrence Gasquet et Ronald Shusterman. St Pierre de Salerne : Gérard Monfort, 2007. 293-311.

Consultés :

Fortin-Tournes, Anne Laure. « *The Quantity Theory of Insanity* de Will Self : une lecture ironique de l'hypotexte apocalyptique ». *Apocalypisme des temps (post)modernes : representations de la cruauté, crudité de la representation. Lignes 1*. 03/10/2009. Université de Pau, « <http://www.univ-pau.fr/psd/lignes1.html> ».

Golomb, Liorah Anne. « The Fiction of Will Self : Motif, Method and Madness ». *Contemporary British Fiction*. Eds. Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew. Cambridge : Polity Press, 2003. 74-86.

Nelson, Victoria. « The New Expressionists ». *The Secret Life of Puppets*. Cambridge : Harvard U P, 2001. 213-232.

Spiegel, Maura. « Will Self ». *British Writers*. Stade, George and Sarrah Hannah Goldstein Eds. Supp V. New York : Charles Scribner's sons, 1999. 395-408.

Articles critiques dans une revue.

Finney, Brian. « The Sweet Smell of Excess : Will Self, Bataille and Transgression ». <<http://www.csulb.edu/bhfinney/WillSelf.html>. >

Ganteau, Jean-Michel. « 'This Empty Tale' : monstration de l'envers et dire politique dans *How the Dead Live* de Will Self ». *Etudes britanniques contemporaines* 34 (2008) : 129- 144.

Girard, Didier. « Anatomie des corps morts : le cadavre plus ou moins exquis chez Will Self ». *Etudes britanniques contemporaines* 17 (1999) : 105-121.

Harbord, Janet. « Performing Parts : Gender and Sexuality in Recent Fiction and Theory ». *Women : A Cultural Review* (1996) 7.1 : 39-47.

Consultés :

Alderson, David. « 'Not Everyone Knows Fuck All About Foucault' : Will Self's *Dorian* and Post-Gay Culture ». *Textual Practice* 19.3 (2005) : 309-329.

Gonzalez, Madelena. « The Aesthetics of Post-Realism and the Obscenification of Everyday Life : The Novel in the Age of Technology ». *Journal of Narrative Theory* 38 :1. (2008) 111-134.

Louvel, Liliane. « Reprise, Rewriting Reprising in Literature : Dorian's 'New Clothes' ». [http// :www.pressess.univ-lyon2.fr/colloques/viewparperphp?id=43&cf=5](http://www.pressess.univ-lyon2.fr/colloques/viewparperphp?id=43&cf=5), consulté le 20 novembre 2009.

Paccaud-Huguet, Josiane. « *Dorian, an Imitation* de Will Self : Le Mentir vrai de la fiction ». *Études anglaises : Revue du monde anglophone*. 61.1 (2008) : 43-57.

Rospide, Maylis. : « 'A polaroid of the Grail' : Will Self's approach to Naturalism ». *Études britanniques contemporaines* 33 (2007) : 115-25.

Sorlin, Sandrine. « Time, Distance and Language : The Three Dimensions of Will Self's *Book of Dave* ». *In Between* 15.2 (2006) : 99-113.

Vallorani, Nicoletta. « Slipstream London : The City of Apocalypse in Martin Amis and Will Self ». *Textus* 14 (2001) : 163-178.

5. JEANETTE WINTERSON.

Entretiens.

Consulté :

Hélène Fau. « Interview with Jeanette Winterson ». *Études britanniques contemporaines* 26 (2004) : 171-185.

Monographies.

Harris, Andrea L. *Other Sexes : Rewriting Difference from Woolf to Winterson*. Albany : State University of New York Press, 2000.

Onega, Susana. *Jeanette Winterson*. Manchester : Manchester University Press, 2006.

Reynier, Christine. *Le miracle ordinaire*. Pessac : Presse Universitaires de Bordeaux, 2004.

Ouvrages Collectifs.

Andermahr, Sonya, ed. *Jeanette Winterson : a Contemporary Critical Guide*. Trowbridge : Continuum, 2007.

Grice, Helena et Tim Woods, eds. *'I'm Telling You Stories' : Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Amsterdam : Rodopi, 1998.

Consultés :

Merja, Makinen, ed. *The Novels of Jeanette Winterson : A Reader's Guide to Essential Criticism*. Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2005.

Sönmez, Margaret J.M et Mine Ozyurt Kiliç, eds. *Winterson Narrating Time and Space*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Contributions à ouvrages collectifs consacrés à Winterson.

Nel, David. « The Solace of Quantum (Physics) : Biochemical and Physical Time in Jeanette Winterson's *Written on the Body* ». *Winterson Narrating Time and Space*. Eds. Margaret Sommez et Mine Ozyurt Kiliç. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009. 17-31.

Meyer, Kim Middleton. « Jeanette Winterson's Evolving Subject : 'Difficulty into Dream' ». *Contemporary British Fiction*. Eds. Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew. Cambridge : Polity Press, 2003. 210-225.

Chapitres consacrés à Winterson dans d'autres ouvrages.

Allen, Carolyn. « Jeanette Winterson and the Erotics of Risk ». *Following Djuna : Women Lovers and the Erotics of Loss*. Bloomington : Indiana University Press, 1996.

Hobbs, Richard. *Writing on the Body : Sex, Gender and Identity in the Fiction of Jeanette Winterson and Angela Carter*. Nottingham : Paupers' Press, 2004.

Meyer, Kim Middleton. « Jeanette Winterson's Evolving Subject : Difficulty into Dream ». *Contemporary British Fiction*. Eds. Richard Lane, Rod Mengham et Philip Tew. Cambridge : Polity Press, 2003. 211-226.

Reynier, Christine. « Jeanette Winterson's *Cogito – 'Amo Ergo Sum'* – or Impersonality and Emotion Redefined ». *Present Perfect 1. Impersonality and Emotion in Twentieth Century Literature*. Eds. Christine Reynier et Jean Michel Ganteau. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2005. 299-308.

Rubinson, Gregory. « Jeanette Winterson ». *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson, and Carter : Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of Four Postmodernists*. Jefferson, North Carolina : McFarland, 2005. 112-147.

Consulté :

Lopez, Gemma. *Seductions in Narrative : Subjectivity and Desire in the Works of Angela Carter and Jeanette Winterson*. Youngston : Cambria Press, 2007.

Articles critiques dans une revue.

Ganteau, Jean-Michel. « Sympathetic Parody : où imposer les limites du genre ? A propos de *The PowerBook* de Jeanette Winterson ». *Etudes britanniques contemporaines* 26 (2004) : 153-170.

- Gonzalez, Madalena. « The Aesthetics of Post-Realism and the Obsenification of Everyday Life : The Novel in the Age of Technology ». *Journal of Narrative Theory* 38.1 (2008) : 111-134.
- Langland, Elizabeth. « Sexing the Text : Narrative Drag as Feminist Poectics and Politics in Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* ». *Narratives* 5.1 (1997) : 99-107.
- Nunn, Heather. « *Written on the Body* : An Anatomy of Horror, Melancholy and Love ». *Women : A Cultural Review* 7.1 (1996) :16-27.

Consultés :

- Bengtson, Helene. « The Vast, Unmappable Cities of the Interior : Place and Passion in *The Passion* ». *Sponsored by Demons : The Art of Jeanette Winterson*. Eds. Helene Bengtson, Marianne Borch et Cindie Maagaard [Suède] : Scholars' Press, 1999.
- Fau, Hélène. « A la recherche du correct dans *Sexing the Cherry* de Jeanette Winterson : monstration de l'obscène et inhibition décente ». *Etudes britanniques contemporaines* 24 (2003) : 85-96.
- Kiliç, Mine Özyurt. « Transgressing Gender Boundaries : The Function of the Fantastic in Jeanette Winterson's *The Powerbook* ». *English Studies* 89.3 (2008) : 287-305.
- Onega, Susana. « Writing, Creation and the Ethics of Posmodernist Romance in Jeanette Winterson's *Boating for Beginners* ». *RANAM* 39 (2006) : 213-227.
- Reynier, Christine. « Venise dans *The Passion* ». *Etudes britanniques contemporaines* 4 (1994) : 25-39.

III : ECRITS RELATIFS A L'ANDROGYNIE.

1. Philosophie/ anthropologie.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.

---. *Le Neutre : cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil, 2002.

Boehme, Jacob. *De la signature des choses*. Trans. Pierre Deghaye. 1662 ; Paris : Grasset, 1995.

Brisson, Luc. *Le sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*. Paris : Les Belles Lettres, 1997.

Delcourt, Marie. *Hermaphrodite : mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1958.

Eliade, Mircea. *Méhistophélès et l'Androgyne*. Paris : Gallimard, 1962.

---. *Le sacré et le profane*. 1957. Paris : Gallimard, 1965.

Faivre, Antoine et Frédérick Tristan, eds. *L'androgynie*. Paris : Albin Michel, 1986.

Jouteur, Isabelle. *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*. Louvain : Editions Peeters, 2001. 272-280.

Mattei, Jean-François. « Le symbole de l'amour dans le *Banquet* de Platon ». *Herméneutique et ontologie Mélanges en hommage à Pierre Aubenque*. Eds. Rémi Brague et Jean-François Courtine. Paris : Presses Universitaires de France, 1990. 55-79.

Molino, Jean. « Le mythe de l'androgynie ». *Aimer en France*. Eds. P. Viallaneix et J. Erhard. Actes du colloque. Tome 2. Clermont-Ferrand : Publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1980. 401-411.

Swedenborg, Emmanuel de. *Traité curieux des charmes de l'amour conjugal dans ce monde et dans l'autre*. Trans. M. de Brumore . 1784. Paris : Slaktine, 1995.

Tort, Patrick. « Le mixte et l'Occident : l'hermaphrodite entre le mythe et la science Platon, Ovide, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire ». *La raison classificatoire : quinze études*. Paris : Aubier, 1989. 173-203.

Consultés :

Foucault, Michel. *Herculine Barbin*. Int. Michel Foucault. Trans. Richard Mc Dougall. 1980. New York : Vintage, 2010.

Serres, Michel. *L'hermaphrodite*. 1986. Paris : Garnier Flammarion, 1989

2. Littérature.

2.1. Renaissance.

Bate, Jonathan. « Elizabethan Translation : The Art of the Hermaphrodite ». *Translating Life : Studies in Transpositional Aesthetics*. Ed. Shirley Shew et Alistair Stead. Liverpool : Liverpool University Press, 1999. 33-51.

Kimborough, Robert. « Androgyny Seen through Shakespeare's Disguise ». *Shakespeare Quarterly* 33.1 (1982) : 17-33

Orgel, Stephen. *Impersonations : The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge : CUP, 1996.

---. « Gendering the Crown ». *Subject and Object in Renaissance Culture*. Eds. Margreta de Grazia, Maureen Quilligan et Peter Stallybrass Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 133-165

Rackin, Phyllis. « Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage ». *PMLA* 102 (1987) : 29-41.

Keach, William. *Elizabethan Erotic Narratives : Irony and Pathos in the Ovidian Poetry of Shakespeare, Marlowe, and Their Contemporaries*. Hassocks : Harvester Press, 1977.

Thompson, Ann. « Death by Water : The Originality of *Salmacis and Hermaphroditus* ». *Modern Language Quarterly* 40.2 (1979) : 99-115.

Consultés :

Barish, Jonas. « Exhibitionism and Antithetical Prejudice ». *English Literary History* 36.1 (1969) : 1-29.

Breitenberg, Mark. *Anxious Masculinity in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

- Bradbrook, Muriel Clara. « Shakespeare and the Use of Disguise in Elizabethan Drama ». *Essays in Criticism* 2 (1952) : 161-172.
- Greenblatt, Stephen. « Fiction and Friction ». *Shakespearean Negotiations : The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford : Clarendon Press, 1988. 66-84.
- Levine Laura. *Men in Women's Clothing : Anti-theatricality and Effeminization, 1579 to 1642*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- Mann, Jenny C. « How to Look at a Hermaphrodite in Early Modern England ». *Studies in English Literature, 1500-1900* 46.1 (2006) : 67-91.
- Maslen, Robert. « Myths Exploited : The Metamorphoses of Ovid in Early Elizabethan England ». *Shakespeare's Ovid : The Metamorphoses in the Plays and Poems*. Ed. A.B. Taylor. Cambridge, England : Cambridge University Press, 2000. 15-30.
- Peyré, Yves. *La voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*. Paris : CNRS Editions, 1996.
- Silberman, Lauren. « Mythographic Transformations of Ovid's Hermaphrodite ». *The Sixteenth Century Journal* 19.4 (1988) : 643-652.
- Stallybrass, Peter. « Worn Worlds : Clothes and Identity on the Renaissance Age ». *Subject and Object in Renaissance Culture*. Eds. Margreta de Grazia, Maureen Quilligan et Peter Stallybrass. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 289-321.
- . *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley : University of California Press, 1981.

2.2. Restauration et Romantisme.

- Carlson, Julie. « Gender ». *The Cambridge Companion to Coleridge*. Ed. Lucy Newlyn. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 203-216.
- Dorrego, Jorge Figueroa. « Viragos and 'Soft' Men : Androgyny in Aphra Behn's Fictions ». *Aphra Behn (1640-1689) : Identity, Alterity, Ambiguity*. Eds. Mary Ann O'Donnell, Bernard Dhuicq et Guyonne Leduc. Paris : L'Harmattan, 2000. 25-33.
- Gusdorf, Georges. *L'homme romantique*. Paris : Payot, 1984.

Laudien, Heidi. « From Pastoral to 'Pastorelle' : a New Context for Reading Aphra Behn ». *Aphra Behn (1640-1689) : Identity, Alterity, Ambiguity*. Eds. Mary Ann O'Donnell, Bernard Dhuicq et Guyonne Leduc. Paris : L'Harmattan, 2000. 91-101.

Monneyron, Frédéric. *L'androgynisme romantique : du mythe au mythe littéraire*. Grenoble : ELLUG, 1994.

Raimond, Jean. *Visages du romantisme anglais*. Paris : Bordas, 1977.

Consultés :

Bloom, Harold ed. *Romanticism and Consciousness : Essays in Criticism*. New York : Norton & Company, 1970.

---. *The Visionary Company : A Reading of English Romantic Poetry*. Garden City, New York : Anchor Books, 1961.

Bonnecase, Denis. *S.T Coleridge : poèmes de l'expérience vive*. Grenoble : Ellug, 1992.

Eaves, Morris, ed. *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Hamilton, Paul. *Coleridge's Poetics*. Stanford : Stanford University Press, 1983.

Hayes, Tom. « William Blake's Androgynous Ego-ideal ». *ELH* 71.1 (2004) : 141-186.

La Cassagnère, Christian. *Coleridge : Etudes Poétiques*. Lyon : Didier Erudition, 1993.

Lemonnier, Léon. *Les poètes romantiques anglais : Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats*. Paris : Boivin, 1943.

McGavran, James Holt. « Coleridge, the Wordsworths, and Androgyny : A Reading of 'The Nightingale' ». *South Atlantic Review* 53.4 (1988) : 57-75.

Newlyn, Lucy, ed. *The Cambridge Companion to Coleridge*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. Angus Davidson. 1933. Oxford : Oxford University Press, 1970.

Sarrazin, Gabriel. *La renaissance de la poésie anglaise. 1798-1889*. Paris : Perrin et Cie, 1889.

Woodman, Ross. « The Androgyne in *Prometheus Unbound* ». *Studies in Romanticism* 20.2 (1981) : 225-247.

2.3. Victoriens et préraphaélites.

Bashant, Wendy. « Redressing Androgyny : Hermaphroditic Bodies in Victorian England ». *Journal of Pre-Raphaelite Studies*. 4 (1995) : 5-37.

Mermin, Dorothy. « 'Fruitful Feud of Hers and His' : Sameness, Difference and Gender in Victorian Poetry » *Victorian Poetry* 33.1 (1995) :149- 168.

Pease, Allison. « Questionable Figures : Swinburne's *Poems and Ballads* ». *Victorian Poetry* 35.1 (1997) : 43-56.

Consultés :

Goodlad, Lauren. « Toward a Victorianist's Theory of Androgynous Experiment ». *Victorian Studies* 47.2 (2005) : 215-231.

James, Henry. « The Picture Season in London ». *The Galaxy* 24.2 (1877) : 149-161.

Lemaire, Gérard-Georges. *Les préraphaélites entre l'enfer et le ciel : une anthologie*. Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1989.

2.4. Décadence.

Busst, Alan J. L. « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century ». *Romantic Mythologies*. Ed. Ian Fletcher. Londres : Routledge, 1967. 1-95.

Monneyron, Frédéric. *L'androgyne décadent : mythe, figure, fantasmes*. Grenoble : ELLUG, 1996.

Consultés :

Beckson, Karl. « A Mythology of Aestheticism ». *English Literature in Transition 1880-1920*. 17.4. (1974) : 233-249.

- Chardin, Jean-Jacques. « Androgyny, Anamorphosis and Double Vision : Fin de Siècle Revisitings of the Shakespearean Canon ». *Recherches Anglaises et Nord-Américaines* 35 (2002) : 107-119.
- Citti, Pierre. *Contre la décadence : histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.
- Cruise, Colin. « Baron Corvo and the Key to the Underworld ». Eds. Nicola Bown, Carolyn Burdett et Pamela Thurschwell. *The Victorian Supernatural*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 128 – 148.
- Denisoff, Dennis. « Decadence and Aestheticism ». *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Ed. Gail Marshall. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- Farmer, Albert J. *Le mouvement esthétique et 'décadent' en Angleterre (1873-1900)*. Paris : Honoré Champion, 1931.
- Gilsdorf, Jeanette W. et Nicholas A. Salerno. « Frederick W. Rolfe, Baron Corvo : An Annotated Bibliography of Writings about Him ». *English Literature in Transition (1880-1920)* 23.1 (1980) : 3-83.
- Greene, Graham. *Essais*. Trans. Marcelle Sibon. 1969. Paris : Robert Laffont, 1975. 162-171.
- Kooistra, Lauren Jansen. *The Artist as Critic : Bitextuality in Fin-de-siècle Illustrated Books*. Cambridge : Scholar Press, 1995.
- Lodge, David. « Rolfe's Bestiary ». *Corvo, 1860-1960 : A Collection of Essays by Various Hands to Commemorate the Centenary of the Birth of Fr. Rolfe, Baron Corvo*. Eds. Woolf, Cecil, and Brocard Sewell. Aylesford : Saint Albert's Press, 1961.
- Perosa, Sergio : « The Fiction of Frederick Rolfe, 'Baron Corvo' ». *Mosaic : A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 4 :3 (1971) : 111-23.
- Temple, Ruth. « Truth in Labelling : Pre-Raphaelitism, Aestheticism, Decadence, Fin-de-Siècle ». *English Literature in Transition* 17.4 (1974) : 201-222.
- Vergne, François. « Decadence as Renewal : Aubrey Beardsley, Frederick Rolfe and the *Dream of Poliphilus* ». *Cahiers victoriens et édouardiens* 36 (1992) : 51-73.
- . « Frederick William Rolfe, Baron Corvo : Auteur-Monstre et Texte Monstrueux ». *Cahiers victoriens et édouardiens* 35 (1992) : 59-68.

Windhauser, Brad. « The Power of Confession : The Closets of *The Picture of Dorian Gray* ». *In-between* 14.1 (2005) : 51-60.

2.5. Modernisme.

Farwell, Marilyn. « Virginia Woolf and Androgyny ». *Contemporary Literature* 16.4 (1975) : 433-451.

Gilbert, Sandra M. « Costumes of the Mind : Transvestism as Metaphor in Modern Literature ». *Critical Inquiry* 7.2 (1980) : 391-417.

Heilbrun, Carolyn. *Toward a Recognition of Androgyny*. 1964. Londres : Norton, 1982.

Rado, Lisa. *The Modern Androgyne Imagination : A Failed Sublime*. Charlottesville : University Press of Virginia, 2000.

Consultés :

Boxwell, D.A. « (Dis)orienting Spectacle : The Politics of *Orlando*'s Sapphic Camp ». *Twentieth Century Literature* 44.3 (1998) : 306-328.

Burns, Christy L. « Re-Dressing Feminist Identities : Tensions Between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's *Orlando* ». *Twentieth Century Literature* 40.3 (1994) : 342-365.

---. « Powerful Differences : Critique and Eros in Jeanette Winterson and Virginia Woolf ». *Modern Fiction Studies* 44.2 (1998) : 364-393.

Parkes, Adam. « Lesbianism, History, and Censorship : *The Well of Loneliness* and the SUPPRESSED RANDINESS of Virginia Woolf's *Orlando* ». *Twentieth Century Literature* 40.4 (1994) : 434-461.

Poulin, Isabelle. « L'androgynie d'une langue à l'autre : sur les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud et *Orlando* de Virginia Woolf ». *Palimpsestes* 21 : *Traduire le genre grammatical : enjeu linguistique et/ou politique?* Ed. Christine Raguét. Paris : Presses Universitaires de France, 2008 : 85 - 108.

Reviron, Floriane. « *Orlando*, ou le voyage sentimental de Virginia Woolf ». *Etudes britanniques contemporaines* 16 (1999) : 119-133.

- Reynier, Christine. « L'un et l'autre : regards croisés dans trois nouvelles de Virginia Woolf ». *Etudes britanniques contemporaines* 7 (1995) : 97-108.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own : From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. 1978. Londres : Virago Press, 2003.
- Webb, Caroline. « Listing to the Right : Authority and Inheritance in *Orlando* and *Ulysses* ». *Twentieth Century Literature* 40.2 (1994) : 190-205.
- Weil, Kari. *Androgyny and the Denial of Difference*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1992.

3. Psychologie et psychanalyse.

- Bem, Sandra Lipsitz. « Gender Schema Theory : A Cognitive Account of Sex Typing ». *Psychological review* 88.4 (1981) : 354-364.
- . *The lenses of gender : Transforming the debate on sexual inequality*. New Haven : Yale University Press, 1993.
- . « The Measurement of Psychological Androgyny ». *Journal of Consulting and Clinical Psychology* 42.2 (1974) : 155-162.
- . « Sex typing and Androgyny : Further Explorations of the Expressive Domain ». *Journal of Personality and Social Psychology* 34.5 (1976) : 1016-1023.
- Ellis, Havelock. *Studies in the Psychology of Sex*. Vol. 2. « Sexual Inversion ». 3rd ed. 1927. Gutenberg Project. 21 juil 2011 <http://www.gutenberg.org/files/13611/13611-h/13611-h.htm>.
- Jung, Carl Gustav. *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Trans. Roland Cahen. 1933 ; Paris : Gallimard, 1964.
- . *Psychologie et alchimie*. Trans. Henry Pernet. 1970 ; Paris : Buchet Chastel, 2004.
- Krafft-Ebbing, Richard Von. *Etude médico-légale : Psychopathia Sexualis avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*. Trans. Emile Laurent et Sigismond Csapo. Paris : Georges Carré, 1895.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire*. Livre VIII. Le Transfert. 1960-1961. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1991.

- Ray John J. and F. H. Lovejoy. « The Great Androgyny Myth : Sex Roles and Mental Health in the Community at Large ». *The Journal of Social Psychology* 124 (1984) : 237-246.
- Ritter, Dominik. « Gender Role Orientation and Performance on Stereotypically Feminine and Masculine Cognitive Tasks ». *Sex Roles* 50.7/8 (2004) : 583-591.
- Riviere, Joan. « Womanliness as a Masquerade ». *The International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929) : 36-45.
- Singer, June. *Androgyny : The Opposites Within*. Boston : Sigo Press, 1976.
- Woodhill, Brenda Mae and Curtis A. Samuels. « Positive and Negative Androgyny and Their Relationship with Psychological Health and Well-Being ». *Sex Roles* 50.7/8 (2004) : 555-565.
- . « Desirable and Undesirable Androgyny : A Prescription for the Twenty-first Century ». *Journal of Gender Studies*. 13.1 (2004) : 15-28.

Consultés :

- Beaune, Carisse et Gérard Busquet. *Les Hermaphrodites*. Paris : Simoen, 1978.
- Ceglian, Cindi M. Penor and Nancy N. Lyons. « Gender Type and Comfort with Cross Dressers ». *Sex Roles* 50.7/8 (2004) : 539-546.
- Lorenzi-Cioldi, Fabio. *Les androgynes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- McKenzie, Susan. « Queering Gender : Anima/Animus and the Paradigm of Emergence ». *Journal of Analytical Psychology* 51.3 (2006) : 401-421.
- Stoller, Robert. *Recherche sur l'identité sexuelle*. 1968. Trans. Monique Novodorsqui. Paris : Gallimard, 1978.
- Stoller, Robert, Harold Garfinkel et Alexander C. Rosen. « Psychiatric Management of Intersexed Patients ». *California Medicine* 96.1 (1962) : 30-34.

4. Médecine.

- Canguilhem, Georges. *Le normal et le pathologique*. 1966. Paris : Presses Universitaires de France, 1975.

- Benjamin, Harry. *The Transsexual Phenomenon*. 1966. Düsseldorf : Symposium Publishing, 1999.
- Braunschneider, Theresa. « The Macroclitoride, the Tribade and the Woman Configuring Gender and Sexuality in English Anatomical Discourse ». *Textual Practice* 13.3 (1999) : 509-532.
- Crooke, Helkiah. *Mikrokosmographia : A Description of the Body of Man*. Londres : William Iaggard, 1615. EEBO. 27/09/11. <http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99842980>.
- Diamond, Milton et Keith Sigmundson. « Sex Reassignment at Birth : A Long Term Review and Clinical Implications ». *Archives of Pediatrics and Adolescent Medicine* 151 (1997) : 298-304.
- Dubois, Claude-Gilbert. « Ambroise Paré et la question des 'hermafrodites' ». *Ambroise Paré : pratique et écriture de la science à la Renaissance*. Eds. Evelyne Berriot-Salvadore et Paul Mironneau. Paris : Honoré Champion, 2003. 187-199.
- Geddes, Patrick et Arthur Thompson. *L'évolution du sexe*. Trans. Henry de Varigny. Paris : Babé et Cie, 1892.
- Geoffroy St Hilaire, Isidore. *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux ou Traité de tératologie*. 3 vols. Paris : J.B Baillière, 1832.
- Money, John et Richard Green. *Transsexualism and Sex Reassignment*. Baltimore : John Hopkins University Press, 1969.
- Paré, Ambroise. *Des monstres et des prodiges*. Ed. Jean Céard. 1573. Genève : Droz, 1971.
- Parsons, James. *A Mechanical and Critical Enquiry into the Nature of Hermaphrodites*. Londres : J. Walthoe, 1741.
- Consultés :
- Beecher, Donald. « Concerning Sex Change : The Cultural Significance of a Renaissance Medical Polemic ». *Sixteenth Century Journal : Journal of Early Modern Studies* 36.4 (2005) : 991-1016.
- Carpenter, Edward. *The Intermediate Sex : A Study of Some Transitional Types of Men and Women*. 1906. New York : Mitchell Kennerley, 1912.
- Graille, Patrick. *Les hermaphrodites aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris : Les Belles Lettres, 2001.
- Otten, Charlotte F. « Eros Vulgarized : The English Vocabulary of Medical Writing on Sexuality in the 16th and 17th Centuries ». *Eros and Anteros* :

The Medical Traditions of Love in the Renaissance. Eds. Donald A. Beecher et Massimo Ciavolella. Toronto : Dovehouse Editions Inc, 1992. 195-210.

IV : ECRITS THEORIQUES.

1. Genre et mode.

1.1. Le baroque.

Deleuze, Gilles. *Le pli : Leibnitz et le baroque*. Paris : Editions de Minuit, 1988.

Genette, Gérard. *Figures I*. Paris : Editions du Seuil, 1966.

Molinié, Georges. *Du roman grec au roman baroque : un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Toulouse : Publications de l'Université de Toulouse, 1982.

Ors, Eugenio d'. *Du baroque*. Trans. Agathe Rouart-Valéry. Int. Frédéric Dassas. 1935. Paris : Gallimard, 2000.

Pelegri, Benito. *Figurations de l'infini : l'âge baroque européen*. Paris : Seuil, 2000.

Consultés

Dubois, Claude-Gilbert. *Le baroque en Europe et en France*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*. Paris : José Corti, 1954.

1.2. Satire/ parodie/ grotesque/ humour.

- Bakhtine, Mikhail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trans. Andrée Robel. 1965. Paris : Gallimard, 1970.
- Duval, Sophie et Marc Martinez. *La satire : littératures françaises et anglaises*. Paris : Armand Colin, 2000.
- Escarpit, Robert. *L'humour*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.
- Evrard, Franck. *L'humour*. Paris : Hachette, 1996.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. 1936. Paris : Flammarion, 1964.
- Jardon, Denise. *Du comique dans le texte littéraire*. Bruxelles : De Boeck, 1988.
- Rose, Margaret. *Parody/Meta-fiction : A Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Londres : Croom Helm, 1979.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque : Risk, Excess and Modernity*. Londres : Routledge, 1994.

Consultés :

- Critchley, Simon. *De l'humour*. Trans. Nicolas Pinet. 2002. Paris : Kimé, 2004
- Rose, Margaret. *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- Sangsue, Daniel. *La parodie*. Paris : Hachette, 1994.

1.3. Théâtre/ pantomime/ mélodrame.

- Brecht, Bertold. *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, 2000.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. 1976. New Haven : Yale University Press, 1995.
- Eigner, Edwin M. « Imps, Dames and Principal Boys : Gender Confusion in the Nineteenth-Century Pantomime ». *Browning Institute Studies* 17 (1989) : 65-74.
- Mercer, John et Martin Shingler. *Melodrama : Genre, Style, Sensibility*. Londres : Wallflower Press, 2004.
- Przybos, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris : José Corti, 1987.

Consultés :

- Davis, Jim, ed. *Victorian Pantomime : A Collection of Critical Essays*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010.
- Frow, Gerald. *'Oh, Yes It Is !' : A History of Pantomime*. Londres : British Broadcasting Corporation, 1985.
- Kaplan, Charles. « The Only Native British Art Form ». *The Antioch Review* 42.3 (1984) : 266-276.
- Senelick, Laurence. « Politics as Entertainment : Victorian Music-Hall Songs ». *Victorian Studies* 19.2 (1975) : 149-180.
- Stedman, Jane W. « From Dame to Woman : W.S Gilbert and Theatrical Transvestism ». *Victorian Studies* 14.1 (1970) : 27-46.
- Wilson, A.E. *The Story of Pantomime*. Wakefield : EP Publishing Limited, 1974.

1.4. Esthétique et politique du postmodernisme.

- Badminton, Neil, ed. *Posthumanism*. New York : Palgrave, 2000.
- Haraway, Donna. « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century ». *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature*. New York : Routledge, 1991. 149-181.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londres : Routledge, 1989.
- . *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. 1988. Londres : Routledge, 2000.
- Lyotard, Jean François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1988.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. 1987. Routledge : New York and Londres, 2001.
- Waugh, Patricia. *The Harvest of the Sixties : English Literature and its Background 1960 to 1990*. Oxford : Oxford University Press, 1995.

Consultés :

- Gallix, François. *Le roman britannique du XXème siècle : modernistes et postmodernistes*. Paris : Masson, 1995.
- Gasiorek, Andrzej. *Post-War British Fiction : Realism and After*. Londres : Edward Arnold, 1995.
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Editions de Minuit, 1979.
- Tew, Phillip. *The Contemporary British Novel*. Londres : Continuum, 2004.

2. Le monstre et la monstruosité.

- Bertrand, Régis et Anne Carol, eds. *Le monstre humain : imaginaire et société*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005.
- Caiozzo, Anna et Anne-Emmanuelle Demartini, eds. *Monstre et imaginaire social*. Paris : Créaphis, 2008.
- Escuret, Annie. « La monstration » *Cahiers victoriens et édouardiens* 35 (1992) : 19-37.
- Foucault, Michel. *Les anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris : Seuil, 1999.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.
- Nancy, Jean-Luc. « Image et violence ». *Le Portique* 6 (2000). 24 mars 2005. 29/06/13. <<http://leportique.revues.org/451>>.

Consultés :

- Arènes, Jacques, et al. *Les représentations du monstrueux*. Imaginaire et Inconscient 13. Le Bouscat : L'esprit du temps, 2004.
- Batt, Noëlle, ed. *L'art et l'hybride*. Saint Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2001.
- Grésillon, Almuth. *La règle et le monstre : le mot-valise : interrogations sur la langue, à partir d'un corpus de Heinrich Heine*. Tübingen : Niemeyer, 1984.
- Lecerle, Jean-Jacques. *Frankenstein : mythe et philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

Manuel, Didier, ed. *La figure du monstre : phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2009.

3. Le sublime.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1757. Project Gutenberg. 20/06/2013. <http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_110>

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. 1790. Trans. Alexis Philonenko. Paris : Vrin, 1993.

Lyotard, Jean-François. *L'inhumain : causerie sur le temps*. Paris : Galilée, 1988. ---. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1988.

Mura-Brunel, Aline et Karl Cogard, eds. *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris : L'Harmattan, 2002.

Consultés :

Bouan, Michel. *L'impensable, l'indicible, l'innommable*. Paris : Allia, 1999.

Guignery, Vanessa, ed. *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Newcastle : Cambridge Scholars, 2009.

Jankélévitch, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. 1961 ; Paris : Seuil, 1983.

Khodoss, Florence Ed. *Kant : le jugement esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955.

Killeen, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*. St Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

Mathet, Marie-Thérèse. *L'incompréhensible : littérature, réel, visuel*. Paris : L'Harmattan, 2003.

4. Picturalité/ arts plastiques.

- Baqué, Dominique ; Marek Bartelik et Orlan. *Orlan : refiguration/ self hybridations*. Romainville : Editions Al Dante, 2001. Catalogue de l'exposition Galerie de Bellecour, Lyon du 30 mai au 15 juillet 2001 par Jean-Marc Michali.
- Gijsbrechts, Cornelis Norbertus. *Le tableau retourné*. 1670. Copenhague : Statens Museum for Kunst.
- Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette, 1993.
- Lewis, Wyndham. « Before Antwerp ». 1915. *Center for Digital Initiative*. Brown University. 26/08/13.
<<http://dl.lib.brown.edu/pdfs/1144603354174257.pdf>>.
- Louvel, Liliane. *Texte /Image : Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Mauries, Patrick, ed. *Le Trompe-l'œil de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Gallimard, 1996.

5. Le temps et l'espace.

- Augustin. *Les confessions*. Trans. Joseph Trabucco. Paris : Garnier Flammarion, 1964.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris : Grasset, 1986.
- Bergson, Henri. *Durée et simultanéité*. 1968. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- . *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 1889. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.
- Michel Foucault. « Des espaces autres ». *Dits et écrits*. vol. 4. 1967. Paris : Gallimard, 1984. 752-762.
- Makarius, Michel. *Ruines : représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*. 2004. Paris : Flammarion, 2011.
- Renouvier, Charles. *Uchronie : l'utopie dans l'histoire*. Paris : Bureau de la Critique Philosophie, 1876.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit I*. Paris : Editions du Seuil, 1983.
- . *Temps et récit II*. Paris : Editions du Seuil, 1984.

Consultés

Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme*. 1966. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.

Ginsberg, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam : Rodopi, 2004.

Vieillard-Baron, Jean-Louis. *Bergson : la durée et la nature*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.

6. Gender/ queer/ féminisme/ esthétique camp.

Armitt, Lucie. *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. Londres : Palgrave Macmillan, 2000.

Butler, Judith. *Bodies that Matter : on the Discursive Limits of 'Sex'*. Londres : Routledge, 1993.

---. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.

---. *Le récit de soi*. Trans. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier. 2005. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

---. *Undoing Gender*. Routledge : New York, 2004.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 1994.

Cleto, Fabio, ed. *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject : a Reader*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 1999.

Connell, Raewyn W. *Masculinities*. 1995. Berkeley : University of California Press, 2005.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'est est pas un*. Paris : Editions de Minuit, 1977.

---. *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Editions de Minuit, 1985.

Laqueur, Thomas. *La fabrique du sexe : Essai sur le corps et le genre en Occident*. Trans. Michel Gautier. Paris : Gallimard, 1992.

Malabou, Catherine. *Changer de différence : le féminin et la question philosophique*. Paris : Galilée, 2009.

Mauries, Patrick. *Second Manifeste camp*. 1979. Paris : L'éditeur singulier, 2012.

- Regard, Frédéric. *L'écriture féminine en Angleterre : perspectives post féministes*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Sedgwick, Eve Kosovski. *Epistemology of the Closet*. Berkeley : University of California Press, 1990.
- Sontag, Susan. « Notes on Camp ». *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ed. Fabio Cleto. Edimbourg : Edinburgh University Press, 1999. 53-65.

Consultés :

- Garber, Marjorie. *Vested Interests : Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. 1992. New York : HarperPerennial, 1993.
- Irigaray, Luce. *Ethique de la différence sexuelle*. Paris : Editions de Minuit, 1984.
- Murat, Laure. *La loi du genre : une histoire culturelle du 'troisième sexe'*. Paris : Fayard, 2006.
- Sage, Lorna. *Women in the House of Fiction : Post-War Women Novelists*. Londres : Macmillan, 1992.
- Suleiman, Susan Rubin. « (Re)Writing the Body : The Politics and Poetics of Female Eroticism ». *Poetics Today* 6.1/2 (1985) : 43-65.

7. Ethique.

- Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. Londres : Routledge, 2004.
- Lévinas, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Cognac : Fata Morgana, 1995.
- . *De l'évasion*. 1935. Saint Clément de Rivière : Fata Morgana, 1982.
- . *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. 1971. Paris : Livre de Poche, 2001.
- Gibson, Andrew. *Postmodernity, Ethics and the Novel : From Leavis to Levinas*. Londres : Routledge, 1999.
- Gilligan, Carol. *Une voix différente : pour une éthique du care*. Trans. Annick Kwiatek. 1982. Paris : Flammarion, 2008.
- Habermas, Jürgen. *Moral Consciousness and Communicative Action*. Trans. Christian Lenhardt et Sherry Weber Nicholsen. 1983. Cambridge : MIT Press, 1999.

- Laugier, Sandra. « Le *care*, le souci du détail et la vulnérabilité du réel », *Grammaires de la vulnérabilité*. Eds. Marie Gaille et Sandra Laugier. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011. 39-59.
- Maillard, Nathalie. *La vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale ?* Genève : Labor et Fides, 2011.
- Onega, Susana et Jean-Michel Ganteau, eds. « Introduction ». *The Ethical Component in Experimental British Fiction Since the 1960's*. Cambridge : Cambridge Scholar Publishing, 2007. 1-9.
- Pelluchon, Corine. *Eléments pour une éthique de la vulnérabilité : les hommes, les animaux, la nature*. Paris : Editions du CERF, 2011.
- Rawls, John. « Justice as Fairness : Political not Metaphysical ». *Philosophy and Public Affairs* 14.3 (1985) : 223-251.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- Rinner, Fridrun, ed. « Préface ». *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006. 5-10.
- Sebbah, François-David. *Lévinas*. Paris : Les Belles Lettres, 2000.
- Sandford, Stella. « Levinas, Feminism and the Feminine », *The Cambridge Companion to Levinas*. Eds. Simon Critchley et Robert Bernasconi. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 139-161.
- . « Ecrire en tant qu'homme : Lévinas et la phénoménologie de l'Eros ». *Sens Public*. 9 nov 2009. 24/02/12. <<http://www.sens-public.org/spip.php?article712>>.
- Tronto, Joan. *Moral Boundaries : A Political Argument for an Ethic of Care*. 1993. New York : Routledge, 2009.

Consultés :

- Aristote. *Ethique à Nicomaque*. Trans. Jules Tricot. Paris : Vrin, 2007.
- Held, Virginia. *The Ethics of Care : Personal, Political and Global*. Oxford : Oxford University Press, 2006.
- Nussbaum, Martha C. *Love's Knowledge : Essays on Philosophy and Literature*. Oxford : Oxford University Press, 1990.
- Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007.

Russ, Jacqueline. *La Pensée éthique contemporaine*. Paris : Presses universitaires de France, 1994.

8. Théorie générale.

Amossy, Ruth and Elisheva Rosen. *Les discours du cliché*. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.

Baron, Dennis. *Grammar and Gender*. New Haven : Yale University Press, 1986.

Bataille, Georges. *L'Érotisme*. 1957. Paris : Editions de Minuit, 2001.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 1966.

---. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris : Gallimard, 1974.

Comte-Sponville, André. *Le sexe ni la mort : trois essais sur l'amour et la sexualité*. Paris : Albin Michel, 2012.

Eco, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. Trans. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1985.

Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1968.

Genette, Gérard. *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris : Seuil, 2004.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale I*. 1963. Paris : Editions de Minuit, 2003.

Lévi-Strauss, Claude. *L'anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958.

---. *Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964.

Michelet, Jules. *Histoire de France au seizième siècle : Renaissance*. Paris : Chamerot, 1855.

Pearce, Lynne. *Romance Writing*. Cambridge : Polity Press, 2007.

Royle, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester : Manchester University Press, 2003.

Saunders, Corinne, ed. *A Companion to Romance : From Classical to Contemporary*. Oxford : Blackwell, 2004.

Tyler, Stephen A. « Memory and Discourse ». *Relations and Function within and around Language*. Ed. Peter H. Fries. Londres : Continuum, 2002. 189-225.

Warner, Marina. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds*. Oxford : Oxford University Press. 2002

Consultés

Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communications* 11 (1968) : 84-89.

---. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1970.

Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*. 1979. Paris : Dunod, 1992.

Graves, Robert *Les mythes grecs*. 1958. Trans. Mounir Hafez. Paris : Fayard, 1967.

INDEX.

A

- Ackroyd, Peter · 11, 72, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 99, 110, 111, 130, 150, 152, 160, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 207, 208, 209, 219, 221, 234, 235, 236, 251, 252, 264, 269, 271, 273, 277, 287, 312, 313, 318, 327, 345, 358, 359, 361, 362, 363, 390, 395, 402, 412, 415, 416, 418
Dan Leno and the Limehouse Golem · 72, 86, 87, 88, 91, 93, 94, 99, 102, 124, 130, 150, 171, 172, 173, 177, 178, 179, 180, 207, 209, 219, 220, 234, 236, 237, 248, 250, 251, 264, 269, 271, 273, 287, 288, 302, 312, 327, 329, 334, 357, 361, 368, 390, 392, 395, 399, 400, 401, 402, 404
Dressing Up · 172, 174, 175, 176
Hawksmoor · 94, 231, 314
The Collection · 179, 209
Allen, Carolyn · 153, 213
Amossy, Ruth · 125, 174
Andermahr, Sonya · 123, 125, 152
Aristote · 127, 161, 209, 237, 275, 384, 397
Armitt, Lucy · 285
Attridge, Derek · 381
Audigier, Jean-Pierre · 88, 91, 314, 318
Augustin · 78
Austin, John Longshaw · 181

B

- Bakhtine, Mikhaïl · 108, 109, 111, 164, 281
Balzac, Honoré de · 41, 249
Baron, Christine · 294
Baron, Dennis · 190
Barthes, Roland · 18, 182, 183, 185, 199, 206, 210, 223, 232, 233, 382, 414
Fragments d'un discours amoureux · 18, 382
Le Neutre · 182
Bashant, Wendy · 46, 47
Bataille, George · 254, 255, 256, 353
Bate, Jonathan · 24
Baudrillard, Jean · 171
Simulacres et simulation · 171
Beaumont, Francis de · 24
Behn, Aphra · 45

- Bem, Sandra Lipsitz · 64, 65, 66, 121, 122, 202
Benjamin, Harry · 62, 63
Benveniste, Emile · 78, 297
Bergson, Henri · 85
Bernard, Catherine · 45, 92, 147, 155, 178, 186, 276
Bident, Christophe · 183
Blake, William · 36, 37, 39
Blanchot, Maurice · 183, 294
Boehme, Jacob · 39, 40, 41
Braidotti, Rosi · 112, 113
Braunschneider, Theresa · 33
Brecht, Bertold · 246, 247
Brisson, Luc · 13, 19, 321, 341
Britzolakis, Christina · 241, 245
Brooks, Peter · 249, 250
Brophy, Brigid · 11, 72, 83, 88, 103, 110, 111, 115, 126, 127, 128, 137, 152, 155, 156, 157, 158, 167, 184, 185, 186, 188, 196, 197, 198, 200, 202, 209, 218, 219, 229, 237, 238, 261, 273, 274, 277, 298, 301, 303, 307, 308, 309, 317, 325, 346, 349, 350, 359, 362, 363, 367, 374, 376, 377, 378, 405, 406, 408, 412, 415, 418
Baroque 'N' Roll · 128
In Transit · 72, 84, 88, 97, 115, 117, 126, 137, 155, 156, 161, 185, 186, 188, 200, 202, 205, 229, 274, 288, 298, 303, 317, 325, 350, 352, 362, 368, 374, 405, 406, 408, 409, 412
Burke, Edmund · 314
Busst, Alan J.L. · 35, 42
Butler, Judith · 63, 142, 162, 163, 164, 166, 169, 172, 175, 176, 182, 184, 191, 197, 382, 383, 397, 411
Bodies That Matter · 164
Gender Trouble · 142, 163, 164, 175, 191
Le récit de soi · 382
Undoing Gender · 63

C

- Caiozzo, Anna · 260, 261, 262, 268, 269, 270
Canguilhem, Georges · 34, 260, 262, 268, 269, 275, 288
Carlson, Julie · 69, 70
Carol, Anne · 261

Carter, Angela · 11, 72, 80, 81, 89, 92, 93, 94, 97, 106, 110, 111, 114, 115, 116, 125, 130, 131, 132, 133, 136, 139, 143, 146, 149, 151, 152, 155, 160, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 176, 189, 190, 191, 193, 195, 204, 205, 209, 210, 211, 212, 221, 228, 238, 240, 241, 243, 245, 246, 247, 249, 253, 261, 263, 277, 280, 281, 282, 283, 295, 296, 298, 309, 310, 311, 330, 332, 333, 338, 339, 341, 345, 346, 355, 359, 363, 372, 373, 374, 377, 378, 387, 388, 390, 406, 407, 412, 415, 416, 418
Fireworks · 240
Nights at the Circus · 131, 221, 246, 281
Shaking a Leg · 133, 176, 191
The Passion of New Eve · 59, 72, 80, 81, 86, 88, 92, 94, 97, 98, 104, 109, 110, 122, 130, 131, 134, 136, 139, 145, 149, 164, 165, 169, 171, 178, 180, 203, 205, 211, 228, 229, 231, 238, 240, 242, 246, 249, 252, 256, 279, 282, 283, 309, 310, 327, 329, 332, 333, 336, 338, 341, 356, 368, 371, 376, 385, 388, 390, 406, 408, 409, 412
The Sadeian Woman · 136, 212, 280, 330, 341, 373, 406
Cartier, Sophie · 90, 91, 93
Céard, Jean · 30, 261
Chklovski, Victor · 140
Cleto, Fabio · 250
Coe, Jonathan · 147
Cogard, Karl · 292, 293, 294, 295, 309
Cohen, Jean · 371
Coleridge, Samuel Taylor · 36, 38, 39, 40, 41, 56, 57, 70
Comte-Sponville, André · 382
Connell, Raewyn W. · 388
Crooke, Helkiah · 27, 28, 29, 114
Culler, Jonathan · 181

D

Davis Rogan, Alcena Madeline · 282
De Almeida, Elizabeth · 293
Deghaye, Pierre · 39, 40
Del Mar, Maria Pérez-Gil · 282, 310, 336, 338, 339
Delcourt, Marie · 13, 14, 15, 18, 51
Deleuze, Gilles · 182, 183, 198, 200, 243, 245, 308, 414
Demartini, Anne-Emanuelle · 260, 261, 262, 268, 269, 270, 278
Derrida, Jacques · 16, 369
Diamond, Milton · 63
Dock, Leslie · 229
Dorrego, Jorge Figueroa · 45
Dubois, Claude-Gilbert · 24
Duval, Sophie · 130, 136, 216

E

Eco, Umberto · 297
Eigner, Edwin M. · 174

Eliade, Mircea · 13, 14, 15, 77
Eliot, Thomas Stearns · 61, 62, 209
Ellis, Havelock · 51, 53, 54, 55
Engel, Pascal · 216
Escarpit, Robert · 370, 383
Escuret, Annie · 257, 261
Eugenides, Jeffrey · 11
Evrard, Frank · 371, 372, 374, 376, 377, 383

F

Farwell, Marilyn · 58
Ficin, Marsile · 20, 22, 384
Finney, Brian · 89, 106, 159, 256, 257, 287, 393
Fontanier, Pierre · 306
Fort, Camille · 185, 186, 202, 203
Foucault, Michel · 99, 142, 259, 260, 269, 274

G

Galien · 27
Gamble, Sarah · 167, 168, 171, 228
Ganteau, Jean-Michel · 107, 126, 143, 155, 209, 219, 220, 222, 234, 235, 252, 254, 312, 346, 347, 349, 355, 358, 361, 362, 402
Gautier, Théophile · 28, 41, 46
Geddes, Patrick · 33
Genette, Gérard · 81, 187, 206, 243, 245, 307, 330, 370
Gibson, Andrew · 346, 389, 395, 404, 408
Gibson, Jeremy · 207, 272, 362
Gijsbrechts, Cornelis Norbertus · 236
Gilbert, Sandra M. · 62
Gilligan, Carol · 388, 389, 398
Girard, Didier · 108, 139
Golding, Arthur · 23, 24
Gregson, Ian · 150
Gusdorf, Georges · 36, 38, 39, 40, 42

H

Habermas, Jürgen · 365, 376, 378
Haffenden, John · 228
Hamon, Philippe · 232, 237, 296, 297, 305, 306
Haraway, Donna · 395, 409, 410
Harbor, Janet · 147, 148, 149
Harris, Andrea L. · 153, 159, 213
Haslett, Jane · 152, 154, 161, 284
Hayes, Hunter · 95, 100, 147, 148
Heilbrun, Carolyn · 66, 67, 68
Hentges, Jane · 281, 282, 309, 339
Hobbs, Richard · 130, 144
Hoppenot, Eric · 183
Hutcheon, Linda · 141, 217, 221, 222, 341
Huysmans, Joris Karl · 49

I

Irigaray, Luce · 119, 134, 184, 214, 215
Ce sexe qui n'en est pas un · 134
Parler n'est jamais neutre · 184, 214

J

Jakobson, Roman · 300
Jankélévitch, Vladimir · 376
Jardon, Denise · 370, 374, 375
Johnson, Heather · 202, 280, 282
Jordan, Elaine · 338
Jouteur, Isabelle · 382
Jung, Carl Gustav · 55, 56, 67, 336, 337
Dialectique du Moi et de l'Inconscient · 55
Psychologie et alchimie · 337

K

Kafka, Franz · 147, 155
Kahn, Didier · 336
Kant, Emmanuel · 304, 315, 388
Kauer, Ute · 153, 187
Keach, William · 23, 24
Keats, John · 36, 38
Kilian, Eveline · 126, 188, 196
Kimborough, Robert · 25
Koyré, Alexandre · 336
Krafft-Ebing, Richard Von · 51, 52, 53, 54
Kristeva, Julia · 252, 253, 254

L

Lacan, Jacques · 127, 240
Lahouati, Gérard · 293, 294
Langland, Elizabeth · 286
Lanone, Catherine · 115, 175, 282, 356
Lanser, Susan S. · 186, 187, 204
Lapaire, Jean-Rémi · 190
Laqueur, Thomas · 28, 29, 32, 169
Laudien, Heidi · 45
Laugier, Sandra · 398, 400, 401, 402
Lazzarin, Stefano · 309
Leceracle, Jean-Jacques · 198, 202, 203, 289
Lee, Alison · 205, 206
Lee, Patricia · 317
LeGuin, Ursula K. · 11
Lepaludier, Laurent · 240, 310
Letissier, Georges · 87, 94
Lévinas, Emmanuel · 69, 323, 324, 331, 332, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 354, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 373, 375, 376, 381, 382, 383, 384, 390, 394, 395, 396, 397, 398, 404, 411, 416, 418
Altérité et transcendance · 331, 344, 360
De l'évasion · 348
Totalité et infini · 69, 398
Levine, Laura · 30
Lévi-Strauss, Claude · 15, 16

Lewis, Wyndham · 394
Libis, Jean · 13, 75, 89
Lindenmeyer, Antje · 352
Louvel, Liliane · 230, 233, 234, 238, 239, 246, 363
Lyotard, Jean-François · 304, 315, 316

M

Maack, Annegret · 137, 274
Maillard, Nathalie · 399
Makarius, Michel · 90, 93
Malabou, Catherine · 396, 397
Martinez, Marc · 130, 136, 216
Mattei, Jean-François · 358, 382
Maupin, Armistead · 11
McHale, Brian · 100, 377
Mercer, John · 249
Mermin, Dorothy · 69, 70
Michelet, Jules · 20, 233
Middleton Meyer, Kim · 124, 153, 213
Molinié, Georges · 296
Money, John · 63
Monneyron, Frédéric · 41, 50, 51

N

Nancy, Jean-Luc · 225, 226, 234
Nunn, Heather · 126, 213, 352, 353

O

Onega, Susana · 107, 126, 130, 134, 135, 207, 213, 214, 284, 286, 287, 288, 335, 346, 347, 349, 362, 373
Orgel, Stephen · 26, 27, 30
Orlan · 12
Ors, Eugenio de · 306
Ovide · 17, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 32, 37, 42, 51, 69, 75, 76, 104, 105, 106, 110, 111, 321, 322, 326, 340, 353, 382
Les métamorphoses · 17, 18, 19, 23, 24, 75, 79, 90, 102, 110, 382

P

Paccaud-Huguet, Josiane · 101, 232, 363
Palmer, Paulina · 168
Paré, Ambroise · 25, 29, 30, 32, 33, 114
Parnet, Claire · 182
Parsons, James · 32, 33
Pater, Walter · 48
Peach, Linden · 205, 246
Pearce, Lynne · 328
Pease, Allison · 43, 45
Peend, Thomas · 22
Pelegrin, Benito · 244, 245, 276, 289
Pelluchon, Corinne · 403

Platon · 13, 17, 18, 20, 22, 35, 41, 48, 50, 51,
58, 68, 69, 75, 87, 251, 282, 297, 310, 312,
321, 333, 335, 343, 346, 347, 353, 358, 372,
407, 416, 418
Le banquet · 13, 17, 20, 69, 358, 382
Poulin, Isabelle · 185
Przybos, Julia · 249
Punday, Daniel · 264
Punter, David · 311, 386, 387

R

Rackin, Phyllis · 26, 30
Radcliff, Caroline · 173, 302
Rado, Lisa · 57
Raimond, Jean · 38, 39
Ramel, Annie · 101, 232
Rawle, Graham · 11, 12, 73
Rawls, John · 399
Regard, Frédéric · 178, 191, 204, 373, 374,
406, 407
Rennison, Nick · 194, 195
Renouvier, Charles · 81
Reynier, Christine · 155, 195, 213, 215, 235,
287, 354, 355
Richter, David · 273
Ricœur, Paul · 78, 345, 416, 417
Rimmon-Kenan, Shlomith · 206
Rinner, Fridrun · 325
Riviere, Joan · 145
Robinson, Sally · 131
Rolfe, Frederick · 47, 48
Rose, Margaret A. · 275, 362, 363
Rospide, Maylis · 107, 150, 151, 196, 233, 256,
266, 379, 380, 394, 410
Rotgé, Wilfrid · 190
Royle, Nicholas · 101
Rubinson, Gregory · 125, 155, 165, 166, 211,
215, 366, 367
Russo, Mary · 284, 285
Ryan-Sautour, Michelle · 165, 169

S

Samuels, Curtis A. · 65
Sandford, Stella · 397
Saunders, Corinne · 391
Sauvage, Julie · 81, 238, 239, 242, 330, 332,
338
Schabert, Ina · 405, 406
Sebbah, François-David · 332, 359, 383
Sedgwick, Eve Kosofski · 71, 72, 119, 120, 141
Self, Will · 11, 12, 72, 76, 95, 100, 101, 103,
106, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 136, 137,
138, 139, 141, 143, 147, 149, 150, 151, 152,
193, 194, 195, 196, 207, 209, 215, 217, 219,
228, 231, 232, 233, 234, 238, 254, 256, 257,
261, 264, 267, 268, 269, 271, 277, 278, 279,
282, 286, 302, 307, 308, 309, 310, 327, 329,
341, 342, 345, 359, 363, 377, 379, 380, 382,
393, 409, 410, 411, 415, 416, 418

Cock and Bull · 72, 108, 113, 121, 123, 134,
138, 145, 146, 150, 160, 193, 194, 228,
231, 234, 252, 254, 269, 304, 316, 326,
333, 363, 368, 381, 392, 409, 411
Perfidious Man · 228
*Un véritable naturalisme est-il possible ou
même souhaitable ?* · 147
Shakespeare, William · 23, 24, 25, 26, 27, 29,
60, 246
As You Like It · 25
Twelfth Night · 25, 41
Shildrick, Margrit · 261, 263, 277, 278, 279,
290
Showalter, Elaine · 69, 71
Simon, Julia · 132, 134, 143, 172, 211, 212,
372, 397
Singer, June · 67
Smajda, David · 268, 278
Smith, Ali · 11
Sontag, Susan · 250, 251
St Hilaire, Isidore Geoffroy · 33, 34, 52, 53, 259,
264
Sterne, Laurence · 84
Stoller, Robert · 63
Stowers, Cath · 153
Stubbes, Phillip · 30, 31
Swedenborg, Emmanuel de · 39
Swinburne, Algernon Charles · 42, 43, 44, 45,
46, 47, 70

T

Tennyson, Alfred · 46, 47, 70, 71
Tew, Philip · 123, 124, 129, 388, 389
Thompson, Ann · 24
Tort, Patrick · 68, 69, 321, 322, 384
Trevenna, Joanne · 146, 169
Tronto, Joan C. · 398, 399, 400
Tyler, Stephen A. · 300

V

Valorani, Nicoletta · 92
Vidal, Gore · 11

W

Ward-Jouve, Nicole · 247, 248, 309, 371
Warner, Marina · 76, 97, 105, 110, 111, 373
Waugh, Patricia · 218, 222, 308, 335, 343
Wilde, Oscar · 48, 49, 50, 51, 88, 92, 101, 220
Winterson, Jeannette · 11, 72, 73, 80, 89, 91,
96, 98, 99, 102, 105, 106, 109, 110, 111,
112, 113, 123, 124, 125, 129, 130, 137, 139,
152, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162,
163, 167, 184, 185, 186, 187, 195, 202, 203,
204, 209, 212, 213, 215, 219, 221, 261, 263,
283, 284, 286, 287, 297, 303, 309, 317, 328,
334, 335, 340, 341, 345, 346, 351, 352, 353,
354, 355, 357, 359, 362, 363, 365, 366, 367,

368, 370, 376, 378, 388, 389, 390, 403, 404,
408, 409, 412, 415, 416, 418
Art Objects · 204
Sexing the Cherry · 72, 109, 152, 161, 204,
221, 284, 286, 335, 389
The Passion · 59, 72, 80, 81, 86, 88, 92, 94,
96, 97, 98, 104, 105, 109, 110, 122, 130,
131, 134, 136, 139, 145, 149, 152, 161,
164, 165, 169, 171, 178, 180, 203, 205,
211, 221, 228, 229, 231, 238, 240, 242,
246, 249, 252, 256, 279, 282, 283, 309,
310, 327, 328, 329, 332, 333, 336, 338,
340, 341, 353, 356, 357, 368, 371, 376,
385, 388, 390, 404, 406, 408, 409, 412

The PowerBook · 73, 91, 105, 152, 161, 186,
283, 362
Written on the Body · 73, 79, 80, 81, 86, 89,
96, 98, 104, 109, 111, 122, 123, 124,
126, 130, 133, 134, 136, 139, 152, 153,
155, 156, 157, 159, 161, 178, 181, 185,
186, 187, 202, 204, 213, 229, 283, 287,
297, 317, 328, 335, 351, 352, 355, 365,
376, 390, 402, 404, 405, 406, 408, 409
Wolfreys, Julian · 207, 362
Woodhill, Brenda Mae · 65
Woolf, Virginia · 41, 57, 58, 59, 60, 62, 67, 70,
71, 153, 185, 202, 203, 367, 402
A Room of One's Own · 41, 57, 61
Orlando · 59, 60, 185

