



HAL
open science

Queeriser l'enquête : l'enquêtrice, une figure sémiotique intergénérique et intermédiaire

Laurence Perron

► To cite this version:

Laurence Perron. Queeriser l'enquête : l'enquêtrice, une figure sémiotique intergénérique et intermédiaire. Littératures. Université Rennes 2; Université du Québec, 2022. Français. NNT : 2022REN20024 . tel-03850917

HAL Id: tel-03850917

<https://theses.hal.science/tel-03850917v1>

Submitted on 14 Nov 2022

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 DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : *Littérature comparée*

Par

Laurence PERRON

**« Queeriser l'enquête : l'enquêtrice, une figure sémiotique
intergénérique et intermédiaire »**

Thèse présentée et soutenue à Montréal le 08 juin 2022

Unité de recherche : CELLAM (Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes)
EA 3206

Rapporteurs avant soutenance :

Tiphaine SAMOYAUULT Professeure, École des hautes études en sciences sociales (EHESS)

Mathilde BARRABAND Professeure, Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR)

Composition du Jury :

Examineurs : Tiphaine SAMOYAUULT

Mathilde BARRABAND

Bertrand GERVAIS

Sylvie BAUER

Dir. de thèse : Emmanuel BOUJU

Co-dir. de thèse : Joanne LALONDE

Professeure, École des hautes études en sciences sociales (EHESS)

Professeure, Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR)

Professeur, Université du Québec à Montréal (UQAM)

Professeure, Université Rennes II

Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Professeure, Université du Québec à Montréal (UQAM)

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Littérature comparée*

Par

Laurence PERRON

**« Queeriser l'enquête : l'enquêtrice, une figure sémiotique
intergénérique et intermédiaire »**

Thèse présentée et soutenue à Montréal le 08 juin 2022

Unité de recherche : CELLAM (Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes)
EA 3206

Rapporteurs avant soutenance :

Tiphaine SAMOYAUULT Professeure, École des hautes études en sciences sociales (EHESS)
Mathilde BARRABAND Professeure, Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR)

Composition du Jury :

Examineurs : Tiphaine SAMOYAUULT
Mathilde BARRABAND
Bertrand GERVAIS
Sylvie BAUER

Dir. de thèse : Emmanuel BOUJU
Co-dir. de thèse : Joanne LALONDE

Professeure, École des hautes études en sciences sociales (EHESS)
Professeure, Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR)
Professeur, Université du Québec à Montréal (UQAM)
Professeure, Université Rennes II
Professeur, Université Sorbonne Nouvelle
Professeure, Université du Québec à Montréal (UQAM)

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

UNIVERSITÉ RENNES II

QUEERISER L'ENQUÊTE : L'ENQUÊTRICE, UNE FIGURE SÉMIOLOGIQUE
INTERGÉNÉRIQUE ET INTERMÉDIALE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE

AU PROGRAMME DE DOCTORAT INTERDISCIPLINAIRE EN ÉTUDES
SÉMIOLOGIQUES

ET

AU PROGRAMME DE LITTÉRATURE COMPARÉE

PAR
LAURENCE PERRON

JUIN 2022

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Joanne Lalonde et Emmanuel Bouju, directrice et directeur de cette thèse, dont les relectures attentives, enthousiastes et rigoureuses ont guidé ma progression laborieuse mais stimulante à travers les chapitres et les années.

Merci à toutes celles avec qui j'ai pu, au fil de ce parcours, redéfinir mes façons de faire famille :

aux membres d'Ad hoc, Charline et Gaëlle, qui ont fait du B307 un foyer, un maquis, un cocon;

à Jean-François, pour le courage et la confiance insufflés dès les balbutiements de ce projet;

à Valérie : notre lien, indéfectible m'en a appris autant sur les revers de l'université que sur la beauté des sororités indéfectibles;

à Yasmine, Anna, Éléonore, Christelle, Marine, Andréanne, filles superbes de ma série;

à Melen, pour ce projet fou de devenir ensemble des choses inédites, superbes;

à Clémence, pour m'avoir enseigné à regarder la lumière tomber sur les choses avec elle;

à C. et E., partenaires indispensables et indisciplinées;

écrire une thèse sur la filiation queer n'est devenu possible que parce que vous m'avez permis de la réimaginer autrement, dans mon corps vivant.

Merci, enfin, au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et au Fonds de recherche du Québec - Société et culture (FRQSC) pour le soutien financier qui m'a été accordé.

AVANT-PROPOS

Des passages de cette thèse sont le fruit d'un remaniement et d'une prolongation de publications antérieures. Ces réflexions préliminaires sont parues dans les articles suivants :

« Question de doublures : le textile comme stratégie de remédiation de l'image chez Kapriélian et Léger », *Sociétés et représentations*, n°51, dossier « Revoir », juin 2021, p. 135-148.

« Fuites. La rétromédiation et la possibilité du romanesque », *Romanesques*, dossier « Numérique et romanesque », n°13, printemps 2021, p. 153-172.

« Chapitre 6. Médiations machiniques : écritures de l'intime et réseaux sociaux chez Hela Lamine et Clara Beaudoux », dans *L'âge des postmachines*, sous la dir. d'Isabelle Boof-Vermesse et de Jean-François Chassay, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 109-124.

TABLES DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ.....	xi
ABSTRACT	xii
INTRODUCTION.....	1
PARTIE 1. INTERGÉNÉRICITÉS. CHAMBRE CLOSE ET CHAMBRE À SOI... 30	
CHAPITRE I PIÈCES À CONVICTION I: FÉMININ, FAMA, FIGURES. LE (DÉTECTIVE) PRIVÉ EST POLITIQUE.....	31
1.1 Les archives négatives. Vies d’infamies, vies diffamées.....	33
1.2 Les négativités de l’archive. Vies faméliques, vies infimes	38
1.3 Preuves par défaut. Au-delà de l’appartenance, l’emprunt.....	44
1.4 Avec Butler : essence, binarité, subversion	50
1.5 Chassé-croisé avec Schaeffer.....	54
1.6 Gender et généricité : une pensée de la performance.....	58
1.7 Le trouble a-t-il un genre ?	64
1.8 Boys club et filles en séries.....	70
CHAPITRE II (S’)AFFILIER. GÉNÉALOGIES THÉMATIQUES, GÉNÉRIQUES, AUCTORIALES.....	78
2.1 S’originer par la métaphore : penser son antériorité, fonder sa généricité..	79

2.2	Des généalogies problématiques : se faire orphelin.....	85
2.3	Alfred Hitchcock : une femme disparaît.....	93
2.4	Truman Capote : « Mon sujet a un potentiel étonnant ».....	97
2.5	Marcel Proust : l'ombre des jeunes filles.....	101
2.6	Juxtaposition : la Gestalt de l'enquêtrice.....	106
2.7	Triangulation : les « boîtes-miroir » de la fiction.....	110
CHAPITRE III FILER. POURSUITES CYNÉGÉTIQUES, COURTEPOINTES		
NARRATIVES.....		118
3.1	Arpenter le territoire : filatures effectives.....	119
3.2	Battre le terrain : un lexique théorique de la chasse.....	122
3.3	Le genre du gibier : les femmes et l'univers de la chasse.....	126
3.4	Ingouvernabilités : on ne naît pas proie, on le devient.....	130
3.5	La fiction-cabas : reprendre le modèle cynégétique.....	136
3.6	Fils et filets : un enchevêtrement métaphorique.....	141
3.7	Déshabilllements : nudité ou dérobement.....	146
3.8	Rapiécages : découdre et recoudre l'expérience.....	152
CHAPITRE IV FICTIONNALISER. INVENTAIRE DES ÉPISTÉMOLOGIES,		
INVENTIVITÉ DE L'ENQUÊTE.....		160
4.1	Des littératures référentielles ? roman policier et biographie.....	163
4.2	Au-delà du principe de fiction : fidélités et affranchissements génériques	168
4.3	Indices et hypothèses : le processus abductif en partage.....	171
4.4	Deux épistémologies, une rhétorique.....	178

4.5	Éthique, esthétique : contrarchiver la patriarchive.....	182
4.6	Le patronyme : une fiction patriarcale	186
4.7	Pseudonymes et prête-noms : s'inventer.....	192
4.8	Crédibilité féminine, crédit auctorial	198
PARTIE 2. INTERMÉDIALITÉS. CHAMBRE NOIRE ET CHAMBRE D'ÉCHOS		
.....		200
CHAPITRE V INTERMÉDIER. DÉNATURALISATION DE L'ARCHIVE		
PHOTOGRAPHIQUE		201
5.1	Bio, thanato et photo graphies.....	203
5.2	Images de mère et images-mères	210
5.3	Traquer le visible.....	217
5.4	Photografictionnalisations de l'enquête	222
5.5	Média et gender, des technologies/techniques	227
5.6	Photographie et gender : trouble dans l'image.....	232
5.7	Photographie et numérique : dénaturer la représentation	239
CHAPITRE VI REMÉDIER (À). PRÉSENTATION EFFECTIVE ET PRÉSENCE		
EKPHRASTIQUE DE L'IMAGE		245
5.8	Marianne Hirsch at the Scene : familial gaze et forensic gaze	247
5.9	Isabelle Monnin : une rhétorique de l'image remédiatisée	251
5.10	Réécrire l'image : tensions et cohésions iconotextuelles.....	256
5.11	Julie Doucet : refaire l'empreinte.....	266
5.12	Citer l'image à comparaître : le procès photographique du patriarcat ? ...	270
5.13	Marie Cosnay : l'impossible regard, un apprentissage	278

5.14	La présence et l'aprésence : une image-remède.....	285
CHAPITRE VII HYPERMÉDIER. LE PHOTOGRAPHIQUE, UNE MATRICE		
SÉMIOTIQUE ET MÉTAPHORIQUE.....		
5.15	Déclencher, révéler : processus actantiels et photographiques de l'enquête 294	
5.16	Développer l'image, envelopper le visible.....	298
5.17	Le bain et le flux : des submersions parallèles.....	302
5.18	Photographicité : la dimension indicielle des médias	307
5.19	Léger et Kapriélian : monter l'image (en épingle).....	313
5.20	La doublure sur/de l'écran : de fil en aiguille, faire son cinéma.....	322
5.21	Hypermédiation : faire disparaître la transparence	331
CHAPITRE VIII RÉTROMÉDIER. EFFACEMENTS, DISCRÉTION ET FUTURES :		
LA (DIS)SOLUTION NUMÉRIQUE		
5.22	Héla Lamine : le temps de l'effacement	343
5.23	Clara Beaudoux : l'effacement du temps	350
5.24	La discrétion : passé perçu/passé inaperçu	357
5.25	Extérioriser la mémoire : de l'histoire à l'historique	359
5.26	Albertine disparaissant : le temps perdu de la recherche	365
5.27	Voix de fait : interroger le réel à plusieurs.....	371
5.28	Rétromédiations : dérobades diféinitionnelles	375
CONCLUSION.....		381
BIBLIOGRAPHIE		398

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
6.1 Mamie Poulet, Raymond et Mimi	254
6.2 Visite au barrage	254
6.3 La liseuse	255
6.4 Sur le banc	257
6.5 Vacances d'été	258
6.6 Images de la domesticité.....	260
6.7 Mamie Poulet quitte le cadre	262
6.8 Le début du roman	262
6.9 Das kreuz des deutschen ostens	266
6.10 Allee der Kosmonauten	266
6.11 Un cousin immobile.....	268
6.12 Contrepartie gravée.....	268
6.13 Boys club	270
6.14 Nevin.....	271

6.15	Doigts noués	271
6.16	On rira, ce sera un peu forcé.....	271
7.1	Peur, pluie.....	306
7.2	Anagrammes.....	306
8.1	Jon and Rachel's Wedding	341
8.2	Hyperbolisation du selfie.....	342
8.3	11 Comments.....	346
8.4	Photographies de photographies.....	348
8.5	Unes de journaux.....	350
8.6	Entrée forcée.....	351
8.7	L'œil de Clara.....	352
8.8	La main de Clara.....	352
8.9	Pousser pixel dans les orties.....	357
8.10	La poule n'est pas libre.....	359
8.11	Pages non tranchées.....	370
8.12	Samantha's Photos.....	370

RÉSUMÉ

Dans cette thèse de doctorat, j'étudie les manifestations de la figure de l'enquêtrice au sein de récits de la fin du XXe siècle et du XXIe siècle rédigés par des femmes à propos d'autres femmes. Si l'enquête a fait l'objet d'un important nombre d'études contemporaines (Laurent Demanze, Aline Caillet, Marie-Jeanne Zenetti, Ivan Jablonka, Dominique Kalifa, etc.), celles-ci sont majoritairement axées sur la rencontre interdisciplinaire entre les arts littéraires et les sciences humaines et sociales. Je choisis pour ma part d'analyser cette résurgence de l'enquête dans sa dimension intergénéricque : l'enquête se situerait à l'intersection du roman policier et de la fiction biographique, et mobiliserait ces catégories sans s'y inscrire cependant de manière nette ou tranchée. Pour reprendre le titre de la nouvelle fondatrice de Poe, je considère cette association entre horizons biographique et policier comme la « lettre volée » de l'enquête : son existence est rendue manifeste par un ensemble d'allusions dans le champ théorique mais, pourtant, elle reste non étudiée par les analyses qui s'intéressent à l'un ou l'autre de ces deux genres littéraires. J'approche cet enjeu en mettant à contribution les théories queerféministes. Elles me permettent d'éclairer d'une part les conditions matérielles et historiques liées à l'effacement des femmes (condition qui rend nécessaire, chez les autrices, l'adoption d'une posture herméneutique liée à l'enquête pour mettre au jour le récit de vie) et, d'autre part, elles m'autorisent à envisager le genre littéraire à l'aune des théories du gender telles qu'elles ont été développées à partir de la fin du XXe siècle. J'explore ainsi les manières dont la théorie queer peut servir à dénaturiser les pratiques de l'enquête, notamment grâce à une mise en parallèle entre la subversion (Butler) et la généricité (Schaeffer). Je mène cette investigation en deux volets. Le premier est intergénéricque : je m'intéresse aux réinvestissements critiques de la biographie et de la littérature policière à travers trois axes majeurs (filiation, filature, fictionnalisation) qui traversent autant les productions littéraires de mon corpus que la littérature critique et théorique du XXe siècle. Le second est intermédial : je m'interroge sur les manipulations de l'archive photographique au sein du corpus en fonction de trois processus (remédiation, hypermédiation et rétromédiation). Je présente ces hybridations génériques et médiatiques comme des stratégies de dénaturalisation des catégories auxquelles appartient l'enquête, une façon de signaler que le genre littéraire, comme le gender, est une performance codée en fonction de scripts sociaux essentialisés.

Mots clés : enquête, roman policier, biographie, théories queer, genre, intermédialité, intergénéricité, archive, photographie, filiation

ABSTRACT

In this thesis, I will study the manifestations of the investigatoress figure in works of fiction written by women, about women, between the late 20th century and the 21st century. Even though the inquiry itself already was the subject of many contemporary studies (Laurent Demanze, Aline Caillet, Marie-Jeanne Zenetti, Ivan Jablonka, Dominique Kalifa, etc.), those were mainly focused on the interdisciplinary confluence between the Literary Arts and the Human and Social Sciences. Instead, I will choose to analyze this resurgence of the investigation in its intergeneric dimension, putting the investigation at the intersection of the detective novel and the biographical fiction, mobilizing both categories without being completely included in either one of them. As a reference to Edgar Allan Poe's novella, this association between biographical fictions and detective novels can be seen as the "purloined letter" of the investigation : its existence seems to be manifest, through many allusions within the theoretical field, yet it remains unstudied by critics specifically analyzing one of those two literary genres. I will then approach this issue while relying on queerfeminist theories : On one hand, it will allow me to shed light on historical and material conditions linked to the erasure of women (forcing a hermeneutical posture while using investigatory practices in order to unveil the life story of the biographed women), and on the other hand, it will also allow me to consider the literary genre through the prism of gender theories, as they have been developing since the end of the 20th century. I will thus be able to explore the ways in which queer theories can be used to denaturalize the practices of inquiry, notably through a parallel between subversion (Butler) and genericity (Schaeffer). I will be leading this investigation in two parts. The first one will be intergeneric : I will examine the critical reinvestment of both biographical and detective literature through three major axes (filiation, following, fictionalization), echoing both the literary productions from my corpus and the critical and theoretical literature of the 20th century. The second part will be intermedial : I will focus on the issue of the manipulation of photographic archives as seen in the corpus, based on three processes (remediation, hypermediation and retromediation). I will therefore introduce those generic and media hybridizations as strategies aiming to denaturalize the inquiry and its categories, as a way of underlining the literary genre, as well as the gender, as a performance coded according to essentialized social scripts.

keywords : inquiry, detective novel, biography, queer theories, genre, gender intermediality, intergenericity, archive, photography, filiation

INTRODUCTION

*J'ai voulu qu'il s'agisse toujours d'existences réelles ;
qu'on puisse leur donner un lieu et une date ; que
derrière ces noms qui ne disent plus rien, derrière ces
mots rapides et qui peuvent bien la plupart du temps
avoir été faux, mensongers, injustes, outranciers, il y
ait eu des hommes qui ont vécu et qui sont morts, des
souffrances, des méchancetés, des jalousies, des
vociférations.*

Michel Foucault, « Archives de l'infamie »

*Les retrouver, au fond est impossible. Ces gens-là
n'ont laissé aucune trace, ou si peu. Ils sont les
véritables Disparus, même pas sacrifiés à une folie
politique, même pas déportés jusqu'à l'innommable
cendre. Ils sont toutes les vies qui passent et s'oublient
en deux pelletées. Je n'ai presque rien pour partir à
leur recherche.*

Isabelle Monnin, *Les gens dans l'enveloppe*

À la fin de l'été 2019, dans la ville européenne où je viens tout juste d'emménager pour compléter ma thèse, j'entre dans un café-antiquaire où je furete parmi les vieilles cartes postales élimées. Par les vertus d'une espèce de familiarité de l'œil face à ce qu'il voit, mon regard est soudain attiré : les mots, sur certains versos, semblent être tracés dans une même calligraphie. Mon instinct ne m'a pas trompée : une dizaine de cartes sont remplies par un certain Henri Vogel, adressées à sa femme Regina, et proviennent toutes d'un même ensemble. Les images représentent différents paysages d'Algérie, d'où les cartes proviennent – plus précisément, de Talza-za, dans le Wilaya de Béchar, m'apprend Google. Elles datent de l'été 1919 – entre mars et mai, soit il y a presque très exactement un siècle avant ma découverte. Je fais des calcul : en 1919, l'Algérie est encore colonisée par la France, l'Europe est tout juste sortie de la Première Guerre, le patronyme des correspondants laisse imaginer une origine alsacienne, mais l'adresse

à laquelle sont envoyées les cartes (Pompey, une commune en Meurthe-et-Moselle) paraît contredire cette idée. Le contenu des cartes semble faire référence à une santé vacillante et à un jeune enfant, et s'inscrire dans une histoire personnelle et collective que je maîtrise mal. Peut-être un jeune français qui, éloigné de sa femme par le service militaire, lui écrit pendant cette courte période de séparation, inquiet de sa condition physique ?

J'ai à ce jour contacté infructueusement un nombre considérable de Vogel domiciliés¹ à Pompey, consulté des blogues racontant le quotidien des enfants de Talza-za (ville aujourd'hui disparue des cartes officielles). Éplucher numériquement les registres des matricules militaires m'a appris qu'un Henri Vogel, fils de Faustin, était jadis né à Mostaganem en 1901. Parcourir les actes de naissance m'a permis de découvrir qu'une Regina Vogel était bien née à Xertigny, dans les Vosges, en 1876, et qu'elle a par la suite habité à Echenay avec son mari Henri, berger de profession. Une jeune femme que j'ai contactée a cru reconnaître l'écriture de son grand-père roumain, venu résider en France pour des raisons restées obscures. Mais les informations se sont peu recoupées, et mes recherches, aujourd'hui abandonnées, n'ont fait que multiplier les Regina et les Henri qui pourraient être ceux que lie cette courte correspondance (où Regina n'est d'ailleurs qu'une destinataire tracée en pointillé par les mots d'Henri). De ce pays que je venais habiter en étrangère, j'ai appris la géographie à travers une histoire fracturée dont il ne me reste aujourd'hui qu'une douzaine de cartes postales énigmatiques, quelques captures d'écran de vieux documents d'état civil, et un goût prononcé, qui a précédé cette recherche et qui y survivra, pour les secrets difficiles à dénouer des archives².

¹ Pratiquant l'écriture inclusive, je fais usage dans cette thèse du point médian ainsi que des pronoms iel(s) et celleux. J'ai cependant pris la décision de ne pas effectuer cette correction au sein des textes (théoriques ou littéraires) cités, qui conservent leur graphie originelle.

² À prendre au sens large : je ne pense pas, comme plusieurs théoricien·nes, qu'il faille absolument, face à la prolifération du terme fourre-tout « archive », imposer la distinction archive/trace/document. Comme Sam Bourcier, je crois plutôt que ce que nous concevons comme une pratique archivante et archivistique se transforme, et qu'il est bénéfique que le vocabulaire, avec ce qu'il recouvre, subisse des

Problématique. L'enquête, du transdisciplinaire au transgénérique

Cet engouement est loin de m'appartenir en propre. Je le partage avec un nombre considérable d'artistes, d'écrivain·es et de chercheur·euses contemporain·es. L'ambition de « retrouver quelque chose comme [d]es existences éclairs, comme [d]es poèmes vies » (Foucault, 1977, 10) parmi les débris archivistiques laissés par l'histoire est désormais l'une des tentations les plus couramment partagées par les créateur·rices du XXI^e siècle. Les récits s'obsédant de micro-histoires, de « vies minuscules » ou de la « petite mémoire³ », de documents d'archives⁴ et autres types de traces n'ont cessé de se multiplier au cours des dernières décennies. Dans le prolongement d'une littérature de témoignage qu'avaient déjà fait croître les expériences traumatiques de la Shoah, du goulag, de la dictature ou plus récemment des attentats terroristes, on voit apparaître dans la fiction, avec de plus en plus de constance, une préférence marquée pour les chroniques de la petite histoire teintées de secrets familiaux et mâtinées par le devoir de mémoire autant que par le présentisme (Hartog, 2003⁵).

Cet intérêt pour l'archive en suscite un autre pour les pratiques dans lesquelles celles-ci s'inscrivent, et qui relèvent du paradigme de l'enquête, qu'on voit apparaître de plus en plus fréquemment sur les couvertures des ouvrages comme dans le champ de la

transformations. C'est pourquoi une définition très large de l'archive va être ici privilégiée et déclinée au fil des chapitres qui la préciseront.

³ Ces deux derniers termes (vies minuscules et petite mémoire) ont été respectivement popularisés par Pierre Michon (*Vies minuscules*, 1984) et Christian Boltanski (« un + un + un : exister, c'est être différent », 1996).

⁴ Christian Boltanski, Sophie Calle, Annette Messager, Anselm Kiefer, Philip Auslander, Denis Roche, Jean le Gac, Bernard Plossu, Raymond Depardon, Claude Nori, John Baldessari, Bruce Nauman, Edward Ruscha, Mike Mandel et Larry Sultan, pour ne nommer que ceux-là.

⁵ Pour Hartog, le présentisme ne ferait pas disparaître l'histoire par un aplanissement ou une négation du passé et du futur, mais provoquerait au contraire une historicisation du présent en vue de son archivage planifié, notre rapport à l'enregistrement des traces réduisant constamment l'écart entre le moment présent et sa consignation. Ainsi le présentisme n'est pas une négation du passé, mais plutôt une « passivification » constante du présent.

recherche en littérature. Les travaux les plus complets et les plus récents qui aient été menés sur la question sont sans doute *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, de Laurent Demanze, et *L'art de l'enquête*, d'Aline Caillet. Paru en 2019 aux éditions José Corti, le premier ouvrage se donne un objectif très proche du mien, à savoir délimiter les contours d'un·e écrivain·e-enquêteur·rice, démontrer que l'« enquête, dans ses formes plurielles, s'institue [...] comme un mode de relation privilégié au monde, un tour de l'esprit et un paradigme narratif majeur » (11) de notre siècle. Publiée la même année, l'étude de Caillet, en plus de fournir une importante archéologie de l'enquête dans les disciplines sociologiques, ethnographiques, philosophiques et anthropologiques, s'attèle à un projet similaire sans se restreindre à l'étude d'exemples littéraires. Pour Caillet comme pour Demanze, « étudier ces écritures de l'enquête, c'est tenter de saisir les enjeux contemporains d'une littérature qui s'invente à la lisière des champs disciplinaires » (2019, 12). Cette influence de l'enquête sur la création serait l'indice de son rapport aux disciplines des sciences humaines et sociales. D'après Marie-Jeanne Zenetti, l'effet est d'ailleurs réciproque, puisque « [s]ymétriquement, des historiens ou des anthropologues revendiquent le recours à une écriture littéraire comme méthode ou comme contre-méthode. » (Zenetti, 2019, para 1) Apparaît donc « cette tierce forme, ni roman ni enquête scientifique, qui emprunte aussi bien aux historiens leurs dispositifs qu'aux écrivains les formes les plus vénérables et codifiées » (Piégay-Gros, 2012, 34).

Dans la lignée des travaux d'Ivan Jablonka, *L'art de l'enquête* et *Un nouvel âge de l'enquête* situent les pratiques d'investigation à la croisée des sciences humaines et sociales et des pratiques artistiques. Les textes de Demanze et Caillet ne sont à cet égard pas exceptionnels mais symptomatiques d'une tendance méthodologique presque systématique à envisager les aspects inter ou trans *disciplinaires* de l'enquête. Pour importante et riche que soit une telle approche, cette thèse aimerait s'en nourrir tout en s'en émancipant partiellement ou, à tout le moins, en déplaçant le regard vers une autre

marge, largement moins étudiée : celle, inter ou trans *générique*, qui place l'enquête à la croisée des traditions littéraires biographiques et policières.

De fait, les démarches qui s'inscrivent (volontairement ou non) dans la lignée de l'entreprise de restitution foucauldienne composent à la fois avec ces vies – soit l'aspect biographique – et avec leur infamie – qui exige un travail heuristique d'investigation et d'exhumation laborieux. D'une part, au cours de la dernière décennie, le genre biographique et ses dérivés romanesques ont donc fait l'objet d'une quantité imposante d'études (Madelénat, 1984, 2000, 2008, 2013 ; Dion, 2007, 2010, 2011, 2013 ; Viart, 1999, 2001, 2004, 2009, 2016) où se dessine la silhouette d'un·e narrateur·rice à la recherche d'un passé inaccessible, uniquement récupérable par le biais des indices mis à sa disposition, et dans laquelle on distingue assez clairement une ressemblance avec le·la détective. On ne compte plus les « romans des origines » (Robert, 1988) et les « récits de filiation » (Viart, 1999, 117), où la preuve matérielle vient attester d'une identité, d'un vécu énigmatique, souvent occultés par le discours officiel et collectif, et que le projet littéraire viendrait alors remettre à l'ordre du jour. D'autre part, le genre policier est truffé d'exemples hybrides dans lesquels on trouve des inspecteur·rices qui sont davantage en quête de leur propre identité ou de la vérité d'une vie perdue, volée, qu'à la recherche d'un·e criminel·le – bien que la notion de faute n'y disparaisse pas mais se déplace. Du Nouveau Roman aux tentatives oulipiennes, en passant par le polar métaphysique et ses dérivés, « c'est-à-dire des romans qui transforment le genre dans le but premier de parodier, mais également de poser des questions existentielles sur la réalité et la possibilité de connaissance véritable » (Soukhodolskaia, 2011, 3), nombreux sont aussi « les auteurs qui, à des titres divers, ont [...] recours aux images et aux structures de la fiction policière et qui, dès lors, illustrent cette conception de l'écriture comme enquête, examen, investigation » (Boyer, 1988, 242).

Ces productions hybrides, aussi nombreuses que protéiformes, ne sont bien souvent ni des romans policiers ni des textes biographiques à proprement parler, mais il n'en reste

pas moins qu'ils convoquent manifestement, de la marge où ils se situent, des imaginaires et des compétences de lectures reliées à l'un comme à l'autre. Comment, dans ce cas, arriver à parler efficacement de ces textes, de leurs différences et de leurs manœuvres communes sans tomber dans les logiques du départage méticuleux ou, inversement, de l'indifférenciation ? Comment parvenir à identifier ce qui les relie les uns aux autres en se gardant toutefois d'en réduire la complexité à un effet global ou à l'exercice typologique strict ? Pour tenter de répondre à ces interrogations, je propose, dans cette thèse, de délimiter les contours et le champ d'action d'une figure mobile et évolutive qui emprunte à ces deux genres pour les transformer : celle de l'enquêtrice.

Par enquêtrice, je renvoie à une figure de l'imaginaire qui repose en grande partie sur 1) l'usage et la réorganisation de contenus biographiques et 2) l'attitude interprétative et la posture d'énonciation des protagonistes du roman policier. Je crois que pour délimiter efficacement la figure de l'enquêtrice on doit, comme Nicolas Xanthos, s'intéresser aux romans policiers et à la théorie qui les prend en charge surtout « dans la mesure où ils mettent en scène une forme précise de sémiotisation, [...] parlent de nos manières de produire de la signification à propos de l'indice » (Xanthos, 2002, 10) sans oublier de tenir compte du fait que ces indices et cette signification s'inscrivent dans une perspective biographique. En effet, le récit de l'enquêtrice se caractérise par une *démarche* d'investigation (policrière) autant que par *l'objet* qu'elle investigate (biographique).

État de la question. La lettre volée de l'enquête biographique

Dans *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier* (1986), Uri Eisenzweig mentionne les travaux menés par Philippe Lejeune sur l'autobiographie et l'autofiction. Il estime que « les préoccupations de ce chercheur et ses aperçus sur le genre autobiographique recoupent si étroitement les [siennes], ici, que l'on pourrait être tenté d'établir un parallèle [...] [, de] souligner l'existence d'une symétrie particulièrement

éclairante » (43) entre les deux genres. Plus de trente ans après sa formulation, l'intérêt de cette remarque reste entier, notamment en raison du silence qui lui succède. En effet, bien que de multiples chercheur·euses, qu'ils se consacrent aux formes biographiques ou à la littérature policière, aient survolé ces considérations, il faut toutefois noter que jamais elles n'ont fait l'objet d'un travail qui leur soit spécifiquement consacré. À vrai dire, force est de constater que les rapports entre les genres policier et biographique sont, d'une part, nombreux et prolifiques et, d'autre part, considérés comme un acquis sur lequel peu de chercheur·euses se penchent réellement. De part et d'autre de la sphère critique, théoricien·nes de la biographie et du roman policier se croisent, bien souvent sans s'adresser davantage qu'un clin d'œil – ce qui ne veut pas dire que ces échanges furtifs ne sont pas riches d'enseignements.

Dans d'importants ouvrages consacrés aux racines historiques du roman policier, *Les confessions*, d'Eugene François Vidocq⁶, sont par exemple citées comme un moment nodal de l'apparition de ce genre sans que pourtant quiconque ne soit spécialement intrigué·e par la nature biographique de ce texte. Sans la commenter, Delphine Carron donne cette information dans sa thèse de doctorat, *Figures du détective dans le polar américain contemporain* (2013), et Marc Lits en fait état dans *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire* (1999). Uri Eisenzweig suggère même que les confessions et biographies de criminel·les représentent l'une des tendances à l'origine du roman policier (1986, 262) : des récits de brigand·es à ceux de policier·ères ou de chasseur·euses de prime, il y aurait une continuité certaine⁷ (263).

⁶ Ancien bagnard, il fut l'un des premiers détectives de la préfecture de Police de Paris et l'inventeur de la police judiciaire. « En 1800 est créée la Préfecture de Police de Paris, puis en 1811 la Brigade Spéciale, dirigée par Eugène François Vidocq, chargée de prévenir les évasions et de combattre la grande criminalité. En 1832, Vidocq crée la première officine de police privée en France, le Bureau des Renseignements, et fait rédiger ses Mémoires. Il s'impose comme une référence déterminante aux origines du polar ; il est le prototype de nombreux détectives de fiction et a notamment inspiré Edgar Poe (Dictionnaire mondial des littératures, 2009). » (Caron, 2013, 21)

⁷ Rappelons aussi « le genre très en vogue à la fin du XIX^e siècle, des *newgate novels*, romans biographiques inspirés de la vie de criminels célèbres » (Regard et Dion, 2013, 11).

L'intérêt des publics, qui se trouverait à la source de la fortune que rencontre le genre policier, n'est par ailleurs pas si différent de la curiosité qui anime les lecteur·rices de *Vies* et de *Mémoires*. S'attachant aux facteurs socioculturels ayant permis et favorisé l'émergence du roman policier, Jacques Dubois soutient que

[l]a focalisation de la fiction sur la vie intime, voire secrète, des personnages est consubstantielle à l'énigme [...]. Car fondamentalement la connivence entre détective (romancier) et lecteur est regard indiscret sur la vie des autres, curiosité trouble envers ce que fait le voisin. Somme toute, c'est un genre entier qui fait de l'indiscrétion et du commérage son principe narratif, son parti pris de méthode. [...] Inventaire des minutes d'une journée, des mesures d'un espace, des détails d'une physionomie. Secrète et banale, l'histoire portée sur le devant de la scène est « microscopique » (2006 [1992], 28).

C'est aussi ce que laissait déjà partiellement entendre Yves Reuter lorsqu'il soupçonnait que la volonté de réalisme et l'intrusion du socio-politique dans le roman policier « ne doivent [...] pas faire oublier que les personnages s'interrogent constamment sur [...] le sens de la vie, le sens de leur vie. Conséquemment, l'intrigue est souvent une quête de soi, une quête de son identité » (1990, 68). On peine à ne pas voir, dans ce goût prononcé pour ces inventaires des secrets triviaux de l'existence, se profiler le portrait d'un·e biographe. L'ethnocriticien Jean-Marie Privat soulignait par ailleurs que, dans le roman policier, il s'agit avant tout de narrer une *vie*, celle d'un·e trépassé·e, afin d'accéder à la vérité : son interruption violente et soudaine permet aux détectives d'initier un travail d'anamnèse qui raconte une destinée « depuis sa découverte factuelle par sa forme cadavérique et remonte le fil souvent embrouillé de sa vie proche ou lointaine » (Privat, 2015, 13min10s). Pour cela, l'enquêteur·rice doit « [c]hanger de peau, en esprit, pour reconstituer un itinéraire, une *biographie* » (Dubois, 2006 [1992], 151).

Si la matière (une vie à raconter) peut être une façon de lier entre eux ces deux genres, leur matériau (l'archive, le témoignage, l'indice) en est une autre. Eisenzweig disait déjà combien, de manière générale, « les lettres, testaments, journaux, états civils » (1986, 143) sont le terrain des détectives – et on imagine facilement, dans ce cas, que ces dernières ont dû croiser fréquemment les biographes sur le chemin qui les mène à la bibliothèque. Le travail de détective se décline en « [d]épouillement d'archives, de papiers de famille, de correspondances, de documents, de coupures de journaux, lecture attentive de Mémoires, d'ouvrages de chroniqueurs ou d'historiens [...] » (Boyer, 1988, 248). Ses recherches l'incitent au « dévoilement progressif de la "vraie" vie de tous aux soupçons qui pèsent sur chacun [...] » (Reuter, 1990, 105) : peu étonnant, lorsqu'on sait que « [l]e roman policier naît entre autres d'un goût pour l'épais, le trivial, le véridique » (Combes, 1994, 81) et que, conséquemment, « chaque existence va être proprement suspectée, c'est-à-dire tenue pour détentrice de quelque secret qu'il est bon de mettre au jour » (Dubois, 2006 [1992], 29).

Tandis que les théoricien·nes de la fiction policière invoquent en filigrane la figure ou les méthodes des biographes, l'inverse n'est pas moins vrai puisqu'on trouve trace, dans nombre d'essais portant sur la question biographique, d'une quantité impressionnante de renvois au registre sémantique et à l'imaginaire de l'intrigue policière : c'est que

le roman du biographe est un sous-genre hybride : il croise des traits du roman gnoséologique où un enquêteur (policier, espion, etc.) tente de découvrir les causes dissimulées d'une réalité apparente par l'observation, l'inquisition, la filature, le raisonnement [...] (Madelénat, 2007, 71).

Martine Boyer-Weinmann parle tour à tour de « traque policière » (2005, 28 ; 97) et d'« enquêteur » (97), de « travail d'investigation » (115) ou « d'alibis » (144) pour signifier les motifs menant à l'écriture biographique ; elle signale que, parfois, le roman

biographique « croise le schème du roman policier (la traque biographique) avec celui du roman à clé » (89) ou déplore qu'il soit, certaines fois, « conçu comme un interrogatoire de type policier visant à percer l'intime » (274). Madelénat qualifie quant à lui ces textes d'« investigation[s] intime[s] » (1984, 55), cherche à établir « la dialectique des motifs et des mobiles » (138) de ce genre, et parle des biographes comme d'« enquêteur[s]-journaliste[s] » (30). « Ainsi le biographe manie [...] des manques, des éléments détériorés, des leurres qui déjouent son habileté [...] » (118), « il code, dans le texte même, le statut de chaque indice ; il s'y inscrit comme témoin, ou comme enquêteur » (151). L'auteur·rice ou le·la narrateur·rice « accumule les preuves pour pouvoir ensuite attester que cette vie s'est bel et bien déroulée ainsi [...] » (Titus-Carmel, 2001, 115), iel « s'expos[e] aux feux croisés de l'enquête et des suppositions » (117).

Dans cette « élucidation de l'individu » (Madelénat, 1984, 159), le·la biographe peut « [s]e soumettre à un objet, ou afficher, même avec violence, les interventions du *démiurge-enquêteur-procureur* qui approuve ou invective » (158. Je souligne), être confronté·e « aux incertitudes des témoignages, aux énigmes et aux lacunes d'une masse de papier » (169) :

[d]'où une insistance de l'herméneute qui rapproche les faits, les intrigues et les thèmes, ou de l'enquêteur qui trouve la vérité sous les déguisements symboliques : la psychobiographie ressemble à un plaidoyer pour une cohérence ultime, au-delà des récits biographiques et du langage de l'œuvre, en deçà d'une histoire secrète qu'elle désigne et tente de *prouver* plus qu'elle ne la raconte. (177. Je souligne.)

On peut également noter les observations de Dominique Rabaté qui, dans *Désirs de disparaître*, insiste au passage sur la prégnance de l'enquête dans les textes à saveur autobiographique qu'il y regroupe (2015, 30). Semblablement, dans un court mais éclairant article sur la place de l'archive en régime biographique, Mahigan Lepage et Robert Dion soutiennent qu'un·e « biographe qui désire reconstituer des bribes de la vie de son biographié garde l'archive en respect mais en la faisant parler, comme

preuve historique ou même comme *pièce à conviction*, à la façon d'un *enquêteur* » (2007, 13. Je souligne). Dans le même ordre d'idées, certaines études consacrées au polar métaphysique abordent la part importante qu'y prend le questionnement existentiel et identitaire du sujet – des interrogations qui mènent souvent un personnage à retracer le fil de sa propre vie ou à s'interroger sur ce qu'implique l'acte de narrer. Tandis que le spécialiste de la littérature policière Denis Mellier touche du doigt cet immense filon en fournissant une définition à ce qu'il appelle le genre de l'enquête biographique⁸ (2021), la plupart des articles d'Alain Michel-Boyer s'attachent à cette question, et le récent ouvrage de Maxime Decout (2018), qui lie imposture et enquête, s'y consacre en partie. Aussi profuses soient-elles, ces remarques ne dépassent cependant que très rarement le stade de l'analogie furtive (quoiqu'insistante, chez certain-es) ou le partage à l'envi d'un vocabulaire commun.

Pour reprendre une image forte de la tradition littéraire d'enquête, la rencontre entre les genres biographique et policier a des allures de lettre volée. Comme dans la nouvelle de Poe, les recoupements sont peut-être d'une évidence telle qu'ils semblent disparaître aux yeux de tous·tes, comme effacées par leur propre ostentation. Tout se passe comme si les concordances entre ces deux genres étaient reconnues comme prolifiques, mais que leur analyse devait immanquablement être reportée à plus tard, menée ailleurs. C'est ce *plus tard* et cet *ailleurs* que je propose de ne plus ajourner et auxquels je souhaite aménager un moment et un espace dans le cadre de cette thèse. Il s'agira d'y mener le travail de mise en relation longtemps promis – et parfois même partiellement entamé – par ces nombreuses analogies, mais néanmoins constamment différé, afin de dégager, à partir d'elles, une figure en partage entre ces deux horizons génériques.

⁸ Ajoutons cependant que les exemples qu'il donne de cette tradition pour lui très présente au XX^e siècle sont aussi illustres qu'exclusivement masculins : « La liste est longue, de la modernité jusqu'à l'extrême contemporain: Gombrowicz, Perutz, Borges, Nabokov, Perec, Roubaud, Auster, De Lillo, Handke, Tabucchi, Ackroyd, Brautigan, Pynchon, Durrenmatt, Robbe-Grillet, Butor, Modiano, etc. » (2021, non paginé).

Questions de corpus. Des vies de femmes

L'ampleur de ces manifestations contemporaines de l'écriture-enquête implique la nécessité d'un choix quant à l'établissement d'un corpus d'étude dont l'étendue puisse à la fois apparaître convaincant et éviter le risque de la dissolution. Les œuvres qui le constituent ont donc été sélectionnées à partir de trois critères principaux. Le premier de ces critères est d'ordre spatio-temporel. Ma périodisation s'étendant sur une durée de 25 ans (depuis 1994 et jusqu'à 2019, mais majoritairement de 2010 à aujourd'hui), ce découpage vise à la fois à rendre clair l'aspect éminemment contemporain de la figure de l'enquêtrice, tout en étant le fruit d'une contrainte plus pragmatique : l'apparition récente des réseaux sociaux, que mettent à profit certaines des œuvres, ne permet pas de mener une analyse qui remonte plus loin qu'au tournant du millénaire⁹. Si l'étendue historique du corpus critique démontre bien que l'on peut repérer l'enquêtrice bien avant l'apparition du Web 2.0, il n'en demeure pas moins que son mode opératoire subit, par une importante migration en termes de supports, de techniques ou de matériaux, des mutations dignes d'intérêt. Bien que principalement francophone, le corpus admet quelques incartades (deux des textes qui y figurent ont initialement été rédigés en anglais irlandais et américain¹⁰) qui, je l'espère, fourniront quelques échappées vers d'autres horizons culturels. Mon étude ne portant pas sur la spécificité francophone de l'enquêtrice, l'acception de cette catégorie linguistique est elle-même relativement souple : en effet, si le corpus inclut des textes français, québécois, algériens, tunisiens, il faut encore ajouter à cette diversité régionale une

⁹ Serge Bouchardon fait remonter l'apparition des recherches sur la littérature numérique à la décennie 1980. C'est en revanche au début des années 1990 que naît le Web à proprement parler (le premier navigateur (*browser*) date de 1993, année où débute aussi l'attribution de noms de domaines).

¹⁰ Ces deux textes ont fait l'objet de traductions au sein de maisons d'édition françaises qui font la part belle aux docufictions et aux reportages romanesques. J'ai pris le parti, pour ces deux cas spécifiques, de travailler à la fois à partir des originaux et des traductions, afin de respecter le texte initial tout en rendant compte des possibles influences qu'ont pu avoir les versions francophones de ces textes dans les sphères où ils ont été diffusés, d'autant plus qu'ils participent d'une ligne éditoriale dont c'est précisément l'objectif.

certaine mixité linguistique. Certains comportent des sections en arabe, en allemand, en anglais – d’autres, encore, ce qui est plus rare, englobent aussi des langages non-humains comme les langages de programmation.

Le deuxième critère de sélection des œuvres est l’absence de relation de parentalité traditionnelle entre biographe et biographiée. Cette contrainte permet d’évacuer les romans familiaux et les récits de filiation qui pullulent actuellement sur le marché du livre – j’entends par là tout type de texte où l’auteur·rice s’interroge sur un·e ou plusieurs de ses ancêtres familiaux dans le but avoué d’élucider une part de son passé ou de saisir avec plus d’acuité sa propre origine. La figure de l’enquêteur·rice apparaît bel et bien au sein de ces textes mais ne constitue pas leur exclusivité : les écarter, au moment de l’analyse, me permet de montrer que les enjeux d’identification et de quête identitaire vont au-delà de la question biologique (et parfois même à son encontre). Il me semble que l’enjeu de la filiation fait surface *différemment* dans un cadre où toute relation proprement familiale est absente : dans les œuvres sélectionnées, l’enjeu de la filiation possède un caractère actif, autodéterminé par le sujet écrivain.

Le troisième critère de sélection est finalement le genre¹¹, doublement féminin, de la biographe et de la biographiée. Hormis les études plus générales, un certain nombre de travaux, parfois présentés dans le cadre de mémoires ou de thèses, ont été conduits sur l’enquêteur¹² : parmi eux, on peut dénombrer quelques articles et ouvrages consacrés

¹¹ Au sens non essentialiste du terme et plutôt au sens d’identification de genre (voir le prochain chapitre de cette thèse) : « Quant aux "femmes" dont je parle (et dont je fais partie), elles seront ici : cisgenres, trans ou refusant la binarité identitaire, c’est-à-dire des femmes au sens où, d’une manière ou d’une autre, elles ne sont pas des hommes ; des femmes qui s’excluent ou sont exclues de la catégorie "hommes", et qui se trouvent en marge [...]. Je ferai le pari d’en rester aux termes "femmes" et "hommes", prenant ainsi appui sur la logique binaire qui fonde l’Occident, mais dans le but de la démonter. Et, au final, du moins je l’espère, faire miroiter un horizon différent. » (Delvaux, 2019, 22-23)

¹² Pensons notamment à la thèse de Delphine Carron, *Figures du détective dans le polar américain contemporain* (2013), ou au mémoire de maîtrise de Marie-Ève Denis, *Scruté à la loupe : analyse de la représentation du personnage du détective dans le roman policier* (2006).

spécifiquement aux représentations féminines du détective, tels que *The Woman Detective : Genre and Gender* (1995), ou les nombreuses contributions de l'ouvrage dirigé par Glenwood Irons, *Feminism in Women's Detective Fiction* (1995). Dans le domaine français, Nicole Decuré a consacré une partie importante de ses travaux à cette question. Frédéric Regard (*Le détective était une femme : le polar a-t-il un genre ?*, 2018) et Caroline Granier (*À armes égales. Les femmes armées dans les romans policiers contemporains*, 2018) ont aussi récemment proposé des réflexions sur les spécificités du polar au féminin. Il importe cependant de préciser que ces études ne sont pas menées dans une perspective générique croisée mais portent exclusivement sur ses manifestations au sein du roman policier. Par conséquent, les études menées sur l'enquêtrice jusqu'à présent se limitent à l'étude de *personnages* de détectives féminins au sein d'un type de production spécifique – et à l'aune de leurs homologues et modèles masculins. Si ces études ne suffisent pas à couvrir ce que j'entends par *figure de l'enquêtrice*, cela ne signifie cependant pas qu'elles sont inutiles : au contraire, l'étude de la place occupée par les femmes au sein du roman de détection est précieuse. Néanmoins, il ne s'agira pas de se limiter aux travaux portant sur les représentations féminines du *détective*, mais à la représentation du féminin, au sens large, dans les genres policier¹³.

Retrouver *une* disparue ou *une* inconnue, *une* absente n'est pas sans conséquences : cette particularité me permettant de regrouper les œuvres du corpus m'autorise à soutenir que la figure de l'enquêtrice possède certaines spécificités lorsqu'elle surgit au sein de textes écrits par des femmes sur des femmes inconnues (au sens d'un effacement ou d'un défaut de représentation) puisque c'est l'anonymat et son mystère (historiquement favorisés par des contingences autant sociales et culturelles que matérielles) qui convoquent un régime propre à l'enquête. En effet,

¹³ Plusieurs recherches ont été menées sur la question : mentionnons celle d'Anne Lemonde (*Les femmes et le roman policier : anatomie d'un paradoxe*, 1984), ou de Dominique Loiseau, (« *Noir de femme : conformités et transgression* », 2002).

[l]'amnésie patriarcale, cause première de l'occultation des parcours féminins, correspond en effet à un processus dynamique – conscient ou non – de conservation inégale des archives. Écrites et sélectionnées par les hommes, les archives ne laissent généralement entrevoir la participation féminine que dans certains secteurs spécifiques (sociaux, paramédicaux ou encore liés à l'enfance) et tendent à occulter les parcours « atypiques », soit que leur marginalisation effective rend leur appréhension difficile, soit qu'ils n'apparaissent pas dignes d'intérêt. Se pose évidemment ici la question de la valeur accordée aux actions féminines, et partant des précautions prises pour en conserver la trace. (Gemis, 2008, 7)

Dans cette optique, la posture d'enquête est autant motivée par un penchant des autrices pour les méthodes d'investigation que par l'obligation de chercher activement des sources qui viennent à manquer face à laquelle elles se retrouvent.

Une telle préférence pour les femmes inconnues engendre aussi une autre contrainte matérielle en obligeant les autrices à travailler à partir de sources de seconde main¹⁴. Les vies mises en examen ne sont donc pas documentées par elles, mais investiguées à partir de matériaux archivistiques préexistants, et qui tracent les contours d'une absence. Ce détail engage enfin les autrices à poser un geste critique envers ces archives – à s'interroger sur leur contenu comme sur leur constitution, ce qu'elles consignent et taisent. J'ai ainsi favorisé les textes où biographe et biographiée étaient inconnues l'une à l'autre, et où, dans la plupart des cas, les motifs socio-historiques de cette pauvreté archivistique étaient questionnés (ou du moins pris en compte) d'un point de vue genré. Évidemment, cette décision a une influence sur les paramètres méthodologiques adoptés dans le cadre de mes recherches¹⁵.

¹⁴ Le fait qu'il s'agisse d'autrices n'est pas non plus anodin, puisque comme le remarque Zenetti, « on peut être frappé par l'engouement de certains écrivains contemporains, dans leurs enquêtes, pour des femmes souvent très jeunes, très belles... et très mortes » (2019, para 10). La fétichisation de la femme cadavérique et de la « bonne victime » est la preuve que mourir ne soustrait pas les femmes aux logiques hétéropatriarcales de la représentation.

¹⁵ Bien qu'on puisse aussi considérer, avec raison, que des affinités préalables avec certaines méthodologies sont la source de l'attention que je souhaite accorder à ces enjeux spécifiques.

Méthodologie. Figure, queerféminisme et intermédialité

Tout comme il était nécessaire de rappeler que l'apparition de l'enquêtrice est précisément due à l'absence de matière documentaire suffisante, il faut fermement insister sur cette particularité de l'enquêtrice de n'appartenir ni à un genre ni à l'autre, mais de provoquer l'apparition d'un espace tiers qui n'est ni biographique, ni policier, ni pleinement intelligible sans le concours de ces deux traditions. En ce sens, l'enquêtrice est ce qui permet à la fois d'expliquer un rapport particulier à l'archive et de détailler l'enjeu généré par l'hybridité générique des œuvres. C'est pourquoi il me semble que ce concept d'enquêtrice mérite d'être plus largement développé dans le cadre d'une approche qui accorde une attention particulière à la notion sémiotique de figure.

J'emprunte la notion de figure à Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, pour qui elle est

un signe dynamique qui a la labilité de l'imaginaire. Ses fonctions sont multiples : elle est un foyer de l'attention, mais elle peut aussi servir d'interface, elle appelle et suscite des réactions et des discours, elle engage l'affectivité du sujet qui l'aborde, et joue parfois le rôle de *principe interprétatif* (Gervais et Lemieux, 2012, 1. Je souligne).

La primauté accordée au concept de figure naît d'abord de la nécessité de penser l'enquêtrice en tant qu'« expérience, processus, sémosis » (10) : la figure « est le résultat d'un processus d'appropriation qui ne laisse pas l'objet intact, mais le convertit en forme signifiante, en objet d'un investissement affectif et symbolique » (2). Un autre avantage considérable du concept de figure est son aspect particulièrement englobant : en effet,

[l]'un des présupposés du processus de figuration est que tout peut devenir figure. Celle-ci n'est pas, en tant que telle, la propriété d'un objet

ou d'un être. Elle est le résultat d'une projection, faite par un sujet qui attribue à un objet une quelconque valeur, une signification (2).

Le concept de figure autorise à concevoir l'enquêtrice comme un processus dynamique de signification qui n'est pas exclusif à une seule modalité du texte. Parler de personnage/narratrice/autrice d'enquête m'intéresse peu dans la mesure où ce choix terminologique reviendrait à exclure certains types de stratégies de production du sens pour cantonner l'enquêtrice dans l'ordre du thématique en évacuant la manière dont la voix narrative, les focalisations, les jeux d'identification entre les niveaux d'énonciation participent aussi grandement à sa construction (et selon des modalités différentes pour chaque texte). L'enquêtrice s'incarne parfois dans l'un ou l'autre de ces rôles, parfois dans plusieurs à la fois – ce qui n'est pas surprenant pour qui connaît la porosité que favorise entre eux la fiction biographique.

Dans le cadre d'une étude portant sur les horizons génériques biographiques et policiers, la souplesse qui caractérise la notion de figure se présente comme nécessaire : en effet, historiquement, l'enquêteur·rice se situe bien davantage du côté du récit (soit des thématiques et des personnages, voire du·de la lecteur·rice) dans la tradition policière, alors que c'est principalement du côté de la narration (des auteur·rices ou des narrateur·rices) que réside sa place au sein des productions biographiques. De plus, le fait que, pour être opérante, la figure doive être activée par un travail herméneutique, sans quoi elle « redevient un simple personnage, une entrée dans le dictionnaire » (34), a pour résultat de rendre apparente sa capacité de faire des lecteur·rices qui se lancent à sa poursuite des enquêteur·rices à leur tour.

Si le syntagme « figure de l'enquêtrice » exige une compréhension préalable de ce qui est entendu par le concept de figure, il reste encore à expliciter les motifs qui me poussent à préférer le terme d'« enquêtrice » à plusieurs autres. En effet, l'une des particularités taxinomiques du concept d'enquêtrice que je me propose de développer

est l'accord en genre du substantif. La préférence accordée au terme d'enquêtrice est aussi fondée sur l'audibilité, comme dans « autrice¹⁶ », de l'accord en genre – tandis que dans « la détective », par exemple, il reste muet¹⁷.

Je souhaite également écarter des juxtapositions lourdes comme « biographe-détective » ou « biographe-archiviste », qui produisent l'impression d'une figure obtenue par addition de rôles relevant de fonctions textuelles distinctes¹⁸. Or, il importe de souligner à nouveau que la figure n'est pas une superposition de ces deux fonctions (l'une auctoriale, l'autre actantielle) mais un lieu de négociation et de transformation entre elles. Plusieurs figures alternatives à celles de l'enquêtrice sont souvent convoquées par similarité et auraient pu être privilégiées : archéologues, archivistes, historien·nes, psychanalystes, reporters ou ethnologues sont par exemple associé·es à l'enquête par leurs méthodologies, leurs champs d'expertise, leurs outils de travail. L'avantage du terme d'enquêtrice est de ne pas exclure ces modes heuristiques, sans pourtant en privilégier un en particulier, et de nous permettre d'interpréter les diverses manifestations de l'enquêtrice comme un symptôme d'une tendance à l'hybridation, que celle-ci soit générique ou disciplinaire, en tant que pouvoir métaréflexif des textes sur leurs propres conditions d'existence.

¹⁶ Le terme autrice fait présentement l'objet d'une réhabilitation, qui consiste à insister sur ses racines historiques malgré l'effacement dont il a fait l'objet. Plutôt qu'un néologisme, « autrice » serait un mot qui fait retour dans l'usage courant. Cet enjeu de légitimité nous intéresse peu dès lors qu'il se fonde sur la question de l'ancienneté et fonde sa pertinence sur sa valeur historique et linguistique plus que sociale et politique, mais il n'empêche que l'origine du mot peut comporter quelques enseignements sur la pratique d'enquêtrice et sa relation à la loi. Tel que le souligne un article de Caroline Chrétien paru sur le site de Radio Canada le 27 février 2020, « [Autrice, un mot pour "mettre de l'avant la création littéraire faite par les femmes"](#) », l'étymologie du mot autrice est en partie liée au domaine des sciences juridiques : « Comme plusieurs mots français, autrice vient du latin. [...] le terme auctrix désignait déjà, au Moyen Âge et à la Renaissance, une femme qui écrit ou qui tente des procédures judiciaires. » De prime abord, les raisons qui me poussent à écarter auteure au profit d'autrice concernent donc davantage des enjeux de représentation que des préoccupations conceptuelles.

¹⁷

¹⁸ Si on reprend les distinctions de Genette dans *Fiction et Diction*, on peut aussi souligner que la biographie appartient à la tradition des littératures dites factuelles. On regroupe sous cet adjectif, initialement proposé par Gérard Genette, les œuvres qui « ont pour objet la réalité extralinguistique » (1991, 66.), alors que ce n'est pas le cas du roman policier.

Au-delà d'une volonté de mettre en commun deux horizons génériques spécifiques, cette thèse témoigne aussi d'une intention de questionner la notion même de genre littéraire. Ce travail, bien entamé par plusieurs théoricien·nes, n'a pas épargné les genres biographique et policier. D'ailleurs, de récents travaux sur les marges du genre policier rendent eux aussi bien compte de l'aporie que peut provoquer le geste classificatoire : parlant des polars métaphysiques, Delphine Carron se demande : « peut-on encore parler de polar, ou bien avons-nous franchi ses limites pour ouvrir sur un autre genre ? » (Carron, 2013, 61) Dans un prolongement plus que dans une récupération de sa question, j'estime qu'il serait plus judicieux de se demander si, plutôt que de créer une échappée vers un autre genre, de tels types de pratiques littéraires n'auraient pas l'avantage d'ouvrir sur un espace au-delà du genre, qui n'évacue pas nécessairement la question générique mais la déporte pour en déplacer l'enjeu.

Cet autre enjeu, ou à tout le moins l'un d'entre eux, pourrait très légitimement être celui du genre (gender). Rappelant que l'enquête est une méthodologie privilégiée par les sciences sociales, Laurent Demanze soutient que, dans la lignée des travaux de Bourdieu, les récits d'enquêtes contemporains restent sensibles à la violence symbolique que peut exercer un travail inquisitorial sur le vécu des individus (2019, 135), et que ce travail peut relever de la dissymétrie, voire reconduire des rapports de force. Ainsi

[l]'impératif contemporain de réflexivité dans les sciences sociales impose à l'enquêteur d'interroger sa position, de creuser sa situation d'énonciation, pour circonscrire l'espace de sa prise de parole, en exorcisant l'illusion de neutralité : le chercheur est toujours inscrit dans une époque, marqué par un parcours social, défini par son genre ou son positionnement institutionnel [...]. (140)

Cette position et cette situation d'énonciation ont des incidences sur les postures éthiques et les stratégies esthétiques de l'écrivain·e en fonction de la position occupée dans le discours – et du rapport de force entretenu avec ceux dont (ou avec qui, pour qui) il·elle parle.

De manière évidente, le fait de prendre en compte les conditions historiques qui ont permis aux individus socialisés en tant que femmes d'accéder ou non à la parole et de voir ou non leurs vécus consignés et considérés exige un recours constant aux théories féministes (notamment matérialistes) qui informent mes analyses autant qu'elles ont justifié, en amont, la délimitation de mon sujet de recherche. Mais au-delà de cette sensibilité première, la thèse repose aussi en grande partie sur un cadre d'analyse queer auquel elle doit d'ailleurs son titre. Dans une tradition peu développée dans le milieu académique francophone, j'appelle donc « queerisation » (traduction de *queering*) le processus par lequel j'analyse les œuvres dans le but d'opérer un jeu critique sur les catégories génériques pour en questionner la pertinence et l'étanchéité – une raison supplémentaire de favoriser, au détriment d'autres concepts, la mouvance et la résistance de la « figure » aux classifications. Pour moi, ces hybridations génériques sont des stratégies de dénaturalisation des catégories, une façon de signaler que le genre littéraire, comme le gender, est une performance codée en fonction de scripts sociaux essentialisés. En parlant de queerisation de l'enquête, j'aspire non pas à illustrer le degré de « queeritude » (on verrait d'ailleurs qu'il est relativement minime) des œuvres du corpus, c'est-à-dire leur capacité à mettre en scène des théories ou des sujets queers (sujet au double sens du terme, qu'il s'agisse d'individus ou de thèmes), mais je m'interroge sur ce qu'une lecture et une méthodologie queer peuvent nous apprendre de l'enquête et de ses différentes déclinaisons – à son potentiel heuristique.

Cette visée est par conséquent davantage la mienne que celle des œuvres. En effet, le *queering* est moins une catégorie thématique mise à contribution par les récits qu'une posture épistémologique que je choisis d'adopter pour penser l'enquête. Une telle

attitude relève de ce que Renate Lorenz appelle dans *Art queer* une « théorie Freak » : « La théorie freak ne devrait pas (seulement) s'occuper de l'histoire "des freaks", mais elle devrait elle-même "être freaky" – agir et analyser de façon freak » (2018, 41). Comme l'écrit Kevin Lambert, « [l]e *queering* avance plutôt que tous les textes peuvent signifier, aujourd'hui, quelque chose qui vaille la peine d'être lu quant au genre ; cette pratique soutient aussi qu'aucune œuvre n'"est" queer "en soi", mais que toutes les lectures peuvent l'être¹⁹. » (2021, para 29) Tout au long de cette thèse, je m'interrogerai donc sur les manières dont l'enquête peut être queerisée, comment elle peut induire une queerisation du récit littéraire, et ce que la théorie queer peut nous révéler d'intéressant sur les manifestations contemporaines de l'enquête.

Si je soutiens que l'intergénéricité est l'une des réponses à ces questions, je crois aussi fermement que l'intermédialité en est une autre, puisque tout en rendant caduque la notion classique de genre littéraire par la performance parodique des catégories génériques, l'enquêtrice ébranle aussi la solidité des distinctions entre médias. En effet, une caractéristique récurrente des œuvres du corpus est leur mise à profit, sous diverses formes, de l'archive photographique. Les réflexions menées sur l'intergénéricité de l'enquête s'étendront donc à la question des rapports photolittéraires. En dehors de la mise à contribution du concept de figure, c'est aussi dans cette mesure qu'une perspective sémiotique pragmatique appliquée profite à mes recherches. Elle me permet, lors du déploiement de mes analyses, de circuler des théories de l'image aux théories du texte pour en penser les relations dynamiques à l'aide d'outils conceptuels communs. Cet ancrage sémiotique est d'autant plus pertinent que, comme le rappelle Aline Caillet à partir de John Dewey et C.S. Peirce, « le pragmatisme est sans nul doute la philosophie qui a le plus directement et explicitement travaillé le modèle

¹⁹ D'ailleurs, « la forme verbale anglaise en *-ing* met l'accent sur la dimension active de ce mode de lecture, sous-entendant par le fait même que l'objet de l'action n'aurait pas été queer à l'origine. » (Lambert, 2019, para 14)

épistémologique de l'enquête. » (2019, 57) Ainsi l'approche pragmatiste²⁰, son horizon démocratique (59) et son souci des populations marginalisées (59) « fait de l'enquête pragmatiste un modèle d'enquête *sur* les marges et *en* marge de celui, académique, qu'il conteste doublement. » (59) Proche en ce sens des théories féministes des savoirs situés (*situated knowledge*) et des théories du point de vue (*standpoint theory*) telles que développées par Donna Haraway (1988) ou Sandra Harding (1992),

l'enquête pragmatiste, à l'inverse [d'une méthode objective], prend acte de son mode d'emblée interactionniste. Elle l'encourage même, dans la mesure où celle-ci est le lieu d'une difficulté intellectuelle et pratique, éprouvée par l'enquêteur et dont il va faire le pivot de sa recherche. [...] en prenant ainsi pour point de départ, non pas une situation extérieure et antérieure à l'arrivée du chercheur, mais celle que sa présence même génère, l'objet et la méthode de l'enquête inévitablement se déplacent. (Caillet, 2019, 61)

Au-delà de certains concepts clés qu'elle permet de mobiliser²¹, l'enquête telle qu'elle est conçue par les pragmatistes autorise le déploiement de sensibilités plus proche d'une posture queerféministe et littéraire.

Présentation. Intergénéricités et intermédialités de l'enquêtrice

Deux sections composent ainsi la thèse. Dans la première, je me penche sur ce que j'appelle l'intergénéricité de l'enquêtrice, c'est-à-dire la manière dont elle mobilise des enjeux liés à des genres littéraires (ici, policier et biographique) qui lui permettent

²⁰ La pragmatique (branche de la linguistique) et le pragmatisme (courant philosophique) sont des approches différentes, que l'autrice du livre ne distingue pas à ce stade de son livre. En accord avec son choix terminologique, j'écris ici pragmatisme, bien que les théories de Peirce auxquelles je référerai plus loin dans la thèse sont identifiées par leur auteur comme relevant de la pragmatique. Bien que pragmatique et pragmatisme soient distincts, ils ne sont pas dénués de rapport. Yaël Kreplack et Cécile Lavergne soulignent par exemple que tous deux s'intéressent à « la question de l'anti-formalisme et [...] la dimension contextuelle. » (2008, para 9)

²¹ Notamment dans le chapitre sur la fictionnalisation (4) et le chapitre sur le statut sémiotique de l'image photographique (5).

moins de s'inscrire en leur sein que d'en questionner les délimitations. Dans un premier chapitre, plus général, je pose les bases de la méthodologie me permettant d'associer critique du genre et critique du gender dans une perspective queer. J'y divise d'abord mon corpus en fonction du rapport à l'archive entretenu par chaque œuvre grâce à la notion d'infamie. Un tel tour d'horizon préliminaire me permet de bien montrer ce qu'ont en commun les œuvres tout en laissant paraître l'insuffisance des définitions traditionnelles des fictions biographiques et policières lorsque vient le temps de les englober. À partir de ce constat d'échec, je me situe théoriquement par rapport à la notion de genre littéraire, à laquelle je préfère celle de généricité. Le couplage des notions de généricité avec celle de gender me fournit la possibilité de parler de norme sexuelle/sexuée et générique en termes de performance plutôt que d'essence. L'occasion me permet aussi de discuter de la situation particulière du féminin en régime biographique et policier. Je montre que le questionnement des normes genrées auxquelles sont soumises les biographiées par les enquêtrices peut fonctionner de concert avec l'hybridation générique des œuvres. Cette proposition me permet en dernier lieu d'aborder, grâce aux concepts de boys club et de filles en série (Delvaux, 2013, 2019) et à l'aide d'exemples tirés du corpus, la manière dont les performances genrées sont travaillées par les textes des enquêtrices, qui questionnent leur pertinence en instigant un trouble dans la représentation. Il faudra garder à l'esprit cette préférence accordée à la dimension performative des assignations pour bien comprendre le déploiement des trois chapitres suivants, au sein desquels je cartographie le territoire liminaire entre les deux genres mitoyens que sont la fiction biographique et la fiction policière à partir de trois axes principaux (filiation, filature, fictionnalisation).

Dans le second chapitre, consacré à l'imaginaire générique de la filiation, j'aborde d'abord le rapport réflexif qu'entretiennent les genres biographiques et policiers avec leur propre antériorité. Comme Laurent Demanze, je crois que les récits de filiation attestent d'un triple détour : « un détour généalogique, un détour fictionnel et un détour

intertextuel. » (2008, 372) Mon objectif est de montrer que ces traditions narratives, en plus de mettre en scène des filiations problématiques, se pensent elles aussi à l'aune de généalogies littéraires complexes. J'explore ensuite trois figures tutélaires (Proust, Hitchcock, Capote) en montrant que les enquêtrices, en s'y affiliant, s'inscrivent dans une lignée littéraire d'écrivains et de cinéastes qui eux-mêmes entretiennent par leurs œuvres des rapports troubles à la question de la filiation (qu'elle soit littéraire ou interpersonnelle). Enfin, j'explore les spécificités genrées de la filiation à travers deux motifs, celui de la juxtaposition et celui de la triangulation, qui permettent aux enquêtrices de constituer, par leurs investigations, des percées hors des généalogies imposées.

Le troisième chapitre établit les rapports de l'enquête biographico-policière à la filature. Après avoir succinctement posé les liens évidents qui unissent l'activité des détectives à la pratique de la filature, je m'intéresse surtout à la convocation, par les enquêtrices et les théoricien·nes, d'un imaginaire de la chasse partagé par les deux genres littéraires. À partir de cet imaginaire, j'éclaire certaines stratégies utilisées par les autrices pour renverser la dimension genrée de l'activité cynégétique – autant que la dimension cynégétique des rapports genrés. En proposant d'adjoindre le concept de fiction-cabas, défini par Ursula K. Le Guin, à celui de paradigme indiciaire, de Carlo Ginzburg, je fais basculer l'imaginaire de la filature du côté du textile pour en sonder de nouveau les spécificités genrées. Cela me permet d'étudier la manière dont les activités telles que la couture ou l'habillement (ainsi que leurs revers, découdre et déshabiller) incarnent des gestes d'enquête agentifs posés par les enquêtrices qui se rapprochent aussi de la dénaturalisation engendrée par le drag tel qu'il a été développé par les théories queers.

Le quatrième chapitre, qui clôturera la première partie de la thèse, porte sur la notion de fictionnalisation et le rôle qu'elle joue dans la démarche de l'enquêtrice. M'écartant des discussions sur le départage entre fait et fiction, je m'intéresse plutôt à l'effet que

produit, chez l'enquêtrice, la distinction et surtout la conjonction de ces deux régimes épistémiques. J'explore d'abord l'imaginaire référentiel qui parcourt les traditions biographiques et policières et la place problématique qu'y occupe cette question avant de me pencher sur les notions ambivalentes d'abduction et d'indice. Je porte ensuite mon attention sur les dimensions spécifiquement genrées de la fictionnalisation, rejoignant cette fois-ci la question de la filiation en interrogeant la fonction du nom propre en tant que fiction patriarcale. J'oppose à cette fiction celle, autodéterminée, du pseudonyme et du prête-nom en tant que geste de réappropriation identitaire de sa propre lignée.

Ces trois axes ne sont évidemment ni la prérogative des seuls genres biographique et policier ni les uniques traits distinctifs auxquels ils se limitent, mais on verra qu'ils occupent une place privilégiée dans la critique comme dans la pratique créative, et qu'ils sont, eux aussi, marqués sur le plan genré. Ils incarnent, par conséquent, des foyers de réinvestissement critique potentiels. Ces trois chapitres proposent simultanément un parcours métacritique dans lequel je m'efforce de dégager le traitement de chacun de ces axes dans le discours biographique et policier, ainsi qu'un certain nombre de développements fondés sur une lecture du corpus. Si on y trouve peu d'analyses détaillées des œuvres à proprement parler, j'ai toutefois cru important d'intégrer les textes pour m'en accompagner ponctuellement et pour repenser avec eux chacune de mes hypothèses.

Bien entendu, éclaircir le déploiement de ces trois axes au sein de la production critique et théorique n'est pas satisfaisant : plus qu'une fin en soi, cette démonstration aspire à rendre possible une meilleure compréhension des œuvres auxquelles s'attache l'analyse. C'est donc une perspective intermédiaire qu'il me faudra adopter afin de compléter ma lecture des stratégies intergénériques. Dans le cinquième chapitre, par lequel s'ouvre cette seconde partie, je soutiens que l'archive photographique incarne, pour l'enquêtrice : 1) un foyer de concentration de thématiques et d'esthétiques propres

aux traditions biographiques et policières, ainsi que l'occasion de mettre en scène les trois axes que j'ai préalablement dégagés et 2) la possibilité de jouer sur les notions d'indicialité et de référence grâce à la convocation d'un imaginaire de la preuve photographique, faisant par-là 3) le procès des formes auxquelles il se rattache en questionnant et en neutralisant la violence symbolique dont les archives ont parfois été les dépositaires. Ces violences sont, entre autres, genrées, ce que je m'applique à exposer en retraçant l'usage du dispositif au sein de pratiques cliniques de pathologisation des femmes et des minorités sexuelles et de genre. Cette dernière démonstration sera l'occasion de développer théoriquement les analogies possibles entre intermédialité et intergénéricité en mettant l'accent principalement sur leur capacité commune à devenir des foyers de dénaturalisation de la représentation. J'applique ensuite cette hypothèse à l'image numérique en m'insérant dans le débat qu'elle a généré sur le statut (indiciaire ou non) de la photographie.

L'explication sémiotique de ce statut problématique doit inévitablement passer par la question de l'indicialité attribuée au signe photographique et par celle des effets du « discours de l'indice » sur la réception de l'image. Interroger la notion de signe indiciel dans le cadre d'une recherche sur l'archive photographique, c'est comprendre son rôle complexe, à la fois comme image indicielle (comme trace, telle que l'entend la pragmatique d'allégeance peircienne, et susceptible d'engendrer un parcours indiciel au sens ginzburgien), comme image d'indice (en tant qu'archive, remédiée, qui induit une lecture policière) et comme indice d'image (au regard des récits potentiels que son mutisme fait fourmiller, sa capacité d'*imager* un vécu). C'est pourquoi, dans le sixième chapitre, je démontre par l'analyse des œuvres de Julie Doucet, de Marie Cosnay et d'Isabelle Monnin que les matériaux indiciels sont utilisés pour produire des récits qui s'extraient de la question référentielle tout en bénéficiant du pouvoir d'attraction des images. À partir du principe de remédiation, et accompagnée par les propositions théoriques d'Henry Bond et de Marianne Hirsch, je me concentre sur les présences effectives et ekphrastiques de l'image photographique. *Les gens dans l'enveloppe* et

Melek me permettent de questionner le débouement du *male gaze* et de ce que j'appelle le *forensic gaze* par le déploiement de narrations iconotextuelles alternatives. Avec l'analyse de *Villa chagrin*, je prolonge cette lecture tout en interrogeant la polysémie du terme « remédier », qui s'inscrit aussi dans un lexique du soin.

Dans une certaine mesure, le chapitre sept prend le contrepied de celui qui le précède : j'y montre comment les procédés littéraires employés par les enquêtrices sont en quelque sorte contaminés par une pensée de l'image photographique et, plus largement, une métaphorisation de l'indice. J'appelle cette tendance une indiciarisation, terme qui me sert à pointer la manière dont toute une série de gestes – déclencher, révéler, développer – et de dispositifs²² – le bain, le flux – hantent l'écriture et autorisent les autrices à rejouer par le texte la production de l'image d'archive. Je soutiens aussi que cette indiciarisation s'étend à la représentation des autres médias (peinture, sculpture, gravure, danse, cinéma, etc.). Je me concentre ensuite sur l'exemple spécifique du cinéma afin de fournir une analyse des œuvres de Nathalie Léger et de Nelly Kapriélian, dans laquelle je détermine que les métaphores du montage et de la doublure sont des manières, pour les autrices, de mettre en image un vécu qui en est dépourvu (celui de la biographiée et celui de la mère). Liant de nouveau filature et filiation par le motif du vêtement, cette analyse se boucle par une révision du concept de remédiation, auquel j'ajoute celui d'hypermédiation au sens où l'entendent Jay Bolter et David Grusin (1999).

²² J'adopte la très large définition que donne Agamben (*Qu'est-ce qu'un dispositif*, 2007, 31) de ce terme : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » Les fondements foucaaldiens de la définition d'Agamben permettent de ne pas perdre de vue la nature politique des dispositifs, une dimension qui m'apparaît essentielle à l'analyse des démarches d'enquêtes. Cette définition possède l'avantage d'englober les technologies numériques auxquelles je fais référence, mais pourra aussi, ultérieurement, me permettre d'envisager les genres littéraires à l'étude en tant que dispositifs (à la manière dont, par exemple, Philippe Ortel [2008] parle de dispositif scénique).

Dans le huitième et dernier chapitre, je me penche sur les manifestations numériques de l'enquêtrice. En proposant une analyse des œuvres d'Héla Lamine, de Clara Beaudoux et d'Albertine Meunier, j'observe la manière dont un ensemble de stratégies iconiques, plastiques et narratives rejouent, sur support imprimé, les caractéristiques médiales des plateformes (Facebook, Twitter, Google) qui ont permis à ces enquêtes de voir le jour. Cet examen s'attache à la manière dont il s'agit de rendre certaines choses évidentes en employant, paradoxalement, des tactiques de dissimulation. Cette manœuvre permet d'élaborer des stratégies formelles dont l'un des enjeux principaux est la question de la visibilité et de la révélation, qui donne souvent lieu à une thématization de la fonction scopique et à une réflexion sur les potentialités représentationnelles de l'image et du discours. À travers les notions d'effacement, de discrétion et de fuite, je livre une réflexion sur les œuvres qui s'arrime à la mutation de l'expérience du temps et de la durée qu'induisent ces migrations intermédiaires. Cet arrimage m'autorise en définitive à amender le concept de remédiation pour lui préférer celui de rétromédiation, formulé par Servanne Monjour, qui parvient mieux à signaler ce qui est à l'œuvre au sein de productions qui refusent les chronologies traditionnelles. L'objectif est donc de discerner comment la figure de l'enquêtrice s'immisce au sein de ces espaces nouveaux, mais également de déterminer comment cette migration vers des supports récents transforme en retour ses pratiques, sa silhouette.

Chacun des chapitres de cette thèse se décline selon un verbe qui cherche à l'inscrire dans une « grammaire de gestes » (Demanze, 2019, 13) partagés : (s')affilier, filer, fictionnaliser ; remédier (à), hypermédier et rétromédier. À la suite de Laurent Demanze, aux travaux duquel cette thèse doit beaucoup, j'ai préféré la forme verbale, privilégié l'infinitif et la « liste ouverte d'opérations concrètes » (33), qui expriment mieux l'idée d'un mouvement et d'une action aux manifestations protéiformes. Il s'agit d'« une manière de dire que ces enquêtes contemporaines obéissent moins à des protocoles contraignants ou des méthodologies stabilisées qu'à un désir de mise à l'épreuve ou d'expérimentation de l'écriture » (33).

PARTIE 1. INTERGÉNÉRICITÉS. CHAMBRE CLOSE ET CHAMBRE À SOI

CHAPITRE I

PIÈCES À CONVICTION I: FÉMININ, FAMA, FIGURES. LE (DÉTECTIVE) PRIVÉ EST POLITIQUE

[E]t je continuai de parcourir en pensée les rues de Londres, sentant en imagination la pression du silence, l'accumulation des vies non enregistrées : celle des femmes au coin des rues [...] ; celle des marchandes de violettes ou des vendeuses d'allumettes, celle des vieilles postées sous les porches, celle des filles en dérive dont le visage, comme des vagues sous le soleil ou les nuées, signale l'arrivée des hommes et des femmes et les vacillantes lumières des devantures.

Virginia Woolf, *Une chambre à soi*

L'espoir queer ne nie pas les souffrances à l'origine de nos récits, il tient dans la possibilité de manipuler ces souffrances, de les remodeler et de les réinvestir à l'intérieur de formes qui nous sont propres.

Nicholas Dawson, *Désormais ma demeure*

Malgré des variations notables entre les textes, qui divergent tantôt par leur réception critique, tantôt par le degré d'exigence formelle et d'ancrage politique dont ils font preuve ou par le statut institutionnel de leur autrice, il me semble qu'une corrélation première et fondatrice entre eux doit être notée, celle que représente l'état relativement pauvre de la documentation dont disposent les enquêtrices. Ce souci quant à la nature et à l'origine des sources en révèle autant sur les pratiques des enquêtrices que sur les fondements du geste d'archiver, puisqu'on sait que « loin d'être le fruit du hasard, la constitution de l'archive [...] est le résultat d'une sédimentation sélective produite par les rapports de forces et les systèmes de valeurs. » (Perrot, 2020 [1998], 21) Or l'un de

ces rapports de forces est genré et infériorise par conséquent les expériences des femmes. Presque toujours, quoique pour des raisons diverses qu'il s'agira de décliner, les femmes mises à l'honneur par les enquêtrices sont méconnues parce que sous-documentées, mal-documentées, et parfois même documentées avec malveillance ou avec l'attitude cavalière que confère l'indifférence ou le mépris réservé à ceux que l'on considère comme subalternes, voire infâmes. Du latin *infamis*, lui-même issu de *fama*, qui signifie réputation, l'infamie peut se comprendre sous plusieurs aspects qui, tous, pointent les réalités sociohistoriques mises en scène par les autrices du corpus²³. C'est donc la polysémie de ce terme que je souhaite prendre pour point de départ dans la partition des œuvres à l'étude.

Ce chapitre s'élaborera en plusieurs temps. La relation qui unit les projets d'enquêtrices aux archives les ayant générés me semble être la manière la plus adéquate de structurer, pour débiter, un panorama rapide de ces textes en les classant sans étanchéifier tout à fait les catégories parmi lesquelles je les range. Cette première démonstration, plus descriptive, me servira à insister ensuite sur l'insuffisance des catégories biographiques et policières pour qualifier efficacement le corpus. Ayant établi qu'une conception orthodoxe du genre littéraire échoue à décrire les œuvres, je me consacrerai enfin à dégager, grâce à une présentation des travaux de Judith Butler, les possibles parentés entre une théorie performative de l'identité genrée et une théorie de l'appartenance générique. Les publications de Butler sur le *gender*²⁴ sont une réponse à un certain nombre d'études antérieures (Foucault, Wittig, Irigaray) et ont été elles-mêmes suivies d'un nombre considérable d'ouvrages depuis leur publication au tournant des années 1990. Si j'accompagne ma lecture d'un certain nombre d'entre eux (surtout

²³ L'infamie n'est d'ailleurs pas sans rapport avec le travail du détective : selon Kalifa, la police privée fut d'emblée « décrite comme une activité infamante et suspecte. » (2000, 15)

²⁴ La langue anglaise permettant d'éviter l'ambiguïté homophonique entre le genre tel que l'entendent les études littéraires (*genre*) et le genre tel que l'entendent les sciences sociales (*gender*), je conserverai (à l'exception des citations) l'appellation anglophone, à la fois afin d'éviter la confusion entre les concepts et pour bien marquer l'héritage anglo-saxon auquel nous devons cette seconde notion.

Sedgwick, Preciado, Bourcier), l'ouvrage *Gender Trouble* a l'avantage de mettre à l'honneur certaines dimensions du gender qui permettent un rapprochement convaincant avec les études littéraires, notamment les notions d'essence, de binarité, et de subversion. Ces éléments phares de son argumentaire me serviront à mener une lecture croisée avec l'étude des genres littéraires proposée dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* de Jean-Marie Schaeffer. J'assimile alors sa notion de « généricité » au concept queer de subversion²⁵. Enfin, je montrerai que les œuvres des enquêtrices entrent en dialogue avec des traditions littéraires elles-mêmes inscrites dans un rapport problématique au féminin. C'est à partir de cette archéologie générique que je ferai ensuite état, grâce aux notions de boys club et de filles en série empruntées à Martine Delvaux, de la sensibilité dont les autrices du corpus font preuve à l'égard de cette problématique.

1.1 Les archives négatives. Vies d'infamies, vies diffamées

Selon l'usage courant, est infâme « ce qui cause du dégoût par son caractère vil, bas, indigne » (Larousse, 2020) et, à ce titre, certaines des femmes dépeintes par les enquêtrices peuvent correspondre à cette définition de l'infamie. Brigandes conspiratrices, braqueuses condamnées, prostituées resquilleuses, soldates autoproclamées ou usurpatrices d'identité prises en faute sont bel et bien susceptibles de provoquer le

²⁵ Jusqu'à présent, le queering dont le genre littéraire pourrait être la source reste peu abordé en français, même s'il fait récemment l'objet d'initiatives telles que le programme de recherches « Genres littéraires et gender » du CELIS (Université Clermont-Auvergne). Ce type de démarches visant à comprendre les interactions entre genre littéraire et gender dans une perspective proche du queering n'existent néanmoins, à ma connaissance, que dans le cadre d'analyses appliquées, qui se penchent sur le queering d'un genre littéraire spécifique, ou par un auteur·rice spécifique – parfois les deux en même temps. L'analyse des accointances spécifiquement théoriques entre les concepts de genre et celui de gender, soit une analyse des similitudes et disparités entre les catégories d'analyses fournies par ces épistémologies elles-mêmes, semble néanmoins ne pas avoir été réalisée – ce qui peut être étonnant compte tenu de l'effort de théorisation important de la notion de genre littéraire qui a été déployé dans la sphère francophone (Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, 1978 ; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, 1989 ; Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours*, 2014 ; Heidmann et Adam, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, 2009, etc.).

dédain de l'opinion publique. Mais ce qui frappe davantage dans la communauté de ces destins, c'est moins leur aptitude à provoquer l'opprobre que les motifs de leur entrée en collision avec la petite histoire, qui passe essentiellement par la criminalité et sa prise en charge procédurale. Ce détail systématique correspond bien à l'idée formulée par Michelle Perrot selon laquelle les femmes sont généralement appréhendées par le discours social en tant que groupe plutôt qu'individu, à l'exception de celles, justement, qui font preuve d'indiscipline (2020 [1998], 18). De ce point de vue, ces existences correspondent bien à une première définition foucauldienne de l'infamie, puisque « [ce] qui les arrache à la nuit où elles auraient pu, et peut-être toujours dû, rester, c'est la rencontre avec le pouvoir : sans ce heurt, aucun mot sans doute ne serait plus là pour rappeler leur fugitif trajet. » (Foucault, 1977, 12)

Une certaine portion du corpus est composée de textes s'attachant à relater la vie de femmes criminelles, ayant évolué dans des milieux interlopes — toutes, dans les cas qui m'occupent, aussi reconnues coupables que restées inconnues. Ainsi le roman d'Anne Plantagenet, *Appelez-moi Lorca Horowitz* (2016), met en relation le vécu de l'autrice avec un fait divers andalou, qui concerne le crime commis par Lorca Horowitz, une femme issue des classes pauvres condamnée pour avoir usurpé l'identité de sa riche patronne, et dont Plantagenet découvre l'existence en tombant sur un court article lui étant consacré dans *Elle Magazine*. Chicago May, l'héroïne de Nuala O'Faolain (*L'Histoire de Chicago May*, 2006), correspond elle aussi à cette catégorie : émigrée irlandaise de la fin du XIX^e siècle, aînée d'une famille de fermiers qu'elle quitte clandestinement en pleine nuit en empochant les économies de son père, elle aurait été prostituée et voleuse, bandit de grand chemin et cambrioleuse de banque. Traversant le siècle et les continents, l'histoire de May est peuplée de procès et d'années d'emprisonnement qui font d'elle un croquemitaine du discours juridique et journalistique de l'époque.

Au détour d'une soirée, puis dans les rues de la ville, l'autrice de *Chère brigande* (2017) croise une femme itinérante à la chevelure rousse qui lui rappelle, par sa crinière, celle qu'était réputée arborer Marion du Faouët, contrepartie féminine et bretonne de Robin des bois. Exécutée pour ses crimes en 1755 à Quimper, cette dernière fait désormais partie de la légende locale, où elle n'incarne cependant qu'une figure mineure. La disparition de cette sans-abri pousse paradoxalement Lesbre à suivre les maigres traces historiques laissées par la brigande, activité à laquelle elle arrime une réflexion sur l'indigence contemporaine, la violence envers les femmes et la xénophobie ambiante. Sous-titré « une enquête », le roman de Florence Delay (*Catalina, une enquête*, 1994) retrace pour sa part la vie de Catalina de Erauso²⁶, cette « nonne militaire » arrêtée et condamnée à mort, et dont les péripéties avaient déjà été plus ou moins librement adaptées par Thomas de Quincey, Juan Pérez de Montalvan et d'Alexis de Valon. C'est donc à la fois une existence et sa transmission protéiforme et problématique que souhaite démêler l'autrice.

En dehors de leurs méfaits, ce qui rassemble en une même catégorie ces femmes « infâmes » est moins la vilénie caractérisant leurs gestes dans le discours qui leur est contemporain que l'attention portée par les autrices aux conditions sociohistoriques ayant rendu possibles ces actions illicites. J'aurai l'occasion de montrer que Delay, O'Faolain, Lesbre et Plantagenet ont ceci de commun qu'elles envisagent comme une violence le traitement réel mais aussi représentationnel auquel ces femmes ont été soumises. Leur œuvre vise en partie à les extraire du discours pénal, des entrefilets journalistiques à sensation et des légendes édifiantes dont elles sont devenues les objets. Mais il ne s'agit pas pour autant d'insérer les actions posées par ces femmes

²⁶ Ce cas demande quelques précautions préliminaires : parce qu'à certain moment elle parle d'elle-même au masculin et s'habille comme un homme, faire de Catalina une femme nous fait encourir le risque de la mégenrer. Cependant, Catalina n'échappe pas à la catégorie sociale « femme », puisqu'elle est bel et bien considérée comme telle par ses contemporains. En d'autres termes, la violence misogyne bien réelle ne s'estompe pas dans le cas de Catalina, mais il est très probable que s'y s'ajoute la transphobie.

dans un récit qui les justifie, de les interpréter comme de hauts faits d'armes ou des bravades courageuses : il faut au contraire les extirper précisément d'une logique de la gloire et de l'infamie pour accorder une attention aux dimensions de ces vies qui ont été écartées par une perspective androcentrée sur ce qu'est une existence méritoire.

Une catégorie d'infamie serait donc à réserver aux femmes ayant fait les frais d'une renommée négative ou encore simplificatrice, à moins qu'elles ne soient tombées dans l'oubli après avoir occupé les devants de la scène. Il ne faut pas oublier que la *fama* doit son nom à une déesse grecque munie de deux trompettes, la première étant celle de la renommée, la seconde celle des ragots. Serait alors infâme celle que l'on calomnie — et qui devra alors, ayant été dé-famée, se situer du côté de la diffamation, des racontars. Constituée de femmes qui auraient pu faire l'histoire, et de femmes qui l'ont faite à leurs dépens, dont l'histoire a instrumentalisé le destin, cette catégorie de femmes infâmes permet aussi de prendre en compte les vies ayant fait l'objet d'un discours certes imposant, mais si monolithique qu'il en est resté extrêmement pauvre d'indices.

Dora Maar est un exemple célèbre de ce cas de figure, elle dont on ne peut consulter un catalogue ou parcourir la rétrospective sans tomber sur des sections entières dédiées à Picasso, son ancien amant, et à son fameux portrait de la *Femme qui pleure*, qui a déterminé l'angle sous lequel est interprétée l'existence de Dora dans l'imaginaire collectif, où elle apparaît comme une femme aigrie, recluse et, à la fin de sa vie, bigote et réactionnaire. Lorsque Brigitte Benkemoun (*Je suis le carnet de Dora Maar*, 2019) commande sur internet un carnet usagé afin de remplacer celui qu'a égaré son compagnon, elle découvre par hasard que la photographe surréaliste en a été la précédente propriétaire, et s'élance sur ses traces. Lui aussi structuré autour d'un objet en particulier, le roman de Nelly Kapriélian (*Le manteau de Greta Garbo*, 2014) offre un panorama du cinéma hollywoodien qu'entame la narratrice après avoir acheté le manteau de la célèbre actrice américano-suédoise Greta Garbo lors d'une vente aux

enchères. En envisageant le vêtement en tant qu'archive identitaire, Kapriélian revisite la vie d'une femme, mais surtout de quelle manière le discours a pu l'enfermer dans sa propre définition, elle qui passa de manière fulgurante de la surexposition constante à l'isolement. *L'exposition* (2008), premier roman de Nathalie Léger, retrace une chute similaire en racontant comment l'autrice a été amenée, au détour d'un projet d'exposition muséale, à faire la découverte de la comtesse de Castiglione. Connue pour sa beauté et pour sa compulsion à la pose photographique, la Comtesse meurt pourtant recluse et ignorée de tous, quand elle n'est pas carrément dédaignée et calomniée par ses contemporains. Mais l'héroïne de Camille de Peretti, *La Casati* (*La Casati*, 2011), que les historiens ont souvent confondue avec la Comtesse parce qu'elle fut extravagante et peinte à l'envi, a connu un destin encore plus lugubre : richissime héritière italienne friande d'esclandres et fameuse créatrice de ragots, la marquise termine sa vie esseulée et indigente à Paris.

Espionnée par la police de l'époque, caricaturée par Dumas et idolâtrée par le jeune Dostoïevski, Pauline Gueuble est une modiste française du XIX^e siècle émigrée en Russie et condamnée à l'exil en raison de la participation de son amant à la révolte des décembristes contre le Tsar. Pauline suivra celui-ci avant d'être à son tour suivie, plus d'un siècle plus tard, par l'écrivaine Irène Frain (*Je te suivrai en Sibérie*, 2019), qui tente de déterminer qui a bien pu être cette femme dont on a retenu avec insistance l'abnégation tout en oubliant jusqu'à son nom. Mais encore moins de gens connaissaient Marthe Bonnard, du moins avant que son histoire ne défraie les manchettes à la fin du XX^e siècle : compagne et modèle presque exclusif du célèbre peintre Pierre Bonnard, elle a pourtant consacré une partie de sa vie à l'art. Mais ce n'est que plusieurs années après son décès, lorsque son mari meurt lui aussi, qu'elle ressurgit dans l'arène juridique pour des questions d'héritage. Françoise Cloarec cherche alors, dans *L'Indolente* (2016), à faire contrepoids à cette pesanteur du discours légal pour redonner un peu d'ampleur à cette existence fuyante.

Irène Frain et Françoise Cloarec nous parlent de femmes qui, bien qu'elles n'aient pas commis d'action criminelle, ont cependant été documentées presque exclusivement d'un point de vue légal — la première par l'ancêtre du KGB et la police du Tsar, puis dans les registres des prisons sibériennes, la seconde dans les annales du procès qui la concerne, puis en tant que cas de jurisprudence. On pourrait affirmer des textes de Nelly Kapriélian, de Brigitte Benkemoun et de Nathalie Léger qu'ils s'intéressent à des cas presque symétriquement opposés : alors que Pauline Geuble et Marthe Bonnard ont été en contact uniquement avec la loi sans être pourtant calomniées ou criminelles, on peut en revanche dire de Dora Maar, de Greta Garbo, de la Casati et de la Comtesse de Castiglione que, sans avoir été confrontée au système judiciaire, l'opinion publique s'est quant à elle résolument chargée de les condamner, et le tribunal populaire n'a pas hésité à en déterminer la culpabilité. S'il semble a priori naître un paradoxe de cette décision de les classer au rang des oubliées alors qu'elles ont pourtant fait couler beaucoup d'encre, il faut se souvenir, avec Raphaël Lellouche, que « [l]'éloge donne, avec la mémoire, l'immortalité de l'être, tandis que la parole malveillante, infamante, malfamante, est aussi une volonté d'effacement, d'ensevelissement dans l'oubli » (Lellouche, 1989, 35).

1.2 Les négativités de l'archive. Vies faméliques, vies infimes

Pour Michel Foucault, cependant, ces précédentes versions de l'infamie ne sont qu'une modalité de l'universelle *fama* (Foucault, 1977, 14), et une telle célébrité n'a de spécifique que sa caractérisation négative, « les raisons de cette renommée [étant] inverses de celles qui font ou devraient faire la grandeur des hommes. » (14) Seules seraient réellement infâmes « [l]es existences [...] à la fois obscures et infortunées ; [...] racontées en quelques pages ou mieux quelques phrases, aussi brèves que possible. » (9-10) Comme les précédentes, ces autres vies infimes et in-fames le sont moins en raison de leur teneur que de leur traitement : ce qui les distingue cependant, c'est qu'à la documentation négative se substitue la minceur de la documentation.

L'infamie devient alors non-fama, absence de renommée, caractère du minuscule²⁷. En acceptant de migrer du latin *fama* à *fames*, on dira d'elles qu'elles sont faméliques d'être si pauvres en documentation. Chichement commentées, quand elles ne sont pas éclipsées d'office par une figure (souvent masculine) historiquement considérée comme plus importante (un mari, un amant, un fils, un père) qui occupe le devant de la scène, ce sont des destins pour une grande part passés inaperçus.

Une femme en contre-jour, de Gaëlle Josse (2019) en est peut-être l'exemple le plus évident. Le texte s'appuie sur la récente découverte dont a fait l'objet la photographe inconnue Vivian Maier, cette femme domiciliée à Chicago ayant produit, tout au long de sa vie et simultanément à ses successifs emplois de nourrice, une quantité phénoménale d'images photographiques — qui n'auront, pour la plupart, jamais été développées (et encore moins vues) du vivant de leur créatrice²⁸. Le texte de Marie Cosnay, *Villa Chagrin* (2006), met en parallèle la rupture amoureuse de la narratrice (provoquée par la découverte d'une photographie compromettante parmi les effets personnels de son amant) et la séparation de Bram Van Velde, le célèbre peintre néerlandais, d'avec Marthe Arnaud-Kuntz, une militante sur laquelle on possède des informations d'une maigreur stupéfiante²⁹. L'impossibilité d'être confrontée à l'image de l'autre femme s'incarne alors pour la narratrice dans cette absence de matière documentaire au sujet de Marthe.

Reprenant pour titre le nom dont est baptisée la célèbre sculpture d'Edgar Degas ayant fait scandale lors de sa première exposition en 1881, le roman de Camille

²⁷ Pour Aurélie Adler, « Le "minuscule" se présente comme le pendant exact de l'illustre, c'est l'individu quelconque, le "on" inexemplaire de l'anonymat de l'histoire. » (2012, 10) Dans son ouvrage, elle l'oppose au « marginal », qui correspondrait ici à ce que je désigne par la catégorie « infamie », soit un vécu excentré, exclu par le discours social normatif.

²⁸ On doit par conséquent leur popularité à John Maloof, qui en a permis la circulation et qui, contrairement à Vivian elle-même, a bénéficié symboliquement et économiquement de cette découverte.

²⁹ « quarante-sept pages, copie carbone d'une dactylographie, appartenaient aux archives Jacques Putman. De ces pages, écrites par Marthe et retraçant leur vie à tous les deux depuis Bayonne, 1938, jusqu'en 1947, seules treize demeurent. » (Cosnay, 2006, 33).

Laurens s'attache moins à la *Petite danseuse de quatorze ans* (2017) qu'à celle qui a en été le modèle, Marie van Goethem. Fille d'immigré·es belges et petit rat de l'Opéra de Paris dont on ignore jusqu'à la date et le lieu de décès, elle disparaît de la scène et des discours publics au profit de son image. L'année de l'exposition de cette œuvre naît d'ailleurs Élise Deroche, une aviatrice oubliée qui fut pourtant la première femme brevetée pilote et à laquelle Isabelle Mimouni consacre son roman (*La Gloire perdue d'Elise Deroche*, 2019). Très rarement citée par les livres d'histoire, c'est par hasard, grâce à une discrète plaque commémorative, qu'est découverte par l'autrice cette femme dont elle partage le quartier.

La robe blanche (2018), de Nathalie Léger, s'intéresse au projet artistique et à la vie de Pippa Bacca, une artiste italienne relativement méconnue qui a fait les manchettes après avoir été assassinée lors d'une performance dans le cadre de laquelle elle parcourait l'Europe en autostop vêtue d'une robe de mariée. L'un des ouvrages moins récents de l'écrivaine, *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2016), s'adonnait déjà à un type de travail similaire. Léger y revenait sur l'histoire de la cinéaste et actrice américaine Barbara Loden, dont le seul film, *Wanda*, n'a connu qu'un succès relatif et reste peu connu, exception faite des initié·es, par la communauté cinéphile. Lui-même basé sur un fait divers, le film de Loden est une manière pour Léger de se réapproprier son vécu en l'explorant via l'existence d'une autre³⁰. Paula Modersohn-Becker était une peintre allemande précurseure du mouvement expressionniste. Mariée à Otto Modersohn, son œuvre a longtemps été occultée au profit de celle de son mari, quand elle n'est pas mentionnée uniquement en raison de l'affection qui la liait au célèbre poète R. M. Rilke. Dans *Être ici est une splendeur* (2016), Marie Darrieussecq explore les correspondances de cette artiste et tente de les réinsérer dans un récit qui ne dépend

³⁰ « Peu de choses étaient à ma disposition : quelques coupures de presse, quelques photographies, l'archive sonore d'un grand entretien réalisé en 1970 et publié cinq ans plus tard dans la revue *Positif*, mes mémoires de son mari, Elia Kazan, une émission américaine où elle est invitée par Yoko Ono et John Lennon. » (Léger, 2012, 34-35)

pas exclusivement du rapport qu’entretenait Becker avec les hommes illustres de son temps. *Une femme invisible* (2018), enfin, fait état des tâtonnements de Nathalie Piégay dans les amples documents concernant le célèbre poète Louis Aragon ou encore dans celles de son père biologique (qui ne l’a jamais officiellement reconnu), l’homme politique Louis Andrieux. Derrière ces deux Louis, c’est Marguerite Touca que cherche l’autrice : mère adultérine d’Aragon s’étant longtemps fait passer pour sa grande sœur afin d’éviter l’opprobre, Marguerite n’est qu’une note de bas de page dans les livres d’histoire.

Dans cette portion du corpus où l’archive se fait famélique, les informations sont ou bien insuffisantes, ou bien indirectes, c’est-à-dire qu’elles ne se donnent pas pour elles-mêmes mais en regard d’une proximité avec ce qui aurait acquis une valeur socialement supérieure — l’œil du peintre, de l’écrivain ou du sculpteur, les liens maritaux et filiaux, une fin sinistre, etc. Ces destins ont en commun de n’apparaître que dans des documents qui ne les concernent qu’obliquement ; de pointer si peu, à vrai dire, que la seule information qu’ils arrivent à délivrer efficacement concerne souvent leur propre insuffisance. L’archive, alors, est moins convoquée pour sa valeur de document informatif qu’en guise de signe premier de l’écueil documentaire. J’aurai d’ailleurs l’occasion de soutenir³¹ que plusieurs enquêtrices structurent les rapports iconotextuels de leur œuvre en fonction de cet achoppement.

Enfin, une dernière catégorie d’infamie tend si bien vers cet effacement qu’elle se confronte en plusieurs cas au problème de l’anonymat. Certaines enquêtrices s’intéressent à des individus dont elles possèdent les archives sans connaître toutefois leur l’identité, et dont les destins sont si peu liés à la sphère publique qu’on pourrait sans problème troquer le A de l’infâme pour le I de l’infime. Sont à ranger ici les inconnues de l’histoire, celles qui n’en sont même pas l’addendum. Au-delà de leur

³¹ Voir la seconde partie de la thèse.

absence totale de notoriété, elles sont aussi bien souvent des inconnues au sens strict, c'est-à-dire des femmes dont on ignore littéralement l'identité.

La petite fille sur la photo (Benkemoun, 2012) s'ouvre sur la découverte que la narratrice fait, enfant, d'une photographie figurant à la une d'un quotidien commémorant les quarante ans des accords d'Évian. Ayant d'abord pour objectif de retrouver cette photo, puis d'identifier la petite fille qui s'y trouve représentée, Benkemoun entame un véritable travail d'interrogatoire où elle questionnera tous ceux qui, Pieds-noir·es comme elle, ont dû fuir l'Algérie dans les années 1960. À travers les fragments de cette mémoire collective, c'est aussi la sienne propre, abîmée par l'oubli et les silences, que reconstruit l'auteur·ice. Pareillement, dans *Les gens dans l'enveloppe* (2015), Isabelle Monnin raconte d'abord comment elle a trouvé un lot de photographies de famille non identifiées dans une brocante, puis s'en est servi pour bâtir un récit, celui de la vie qu'aurait pu mener la jeune fille qu'on y voit, et qu'elle prénomme Laurence. À partir des images trouvées, reproduites dans l'ouvrage, elle mène l'enquête afin de retracer son véritable destin et de soumettre sa fiction à l'épreuve du factuel.

Traduite et publiée dans le numéro 20 de la revue *Feuilleton*³², « Histoire en noir en blanc » (2017) raconte l'enquête menée par la journaliste Annie Correal après la découverte, dans les poubelles de Brooklyn, d'un album dans lequel figure un couple de jeunes Noir·es d'Harlem au milieu du XX^e siècle. L'investigation de Correal la mène à interroger les descendant·es d'Etta Mae Taylor, une ouvrière ayant quitté le Sud ségrégationniste pour s'installer à New York. Julie Doucet s'empare elle aussi d'un ensemble de photographies dénichées dans les poubelles (*Melek*, 2002). Ces images semblent appartenir à une famille d'immigrant·es turcs, qui se serait retrouvée en

³² La revue est publiée par les *Éditions du Sous-sol*. Le texte est initialement paru dans le *New York Times* en 2017, sous le titre « Love and Black Lives, in Pictures Found on a Brooklyn Street ».

Allemagne en plein « miracle économique » (soit durant les années 1960) ; une femme en particulier, que Doucet baptise Melek, réapparaît sur la plupart des images, que l'ouvrage accole à leur reproduction lithographiée par les soins de l'autrice.

My Google Search History (2011, 2016) se décline en deux tomes contenant l'historique de navigation d'Albertine Meunier sur le moteur de recherche. Bien que, de prime abord, il ne semble pas y être question de partir à la recherche d'une femme anonyme, le processus mis en place par le texte vise précisément à présenter l'autrice elle-même, telle que rendue visible par son historique, comme le personnage à la fois gémellaire et inconnu sur lequel il s'agit de s'interroger. Se développant quant à lui grâce aux réseaux sociaux, *The (Un) secret Life of Samantha C.* (2015) débute lorsque l'artiste Héla Lamine récolte les données d'une inconnue pendant une période d'un an et demi, puis les transforme à son insu en collages où elle imagine la vie qui est peut-être la sienne. Enfin, en novembre 2015, Clara Beaudoux commence à publier des *tweets* où elle révèle la vie de Madeleine, l'ancienne habitante de son logement, dont elle essaie de deviner l'existence à travers ses objets laissés en vrac à la cave. De ce projet naît ensuite un livre papier dont les deux premières « saisons » sont publiées aux Éditions du Sous-sol (2017 [2016³³]).

Ces inventaires personnels varient en volume : certains, comme celui de Madeleine, d'Albertine ou de Samantha, paraissent monumentaux, alors que d'autres demeurent plus modestes. Les archives qui les rendent visibles sont d'autant plus profuses qu'elles sont privées. Selon Michelle Perrot, ce type de trace est plus proluxe à propos des femmes « dans la mesure où [elles] s'y sont exprimées beaucoup plus abondamment, voire même où, secrétaires de la famille, elles [en] ont été [les] productrices [...] ». (2020 [1998], 41) Mais l'historienne ajoute aussi que cette quantité plus *considérable*

³³ Puis augmenté de trois autres « saisons » dans la collection Le Livre de poche l'année suivante. C'est à cette seconde édition augmentée que je me rapporte et auxquelles les notes à venir feront référence.

n'est pas pour autant plus *considérée* : les archives féminines ne sont souvent pas léguées, et fréquemment détruites par les héritiers (42). C'est que l'infamie relève plus ou moins du défaut documentaire et concerne en premier lieu le statut octroyé à celles qui figurent dans ces collections de papiers ou les constituent. Dans le cas des vies faméliques, ce qui animait les autrices était le besoin de combler le manque quantitatif d'information ; dans celui des vies infimes, c'est l'absence de valeur qualitative accordée aux artefacts qu'il s'agit de contester. En ce sens, les femmes qui sont ici portraiturées sont peut-être, simultanément, moins documentées que celles qu'on calomniait ou auxquelles on s'intéressait en raison de leurs méfaits, et plus documentées que celles dont on faisait les personnages secondaires d'un destin jugé plus grand, mais c'est pourtant une raison d'ordre similaire qui en fait des vies infâmes et infimes : celle du statut qu'on leur accorde.

1.3 Preuves par défaut. Au-delà de l'appartenance, l'emprunt

Lacunaire ou foisonnante, élogieuse ou médisante, l'archive est le *matériau biographique* que les autrices du corpus parcourent, informées des *méthodes policières* qu'elles empruntent aux personnages du roman de détection. Car en plus de donner à voir l'importance poétique et thématique qu'acquiert dans ces œuvres l'enjeu concret de la sous-documentation, ce tour d'horizon insiste sur deux autres aspects saillants et pertinents de ce corpus, c'est-à-dire, d'une part, la place indéniable qu'y occupent les horizons d'attente biographique et policier et, d'autre part, l'impossibilité persistante de néanmoins qualifier ces ouvrages comme des textes proprement policiers ou biographiques. J'ai voulu entamer ce chapitre en montrant de quoi était composé le corpus des œuvres à l'étude ; il me faut maintenant souligner ce qu'il n'est pas, afin de bien justifier le traitement méthodologique que je compte lui réserver. J'ai ainsi l'ambition d'insister sur le fait que « les frontières génériques sont excédées par le biographique » (Viart, 2001, 24) mais aussi par le policier, et que par conséquent, du moins tel qu'on l'entend traditionnellement, « l'édifice même des catégories

génériques est caduc. » (24) En effet, il me semble difficilement envisageable de contester comme je l'ai fait le découpage des genres *entre eux* tout en refusant simultanément de mettre en cause les découpages qui persistent *en eux*. Aussi ai-je l'intention de suivre le conseil de Dominique Viart et « substituer à la *critique des genres*, au moins pour la littérature contemporaine, une *critique des enjeux* — et des moyens mis en œuvre pour les atteindre. » (2001, 29)

On serait bien en peine de qualifier les œuvres de ce corpus de romans policiers. D'ailleurs, si la nécessité de fournir un argument sur le plan de la diffusion et de la réception se faisait sentir, il suffirait de dire qu'aucune d'entre elles n'est éditée ni commercialisée comme telle. Les différentes typologies établies par Todorov dans *Poétique de la prose* (1971) puis, dans les années 1990, par Yves Reuter (1990), Jacques Dubois (1992) et Marc Lits (1999), qui visent à cerner quelles structures narratives et quels personnages appartiennent à quelle sous-catégorie de la littérature policière, constituent une riche source d'information quant à la constellation de pratiques que recouvre le terme englobant de « fiction policière », mais ils ne peuvent cependant en aucun cas être mis à profit afin de déterminer, entre polar, thriller ou roman à énigme, lequel de ces termes est le plus susceptible de contenir les œuvres de mon corpus. Au contraire, si ces divers découpages nous apprennent une chose essentielle, c'est bien que le corpus échappe aux circonscriptions qu'ils proposent, et que de tenter de les y insérer est un exercice infructueux.

Les distinctions que pose Yves Reuter (1990,10) entre les finalités du roman à énigme (trouver le coupable), du roman noir (triumpher de celui qui le commet) et roman à suspense (éviter le délit) échouent à décrire les motifs des enquêtrices. Celles-ci ne répondent pas non plus aux schémas narratifs de la fiction policière établis par Todorov

ou Marc Lits (un « double assassinat dans la rue morgue³⁴ ») et ne se préoccupent aucunement de déterminer qui serait, sur le « carré herméneutique » que propose Dubois (1992, 92), la victime ou le coupable de la diégèse ; d'autre part, à l'exception de *La Robe blanche*, le meurtre au sens strict n'est présent dans aucun de ces textes, et reste par conséquent bien loin de fonder l'action — comme on le déclare généralement des romans policiers, où l'on se préoccupe sinon de l'identité de qui *est* tué, du moins de l'identité de qui *a* tué. Les catégories considérées comme cruciales à l'élaboration des récits policiers sont donc elles aussi laissées vides : pas d'assassinat, pas de cadavre ni de meurtrier·ère³⁵, et guère plus de distinction entre le·la détective cérébral·e, intuitif·ve ou *hard boiled*, qui a pourtant occupé tant de comparatistes s'intéressant aux différences entre les traditions continentales et américaines³⁶. Toutes ces catégories sont ponctuellement mobilisées par les textes, mais aucun d'entre eux n'arrive à s'immobiliser en une position précise sur ces divers échiquiers.

Au contraire, si ces catégories et ces motifs sont récupérés, c'est bien davantage pour rendre compte de leur incapacité à englober totalement les réalités qui cherchent ici à se raconter. Les récits à l'étude ne répondent pas à la logique formelle du roman policier, mais se contentent d'en mettre à contribution certains des éléments. Comme l'exprime Alain-Michel Boyer à propos des œuvres de Burroughs, Scascia et Puig, les écrivaines de mon corpus « ne retien[nen]t du roman policier qu'une *iconographie* » (1888, 242) qu'elles réarrangent pour répondre à des intérêts qui ne sont pas ceux du

³⁴ Le roman policier serait un double assassinat rue morgue : double pour la dualité inhérente des personnages et par la double histoire en cours dans le récit (donc organisation structurelle) ; assassinat car c'est le noyau actantiel constitutif du texte, son moteur (donc contenu thématique) ; rue, car le roman policier et l'industrialisation comme la thématique de la ville sont extrêmement liées (ce qui renvoie à sa dimension sociologique) ; morgue, enfin, est peu expliqué : Lits attribue sa présence à la question de la « part d'imaginaire », mais il est peu explicite sur ce point. (Lits, 1999, 75) Néanmoins, la proposition dont cette thèse est l'occasion nous permettrait d'étoffer (voir plus loin) ce dernier aspect grâce à la notion d'imaginaire forensique, qui renvoie à l'autopsie autant dans la dimension indiciaire de la démarche qu'à un imaginaire morbide.

³⁵ Même si Anne-Marie Garat soutient que l'histoire est une rencontre avec la mort, et l'archive son cadavre (Garat, 2014, para 11).

³⁶ Voir Evrard (1996), Lacassin (1974) ou, plus récemment, Carron (2013) et Denis (2006).

roman policier. C'est ainsi davantage un imaginaire du genre policier — et, surtout, des méthodes d'investigation qui y sont représentées — qui est par elles mis à contribution : dans cet esprit, il est nécessaire d'ouvrir la définition du genre policier pour parler plus largement de roman d'enquête, voire d'en amender l'orthographe afin de la désigner comme littérature « policière », un choix qui rend davantage justice à l'importance de la dimension indiciaire de ces œuvres et qui souligne bien de quel côté se situe l'emprunt. J'écrirai donc « policière » lorsque je souhaite renvoyer à la tradition littéraire large mais bien codifiée et établie des romans de détection, et « policière » lorsque je fais référence aux œuvres hybrides qui en braquent les méthodes sans en respecter forcément les codes.

Tandis qu'on peine, comme le préconiserait une approche théorique policière, à caractériser les enquêtrices comme des personnages puisque celles-ci se situent davantage du côté de la narration que de la diégèse, il reste également inadéquat de caractériser sans réserve leur biographie de « protagoniste », puisque cette dernière a été, avant tout, une personne. Son rapport à la référentialité, c'est-à-dire le fait qu'il s'agisse d'un individu ayant bel et bien existé, empêche la réduction d'un destin sur une case sur l'échiquier actanciel — ou du moins oblige la catégorisation à être généralisatrice, et donc peu souhaitable. Du strict point de vue de la matière d'écriture, les textes du corpus sont bel et bien biographiques. Mais, du point de vue du *traitement* de cette matière, c'est-à-dire sur le plan du rapport qu'entretiennent ces textes à la référentialité, le problème de l'appartenance générique va se poser.

Si l'on se rapporte à sa description canonique, la biographie serait, un « [r]écit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité). » (Madelénat, 1894, 20) Mais à la suite de Madelénat, qui exprime dès l'occurrence de sa définition le danger de « rationaliser une pratique si peu systématique » (12), plusieurs théoricien·nes se sont penchés sur les contradictions qui

animent le champ de l'écriture biographique. Les textes du corpus appartiennent-ils à ce groupe que Martine Boyer-Weinmann qualifie de « biographie blanche³⁷ » ? Sont-ils des « abiographies » telles que les décrit Claude Leroy (1989), ces productions de masse qui refusent de questionner leur propre pratique, des biographies « hors-la-loi » (Dion, Fortier, Havercroft et Lüserbrink, 2007, 6) ou des A.G.M (autobiographies génériquement modifiées) (7) ? Sont-ils encore hétérobiographiques, soit axés strictement sur un devenir autre, ou bien comportent-ils une part autobiographique, même sans entrer dans la définition qu'en donne Philippe Lejeune³⁸ ? Sont-ils enfin des biographies fictives, ces textes qui empruntent la forme de la biographie pour parler d'êtres sans réalité, ou des fictions biographiques qui, comme le suggère Jean-Benoît Puech, dépeignent la vie d'individus réels pour en faire des romans, dans lesquels le degré de fidélité au vécu peut être variable ? La réponse, rarement limpide, varie en fonction du texte que l'on interroge : ces écarts signalent ainsi que la position qu'occupe un récit du corpus sur l'axe de ces différentes gradations n'est pas ce qui permet d'affirmer ou d'infirmier la présence de l'enquêtrice en son sein. J'estime ainsi nécessaire d'aborder avec autant d'égard chacune de ces catégories conceptuelles³⁹ et d'employer le terme de « récit biographique » au sens le plus large possible, puisque le coefficient référentiel des fictions à l'étude n'est pas une donnée qu'il m'est utile de déterminer précisément.

³⁷ La biographie blanche est une biographie « sans énoncé de principes théoriques, méthodologiques, à la légitimité postulée [...]. [Dans laquelle le biographe] omniscient et effacé dans son geste démiurgique, livre un récit atemporel, désencombré de sa pré-histoire, amputé d'un amont, de l'enquête proprement dite. » (Boyer-Weinmann, 2004 : 304)

³⁸ En les qualifiant de « récit[s] rétrospectif[s] en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (1975, 14)

³⁹ La seule exception à cette inclusivité est peut-être l'autofiction, qui représente un champ d'étude presque autonome. Je ne l'exclus pas de ma définition, mais étant donnée sa présence diffuse sinon inexistante au sein des œuvres du corpus, je me suis limitée, dans l'analyse critique, aux travaux sur les formes biographiques plutôt qu'autofictionnelles.

À la suite de Caroline Dupont, j’entends ainsi parler *du* biographique (et moins de *la* biographie) dans un sens plus général, c’est-à-dire en tant que continuum dont les extrémités seraient la fiction et la référentialité (Dupont, 2007, 40), et dont les effets conjoints travaillent le texte pour y aménager des tensions. Mon choix ne naît pas d’une croyance qui voudrait que les distinctions entre ces différentes pratiques n’existent pas, ni qu’elles ne soient pas pertinentes, mais bien de la conviction que ces nuances opèrent peu ou pas et, surtout, à des degrés qui varient d’un texte à l’autre dans les œuvres du corpus⁴⁰. Tout comme Boyer souhaite accorder la faveur à une iconographie du policier, j’aspire à parcourir le domaine biographique à la manière dont l’entend Daniel Madelénat, soit pour

recenser les mots qui le définissent, les concepts qui l’appréhendent et le distinguent, en dénombrer les provinces, en explorer les frontières ou ses traits s’affaiblissent, s’érodent ou se composent avec ceux d’autres genres, dans des formes mixtes. (Madelénat, 1984, 12)

Penser la non-exclusivité des genres littéraires comporte plusieurs avantages. Le premier, conceptuel, est la possibilité de travailler conjointement la notion de genre littéraire et celle de gender telle qu’elle est conceptualisée par les théories queer afin de rénover la notion de genre littéraire et de penser le texte et les existences comme des performances culturelles. Cette analogie évite d’enfermer la question générique dans l’exercice typologique et, simultanément, elle permet de considérer les destins féminins du corpus comme l’effet de socialisations, de ne pas les naturaliser. Le second avantage, critique, est produit par le fait qu’au sein même des horizons génériques qui m’occupent, le féminin tient une place traditionnellement problématique que les études féministes peuvent aider à percevoir. De cet état de fait résulte que si l’enquêtrice, telle que je l’entends, représente une manière de « résistance » en termes d’appartenance générique univoque, ses usages au féminin sont d’autant plus subversifs qu’ils

⁴⁰ Pour plus de détails, se rapporter au quatrième chapitre de la thèse.

s'inscrivent dans deux traditions génériques ingrates à l'égard des autrices, mais aussi dans une tradition de la genericité elle-même conflictuelle. Le geste de classification générique est sous-tendu par un besoin d'établir des frontières, des limites, des hiérarchies, qui me permet de rapprocher entre eux les comportements sociaux d'assignation genrée et d'assignation générique. Ainsi la question de la dissolution générique, déjà profondément interrogée par les études littéraires, mérite néanmoins d'être pensée à la fois grâce aux théories féministes et aux théories queer⁴¹.

1.4 Avec Butler : essence, binarité, subversion

Dans *Gender Trouble*, Judith Butler cherche à comprendre « les enjeux politiques qu'il y a à désigner ces catégories de l'identité comme si elles étaient leurs propres *origine* et *cause* alors qu'elles sont en fait les *effets* d'institutions, de pratiques, de discours provenant de lieux multiples et diffus. » (2006, 53) L'essentiel de son argumentaire s'échafaude autour de cette idée : le gender sert à justifier l'existence et l'adoption de certains comportements sociaux dont il serait théoriquement la source alors que, inversement, c'est l'adoption de ces comportements qui permet d'instituer l'idée de genre et les catégories en lesquelles on le départage. Pour Butler, il est clair que « le sujet, tout comme l'invocation d'un avant, est [...] érigé par la loi en fondement fictif de sa propre visée à la légitimité. » (62) Conséquemment

[i]l ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes ; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils tenus, posée dans un espace extérieur par une *répétition stylisée d'actes*⁴². L'effet du

⁴¹ Beaucoup de recoupements conceptuels, historiques et militants existent et sont autant profitables que souhaitables entre le champs des études queer et des études féministes : on ne saurait cependant les poser comme des synonymes, et il faut plutôt se résoudre à les imaginer comme des alliances possibles entre différents ensembles d'un même diagramme de Venn.

⁴² Du côté de la sociologie, Bourdieu a lui aussi évoqué, dans *La domination masculine*, ces actes de répétition et leur naturalisation en leur donnant plusieurs noms, les qualifiant de « stéréotypisation »

genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable. (265. Je souligne.)

Nos comportements sexuels et genrés ne sont ainsi pas le symptôme d'une substance ou d'un fait biologique, anatomique, hormonal ou chromosomique, mais les actes répétés à partir desquels on suppose et construit l'existence de celle-ci. Selon Butler, ni le sexe ni le genre ne sont donnés, et si l'un s'articule à l'autre, ce n'est pas à la manière d'une pratique acquise qui découlerait d'un caractère inné, mais en tant qu'ils sont des expressions sociales dialectiquement mises en correspondance, tous deux pareillement construites⁴³. C'est pour cela que Butler insiste sur le caractère performatif du genre, une idée cruciale au déploiement de son analyse qui l'autorise à montrer que ce que nous voyons dans le genre comme essence intérieure est fabriqué, et qui rappelle que « le genre est toujours un faire, [...] non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire » (96), l'individu étant en quelque sorte partiellement *agi* par les processus d'identification genrée qui lui préexistent mais qui ne sont pas pour autant le fait d'une nature.

Cette structure qui précède le sujet, Butler la nomme la matrice hétérosexuelle⁴⁴. L'essentialisation qu'elle permet se décline sur le mode binaire (masculin/féminin, hétérosexualité/homosexualité, cis/trans, etc.). Tous les corps doivent pouvoir être soumis à une rationalisation qui ne met pas en péril la binarité de la matrice, sans quoi ils ne sont pas perçus comme valables. Comme le formule Paul B. Preciado, « [l]a transsexualité et l'intersexualité sont décrites comme des pathologies psychosomatiques et non comme des symptômes de l'inadéquation du régime politico-

(Bourdieu 1998, 4), de « *styles expressifs* déjà constitués dans et par l'usage » (4), de « *self-fulfilling prophecy* » (1998, 10), d'« hexis corporelles » (8) ou encore de « thèses non téthiques de la doxa » (7).

⁴³ Butler ne pense pas non plus le genre comme l'expression *culturelle* d'un sexe *naturel* (ou d'une nature sexuelle) dont il incarnerait la manifestation – que l'on pourrait alors juger adéquate ou non. Le sexe est, autant que le genre, une production discursive fondée sur des aprioris culturels.

⁴⁴ Ce qu'on appelle parfois aujourd'hui la logique cisgenre et hétéronormative.

visuel de la différence sexuelle face à la complexité de la vie. » (2019, 15) Ce sont alors les corps qui sont perçus comme inadéquats, plutôt que les catégories dichotomiques qui les désignent⁴⁵. Pour le dire simplement, même si cette matrice consent à admettre certaines articulations qu'elle juge hors-norme (qu'elle appréhende comme « hommes efféminés » ou « femmes masculines », par exemple), l'exclusivité mutuelle entre, d'une part, les deux genres et, d'autre part, les deux sexes, doit quant à elle être maintenue. Ce qu'on préserve alors avant tout, c'est un régime fondé sur le mode alternatif entre deux structures binaires qui s'agencent selon des modèles faisant en sorte que, même lorsqu'il n'y a pas identité entre ce qui est désigné comme genre acté et sexe inné, les corps continuent d'être intelligibles (même si désignés comme marginaux) au sein de la matrice hétérosexuelle.

Cela étant posé, pour Butler persiste évidemment l'exception que constitue le corps queer, puisque « [l]a matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes d'identités ne puissent pas "exister" » (2006, 85). Cependant, ces impossibilités ne sont pas de l'ordre d'une combinatoire différente entre les deux identités *sexuelles* et *genrées* disponibles, toujours fondées sur l'articulation d'un modèle binaire, mais constituent une remise en cause de ce départage entre les actes de singularisation identitaires sur la base de critères sexuels/genrés. Pour reprendre le lexique de Butler, la « stylisation d'un corps » queer ne répond à aucune performance de genre clairement définie, elle nous oblige à le considérer comme un agrégat épistémologiquement « illisible » (dans le cadre de cette matrice) de comportements genrés qui résistent à la catégorisation claire du sujet. Si ce corps inquiète, ce n'est pas en raison d'un agencement trouble des catégories binaires dont il ferait montre, mais dans la menace qu'il pose à la pertinence même des catégories qui servent à penser le gender. En d'autres termes,

⁴⁵ Dans ces scénarios, les sujets sont donc « définis et reproduits conformément aux exigences de ces structures » (Butler, 2006, 61), puisque leur compréhension ne remet pas en cause la légitimité et la pertinence des catégories existantes, mais seulement leur agencement entre elles.

l'identité étant fixée par des concepts stabilisants tels le sexe, le genre et la sexualité, [c'est] l'idée même de personne [qui] est mise en question par l'émergence culturelle d'êtres marqués par le genre de façon « incohérente » ou « discontinue », des êtres qui apparaissent bel et bien comme des personnes, mais qui ne parviennent pas à se conformer aux normes d'intelligibilité culturelle, des normes marquées par le genre et qui définissent ce qu'est une personne. (84)

Deux constats tirés de ces quelques explications préliminaires quant à la matrice hétérosexuelle peuvent profiter à l'analyse des genres littéraires. Le premier, c'est qu'elle repose sur la notion *d'essence*. La matrice hétérosexuelle « substantive le genre » (93) en le posant à l'origine de comportements qui en constituent en fait la source. Le second, c'est que la notion de gender repose sur un épistémè qui s'articule pour une grande part en fonction d'une conformation *binnaire* de la pensée — voire de la pensabilité — et d'une étanchéité de ces catégories duelles qui vise à en maintenir valide la pertinence. Ce sont à la fois cette essence et ce binarisme que la pensée queer tente d'évacuer. Retenons également que, pour Butler, cette adéquation se formule souvent grâce au champ sémantique de la lecture : les corps sont lisibles ou non, inscrits dans une grammaire, nous devons les déchiffrer, ils sont des énoncés performatifs⁴⁶.

Est-ce à dire que les individus sont condamnés à reproduire une structure qui les précède et les excède ? Dans la réflexion de Butler, c'est là qu'intervient la notion capitale de subversion, tandis qu'elle questionne, « parmi les possibilités de faire du genre, lesquelles répètent et déstabilisent ces constructions, qui les mobilisent par l'hyperbole, la dissonance, la confusion interne et la prolifération » (107). Pour l'autrice, subvertir consiste moins à rejeter les codes genrés (la stylisation des corps)

⁴⁶ Dans *Défaire le genre*, Butler écrit que l'individu est pris « dans la syntaxe qui entraîne son "je" » (2016 [2004], 108), et que « la performativité est une "pratique citationnelle" » (103). D'ailleurs, Preciado a très bien souligné comment la théorie de Butler emprunte aux théories du langage : « Butler va encore plus loin en pensant les énoncés sur l'identité (de genre, mais aussi sexuelle, de race, "homme", "femme", "homosexuel", "Noir", etc.) comme des performatifs qui se font passer pour des constatatifs, des perlocutionnaires qui se font passer pour des illocutionnaires, des mots qui produisent ce qu'ils sont supposés décrire, des interpellations qui prennent la forme de constats scientifiques [...]. » (2019, 79)

qu'à les répéter en refusant simultanément la binarité de leur agencement respectif et leur naturalisation : c'est que « le libre jeu des attributs a pour effet de révéler le caractère illusoire du sexe comme substrat d'une substance durable auquel ces différents attributs sont censés s'appliquer » (208), et montre que « l'original n'est rien d'autre qu'une parodie de *l'idée* de nature et d'original. » (107) C'est notamment dans cette perspective que s'inscrit la pratique du *drag*, qui « révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même — ainsi que sa contingence. » (261) Dans un esprit très foucauldien, Butler nous apprend qu'il n'est pas pensable de s'extirper de cette grammaire du corps, mais qu'il reste possible, à travers elle, de produire des énoncés inédits qui affolent la structure et rappellent son caractère construit.

1.5 Chassé-croisé avec Schaeffer

Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, de Jean-Marie Schaeffer, a été publié sensiblement au même moment (1989) que l'édition originale de *Gender Trouble*⁴⁷ (1990). En retraçant les transformations subies par la notion de genre littéraire, Schaeffer insiste d'entrée de jeu sur le caractère essentialiste qui a longtemps caractérisé cette notion : parlant d'Aristote, à partir duquel il débute sa démonstration, il note que « sa théorie générique semble impliquer que l'on conçoive la poésie comme un objet possédant sa nature propre [...] » (1989, 12) et qu'« il est frappant de constater qu'Aristote se sert de ces distinctions et de [la] méthode [naturaliste] [...] comme s'il allait de soi de postuler que le champ littéraire s'organise selon un ordre naturel. » (12) Depuis

⁴⁷ Si cette datation nous autorise à en faire des contemporains, une nuance reste néanmoins nécessaire : même en excluant les divergences entre les milieux savants auxquels les deux théoricien·nes appartiennent, la traduction de Butler en français a suffisamment tardé pour qu'on s'autorise à postuler que Schaeffer et Butler ne se sont pas respectivement lus. La pensée du genre littéraire, du *gender* et de leur articulation que je me propose de présenter dans cette thèse reste cependant conceptuellement redevable à ces deux ouvrages qui ont marqué leur discipline respective.

l'Antiquité, les variations énonciatives et leur classification se penseraient donc sur le modèle offert par le corps humain⁴⁸.

Schaeffer en donne pour symptôme le critique littéraire Ferdinand Brunetière (1849-1906) — dont les travaux sont contemporains de la naissance de la biologie —, pour qui la parenté générique des textes devrait impérativement être pensée sur le modèle darwinien : de l'avis de Brunetière, comme de celui d'un grand pan « biologisant » de la critique textuelle, « grâce à la théorie de l'évolution [,] la critique est devenue "une science analogue à l'histoire naturelle". » (59) Ainsi, les conceptions génériques du XIX^e siècle se fondent notamment sur « les relations entre les œuvres littéraires [, qui] épousent [...] exactement les contours des relations entre individus d'une même espèce biologique. C'est cette logique génétique interne qui fonde l'autonomie du domaine littéraire » (54) sur « une relation d'hérédité » (54). Évidemment, Schaeffer est très critique envers cette idée mais, pour ma part, ce qui m'intéresse est moins la validité ou l'invalidité de ce modèle que la structure sur laquelle il repose et le changement que cette dernière peut et va subir dans sa pensée.

En effet, si la similitude entre gender et genre semble aussi fertile, c'est que tous deux se fondent de manière manifeste sur l'étude et la compréhension du corps organique. La biologisation du sens fait écho à l'approche sémiolinguistique du corps qui fonde la pensée de Butler. À la comparaison qu'établit Butler entre le corps et le texte, Schaeffer répond par une analogie inverse dont les termes sont les mêmes, et qui « naturalise » l'œuvre. Cette manière de classer les textes comme les corps selon un « paradigme organiciste » (21) implique pour beaucoup une conception essentielle de la notion de genre littéraire, qui va graduellement disparaître, un peu à la manière dont le sexe biologique en tant que justification des assignations sociales va peu à peu laisser place

⁴⁸ Hélène Baby, dont l'ouvrage porte sur l'*hybridation générique dans la littérature française*, rappelle par ailleurs que l'hybridité est un terme d'origine génétique, qui désigne un mélange des filiations, et qu'il appartient à l'ordre du vivant (2006, 7).

à la notion de genre. En effet, quant à elles, écrit Schaeffer, « les théories génériques développées au XX^e siècle, du moins celle qui ont tenté d'apporter du sang nouveau à une discipline moribonde, ont peu ou prou pris leurs distances avec les modèles organicistes ou biologistes. » (63)

Au moment où commence à se penser le genre en tant que contrepartie culturelle du sexe biologique, les études littéraires installent elles aussi une certaine distance entre modèle génétique et modèle générique. Si l'importance prise par l'assignation normative du corps à un genre ou à un gender dans la régulation (sociale) des individus ou (stylistique) des textes s'estompe, celle-ci ne perd pas entièrement son caractère essentiel, qui ne fait que se déplacer, et qui, surtout, c'est le point sur lequel je voudrais insister, conserve toute sa charge prescriptive. Dans un cas comme dans l'autre, le présupposé biologique ayant contribué à solidifier l'importance conceptuelle de la classification binaire et de la notion d'essence prise au sein de la pensée s'est estompé, mais ces deux notions lui ont cependant survécu.

De plus, tandis que l'on s'interroge avec ardeur sur l'appartenance générique des textes, il est bien rare, au XX^e siècle, que l'on se demande comment nous établissons *ce qu'est* un genre, de quoi il est constitué, et sur la base de quels présupposés conceptuels nous le déterminons. En d'autres termes, les textes littéraires sont eux aussi, dans une certaine mesure, rendus intelligibles par l'adoption d'une stylisation répétée qui permet de les identifier, voire plus justement de se les représenter comme identifiables à une catégorie qui, quant à elle, reste cependant ontologiquement non questionnée. Inversement, il est facile d'imaginer que le gender comme expérience du sujet qui se perd dans une socialité normative qui le précède et l'excède peut évoquer, transposée sur le plan littéraire, la notion d'architextualité genettienne. En effet, il ne faut pas perdre de vue que « [l]a théorie générique est donc [et ne cesse d'être] indissociable d'une problématique de l'imitation de textes exemplaires, ou plutôt de règles stables abstraites [...]. » (33)

Par conséquent, dans le domaine de la critique littéraire, on assiste aussi à « une marginalisation [...] de toutes les traditions narratives non réductibles à ce modèle » dominant (40), de toutes les productions dont l'appartenance (sans qu'on sache bien à quoi) n'est pas clairement et définitivement intelligible :

tout ce qui n'est pas conforme aux déterminations conceptuelles est du même coup dépourvu de toute historicité d'essence et fait partie des scories empiriques. Cela permet [...] de ne pas tenir compte des éléments rebelles [...] tout en mettant à l'abri de l'accusation de les avoir purement et simplement ignorés. (42)

On voit aisément comment, dans ce travail de classement où les aspects qui ne sont pas pris en charge par la configuration de la matrice (ceux qui, n'étant pas culturellement intelligibles, sont purement écartés de l'analyse), se reproduit une perméabilité des catégories et une rigidité de leurs agencements possibles similaires à celles que soulevait Butler. Or, cette catégorisation n'est pas, elle non plus, exempte d'un certain binarisme, puisque « la distinction des modalités [génériques] elle aussi est duelle » (17), et que « les diverses classes [en] sont mutuellement exclusives, c'est-à-dire [...] que l'appartenance d'un texte à un genre donné implique du même coup son exclusion des autres genres » (69), ce qui donne souvent lieu à « l'omission de genres mixtes » (25-26). Ainsi, s'il n'y a pas que deux genres littéraires, il n'y a néanmoins qu'une alternative : appartenir *ou non* à ce genre-ci, à ce genre-là — et pas à un autre. Si au XX^e siècle les identités génériques sont multiples, elles ne sont pas hétérogènes, et l'appartenance des textes à celles-ci se fonde sur une structure duelle.

C'est entre autres pour cette raison que Schaeffer s'oppose à une théorie littéraire au sein de laquelle « la relation générique serait [...] une simple relation d'appartenance [...] et [où] l'étude des relations entre les textes et les genres se limiterait à l'établissement de critères d'identification univoques. » (64) Selon lui, on ne peut pas

décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont chacune posséderait son essence, donc sa nature interne propre d'après laquelle elle se développerait selon un programme interne et selon des relations systématiques avec une totalité appelée « littérature » [...].
(63)

Difficile de ne pas percevoir, dans ces convictions appuyées, un souci similaire à celui qui anime le discours de Butler. Or, on a vu que face à ce problème, l'une des propositions formulées dans son ouvrage concerne la subversion et sa capacité d'instiguer, comme le veut son titre, un « trouble dans le genre » : serait-il possible d'envisager l'existence d'un phénomène équivalent du côté des études littéraires ?

1.6 Gender et genericité : une pensée de la performance

C'est ce que paraît indiquer Schaeffer lorsqu'il affirme que le concept de genre littéraire n'est que partiellement opératoire pour décrire les réalités textuelles auxquelles les lecteur·rices se trouvent confronté·es. Donnant l'exemple du *Quichotte*, il montre que l'appartenance générique de ce roman est variable, qu'elle se déplace en fonction de l'angle de lecture. Ainsi le roman de Cervantès est un *récit* quant aux modalités d'énonciation, mais une *parodie* quant à la dimension sémantique et syntaxique du texte (70). Cela est dû au fait que les noms de genres (policier, fantastique, mais aussi dramatique, comique, ou roman, poème, ode, etc.) ne se réfèrent pas tous au même ordre de phénomène (79), ce qui fait bien sûr en sorte que différents genres « cohabitent » au sein du même texte, soit parce qu'ils ne relèvent pas du même aspect du texte (registre d'énonciation, forme, posture narrative, thèmes, organisation diégétique), soit parce qu'ils se disputent, à parts égales ou non, l'un de ceux-ci.

Comme dans le texte de Butler, la déduction qu'en tire Schaeffer met à mal la conception binaire et essentielle du genre littéraire, puisque « ces [...] exemples de multiplicité générique, non réductible à un emboîtement de deux classes, nous obligent à nuancer la notion de genre » (70), sans quoi l'on risque d'évacuer au passage

l'épaisseur sémantique des œuvres. C'est que le texte littéraire est « une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle » (80) et, « de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique, l'identité étant au contraire toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'appréhende. » (8) On retrouve là, encore une fois, un écho au postulat voulant que l'identité ne soit pas un agrégat de caractères essentiels strictement et clairement ordonnés en catégories distinctes, mais une pratique (Butler, 2006, 270) fondée sur des actes répétés, et qui s'inscrit donc dans la performativité.

S'il n'utilise pas à proprement parler le terme « subversion », Schaeffer en propose en revanche un autre, qui semble fonctionner selon des principes similaires⁴⁹ : celui de « généricité », que je souhaite lui emprunter. Il est franchement étonnant de constater à quel point les postulats de Butler quant au gender et à sa subversion queer recourent ceux de Schaeffer sur le passage du concept de genre littéraire à celui de généricité. Pour Schaeffer, comme pour plusieurs théoricien·nes contemporain·es de son texte ou de cette thèse, avoir recours à « la logique pragmatique de la généricité, logique qui est indistinctement un phénomène de production et de réception textuelle » (1989, 68), « signifie non pas que la théorie des genres n'a pas d'objet, mais que l'objet est toujours relatif à la théorie, qu'il naît de la rencontre des phénomènes et de notre manière de les aborder. » (68)

Conséquemment, comme le précisent les responsables du collectif *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, il importe moins, dans une théorie de la généricité,

d'examiner l'appartenance générique d'un texte que de mettre au jour les tensions génériques qui l'informent. Ce déplacement du genre à la généricité met en suspens toute visée typologique au profit d'une conception dynamique où la reconnaissance de « l'impureté » constitutive

⁴⁹ Le fait que Schaeffer ne renvoie à aucun moment à cette parenté possible, et qu'il est possible qu'elle lui déplaie, ne m'apparaît pas comme un problème. Tel que l'a signalé Sam Bourcier, « [l]a théorie queer ne dispose que de référents récalcitrants. » (2001, 136)

des productions littéraires permet de contourner l'écueil essentialiste [...].
(Dion, Fortier et Haghebaert, 2001, 17)

L'œuvre littéraire serait alors constituée d'un « faisceau de rapports et de discours qui, de l'intérieur du texte, commandent des attitudes interprétatives et des comportements de lecture voués à configurer les modes d'intelligibilité de l'œuvre⁵⁰. » (Moncond'huy et Scepi, 2008, 8) Le terme de « transgénéricité », qui repose sur une « expérience de la traverse et de la transversalité » (8) et « [fait] de l'œuvre littéraire à la fois une traversée des genres et un espace traversé par les genres » (8), reprend (implicitement certes) à la théorie queer sa logique autant que ses préfixes. Comme les corps trans, les productions transgénériques incarnent potentiellement un paradoxe épistémologique, dont l'« existence inexistante est la destitution à la fois de la différence [...] et de l'opposition », et qui « se retourne[nt] contre la langue de ceux qui le[s] nomment pour le[s] nier » (Preciado, 2019, 174-75). Dans une perspective queer, étudier la transgénéricité ou l'intergénéricité (terme auquel, avec Assia Mohssine, j'accorderai ma préférence⁵¹) permet de

savoir comment les écrivains négocient les paradigmes patriarcaux autour du pouvoir et du savoir (dont les genres littéraires et le système de genre sont des supports structurels) pour donner à lire des œuvres littéraires plurielles, dynamiques, dégagées des carcans de la classification, souvent au profit de l'intergénéricité comme force structurante de l'écriture. (Mohssine, 2019, 10)

⁵⁰ La critique féministe aussi s'est interrogée sur les biais genrés qui sous-tendent l'établissement des genres et de la catégorisation des textes : elle s'est notamment « concentrée sur les manières dont les femmes ont été marginalisées vers les genres non-canoniques, mais s'est aussi récemment mise à questionner l'établissement de genre lui-même comme l'une de ses conséquences. Depuis la *Poétique* d'Aristote, la théorie des genres s'est préoccupée de la délimitation des frontières autant que de la hiérarchisation des genres. » (Baroni, 2007, 139. Je traduis.)

⁵¹ Ce choix n'est pas dû à un rejet des autres termes, mais à une volonté de rendre visible les croisements possibles entre intergénéricité et intermédialité, que j'éclaire dans le cinquième chapitre de la thèse.

Ainsi, pour certain·es théoricien·nes comme Claudine Potvin⁵², subvertir le genre peut devenir une stratégie visant à déconstruire le gender, et inversement :

si « genre » (classification littéraire) et gender (différentiation biologique/sexuelle, construction sociopolitique et culturelle) tendent à se recouper, peut-on affirmer que [...] la transgression du genre débouche sur ou contient le renversement fictif et théorique d'un concept monolithique et logocentrique de gender [...] ? (2001, 59)

Par conséquent, tout comme c'est le cas du geste de subversion, « la question n'est pas de savoir s'il faut ou non répéter, mais comment le faire » (Butler, 2006, 275), de s'y adonner pour « éclairer les stratégies poétiques stimulées par un travail de reformulation tant des conventions génériques (révision, négociation, transgression et dépassement du canon) que des représentations des identités sexuées. » (Mohssine, 2019, 16) Schaeffer donne l'exemple notoire des artistes postmodernes, pour qui la notion de répétition des codes est mise à profit dans un objectif qui diverge de la reconduction classique : le texte postmoderne « joue consciemment de l'écart entre le modèle générique réactualisé et son projet d'écrivain postmoderne, alors que le classicisme vise au contraire à sauvegarder, en les adaptant, les traits génériquement pertinents de formes littéraires défuntes [...]. » (1989, 144) Le résultat de cette reprise critique fait advenir « un entre-deux qui, loin de renforcer l'opposition, la rend plus relative » (144) et révèle le caractère performatif du genre littéraire. Tout comme Butler soutenait qu'« en un sens, toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition » (2006, 270), mais qu'« il faut donc voir dans la "capacité d'agir" la possibilité d'une variation sur cette répétition » (270), Schaeffer affirme « qu'il n'existe pas d'inventions génériques *ex nihilo*, mais seulement des réaménagements, amalgames ou extension à partir d'horizons génériques *déjà* disponibles. » (Schaeffer, 1989, 53)

⁵² Pour Potvin, en « pratiquant l'hétérogène et l'hybridisme et en refusant l'immobilisme et la fixité des règles et des conventions génériques établies, [l]es écrivain·es entend[ent] [...] repositionn[er] les "genres féminins" à l'intérieur de la théorie du gender. » (2011, 62)

Si la subversion est la remise en question d'un modèle ou d'une posture qui en questionne la pertinence, on peut se demander quels sont les « modes répétitifs qui ne consistent pas purement et simplement en une imitation, une reproduction, et qui ne reviennent donc pas à consolider la loi » (Butler, 2006, 106), mais aussi « comment certaines répétitions parodiques sont vraiment perturbantes, sèment réellement le trouble, et lesquelles finissent par être domestiquées et circuler de nouveau comme des instruments de la domination culturelle. » (206) Plus largement, on peut comprendre la subversion comme une pensée de la répétition critique, qui pourrait alors aussi parvenir à décrire des pratiques littéraires, éditoriales, artistiques, curatoriales, et dont on pourrait faire usage pour comprendre le travail qu'entreprend l'enquêtrice.

Il existe peut-être certaines situations génériques plus propices que d'autres à cette comparaison, non parce que certains genres en auraient la capacité intrinsèque, mais plutôt parce qu'il s'agit des espaces qui sont les plus susceptibles de *bénéficier* d'une remise en question des normes génériques et genrées. L'exemple des littératures policière et biographique le montrera efficacement, genre et gender fonctionnent parfois de conserve sur le plan prescriptif⁵³. On pourrait tirer des constats pessimistes de cette codépendance, mais cette influence mutuelle a l'avantage de permettre aux ébranlements autant qu'aux édifications de se propager. La rigidité de l'ensemble des codes qui définissent les genres biographique et policier aurait donc au moins, j'essaierai de le montrer, l'avantage de permettre une subversion de ceux-ci. En appliquant cette logique, on peut supposer que la remise en cause de la légitimité d'une appartenance générique des textes d'enquêtrices au genre biographique *ou* policier va

⁵³ Kathleen Gregory Klein a d'ailleurs fait de cette double contrainte son objet d'étude, se disant « préoccupée par le point d'intersection entre gender et genre, reconnaissant comment ils sont tous deux socialement construits et validés. De manière persistante, [elle] retrace les façons dont les conventions sur l'articulation entre sexe et genre prédominent sur les conventions génériques ou les possibilités mimétiques afin de renforcer une mythologie nostalgique sur la place des femmes. » (1995, 2. Je traduis)

de pair avec le questionnement critique de la position sociale et culturelle occupée par les femmes biographiées dans ces œuvres.

Or, ce n'est qu'à condition qu'on « considère le fait d'"être femme" non comme un destin biologique mais comme une position historique située » (Granier, 2018, 34) que peut être d'un même geste préservé un certain esprit de communauté (liant les biographes aux biographiées, notamment) et refusée l'assignation identitaire. Toute la thèse devra se placer dans cette double perspective queer et féministe par le biais de laquelle je choisis d'envisager la figure de l'enquêtrice, c'est-à-dire dans une posture de contestation de la place assignée aux femmes qui ne perd jamais de vue que l'objet « femme » lui-même est dépourvu d'essence. C'est dans cette optique qu'une théorie des genres littéraires peut bénéficier des savoirs queer, soit au moment où le geste critique envers les structures de pouvoir se double d'une remise en cause des épistémè même qui le départagent et le fondent.

En préambule à ce second temps de l'investigation des espaces génériques, une clarification s'impose donc : même si la plupart s'ancrent dans un projet aux dimensions féministes, les textes du corpus ne se revendiquent pas des théories queer (ou alors de manière ténue et diffuse) et, même si certaines biographiées — comme Greta Garbo, Catalina de Erauso ou la Casati — se jouent partiellement des normes genrées, leurs biographes ne s'associent pas forcément à leur discours⁵⁴. Il faut, en les lisant, se résoudre à incarner la position de la *bad féministe* (Roxane Gay, 2014), c'est-à-dire assumer les contradictions et les imperfections de nos objets d'études⁵⁵. Là où la théorie butlérienne pourra être mise à profit, c'est moins dans l'acte de description de ces textes que dans l'acte critique de dénaturalisation des instances représentées

⁵⁴ Au contraire, la plupart des enquêtrices se perçoivent et se présentent implicitement leur biographiées comme des femmes cis-genre et, pour la plupart, hétérosexuelles.

⁵⁵ On peut de toute façon arguer qu'une tentative de correspondance forcée et absolue naîtrait d'une volonté (au mieux maladroite, au pire malhonnête) taxinomique contraire à l'impulsion queer.

(gender) et des instances de représentation (genre) du·de la chercheur·euse. Sans être à proprement parler queer, les textes à l'étude permettent résolument de mener une lecture queer, de s'insérer dans le tremblement de l'image genrée que ces romans commençaient d'initier. Pour cela, il importe toutefois de se tourner vers la critique féministe des genres biographique et policier.

1.7 Le trouble a-t-il un genre ?

Adopter une perspective féministe sur l'histoire littéraire, c'est percevoir qu'historiquement, les femmes ont été astreintes à certains genres dits mineurs (on peut par ailleurs soutenir que certains genres ont été en partie qualifiés de mineurs par le fait même d'être majoritairement pratiqués par des femmes), ce qui signifie que leur présence dans le canon est dévaluée en soi, mais aussi que certains genres leur sont associés précisément pour leur non-canonicté. C'est notamment le cas des écrits intimes (par conséquent, des récits de vies qui assument une posture subjective, personnelle — et dont les textes du corpus font partie —, tout comme, au sens large, le biographique) et de la paralittérature, au rang de laquelle le roman policier figure. La valorisation (souvent postérieure) de genres littéraires s'est aussi faite aux dépens de leur présence, en les écartant du récit ou bien génétique (comment serait né un genre) ou bien normatif (à quels critères doivent répondre les textes pour appartenir à un genre). Frédéric Regard a par exemple bien souligné « cet aveuglement qui consista à nier que le récit de détective eut aussi, et en fait surtout, des *limières* et des *héroïnes* » (Regard, 2018, 22) au moment de son émergence, même si l'histoire littéraire a eu tôt fait de procéder à l'effacement systématique de ces contributions : par conséquent, « même si un grand nombre de femmes a publié (dès les années 1930) et continue de publier des romans policiers, l'image du polar comme littérature *virile* demeure. » (Granier, 2018, 25)

J'espère ici montrer que ces deux imaginaires génériques avec lesquels doivent composer les enquêtrices engagent chacun des enjeux de représentation genrée spécifiques — et que les autrices doivent, conséquemment, composer avec des configurations qui leur préexistent. Je fais notamment référence à la faible représentativité d'un détective féminin doté d'agentivité dans le roman policier, à la fréquence du rôle de victime qu'on leur fait occuper (je pense, entre autres, au concept de la femme dans le frigo, de Gail Simone⁵⁶), ou encore au fait que les femmes sont rarement les sujets de biographies traditionnelles et ont été historiquement reléguées aux genres biographiques qui relèvent de la sphère privée, comme l'écriture épistolaire ou diaristique.

Dans son mémoire sur la représentation du personnage de détective, Marie-Ève Denis rappelle à notre souvenir les quatre grandes catégories de héros de roman policier qu'avait déclinées Jacques Dubois : le Surhomme, le Médiateur, le Flâneur et le Dandy (2006, 16-17). Ce sont, sans exception, des figures masculines. Dans *Les femmes et le roman policier : anatomie d'un paradoxe*, Anne Lemonde s'attaque à ce problème. Elle dénonce une absence multiple, qui concerne autant la position auctoriale que celle de critique et, évidemment, de personnage principal (1984, 28). Le problème s'étend de côté de la réception, puisque le lectorat est essentiellement masculin — et si les lectrices n'abondent pas, les théoriciennes sont également rares (34). La faible représentativité des femmes en régime policier pourrait en partie s'expliquer par un facteur sociologique (les femmes ne sont intégrées que tard dans le corps policier, en 1915⁵⁷) mais ce dernier ne suffit pas : en effet, le personnage du détective opère souvent à l'extérieur des institutions. (Denis, 2006, 44)

⁵⁶ La femme dans le frigo désigne un trope courant de la bande dessinée. Le nom provient d'un site Internet créé en 1991 par un groupe de féministes, dont Gail Simone, qui en a été l'initiatrice. Les participantes y proposent une liste de personnages féminins qui, simplement pour les besoins de l'intrigue, ont été blessées ou tuées. L'existence de cette liste vise à jeter la lumière sur le caractère disproportionné de ces violences au niveau quantitatif.

⁵⁷ Dominique Kalifa explique aussi, dans *Naissance de la police privée*, qu'elles se font également rares dans les cabinets de détectives français dès leur apparition (2000, 163-164).

À vrai dire, il semble que le seul foyer de sureprésentativité de la femme, en régime policier, soit celui du cadavre (Glenwood Irons, 1995, XI) ou de la femme fatale (la complice et, bien souvent, la traîtresse). Même placée du côté de la criminalité, la femme reste ainsi auxiliaire et, souvent, dépourvue d'agentivité, quand son agentivité n'est pas connotée négativement. *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841), nouvelle considérée comme fondatrice de cette tradition littéraire, relate après tout le meurtre de deux femmes par un primate. Difficile d'oublier que la violence envers le féminin, ou le rôle actanciel de victime occupé par le personnage féminin, est l'événement initial d'un texte fondateur qui constitue un idéal du genre policier. Certes, pendant les années 1950, « [q]uelques femmes détectives étaient déjà apparues », mais « cette variante restait marginale et suivait plutôt le modèle britannique classique à la Miss Marple. [De plus,] ces personnages étaient créés par des hommes. » (Carron, 2013, 46) Certain·es ne craignent par conséquent pas d'affirmer que le roman policier et toute sa tradition s'érige sur la mutilation, l'évacuation ou le mépris du corps féminin (qui semble même, pour certaines théoricien·nes, être à l'origine de la pulsion gnoséologique de plusieurs auteur·rices de roman policier⁵⁸), puisque « les figures mythiques de la femme-enfant [donc pas encore mature], de la mère castratrice [figure de protection ou d'agression asexuée] et surtout de la femme fatale [réifiée] structurent les représentations des femmes dans le roman noir. » (147)

Bien que l'on puisse leur opposer que Miss Marple et sa créatrice, Agatha Christie, incarnent l'un des archétypes fondateurs du genre, il n'en reste pas moins que, même lorsque le personnage de détective est une femme, son rôle persiste à être éminemment problématique. La célèbre *spinster* est un exemple éclairant de cette nécessité

⁵⁸« Ce n'est pas un hasard si certains [auteurs] prennent visiblement plaisir (plus ou moins consciemment) à mettre en scène, dans des romans, l'ouverture du sexe féminin, la mise à nu du supposé mystère. Ce pourrait être un sens de ces entrailles étalées [...], de ces utérus tailladés, de ces vagins déchiquetés. Il faut percer, poignarder, ouvrir pour aller voir ce qu'il y a tout au fond — là où se fabrique l'humanité, la matrice de la vie. » (Granier, 2018, 40)

contraignante : elle doit laisser de côté sa féminité, devenir une vieille femme asexuée pour prétendre à la compétence. Le compromis ne repose pas sur son retrait de l'avant-scène mais, pour l'y placer, on retranche la question de sa sexuaton et de sa sexualité. Tout porte à croire que l'on est ou bien femme, ou bien détective — et, de la même façon, que l'on peut être ou bien personnage principal, ou bien femme, auquel cas on est relégué au rang secondaire (Gregory Klein, 1995, 4). Cela s'explique en grande partie par le fait que ces protagonistes sont majoritairement imaginées par des hommes (Évelyne Bloch-Dano fait d'ailleurs remarquer que la biographie n'échappe pas non plus à ce problème systématique que Laura Mulvey baptise le *male gaze* [2012, 602]). Or, cette condition implique certaines conséquences, puisque « beaucoup d'écrivains de sexe masculin caractérisent inconsciemment et instantanément les personnages féminins comme étant ou non sexuellement intéressants⁵⁹. » (Warthling Roberts, 1995, 7. Je traduis) C'est pour cette raison que, des années 1860 aux années 1900, « les femmes apparaissent en tant que détectives dans la fiction, mais sans perturber l'idéologie sous-jacente⁶⁰ » (4. Je traduis) à l'archétype du détective mâle. Elles incarnent donc des « mâles honoraires » (*honorary males*) quand elles ne se présentent pas uniquement comme l'adjuvant d'un homme.

Bien que cet état de fait se résorbe statistiquement au fil de l'histoire du polar⁶¹, on ne peut évacuer à la fois cette tendance et son impact sur la perception du genre littéraire, ni de la place qu'y occupe l'agentivité féminine. Kathleen Gregory Klein résume efficacement ce double dilemme : le premier, classique, contraint l'autrice de roman

⁵⁹ « Many male writers characterize females subconsciously and instantly into sexually interesting or not. »

⁶⁰ « women appeared as detectives in fiction, but without disturbing the underlying ideology. »

⁶¹ Selon Delphine Carron, à partir des années 1980, on commence à voir apparaître des polars exclusivement féminins (comme ceux de Marcia Muller, Sue Grafton ou Sara Paretsky) : « Celles-ci ont à leur tour permis le succès de Mary Higgins Clark, Patricia Cornwell et Patricia Highsmith, qui s'éloignent du genre hard-boiled pour le thriller et le polar scientifique. » (Caron, 2013, 47) Comme nous le montre Dominique Loiseau (en évoquant une entrevue de Maud Tabachnik sur le traitement différencié de la mutilation des femmes (154)), cela n'empêche pas qu'il y ait encore, de nos jours, de nombreux biais persistants.

policier à créer un personnage qui soit *ou bien* femme, *ou bien* détective ; le deuxième, dans lequel peut s'investir la charge subversive, apparaît si le premier est résolu : l'autrice doit respecter *ou bien* les codes du genre policier (triomphe intellectuel et social du détective) *ou bien* la représentation sociale de la femme (historiquement péjorative, impliquant l'échec de l'enquête). Quelle que soit l'option choisie, étant donnée l'incompatibilité entre la forme policière classique et la représentation positive d'un personnage de détective féminin, il faudra trahir — ou bien le genre littéraire, ou bien le gender.

Évidemment, la biographie n'est pas exempte de considérations du même ordre. D'emblée,

l'histoire de la biographie se confond avec celle des hommes remarquables, des grands hommes [...]. Ce statut d'exceptionnalité et d'exemplarité exclut nécessairement les femmes dans des sociétés où leur plus grande vertu réside dans leur effacement ou leur capacité de sacrifice. (Bloch-Dano, 2012, 600)

L'estimation de la valeur d'une vie est fondée sur « les critères androcentriques d'évaluation et de définition des faits historiques » (Varikas, 1988, 45) et, selon ces critères, une vie de domesticité exclusivement privée reste sans valeur littéraire. D'autres pièges se posent, notamment celui de s'impliquer dans une rhétorique de l'héroïsme, où la femme est perdante par définition :

Qu'elle soit explicitement formulée ou non, la fonction de [certaines de ces] biographies c'est de prouver que les femmes sont aussi capables que les hommes de faire l'histoire, de disputer aux hommes la prétention d'être les seuls créateurs de civilisation. [...] Ces portraits reproduisent la définition épique de l'Histoire en opposant aux exploits d'hommes des exploits de femmes. Des exploits qui sont parfois repris tels quels à la tradition patriarcale. (Varikas, 1988, 44-45)

De la même façon, on biographie majoritairement les *femmes de*, « au point que même quand il s'agit d'une femme qui a manifestement été autre chose que sœur, fille, épouse ou maîtresse, comme par exemple Camille Claudel, elle soit classée dans cette même catégorie. » (Varikas, 1988, 41) On peut également déplorer les tentatives de biographes masculins qui portraiturent des femmes « non pas pour leur action consciente et réfléchie, mais pour les liens hasardeux qui les ont unies à des grands hommes, soit par leur naissance soit par leur beauté [...] » (Varikas, 1988, 43), ce qui évacue entièrement la dimension agentive de leur existence.

Cependant, ce n'est pas seulement en tant que sujet que les femmes sont reléguées hors du discours (auto)biographique, puisqu'on leur y refuse longtemps une place en tant qu'écrivaines. On prétexte par exemple

l'incapacité des femmes à sortir d'elles-mêmes, à dépasser leur expérience limitée du monde, mais également leur facilité à se raconter, [qui] semble vouer la littérature féminine aux écrits intimes et autobiographiques (le journal, l'autobiographie, et dans une autre mesure, la correspondance). (Gemis, 2008, 23)

Celles-ci, comme dans la sphère littéraire du roman policier, font donc face à un double reproche, qui veut que leurs écrits soient à la fois forcément du côté de la confession intime (du biographique) et sans valeur universelle (Gemis, 2008, 23). Dans ce contexte, la biographie constitue une force, « une arme que les femmes peuvent mettre au service de la défense de leur genre, contre les clichés et la tradition misogynes. » (Varikas, 1988, 45) Écrire en tant que femme ou sur elles, dès lors, incarne autant la possibilité de rendre hommage que de s'interroger sur ce que Rancière appelle le partage du sensible (2000). Cela ne signifie pas pour autant que les existences prises en charge par les textes du corpus sont instrumentalisées dans le but de participer à l'édification d'une « histoire du féminin » ou d'une « version féminine de l'histoire », mais qu'ils visent à « faire apparaître quand, comment, dans quel langage et au sein de quels rapports

sociaux sont possibles individuation et émergence d'une subjectivité pour les femmes ». (Gemis, 2008, 21) Or, il me semble que ce *quand* et ce *comment*, les notions complémentaires de filles en série et de boys club proposées par Martine Delvaux peuvent aider à les comprendre.

1.8 Boys club et filles en séries

J'ai bien montré que, dans le roman policier, on procède à l'« admission des femmes sous forme d'images seulement » (Delvaux, 2019, 34), tandis que la forme biographique, si elle est en partie investie par les femmes, ne l'est traditionnellement qu'à la condition que soit respectée la frontière qui séparerait l'universel du particulier, le caractère public des Mémoires de celui, privé, des journaux intimes. Cette ghettoïsation symbolique des expériences et des images du féminin ainsi que sa contrepartie, leur exclusion des sphères légitimes, procèdent tous deux de ce que Martine Delvaux nomme successivement les filles en séries et le boys club.

« Filles-machines, filles-images, filles-spectacles, filles-marchandises, filles-ornements » (2013, 10), les filles en séries sont des « jumelles dont les mouvements s'agencent parfaitement, qui bougent en harmonie les unes aux côtés des autres, qui ne se distinguent [...] que par le détail d'un vêtement, de chaussures, d'une teinte de cheveux ou de peau » (10). En tant que foyer idéologique du discours qui permet socialement d'inventer le féminin, les filles en séries « ne sont pas la mise en forme des filles telles qu'elles sont ; c'est une mise en forme des filles comme on souhaite qu'elles soient » (16). Comme l'exprime intuitivement Nathalie Léger dans *La Robe blanche*, elles sont « l'exhibition de l'engendrement, non pas l'apparence idéale d'une gémellité, mais le spectacle du même qui se perpétue en se payant le luxe écœurant de la variante. » (2018, 32) Sa contrepartie, le boys club, est « [u]ne organisation qui traditionnellement exclut les femmes et est contrôlée par des hommes [...] qui détiennent un pouvoir politique [...], le plus souvent indirectement. » (Delvaux, 2019,

25) Lui aussi fondé sur le modèle de la sérialité, le boys club fonctionne en revanche sur le mode du réseau, de l'échange (2019, 16). L'effacement auquel il donne lieu n'est plus celui de la négation mais plutôt celui de l'impunité. La question centrale aux essais de Delvaux consiste donc à déterminer « [q]uelle est la différence entre la sérialité mise en scène au nom du pouvoir [...] et l'objectivation des femmes opérée par l'entremise d'agencements qui reposent sur la sérialité » (Delvaux, 2013, 11). C'est dans cette distinction que repose la différence opposant boys club et filles en séries, là où réside l'enjeu structurant de la pensée de Delvaux : celui du potentiel coercitif ou libérateur de la répétition, qui nous ramène à Butler.

L'intérêt de ces deux types de configuration de l'espace social est qu'ils constituent aussi des types de configuration de la *représentation* de cet espace social. C'est que l'espace de la représentation ainsi que l'ensemble des institutions culturelles et sociales qui le structurent et le supportent est, lui aussi, longtemps resté un boys club où les hommes possèdent le droit quasi exclusif à la construction des images. Dans les œuvres du corpus, on trouve donc des occurrences du boys club et des filles en séries qui, cela me paraît essentiel, dysfonctionnent plus ou moins, parfois imperceptiblement, parfois avec grand fracas : ici une fille sort du lot, là une autre s'incruste dans les rangs serrés que forment les successions de complets-cravates. Plutôt que d'en reconduire les structures, comme le font un certain nombre de productions culturelles⁶², ces contreparties permettent d'en questionner le bien-fondé, de le « dévoiler, en faire défiler les représentations de manière à [...] le révéler comme mécanisme de pouvoir. » (Delvaux, 2019, 21)

Une certaine portion du corpus s'attarde à mettre en scène des femmes qui valent essentiellement par leur capacité à « faire ensemble » avec un groupe. Pauline,

⁶² Il existe une foule de productions où le boys club est omniprésent mais non questionné : je ne souhaite pas les lister ici puisque c'est le travail auquel se livre précisément Delvaux dans le corps de son ouvrage.

l'héroïne d'Irène Frain, fait ainsi partie des « dekabritski », le nom que l'on donne aux « femmes des décembristes » et qui, bien que nobles, n'apparaissent, historiquement qu'en tant que bloc indistinct. À propos de cet ensemble devenu mythologique, Frain signale par ailleurs que « [l]es écrivains s'en emparèrent. Pouchkine, Odoïevski, Nekrassov leur consacrèrent des poèmes qui achevèrent d'en faire des héroïnes du roman national russe [...]. » (2019, 16) Leur entrée dans le discours historique et littéraire est donc placée sous le signe de la perspective masculine. C'est aussi le cas de Marie van Goethem, qui appartient au groupe des petits rats de l'Opéra de Paris⁶³. Rangées de fillettes portant le tutu et pointant le pied, les petits rats — les citations intégrées au texte par Laurens le montrent bien — sont avant tout englobés dans le discours social par les journalistes et les critiques d'art masculins. D'individualité, Marie van Goethem n'en possède que lorsqu'il est temps pour les polémistes de décrire sa physionomie, considérée comme impropre à la reproduction sculpturale par les visiteurs de l'exposition⁶⁴.

Le roman de Brigitte Benkemoun (2019) laisse lui aussi très bien entrevoir la suite de filles à laquelle appartient Dora Maar en l'inscrivant dans la lignée des femmes abandonnées par Picasso. L'autrice mentionne l'objectification sérielle de ces femmes en soutenant que, si le peintre le pouvait, « il les conserverait dans une sorte de garde-meuble, avec toutes ces vieilles choses qu'il refuse de jeter. » (2019, 138) Enfin, le roman de Darrieussecq décrit minutieusement les séances de pose auxquelles sont soumis les modèles féminins des académies d'Europe, et en quoi ces séances divergent (en termes de représentation, de droits sur le corps de l'autre et de rémunération

⁶³ « La plupart d'entre elles sont nées de père inconnu et constituent le principal soutien de leur famille. Les garçons peuvent louer leurs bras à la mine ou aux champs, elles, elles louent leurs jambes, leur corps. L'Opéra de Paris recrute en effet des "petits rats" dès l'âge de six ans, qu'on appelle plus tard des "marcheuses" parce qu'elles passent leur temps à exécuter des pas, d'abord en salle de cours, puis sur scène où elles n'apparaissent que vers treize ou quatorze ans [...]. Là encore, Théophile Gautier se gausse de ce surnom de "marcheuses" qui anticipe leur proche avenir sur le bitume. (Laurens, 2017, 17)

⁶⁴ « Statuette ou fillette, elle n'est qu'un objet voué ce jour-là plus au mépris qu'à l'admiration. » (Laurens, 2017, 9)

monétaire) pour les femmes peintres comme pour les modèles féminins. Que celles-ci se retrouvent devant ou derrière le pinceau, elles restent un élément indistinct d'un ensemble qui les englobe — celui des modèles qui défilent devant les regards masculins, ou celui des rangées de peintres qui, dans les ateliers, s'essaient à esquisser un homme selon des conventions souvent sexistes⁶⁵.

Une autre série de filles prend place dans *Être ici est une splendeur* : elle est celle, muséale, qui met à plat toute singularité de création :

En haut, la lumière : Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Matisse, Picasso, Braque, Kirchner, Nolde, Kandinsky, Klee... En bas, dans l'ombre, un désordre de statuettes anciennes mêlées à des vidéos contemporaines. Déesses, maternités, reines : le seul fil conducteur est que ces œuvres sont faites par des femmes *ou* représentent des femmes. (Darrieussecq, 2016, 115)

À ces femmes replacées dans une succession au sein de laquelle le discours les dilue — que cet ensemble soit celui des danseuses, des femmes artistes, des actrices, des modèles ou des épouses révolutionnaires — répondent aussi les récits au sein desquels les protagonistes sont présentées comme des éléments qui, par leur genre, détonnent avec un environnement où elles ne sont pas spontanément les bienvenues : ces environnements (l'histoire de l'art, la photographie, l'armée, l'Église) sont des boys club. Certaines font, de manière très nette, irruption dans un espace qui n'est pas le leur ; Gaëlle Josse est bien consciente que la *street photography* que pratique sa biographiée n'est pas une sphère accueillante pour Vivian Maier⁶⁶. « [C]e genre photographique est un domaine pionnier : peu de femmes se risquent à se confronter à

⁶⁵ Des femmes inscrites aux beaux-arts de Paris, « On attend d'elles de jolis tableaux séduisants, quand les hommes ont droit de *faire voyou*. » (Darrieussecq, 2016, 18-19). L'autrice spécifie aussi en note infrapaginale que les cours de dessin de nu sont deux fois plus chers pour les filles que les garçons, et que les modèles féminins posent entièrement nus alors que les hommes gardent leurs caleçons.

⁶⁶ Du fait que la rue elle-même n'est pas un espace où les femmes, encore aujourd'hui, ont la même liberté de circulation que les hommes (voir à ce sujet le chapitre 3)

l'espace public, vibrant d'imprévus, mais aussi de dangers » (Josse, 2019, 31), mais « Vivian ne se pose pas cette question. Elle va au contact » (31), et s'invite où elle n'est pas attendue.

La protagoniste de Florence Delay, elle aussi, s'inscrit dans une dissymétrie particulièrement éloquente du fait qu'elle concerne autant sa vie de militaire (un milieu éminemment masculin) que les récits qui la concernent : réimaginée par de Quincey, préfacée par don Joaquin Maria de Ferrer puis le Docteur Pérez Ricon, traduite par José Maria de Heredia, Louis Viardot et Alexis de Valon, puis enfin adaptée par don Juan Pérez de Montalvan, la vie de Catalina est symboliquement enterrée sous la masse discursive produite par ces hommes. Delay, « songeant au phalle des [...] mâles qui lis[ent] par-dessus [s]on épaule » (1994, 116), en rend d'ailleurs très bien compte : dans la scénographie qu'elle souhaite donner à la mise en scène théâtrale du texte, Catalina « aurait un tabouret côté cour, à part, ou se tiendrait debout tandis que ses admirateurs seraient [...] assis. Je tenais à marquer la distance qu'il y a entre une fille armée et des hommes de lettres. » (131)

Pareillement, lors de l'homologation de l'appareil Voisin que narre Isabelle Mimouni, elle insiste bien sur la photographie de l'événement : cette dernière « montre à quel point il s'agit d'une affaire d'hommes : au premier plan, Farman [...], mais aussi Gabriel [...], Charles. Et derrière, plusieurs rangs de casquettes, de melons, et même un haut de forme. [...] De femmes, point. » (2019, 79) Dans cet environnement, Élise fait tache, presque littéralement d'ailleurs, puisque ce n'est qu'à ce titre qu'elle figure potentiellement sur l'image⁶⁷. C'est qu'au fond, Nathalie Piégay le sait bien, l'histoire qui s'écrit, mais aussi celle qui se *fait*, est régulièrement une affaire d'hommes, tout comme la politique. Parlant de l'expérience de la Crise du 6 février telle qu'elle a été vécue par Marguerite Toucas et par son fils Louis Aragon, elle se demande : « Était-

⁶⁷ « qui nous dit que la silhouette féminine qui passe à droite de l'écran est la sienne ? Rien. » (2019, 80)

elle seulement la contemporaine de son fils [...], ont-ils vécu la même chose ? » (2018, 184) En effet, sur les photos de l'époque, « [p]as une femme dans ce camaïeu de gris : ni parmi les forces de l'ordre, ni parmi les manifestants. » (186) Dans ces milieux où l'absence des femmes est affaire courante, ce que les autrices choisissent de figurer est, précisément, cette absence, trouée parfois par une présence éphémère qui en révèle alors l'évidence⁶⁸.

Enfin, certains textes procèdent plutôt d'une oscillation entre la dynamique du boys club et celle des filles en séries. Aux filles en séries que sont les prisonnières condamnées telles que Violette Nozière et les sœurs Papin (Lesbre, 2017, 32), Jeanne d'Arc (39) et Olympe de Gouges (48-49), Michèle Lesbre oppose le boys club qu'est le siècle des Lumières⁶⁹, et n'hésite pas à rappeler qu'« être une femme ne va pas [empêcher Marion] de créer [sa] bande » (37-38) de criminels, manière de souligner que cette caractéristique genrée constitue habituellement un obstacle à ce type d'initiative généralement réservée aux hommes.

Chicago May, que portraiture Nuala O'Faolain, appartient à la fois à l'ensemble indistinct des prostituées des bas-fonds et à ce milieu d'hommes qu'est la pègre. Dans l'Amérique du XVIII^e siècle, « [l]es prostituées [...] faisaient partie de la foule sur laquelle le succès bourgeois de Chicago, telles ses institutions d'enseignement, était érigé. Mais elles étaient exclues des perspectives offertes par la ville. » (2006, 96) À la lecture de cet extrait, il est difficile d'imaginer exemple plus probant de l'image englobante des cariatides qu'emploie Delvaux pour parler des filles en série (2013, 18) : pierre de touche de l'édifice social, elles ont à la fois l'aspect décoratif et

⁶⁸ Lorsque Darrieussecq spécifie que, de tous temps, *on* peint les femmes, elle ne manque pas de préciser qu'« "On", c'est l'universel masculin, des siècles de ce regard. » (2016, 120) : questionner la norme genrée et la norme générique, c'est alors poser les yeux sur ce regard même.

⁶⁹ « et qu'en aurais-tu pensé au fond de ta dernière prison infestée de rats, rue Obscure à Quimper, quelques jours avant ta mort ? [...] Les salons parisiens sont un autre monde, et Diderot, Voltaire, Rousseau, un univers fort éloigné du tien. Ton éducation, c'est la vie de tous les jours et ton observation perspicace de la société dans laquelle tu grandis. » (Lesbre, 2017, 22)

ornemental de la frise, à la fois la fonction architecturale, structurante, de soutenir l'ensemble de l'édifice social qui s'érige à leurs dépens. May est donc soumise à cette injonction première, mais elle est aussi contrainte par les normes d'un milieu qui admet difficilement les femmes, « prisonnière d'un autre code [...], un code masculin, plus simplificateur » (2006, 179) celui du crime organisé. Ravalée dans une série, mise en exergue par le club, May est tour à tour effacée par sa condition sociale et punie lorsqu'elle se singularise.

Cependant, les prochains chapitres le montreront, l'apparition des filles en série est plus ambiguë qu'il n'y paraît : en effet, si ces dernières sont « l'actualisation d'une domination masculine qui s'exprime par la reproduction mécanique des filles [...], elles sont en même temps le lieu d'une résistance, d'une force. » (Delvaux, 2013, 20) Par conséquent, « les filles, à leur tour et à coup de répétitions, se dressent pour s'opposer, inventant de nouvelles formes, d'autres chorégraphies. Elles détournent et contournent la série, la reproduisent pour la revisiter, en perturber l'ordre et l'identité. » (18) La sérialité est non seulement questionnée, mais réemployée pour produire des effets de solidarité, et l'écriture transforme alors la masse en communauté⁷⁰.

Les figurations du boys club ne répondent pas à la même logique, mais le fait d'en représenter des configurations tout en y incluant les éléments perturbateurs que sont les biographiées reste lui aussi tributaire d'une charge critique. Si le boys club est « une image invisible, transparente, que notre regard traverse tellement elle est présente » et qu'il faut, par conséquent, « empêcher de se cacher ou de se défiler, la faire apparaître pour qu'en apparaissant elle perde de sa superbe, de son vernis » (Delvaux, 2019, 21), dans ce cas, faire apparaître une fille dans la foule des hommes, c'est aussi montrer le

⁷⁰ Il ne faut pas oublier cependant que « s'il est vrai que les femmes sont plus susceptibles de comprendre et de rendre compte des expériences historiques féminines, en tant que membres du même groupe opprimé, cette compréhension constitue une potentialité et non pas une qualité inhérente à toute femme. » (Varikas, 1988, 50)

boys club en tant qu'ensemble homogène, l'empêcher de rester non questionné. Représenter des femmes qui occupent des boys club dont elles sont exclues, c'est « faire que [l']existence [de ces derniers] n'aille plus de soi, qu'elle soit révélée, mise à nu, et qu'on puisse désormais la surveiller. » (Delvaux, 2013, 23)

Il faut noter la conscience aiguë qu'ont les autrices du fait que leurs biographiées sont des femmes qui évoluent dans des mondes d'hommes — comme elles, en quelque sorte, évoluent dans un milieu littéraire où leur place institutionnelle et celle de leur texte ne va pas de soi, où il importe de ne laisser ni la question genrée, ni la question générique en dormance. À supposer que l'on puisse penser les défilés de femmes cadavériques du roman policier comme des filles en séries, ou encore les traditions biographiques et policières comme un boys club, c'est à une double pénétration des espaces interdits ou à une double inscription critique dans la série que nous avons à faire, la première étant celle du sujet biographié dans un espace social proscrit, la seconde, celle des enquêtrices qui les élisent dans un espace générique d'apparence peu propice. Représenter des femmes qui s'invitent là où elles n'ont pas lieu d'être, c'est aussi s'autoriser symboliquement à pénétrer des espaces où notre propre légitimité fait défaut. En ce sens, mettre en scène l'irruption dans le boys club ou la singularisation et la solidarisation simultanées des filles en séries, c'est questionner la limite, qu'elle soit genrée ou générique — ou qu'elle participe de la double contrainte que ces deux assignations constituent. Les filles en série devront être envisagée comme la figure tutélaire sous laquelle placer des trois chapitres à venir : ce qu'elles montrent, c'est d'abord leur capacité à faire de la répétition une lignée, une filiation, mais aussi une ligne, qu'il faut suivre, filer et, finalement, interpréter, fictionnaliser.

CHAPITRE II

(S')AFFILIER. GÉNÉALOGIES THÉMATIQUES, GÉNÉRIQUES, AUCTORIALES

Rien de cette héroïne provisoire du Second Empire, rien du destin de cette femme qui a passé tant d'heures à se faire photographier ne m'était familier, et pourtant, ouvrant ce livre d'images, j'ai eu l'impression étrange de rentrer à la maison et, bien que cette maison fût détruite, d'y entrer avec crainte, avec reconnaissance.
Nathalie Léger, *L'Exposition*

Nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité. C'est comme les hybrides, stériles eux-mêmes, nés d'une union sexuelle qui ne se reproduira pas, mais qui recommence à chaque fois, gagnant autant de terrain. La propagation par épidémie, par contagion, n'a rien à voir avec la filiation par hérédité, même si les deux thèmes se mélangent et ont besoin l'un de l'autre. Le vampire ne filationne pas, il contagionne.
Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2 :Milles Plateaux*

Fidèle aux développements méthodologiques qui ont précédé, ce second chapitre souhaite explorer la manière dont le geste de filiation est un enjeu pluriel de taille au sein des enquêtes contemporaines, mais aussi des discours génériques biographiques et policiers, et de quelles manières on pourra ultérieurement observer sa transformation dans et par les œuvres du corpus. L'ampleur autant que la qualité des discours théoriques et critiques associés à ces deux genres m'incite à en reprendre les éléments de définition moins pour les reconduire que pour les placer eux-mêmes sous la loupe : ce que j'observerai est la manière dont ces théories explorent ce thème, mais aussi comment elles se construisent avec et à partir d'un lexique et d'un imaginaire de la

filiation. En mettant ces remarques en dialogue avec la représentation de la filiation biologique au sein des œuvres du corpus, j'escompte broser un portrait général de la manière dont elle apparaît dans la vie des enquêtées, c'est-à-dire en tant que facteur déterminant mais essentiellement dépréciatif. J'opposerai ensuite une contrepartie à ces représentations négatives de la filiation biologique des biographiées, celle, plus prolifique, des filiations choisies par les biographes. J'en distinguerai deux. D'une part, celles qui unissent les œuvres à certains textes du canon cinématographique et littéraire (Alfred Hitchcock, Truman Capote, Marcel Proust), et dont on verra qu'ils participent des deux traditions génériques qui m'occupent tout en brouillant eux aussi les cartes. En reprenant la terminologie qu'avait choisie Gérard Genette dans *Palimpsestes*, on peut arguer que les références à trois créateurs importants de la culture occidentale du XX^e siècle agissent dans le corpus comme geste d'affiliation intertextuel (se réclamer d'une autre œuvre) mais aussi architextuelle (se réclamer d'un programme générique en particulier). D'autre part, ces filiations choisies engloberont aussi les relations fondées par les autrices entre elles et leur biographiée : consenties, fabriquées par les autrices, elles autorisent néanmoins les enquêtrices à réinterpréter leur propre vie et leur propre lignée. Je déclinerai en dernier lieu cette forme d'affiliation en deux structures majoritaires, la juxtaposition et la triangulation, que je distinguerai grâce à quelques exemples tirés du corpus.

2.1 S'originer par la métaphore : penser son antériorité, fonder sa généricité

La filiation constitue l'un des enjeux privilégiés de la biographie contemporaine et de ses variations, et à ce titre elle a d'ailleurs fait l'objet d'études détaillées : aux premières lignes, Frances Fortier (2005), Alexandre Gefen (2004, 2012), Dominique Viart (1999, 2001, 2004) la placent au centre de leur travaux depuis près de vingt ans. L'engouement de la tradition biographique pour ce thème s'expliquerait par le processus d'identification qui se trouve à la base même de l'entreprise d'écriture, conçue comme un moyen de « réclamer des pères » (Viart, 2007, 119), de fonder des « généalogies

artistiques et intellectuelles » (Lapointe et Demanze, 2009, 7) ou de provoquer des rencontres « avec ses ascendants et ses spectres » (7) et ce, de plus en plus, en dehors d'une généalogie traditionnelle. C'est que la biographie comporte toujours ce que Frances Fortier appelle une dimension relationnelle (2005, 62), qu'elle se présente comme un genre pour les individus « en mal d'ancêtres » (Madelénat, 1984, 86) ou « soucieux de modèles » (86).

Il demeure frappant – ces quelques citations le rendent déjà perceptible – de constater à quel point la biographie insiste tant et si bien sur la centralité du rapport filial dans sa constitution que la critique à son égard en a elle aussi adopté le vocabulaire. C'est donc avec les mots de la filiation qu'elle fait état d'une omniprésence à laquelle elle participe en retour. Ainsi Dominique Viart affirme-t-il que la biographie devient « une incursion *anténatale* [...] dont l'un des traits est de mettre en place l'ascendance familiale avant de *donner naissance* dans le texte au sujet » (2001, 20). Se couplent alors une volonté de parler des ancêtres, ces « frères virtuels » (Madelénat, 1984, 9), avec un certain fantasme de sa propre parturition par l'écriture. Le biographe, *couvant* ses matériaux (Madelénat, 1994, 64), se retrouve alors tantôt « fils subjugué, [tantôt] père exclusif. [II] forme avec son objet un couple idyllique et infernal » (Madelénat, 1984, 920) qui mène parfois à la « crise parricide » (92). Au-delà des rapports familiaux des biographié-es, c'est donc le rapport d'affiliation l'unissant au·à la biographe que le texte met aussi en scène⁷¹.

De l'avis des responsables du dossier « Figures de l'héritier dans le roman contemporain » (Lapointe et Demanze, 2009), plutôt que de concevoir la filiation comme un enjeu récurrent de la littérature contemporaine du fait de son rapport étroit au texte biographique, il faudrait plutôt inverser le raisonnement et attribuer au retour

⁷¹ « La posture du biographe se conjugue nécessairement à une imposture, celle qui consiste à se produire comme *alter ego* de celui à qui l'on s'adresse, de celui dont on reçoit aussi des injonctions. » (Dion et Regard, 2013, 19)

de la thématique filiale la résurgence des genres biographoïdes, qui se prêteraient bien à son exploration⁷². En somme, ce serait la mutation et l'essaimage des figures d'héritiers qui feraient des entreprises biographiques une voie privilégiée de l'expression littéraire contemporaine. À supposer qu'on adopte ce postulat, et qu'on admette que cette figure ait pu favoriser certaines expansions génériques du XXI^e siècle, la présence tenace de cette thématique de la filiation au sein du roman policier, où elle s'institue, là également, en tant que thématique importante et moteur autoréflexif, pourrait être posée comme l'une des causes de sa prégnance actuelle sur le marché du livre.

Selon Jean-Claude Vareille, qui consacre toute son étude à la question cruciale que joue, dans le récit de détection, le rapport au père (*Filatures. Itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, 1980), le genre policier se situerait à la jonction de deux mythes, celui du Minotaure et celui d'Œdipe, des drames filiaux qui ont considérablement marqué l'imaginaire occidental⁷³ (1980, 56). Dans une analyse mâtinée de psychanalyse un peu passéiste, Vareille soutient néanmoins une opinion intéressante, à savoir que le criminel est une figure paternelle à faire déchoir, ne serait-ce que parce que le détective s'y identifie dans le but de le dépasser, de le vaincre. (1980, 54) Pour Uri Eisenzweig, qui développe cette idée avec davantage de succès, ce rapport mortifère aux ancêtres aurait une fonction structurelle et métaréflexive, puisque « le crime inaugural du récit policier modèle est l'assassinat de la figure paternelle (ou

⁷² Dans le dossier qu'ils dirigent sur les figures de l'héritier, ils affirment que la littérature contemporaine réinvestit la question du sujet, mais pour montrer comment l'individu se construit dans le détour de l'autre, en assimilant à l'intérieur de soi la communauté des ascendants. Les emblèmes de l'héritage et les figures de l'héritier ne sont plus au centre de grandes fresques romanesques et sociales comme au XIX^e siècle, mais dans le récit tenu d'un parcours individuel qui se confond souvent avec le devenir de groupes morcelés, de communautés imprévisibles et de familles recomposées. (Lapointe et Demanze, 2009, 7)

⁷³ C'est également l'objet d'un mémoire publié par Adriana Gheorghe en 2006, *Le mythe d'Œdipe et le roman policier*.

maternelle) *en tant que celle-ci incarne la narration des origines.* » (1986, 113) Mettre à mort les prédécesseurs, dans le roman policier, c'est rejouer diégétiquement les problèmes narratifs du récit, auquel il manque un début (le meurtre) que le texte s'emploiera à entrevoir (dans l'investigation).

De fait, un certain nombre d'études portent sur la représentation du lien familial (et, la plupart du temps, de sa rupture ou de sa défectuosité) dans le roman policier. Sue Ellen Campbell fait remarquer que beaucoup de détectives sont orphelin·es ou entretiennent des relations conflictuelles avec leurs parent·es (1995, 15) et Delphine Carron, dans le même ordre d'idée, affirme que « le polar métaphysique se penche [...] très souvent sur un repli quasi fœtal, [un rejet de] la relation filiale et [de] la figure paternelle » (Carron, 2013, 75). À ces situations thématiques et actantielles viennent se superposer des rapports d'affiliation entre le·la détective et son·sa créateur·rice : une relation qui n'est pas sans rappeler celle unissant le·la biographe et son sujet est souvent constatée entre le·la détective du roman et son auteur·rice. C'est ce que cherche à prouver Anne Lemonde lorsqu'elle suggère qu'Edgar Allan Poe s'identifie à Dupin (1984, 52). J'ajoute que, de manière générale, le·la détective est un trope si marqué qu'il ne peut manquer de s'inscrire dans une lignée de prédécesseur·es et de tenter de s'y inscrire, devenant ainsi le vecteur d'un dialogue entre auteur·rices de romans policiers. Les écrivain·es, en se liant à leurs protagonistes tout en les situant intertextuellement dans l'histoire du genre, aspirent donc aussi à se tailler elleux-mêmes une place au sein de cette tradition.

Enfin, une contamination lexicologique (déjà repérable dans les commentaires de Carron, Eisenzweig et Vareille) se produit elle aussi entre le discours théorique et son objet, puisqu'on parle du roman policier comme d'« un fils spirituel du roman-feuilleton qui a dépassé la réussite de son père. » (Lits, 1999, 37) et qu'on décrit les opérations de détection et d'écriture comme des « arts sœurs », des « domaines artistiques proches, affiliés, cousins, jumeaux. » (Regard, 2018, 82) En établissant la

« généalogie » (14) de la littérature policière, Regard la croit également « prête à intégrer dans l'arbre telle branche coupée à greffer telle aïeule excentrique, tel cousin bizarre, tel oncle douteux, telle cousine scandaleuse, telle fille de bonne famille oubliée pour d'obscures raisons. » (14) La cellule familiale – quoique souvent problématique – apparaît comme une métaphore structurante de ces récits par lesquels s'active aussi un imaginaire de l'appartenance générique.

Uri Eisenzweig fournit une analyse intéressante de ce rapport problématique à l'héritage : pour lui, la thématique familiale permet de rejouer une angoisse de la différence sociale et identitaire (Eisenzweig, 1986, 216), mais aussi de conjurer celle que provoque la question de la légitimité auctoriale. « C'est que la légitimité constitue précisément le joint où le sociologique s'articule sur le génétique, l'économique sur le biologique, le culturel sur le naturel – le conceptuel sur le corporel. » (1986, 224) Nous aurions ainsi affaire à une triple filiation problématique : une première unit ou divise les personnages au sein de la diégèse ; une deuxième lie l'auteur·rice à son ou sa protagoniste ; enfin, une troisième, sur laquelle je voudrais à présent me pencher, inscrit le texte dans une lignée intertextuelle et architextuelle. La citation d'Eisenzweig met toutefois en évidence l'impossibilité de les départager totalement étant donné les jeux de renvois que leur imbrication provoque.

Le roman policier entretient un rapport conflictuel avec sa propre antériorité : on mentionne régulièrement l'obsession que les auteur·rices y cultivent pour leurs prédécesseur·es. Eisenzweig soutient par exemple que les sempiternelles références de ces romans au célèbre Dupin en font un genre *de* la filiation où se jouent des « rapports de parenté manifestes » (1986, 165) et dans lequel se développe une « généalogie légendaire » (175). Ainsi « les amateurs ou les historiens du roman policier, après avoir trouvé, en la personne de [Poe], un père à leurs lectures de prédilection, sont partis à la recherche des grands-pères dans la bible, dans les histoires d'Hérodote, dans tel conte persan. » (Boyer, 1888, 4) Ces théoricien·nes dont parle Boyer, plus audacieux·ses,

remontent donc parfois à *Hamlet* (Reuters, 1990, 11), à Œdipe et à sa confrontation avec le Sphinx (Barthes, 1981 [1962], 198 ; Marion, 2015, 2 ; Dubois, 1992, 206 ; Kalifa, 2010, 4), aux princes de Serendip ou à *Zadig* (Ginzburg, 2010, 275-276 ; Thouard, 2007, 10) pour situer les origines du roman de détection – et cherchent à l’ennoblir. Eisenzweig exprime les motifs derrière la formation de cette légende postérieure : « [Ce] n’est pas Poe qui a créé le genre policier, c’est le genre policier qui, pour naître, réclame un parrain » (1983, 11). En d’autres termes, ce qui fonde le roman policier, c’est moins un ensemble de productions similaires que leur perception à rebours en tant que légataires d’une même œuvre, qui permet alors de réunir ces dernières comme éléments d’une seule et même descendance.

L’intuition qui mène le théoricien à poser une dynamique filiale dont les facettes sont multiples et interreliées traverse aussi les discours sur le roman biographique. La filiation qui s’y élabore est problématique et souvent plurielle : elle unit la biographe à sa biographiée, mais elle l’inscrit aussi dans une lignée générique plus large, dans laquelle elle puise ses modèles et contre-exemples. La perspective biographique favoriserait des filiations dans lesquelles l’écrivain·e envisage son rapport à un·e autre mais également celui qu’il entretient avec l’altérité et l’antériorité de manière plus générale : « [f]iliation biologique et affinités électives se confondraient alors, dans une même recherche de modèles et de références, à rebours cependant des canons et des hiérarchies institués. » (Lapointe et Demanze, 2009, 7) Tout comme le thème filial hante un genre policier en quête d’autorité, la question des ascendances obsède beaucoup de théoricien·nes qui cherchent à justifier la pertinence de leur objet d’étude. Cette « quête généalogique et génétique [qui] cache à la fois une volonté de définir le genre rétroactivement et une recherche opiniâtre de légitimité littéraire » (Boyer, 1888, 4), si elle est peut-être moins tenace en régime biographique, n’en reste pas moins présente. Daniel Madelénat faisait par exemple remonter les origines de la biographie aux inscriptions funéraires et commémoratives des monarques assyriens, qui exigeaient que soient gravés leurs exploits dans l’argile (1984, 37). Maintenant la métaphore

filiale, certain·es parlent de la biographie comme d'une « parente pauvre de l'autobiographie » (Madelénat, 1984, 9) ou d'un « fils mal aimé, enfant maltraité » (Boyer-Weinmann, 2005, 18), d'un « parent pauvre de la recherche savante. » (18) À ces commentaires, on devine que certains considèrent comme peu enviable la position institutionnelle de ces œuvres souvent qualifiées de nombrilistes ou de complaisantes, et que les débuts immémoriaux qu'iels instituent comme point de départ à la biographie sont un moyen de faire contrepoids à ces abâtardissements supposés.

On peut considérer que la rémanence de cette obsession dans la tradition policière est tributaire d'un enjeu constitutif du genre : le roman policier étant toujours maintenu dans l'obligation de surpasser, par l'originalité de l'énigme qu'il propose, les textes précédents, il ne peut manquer de se positionner par rapport à ses maîtres (et, parfois, de les moquer pour mieux se dédouaner de leur influence). En somme, le texte policier ne peut résolument pas faire l'économie d'une dialectique avec ce qui le précède et l'engendre : son rapport à l'inédit l'exige. Et bien que la biographie ne soit pas soumise aux mêmes normes d'exceptionnalité (cette dernière doit concerner davantage le destin de l'individu biographié·e que l'ingéniosité des révélations finales, dont on sait qu'elles surprennent peu en régime biographique), cela ne l'empêche pas de s'engager dans un rapport dialectique avec certain·es prédécesseur·es. Comme le laissent pressentir les théories biographiques et policières, les vies dépeintes par les enquêtrices impliquent une représentation de la filiation (surtout au féminin) peu favorable lorsqu'elle est envisagée, du côté des biographiées, sous le signe du lien génétique, mais transfigurée positivement, en contrepartie, par un certain nombre de filiations choisies par les biographes.

2.2 Des généalogies problématiques : se faire orphelin

Lire les œuvres d'enquêtrices, c'est d'emblée être frappé·e par la persistance du thème de la filiation et par le caractère problématique qu'elle y revêt systématiquement. Il est

en effet pertinent de mettre en lumière cette image très négative de la maternité en contradiction avec les figures paternelles qui donnent naissance au genre policier. Les relations des biographiées à leurs ancêtres sont rarement présentées avec légèreté, et elles instiguent toujours une forme de trouble ou de rupture semblable à celle que décrivent les théoricien·nes s'intéressant à la filiation. Dans le corpus, il est rare que les liens mère-filles soient envisagés sous un jour favorable : les scénarios de mère absentes (Catalina de Erauso, Dora Maar) ou décédées en jeune âge (La Casati, Marion du Faouët), d'abandons (Elise Deroche, La Castiglione, Laurence et Michelle), de mères-enfants irresponsables (Vivian Maier), à peine existantes (Wanda, Lorca Horowitz) ou, inversement, de présences étouffantes et vampiriques (Pauline Gueuble, Marguerite Toucas) font que cette figure habituellement nourricière se décline davantage du côté de la pulsion mortifère, si bien que c'est parfois jusqu'à sa propre langue maternelle qu'il faut, pour les biographiées, occulter ou réinventer⁷⁴. Et les représentations les plus positives restent encore épineuses. Lorsque mères et filles sont soudées, c'est souvent dans la répétition d'un destin peu souhaitable dont les dernières essaient comme elles le peuvent de se déprendre, encouragées ou entravées dans cet exercice par les premières : les biographiées sont souvent contraintes d'adopter un rôle taillé pour elles par leur mère, et qui va de l'espérance sociale démesurée (Paula Becker) au proxénétisme déguisé (Marie van Gothem). Parfois, elles sont farouchement décidées à ne pas y correspondre (Chicago May), à « s'exonèr[e] d'une hérédité pesante » (Josse, 2019, 103).

Les biographiées n'ont pas, avec celles qui les ont enfantées, une relation plus évidente qu'avec celles qu'elles ont elles-mêmes mises au monde. Que ce rapport à la maternité soit construit par le discours social ou témoigne d'un rapport plus intime des

⁷⁴ Vivian Maier, par exemple, s'invente un patois hybride entre l'américain et le français. Mais Marthe-Arnaud-Kuntz va jusqu'à abandonner complètement sa langue maternelle : « Marthe était alsacienne. Avec Bram au début elle parlait allemand. Puis ils trouvèrent le français. [...] L'alsacien et le hollandais, deux langues d'enfance : oubliées, maternelles, oubliées. » (Cosnay, 2006, 57)

biographiées à leur propre fécondité, le travail de parturition et de gestation revêt une dimension mortifère – parfois littérale, comme nous l’apprend le sort de Paula Becker, qui meurt sur la table d’accouchement, parfois figuré, comme dans le cas de Simone, qui attend « la mort comme elle attendait la naissance lorsqu’elle a porté. » (Monnin, 2015, 123)

Pour certaines, que l’insertion dans une cellule familiale traditionnelle a tôt fait de transformer en mères mariées dès la puberté, les enfants sont parfois des prisons, le signe d’un échec personnel ou d’un désaveu envers ses propres aspirations, parfois de légères nuisances que l’on évite d’évoquer et de fréquenter : la nuance dépend à vrai dire moins de l’attitude individuelle des protagonistes que de leur classe sociale. Sitôt sorties de la salle d’accouchement, les plus fortunées – La Casati, La Castiglione, Élise Deroche – abandonnent à des nourrices les enfants qu’elles ne reverront plus ou peu. D’autres, moins bien-nées, comme Marguerite Touca, vont enfanter hors mariage et être alors socialement sacrifiées, privées de la possibilité d’acquérir un jour une véritable autonomie. C’est le cas de Michelle (*Les gens dans l’enveloppe*, 2015), ouvrière, qui conçoit l’enfantement comme la condition l’empêchant d’accéder à un célibat désiré et la maintenant rivée à l’espace familial.

Aussi est-il peu étonnant que les biographiées du corpus éprouvent un faible attrait pour la vie de famille. C’est pourquoi la plupart font le choix de ne pas perpétuer leur propre lignée. Le refus de la maternité devient à certaines occasions une manière de rejeter en bloc la question de l’origine, comme pour Dora Maar, qui voit se superposer les fantômes de « l’enfant qu’elle aurait dû protéger davantage et [de] la mère qu’elle imagine avoir tuée » (2019, 69), ou encore Marthe Bonnard qui, écrit Cloarec, ment lorsqu’elle « déclare à l’état civil que ses parents sont décédés » pour « fai[e] savoir que sa mère est morte, [qu’]elle a tué la maternité. » (Cloarec, 2016, 180) La stérilité littérale des biographiées vient faire barrage à ce qu’elles envisagent comme la logique stérile de la reproduction.

Le corpus est par conséquent peuplé de femmes sans descendance⁷⁵. Pourtant, la nulliparité n'est pas seulement l'attribut d'une libération. Même si elle semble la plupart du temps délibérée, elle devient en certain cas une source d'angoisse et d'ostracisme pour celles qui seraient alors réduites à vivre « une maternité par procuration » (Benkemoun, 2019, 67), se reportant sur une nièce (Dora Maar), un amant plus jeune (Chicago May) ou sur les enfants dont on nous a confié la garde professionnelle (Vivian Maier). Il semble que le fait d'avoir ou non enfanté, au final, ne départage pas ou peu ces femmes entre elles, car elles demeurent, dans tous les cas, « réduites à leur capacité à enfanter » littéralement ou symboliquement, c'est-à-dire à « porter [l]a création » (172) d'un autre. En d'autres termes, l'injonction à procréer pèse autant quoique différemment sur celles qui doivent assumer la tâche d'élever des enfants que sur celles qui échouent ou répugnent à le faire pour des raisons médicales ou personnelles. Que ce soit en abandonnant des enfants derrière elles ou en refusant de se reproduire, les femmes du corpus rejettent avant tout une forme spécifique de pression sociale. Ce mépris de l'héritage généalogique semble ainsi traduire une négation plus générale de l'assignation biologique des femmes à la procréation.

En effet, au-delà de ce rapport complexe à la maternité, la fécondité elle-même est fréquemment perçue comme une puissance négative et incarne davantage un fatum qu'une force. Nuala O'Faolain, en décrivant les prostituées du Tenderloin, nous apprend que celles-ci « devaient maltraiter leur corps en permanence pour pouvoir continuer à travailler » (2006, 94). Elles étaient alors rendues vulnérables à « la violence parmi les femmes et entre les femmes et les hommes, mais [aussi à] cette violence habituelle, quotidienne, des femmes envers leur propre fertilité. » (94) La pauvreté et la précarité font donc de la fécondité un danger plutôt qu'un possible, et ce

⁷⁵ Les textes confirment explicitement qu'une dizaine de biographiées n'ont pas enfanté (Madeleine, Marthe Bonnard, Etta Mae, Marthe Arnaud-Kuntz, Catalina, Vivian Maier, Greta Garbo, Barbara Loden, Chicago May, Lorca Horowitz), et cette question reste sans réponse pour quatre autres d'entre elles.

jusqu'à la toute fin de la vie de May, qui mourra emportée par une maladie vénérienne, décédant précisément au moment où on l'opère aux trompes de Fallope⁷⁶. Cet interdit de reproduction n'est alors que le signe le plus évident d'un contrôle exercé sur l'autonomie corporelle des femmes pauvres au péril de leur intégrité physique en même temps qu'un refus simultané de mettre fin à l'exploitation de leurs corps. La prostituée est moins dangereuse parce qu'elle séduit que parce que sa fécondation menace le maintien de l'ordre patriarcal : par conséquent, toute femme représentant une telle menace est inversement assimilée à une racoleuse. La danseuse de ballet Marie van Goethem est, comme ses consœurs de l'Opéra, « assimilée à une prostituée capable d'abattre un arbre généalogique » (Laurens, 2017, 25), et la concupiscence qu'elle suscite lui octroie supposément « le pouvoir terrifiant de dévaster de nobles lignées. » (26) Même en ignorant la répugnance toute personnelle que certaines éprouvent à l'idée d'être mère, la dimension horrifique de la maternité ne se résorbe pas, puisque ces femmes demeurent socialement construites comme des versions abjectes de la féminité.

Pour des raisons similaires, toute généalogie qui n'arrive pas à s'insérer dans le modèle de la famille nucléaire hétéronormative est condamnée à l'opprobre. Ainsi Catalina, à plusieurs reprises, « tombe sur quelqu'un de sa famille qui ne la reconnaît pas » et qu'elle échoue pareillement à identifier (1994, 68). On a alors envie d'imaginer que cette reconnaissance échouée concerne aussi l'attribution légale de la paternité⁷⁷ : la chose n'est pas si farfelue lorsqu'on considère que l'héroïne de Delay a fait tout en son pouvoir pour s'extraire de sa lignée. Dans le cas de Louis Aragon, cette privation de légitimité entachera définitivement sa relation à Marguerite, qui doit disparaître pour

⁷⁶ « La féminité grâce à laquelle elle avait gagné sa vie la tua. Elle mourut le jour où elle était censée se marier [avec Charley Smith]. » (O'Faolain, 2006, 410)

⁷⁷ Selon Lori Saint-Martin, ces dimensions de la reconnaissance se superposent par l'écriture : « dans le roman contemporain, la distance entre père et enfant a souvent été telle que, littéralement, ils ne se reconnaissent pas. S'il est un désir qui hante l'ensemble des textes du corpus contemporain, c'est justement celui d'être reconnu par son père au double sens physique et moral –, en somme le désir fou que le père dise non seulement "son visage m'est familier, c'est bien lui", mais aussi "je le déclare mon enfant, je l'accueille, je l'aime" ; s'ajoutera ensuite la troisième dimension de la reconnaissance, celle de la gratitude. » (2010, 13)

que son fils puisse légalement exister, car «[l]’acte de naissance établi par le tribunal d’instance blanchit à jamais le nom de la mère » (Piégay, 2018, 112) en même temps qu’il invente le poète. Pour naître, l’écrivain doit paradoxalement éclipser sa mère, lui préférer une fiction patriarcale. Mais bien avant la signature de ce document, le mensonge avait déguisé cette mère en sœur aînée, et la lignée s’était déjà rompue ou brouillée, comme pour signaler son incapacité à s’ériger avec la verticalité de l’arbre généalogique. Dans *La petite fille sur la photo*, par exemple, l’auteur insiste bien sur les bousculements filiaux provoqués par la guerre d’Algérie sur ceux qui l’ont vécue : « Cet exil a probablement inversé chez nous, comme chez tant d’autres, l’ordre des générations. [...] chez les déracinés, le fils dans la force de l’âge est devenu le père de son père. » (2012, 31) Ce bousculement va servir de modèle aux enquêtrices et les autorisera à extirper leurs biographiées des logiques généalogiques pour produire des filiations inédites. Une mise à mal systématique des logiques linéaires de filiation traditionnelle qui semble pousser les enquêtrices à s’en extraire ou s’en distancer, elles qui sont les « héritière[s] de tous ces désastres. » (Josse, 2019, 99)

C’est que cette logique du legs, qu’elle soit thématique, poétique, critique, auctoriale ou générique, n’est pas située uniquement du côté de l’hérédité biologique : pour Frances Fortier notamment, il est évident qu’« [é]lire de la sorte un sujet revient ainsi à choisir son héritage, à s’inscrire dans le sillage de l’autre, à revendiquer, ne serait-ce que de biais, une parcelle de parenté, fût-elle inventée. » (2005, 51) Ainsi beaucoup d’auteur·rices travaillant sur la question de la filiation « reprennent la notion pour évoquer bien autre chose que la relation de dépendance, ou de descendance directe que suppose le choix du terme » (Fillion, 2017, 13) Dans le genre policier comme en biographie, les écrivain·es et les personnages « doi[ven]t, pour tenter de résoudre [leur] crise identitaire, revenir à ce statut originel, s’ancrer dans une filiation de substitution ». (Carron, 2013, 229) Des filiations choisies s’établissent donc en contrepartie aux généalogies problématiques des biographiées. Ainsi, les « relations familiales difficiles trouvent un écho dans la myriade de personnages annexes avec qui [les détectives]

noue[nt] des liens de substitution pour recréer un schéma filial brisé [...]. » (Carron, 2013, 230-231) De manière générale, lorsque la filiation effective vient à manquer, une autre, imaginaire, s’y substitue. Cette dimension agentive du geste de filiation, que Nicole Décrue appelle une élection de « sœurs choisies » (1994, 36), comporte certaines spécificités lorsqu’on envisage sa dimension genrée.

De manière évidente (ce qui découle moins d’une différenciation des sexes que d’une répartition des rôles), la filiation comporte des particularités sociales distinctives lorsqu’elle se rattache à l’expérience des femmes (la grossesse, l’enfantement, l’assignation domestique en sont les exemples les plus flagrants) et nombre de théoricien·nes ont su dire l’impact de ces processus et de ces conditions sur et à travers l’écriture (notamment par le rapport entre création et procréation⁷⁸). Bien que j’aie eu l’occasion de signaler que cet enjeu de la procréation et de la fécondité traverse une bonne partie des textes, j’aimerais cependant, toujours en accord avec une perspective queer sur la notion de famille et d’identité genrée, m’en écarter en partie pour penser des modes de relation qui relèvent davantage de l’élection volontaire⁷⁹. Le concept d’affiliation proposé par Marie-Louise Fillion correspond d’ailleurs davantage à ce genre de stratégie (notamment parce qu’il permet de se détacher de certains courants de pensée, majoritairement psychanalytiques – Mijolla, Torok et Abraham, Rand, etc. – qui envisagent surtout la filiation en tant que rapport de négociation généalogique imposé par la dynamique familiale⁸⁰).

⁷⁸ Historiquement, « les femmes sont dites aptes à créer (elles reproduisent, procréent), ont accès à deux formes de fécondité » (Saint-Martin, 1999, 31). Dans *Le nom de la mère. Mère, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (1999), Lori Saint-Martin livre un portrait étendu de cette double dimension, en plus de fournir une bibliographie étoffée d’ouvrages critiques qui portent sur cette question.

⁷⁹ Et écarter d’un même geste d’adéquation entre le genre d’un individu et son appareil reproducteur.

⁸⁰ Je maintiens cependant le terme de filiation lorsqu’on le retrouve sous la plume des théoriciens de la biographie et du roman policier.

Tandis que la filiation « évoque davantage un enchaînement, ou alors la reconduction du passé, qu'un regard jeté, à partir du présent même, vers un passé avec lequel il y a eu une véritable séparation » (Fillion, 2017, 28), l'affiliation sous-entend un rapport plus égalitaire. C'est que le terme retenu évoque l'idée « d'une association, d'une adhésion souvent choisie » (124), et « permet d'envisager une forme d'"action" de l'écrivain contemporain qui s'affilie, qui vient s'inscrire au sein d'une certaine tradition » (Fillion, 2017, 36). Parce que l'affiliation possède un caractère délibéré ou revendiqué, qu'elle met l'accent sur le rôle actif de l'écrivain·e dans la constitution de sa généalogie littéraire, elle permet de replacer l'agentivité au centre des pratiques de filiation – et de penser la spécificité genrée des processus relationnels à l'œuvre sans retomber dans une perspective essentialiste qui considère la catégorie « femme » sous un angle biologique et à partir d'une logique reproductrice. De même qu'il m'a paru préférable d'exclure les biographes inscrites dans un rapport de descendance avec leur biographiée, il me faudra privilégier les formes d'affiliation qui s'extraient de la contingence héréditaire. Tandis que les filiations négatives des biographiées ont jusqu'ici fait l'objet de mon attention, c'est aux affiliations culturelles que se *construisent* les écrivaines – principalement, pour les besoins de la démonstration, Nelly Kapriélian et Anne Plantagenet –, ainsi qu'aux affiliations imaginaires qui s'élaborent entre enquêtrice et enquêtée, que je consacrerai la suite de ce chapitre.

Parmi l'ensemble des références – certaines très partagées, d'autres moins – dont les autrices ponctuent leurs textes, trois m'apparaissent particulièrement pertinentes autant en raison de leur récurrence que de leur capacité à occuper, elles aussi, une position générique intermédiaire au sein de la sphère littéraire. Il faudra donc considérer les trois grandes figures créatrices du XX^e siècle que sont Alfred Hitchcock, Truman Capote et Marcel Proust comme des filiations intertextuelles que se choisissent les enquêtrices – pour leur appartenance trouble à un genre spécifique mais aussi en raison de la capacité de leur œuvre à prendre elle-même en charge la problématique de la généalogie et de l'héritage.

2.3 Alfred Hitchcock : une femme disparaît

Dans les œuvres du corpus, l'ombre d'Alfred Hitchcock parcourt les textes tantôt comme un simple spectre évanescent, tantôt comme l'un des catalyseurs les plus importants du processus d'identification – autant parce que les autrices réclament l'influence du réalisateur que parce que son œuvre cinématographique est peuplée, comme les textes d'enquêtrices, de scènes où advient l'assimilation d'une femme avec une autre. Bien que le film *Rebecca* (1940) – cette « histoire de l'ombre de l'Autre femme [morte] portée sur une femme en vie – une "femme envie" » (Kaprielian, 2014, 38) – soit lui aussi convoqué, c'est principalement *Vertigo*⁸¹ (1958) qui agit en guise de programme symbolique et esthétique pour les œuvres d'Anne Plantagenet et de Nelly Kaprielian. Film sur l'héritage de la folie, l'usurpation, la filature, le meurtre et l'histoire des « petites choses, des gens dont on n'a jamais entendu parler⁸² », *Vertigo* se prête particulièrement bien aux réinvestissements de la fiction biographique et policière.

Observant une photographie de Lorca Horowitz, Anne Plantagenet écrit

[o]n l'aurait crue sortie tout droit de *Vertigo*. [...]. Même lumière, même ambiance stérile et inquiétante que dans le film, du moins l'impression qu'il avait toujours produite en moi. Une scène que Hitchcock aurait finalement coupée au montage parce qu'elle était trop révélatrice des

⁸¹ *Vertigo* raconte une rencontre amoureuse entre Scottie, un inspecteur limogé pour sa peur des hauteurs suite à un accident, avec Madeleine, une femme qu'il a été embauché pour espionner par son mari, Gavin Elster. Madeleine a des absences et s'imagine être possédée par l'esprit de l'une de ses ancêtres, Carlotta Valdes, qui s'est suicidée. Désespéré de n'avoir pu empêcher Madeleine, dont il est tombé amoureux, de se jeter du haut d'un clocher, Scottie est consolé lorsqu'il rencontre Judy, le portrait craché de son amante défunte. Mais alors que cette dernière était une femme riche et distinguée, Judy lui paraît vulgaire. Il s'efforce alors de la métamorphoser. Scottie découvre cependant qu'il a été victime d'une supercherie : Madeleine n'a jamais existé, il s'agissait d'une actrice payée par Elster pour mettre à mort sa véritable femme sans être soupçonné. L'enquêteur déchu retourne alors avec Judy au clocher afin de rejouer la scène fatale qu'il n'a jamais pu apercevoir.

⁸² Demandant à son amie Midge si elle ne connaîtrait pas un spécialiste de l'histoire de San Francisco, Scottie spécifie « the small stuff, you know, people you never heard of. »

obsessions et névroses qui l'habitaient, je ne parle pas de son personnage, mais de lui. (2015, 62)

Plusieurs identifications sont à l'œuvre : d'une part, Plantagenet compare l'image qu'elle a sous les yeux au célèbre film de 1958, allant même jusqu'à l'y incorporer (elle en serait une scène supprimée) ; d'autre part, elle établit une relation entre Lorca et Judy/Madeleine, ce personnage à la fois usurpateur et victime dont l'identité est instable. Lorsque Plantagenet prête une voix à Lorca, elle lui attribue l'intention de vouloir devenir une « citation cinématographique » (51) de sa patronne : il appert en effet que Rocío Perales possède « quelque chose d'hitchcockien, [qu']elle a la blondeur idéale de la victime » (51). Par conséquent, en un même syntagme (être une citation cinématographique – Madeleine – de sa patronne – Rocío), Lorca incarne autant le double d'une autre femme réelle, plus distinguée (sa patronne), que celui du personnage hitchcockien, quant à lui fictif. Cette relation dissymétrique elle-même est calquée sur celle qu'installe le long métrage entre Judy et Madeleine, instaurant le film en grille de lecture idéale pour appréhender les dynamiques de pouvoir qui se jouent entre les deux femmes. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'aspiration à une identité totale avec le modèle est contrecarrée.

Enfin, cette citation (62) nous laisse entrevoir un autre effet de cette transformation de Lorca en personnage hitchcockien, la symétrie que Plantagenet établit entre les créateurs de *Vertigo* et de *Appelez-moi Lorca* Horowitz : en mettant en relation le récit écranique avec la vie intime de son réalisateur, dont il serait l'expression camouflée tant bien que mal, Plantagenet assimile le processus de création à une affiliation du réalisateur et de son personnage semblable à celle qui motive son propre roman, et c'est en tant que modèle de sa propre affiliation à Horowitz qu'elle envisage le film. En effet, l'autrice avoue régulièrement qu'elle réinjecte son propre vécu dans le modèle introspectif que devient pour elle Lorca. Ainsi Plantagenet se pose-t-elle en partie dans la lignée du réalisateur américain.

Kapriélian ne procède pas différemment : lorsqu'elle cite Hitchcock avouant à Truffaut que, dans *Vertigo*, « [c]e qui [l]'intéressait le plus c'était les efforts que faisait James Stewart pour recréer une femme, à partir de l'image d'une morte » (2014, 18), on peine à ne pas voir là le projet de l'autrice qui tente de reconstruire la défunte Garbo à travers ses artéfacts filmiques et vestimentaires. D'autres éléments partagés par les deux autrices renforcent cette contiguïté : la propension furtive mais récurrente de Kapriélian et de Plantagenet à s'immiscer en tant que narrataires au sein de leurs récits évoque le goût qu'avait Hitchcock pour la multiplication des caméos ; Kapriélian et Plantagenet, d'une certaine manière, transforment toutes deux l'archive de leurs enquêtées en sortes de MacGuffins – l'une le manteau, l'autre l'article de magazine – pour se lancer dans une quête biographique n'ayant au final que peu à voir avec l'intrigue sordide l'ayant initiée (le crime de Lorca, la réclusion suspecte de Garbo). Mais, comme Lorca peine à devenir sa patronne ou comme Garbo et ses personnages ne coïncident jamais réellement, ce processus est présenté comme un désir qui n'arrive pas à s'accomplir, et qui fait en sorte que la déconvenue identificatoire devient matière à récit.

Dans ce geste symétrique, les autrices aménagent l'espace nécessaire au déploiement d'une variation⁸³. Une adéquation totale demeurerait par ailleurs peu fidèle à l'esprit de *Vertigo*, qui raconte précisément l'impossibilité pour une femme, quels que soient ses efforts, d'arriver efficacement à en incarner une autre, disparue, dont l'ombre tenace flotte en permanence au-dessus des vivants. C'est d'ailleurs par le biais de cette impossible adéquation que l'autrice du *Manteau de Greta Garbo* additionne, à l'identification entre la blonde hitchcockienne et sa biographiée, celle qui la relie elle-

⁸³ « Ce plan, et l'usurpation d'identité qui en faisait partie n'étaient pas, de toute façon, le motif de *Vertigo*, œuvre du fantasme et de l'empêchement. Et chez Lorca Horowitz, le ravissement de la personnalité n'avait pas pour but de dissimuler, ni de s'enrichir, ni de s'élever socialement, c'était en soi l'objectif à atteindre. Mais je persistais à penser qu'il y avait tout de même au fond des cartons consciencieusement rangés dans le grenier de l'étrange secrétaire une part du délire maniaque d'Hitchcock. » (Plantagenet, 2015, 62)

même aux personnages du réalisateur. Relatant un épisode de rupture avec un ancien amant, Kapriélian écrit : « Il vient de me révéler que je suis condamnée à être un double. Un *remake*. Celui d'une autre femme, disparue depuis longtemps, un fantôme, une morte — un duplicata impossible [...] » (2014, 18) Affilié aux autrices en tant que référence générique (les films d'Hitchcock posent la question du crime, de l'identité qui occupent les récits d'enquête), *Vertigo* a aussi la capacité de contenir en lui-même l'enjeu de l'affiliation entre femmes – et de ses difficultés – que déclinent les textes de Kapriélian et Plantagenet.

L'identité, dans cette logique, ne peut remplacer l'identification (et le constat de ses imperfections mimétiques). En effet, il est clair que, pour Kapriélian, « le vrai vertige de *Vertigo* c'est cette suite de miroirs identitaires, de reflets de soi, cette duplication non pas d'une femme mais d'une image de femme à l'infini » (19). À l'origine d'ailleurs, l'histoire *du* film autant que l'histoire *dans* le film dépeint l'identification d'une femme à une autre, que cette identification soit voulue ou contrainte, puisque le film devait au départ mettre en vedette une autre actrice⁸⁴. Pour Nelly Kapriélian, *Vertigo* « se fonde sur une histoire de double : Novak en double d'une autre femme et Hitchcock qui tentera en vain d'adapter le désir qu'il a de Miles sur le corps de Novak [...] » (Kapriélian, 2014, 19) Convoquer Hitchcock, par conséquent, c'est aussi faire appel à ce geste de superposition toujours inachevé, dont on verra qu'il dépasse largement ces exemples cinématographiques, et que ceux-ci, au contraire, se posent plutôt comme une préfiguration – presque une répétition, au sens théâtral⁸⁵ – de la juxtaposition que les textes d'enquêtrice souhaitent mettre en œuvre.

⁸⁴ Hitchcock voulait que Vera Miles, plutôt que Kim Novak, incarne le rôle de Madeleine, mais il doit la remplacer car elle tombe enceinte. *Le Manteau de Greta Garbo* mentionne cette anecdote (Kapriélian, 2014, 21) La symétrie reliant Judy et Madeleine s'additionne alors à celle qui unit Novak et Miles, les deux actrices ayant été tour à tour sélectionnées pour le rôle.

⁸⁵ D'ailleurs, on peut garder en tête, pour le prochain chapitre, que la répétition théâtrale est parfois aussi appelée le « filage ».

2.4 Truman Capote : « Mon sujet a un potentiel étonnant »

L'œuvre de Truman Capote possède – probablement à un degré encore plus important que celle d'Hitchcock – ce pouvoir étrange de servir de modèle de mixité générique tout en fournissant un modèle d'affiliation dans lequel peut se couler l'écriture de Plantagenet et de Kapriélian. Il est commun de lire que « [l]’un des premiers à avoir mêlé biographie et fiction est Truman Capote en 1965 avec son roman *In Cold Blood* (*De sang-froid*, 1965), inventant ainsi le *non-fiction novel* » (Cerquiglini, 2011, 293), ce genre à cheval entre formes romanesques et matériaux factuels. Si l'on accepte cette généalogie⁸⁶, l'histoire de la *non-fiction* s'entame précisément sur le récit d'un meurtre sordide et des démarches que mettra en place l'écrivain pour en connaître le fin mot. En tant que *père* de ce genre à la croisée de la biographie et de la fiction policière, Capote a d'ailleurs été pointé comme appartenant à la même constellation culturelle que certaines têtes d'affiches littéraires francophones de ce siècle, comme Carrère ou Modiano (eux-mêmes ponctuellement cités par les autrices du corpus⁸⁷). Si l'œuvre de Capote est un travail « de l'entre-deux états, ce moment flottant de l'existence, [du] refus des définitions, d'une fixation de l'identité, où l'on échappe à toute catégorie, à toute classe » (Kapriélian, 2014, 71), elle a résolument le pouvoir de décloisonner les identités génériques.

⁸⁶ Car on ne peut omettre que la nouveauté de ce genre est en partie autoproclamée par Capote.

⁸⁷ Les exemples sont très nombreux. Plantagenet raconte la venue d'E. Carrère devant ses étudiants, qui était invité en classe pour parler de *L'adversaire* : « Cette réappropriation du sujet était devenue depuis la marque de fabrique de l'écriture de Carrère, en même temps qu'une revendication de dire la vérité, de ne rien inventer, de mettre en scène dans ses textes des vrais gens, à commencer par lui-même. » (Plantagenet, 2015, 29); Camille Laurens écrit : « Marie Van Goethem était devenue ma Dora Bruder. » (2017, 77) ; en travaillant, Monnin « pense aux annuaires téléphoniques de Modiano, aux mille portraits du Kaddish de Boltanski et même aux archives d'état civil numérisées des mormons. » (Monin, 2015, 338) Citant Modiano, Benkemoun affirme lui « reviennent quelques mots de Modiano sur la piste de Dora Bruder : "Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie — ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence." » (Benkemoun, 2019, 25) Plus loin, elle ajoute : « Cette phrase volée à *Dora Bruder* résonne chez Dora Maar. J'ai donc essayé d'être attentive aux ondes les plus faibles. J'ai guetté au loin depuis son atelier [...] espéré qu'en rêvant peut-être elle m'apparaîtrait. » (318)

Les autrices du corpus font de Capote un modèle générique situé entre leurs visées fictionnelles et leur souci factuel, mais elles instituent également *In Cold Blood* comme le modèle d'une expérience trouble de l'altérité des biographiées, dont la limite, au fil de l'écriture, peut devenir difficile à discerner. D'ailleurs, dans le corpus, l'œuvre littéraire de Capote vient parfois se mêler à ses représentations cinématographiques : le film de Blake Edwards, *Breakfast at Tiffany's*, vient se conjuguer, dans l'écriture de Kapriélian, au roman éponyme (1958) dont il est inspiré. Le texte lui-même vient alors se confondre avec son doublon qui, tel que l'était Perry Smith pour le narrateur de *In Cold Blood*, devient une forme de « jumeau qu'il s'était découvert comme s'il avait contemplé son reflet inversé dans un miroir – un enfant, comme lui, abandonné et solitaire. » (67)

À la manière d'Hitchcock, que Plantagenet imagine s'investir psychiquement en ses personnages, pour Kapriélian, Capote n'a pu devenir Capote « qu'au prix de sa propre mort devenue spectacle à travers le corps d'un autre. » (67) Cette substitution de l'auteur et de son sujet, qui permet d'acter l'impensable pour le rendre possible, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle à laquelle se livre Scottie dans *Vertigo*, qui souhaite plus que tout *assister* à la mort de Judy (au point de la provoquer) en lieu et place de celle de Madeleine afin d'intégrer à ses souvenirs cette scène insurmontable précisément parce qu'il ne l'a pas réellement vue. Dans *L'Exposition*, Nathalie Léger va soutenir une hypothèse similaire sur le rôle qu'aura joué l'exécution de Perry Smith dans le destin et l'écriture de Capote. Cette assimilation du tueur tué et de son confident, qui fait de Capote l'exécuteur symbolique de son biographié, est l'occasion de repenser son propre processus d'écriture et le rapport qu'il construit entre elle et la Comtesse⁸⁸ :

⁸⁸ Léger parle aussi, dans un long passage (79-80), de la manière dont Capote s'y est pris pour obtenir les aveux de Perry.

« Mon sujet a un potentiel étonnant », disait Truman Capote dans *De sang-froid*. Mais quel sujet ? [...] À la fin, la peine capitale fait basculer la trappe, les petits tueurs y passent, le sujet est pendu haut et court. Capote ne cesse de répéter en glapissant : « J'ai tout fait pour vous sauver. » De juillet 2005 à décembre 2007, j'ai voulu exposer [...] une vie, la vie de cette femme, la Castiglione. J'ai été happée, gobée par ce sujet-là. J'ai tout fait pour le sauver, c'est-à-dire tout fait pour m'en débarrasser, mais j'étais déjà subrepticement boulottée par lui. (2008, 16-17)

La Comtesse devient ici à la narratrice ce que Perry Smith est à Capote mais, de manière encore plus intéressante, les sujets en tant qu'individus réels se confondent aux sujets en tant que motifs et moteurs du texte, et leurs auteurs respectifs avec eux. À la question de l'affiliation, tout comme chez Hitchcock, s'amalgame donc celle du dédoublement, qui inclut structurellement la possibilité intrinsèque de sa variante – une variante à la fois productrice et source d'inquiétude, de suspicion.

Lorsque Plantagenet cite Capote en tant que « nécessaire » modèle de l'« immersion totale », voire en tant qu'illustre référence « sacrément paralysant[e] » (2015, 80), elle signale combien ce dernier influence clairement la trame principale de son livre, où l'enjeu consiste à saisir comment un individu peut en arriver à commettre un geste tel que celui posé par Lorca Horowitz. Mais, peut-être plus fondamentalement, cette référence l'enjoint à penser la question du sujet transfuge et de la violence des classes qui constitue la toile de fond de ce drame⁸⁹. Le crime de Lorca est envisagé par Plantagenet comme un révélateur particulièrement éclairant des violences de classe et de la volonté révoltée qu'éprouvent certain·es de s'extirper de leur condition, et parmi lesquel·les elle se range : « Issue d'un milieu très modeste [...] Lorca Horowitz avait dû, comme moi, s'imaginer d'autres vies, fermer les yeux [...] rêver d'un homme qui vienne l'extraire de là » (Plantagenet, 2015, 53). Or, dans *Le manteau de Greta Garbo*,

⁸⁹ « pourquoi ce sont toujours les mêmes qui ont une enfance heureuse et une place de parking, des jambes inouïes, des amours indolores et des employés dévoués quoiqu'il arrive ? » (Plantagenet, 2015, 26)

c'est justement par le truchement de la condition sociale que sont liés les destins de Capote et de Garbo entre eux – ainsi qu'avec celui de la narratrice⁹⁰. Pour Kapriélian, le thème de *Breakfast at Tiffany's* relève précisément de ce problème, qu'elle associe directement à celui de la filiation, celle dont on se débarrasse comme celle que l'on bâtit : l'autrice écrit par exemple qu'Holly Golightly « met en scène l'amnésie traumatique inhérente à tous ceux qui veulent, un jour, se réinventer : oblitérer ses origines, changer de nom comme on change de style, semer les cadavres sur sa route sans se retourner. » (2014, 66) La question posée par le film concernerait alors le devenir, et on s'y demanderait « de quoi faut-il s'amputer, quand on est d'origine modeste, pour changer de classe sociale » (67).

Or, revenir un instant aux films d'Hitchcock, c'est aussi se remémorer que *Rebecca* et *Vertigo* racontent en partie le malaise éprouvé par une femme à occuper la peau d'une autre spécifiquement parce qu'elles échouent à adopter des codes sociaux qu'elles ne maîtrisent pas, à mimer des attitudes qui leur restent hermétiques. Je choisis de percevoir, dans l'aveu et la mise en scène d'une inaptitude à imiter certains comportements de classe qui nous échappent, une certaine forme de conjuration autoréflexive qu'instaurent les enquêtrices quant à leur incapacité à adhérer pleinement à un certain nombre de normes génériques. Comme les protagonistes de *Rebecca*, de *Vertigo* et de *Breakfast at Tiffany's* sont incapables de respecter les convenances d'un milieu qui leur est indifférent, les enquêtrices peinent à s'insérer dans une convention policière ou biographique qui ne leur correspond qu'à demi. Elles se revendiquent alors autant de ces personnages transfuges que de leurs créateurs, qui prennent des libertés quant à l'appartenance générique de leurs œuvres.

⁹⁰ Parlant d'elle-même à la troisième personne : « Elle prendrait les masques de tous ces êtres, de tous ces personnages qui, un jour, avaient violemment percuté un mur de verre [...], les remettant cruellement à leur place, cette place qu'ils avaient cru pouvoir oublier. Garbo et le cinéma, [...] Capote et la mort de son double, et tous ces autres [...]. » (Kapriélian, 2014, 168)

2.5 Marcel Proust : l'ombre des jeunes filles

C'est peut-être pour cette raison que Kapriélian lie entre eux Proust et Capote, qu'elle évoque tous deux par le biais d'une scène de bal⁹¹. Dans ces descriptions de Capote ou de Proust entourés de convives, ce qui ressort avant tout est leur inadéquation au milieu mondain qu'ils essaient de décrire et auquel ils aspirent appartenir sans y parvenir. Du point de vue de Kapriélian, le bal qu'avait donné Capote « représente un geste de survie de celui qui s'affirme, contre cette mondanité [...], comme un écrivain dont le but ultime, à les fréquenter, aurait été de les observer pour en tirer ce qu'il annonçait comme son grand roman proustien. » (2014, 66)

La figure proustienne rôde dans une grande partie des œuvres. Dans sa saga twitter, Clara Beaudoux saisit l'occasion d'explorer les inflexions proustiennes du prénom de sa biographiée. Se déclarant « À la recherche (non du temps perdu), mais d'un temps vécu, de fragments d'une mémoire reversée par l'Histoire » (2017, 6), elle qualifie ses tweets de parcelles semblables à « ces "Petites Madeleines" de Marcel Proust "moulées dans la valve rainurée d'une coquille Saint-Jacques" » (7) dont l'image figure par ailleurs sur la couverture de la publication papier. Le roman de Brigitte Benkemoun (*La petite fille sur la photo*, 2012) s'ouvre sur cette phrase où se réactualise l'incipit proustien, l'insérant dans un récit d'une autre mémoire, collective celle-ci : « Longtemps, je me suis levée de table quand ils commençaient à parler de l'Algérie. » (11) Certaines autrices font plutôt de Proust un exemple esthétique à suivre (Léger, 2008, 48 ; O'Faolain, 2006, 223⁹²) ou une réminiscence de l'imaginaire (de Peretti,

⁹¹ Dont on trouve aussi une occurrence dans Rebecca.

⁹² La Castiglione est « ce spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson à l'eau du bassin, ce que Proust cherchera lui aussi, ce que la littérature cherche obstinément à tâtons. » Elle cite aussi des éléments plus anecdotiques : « Look at my face, my name is Might Have Been, I'm also called No More, Too Late, Farewell – c'était la phrase de Dante Gabriel Rossetti qu'un beau jeune homme, Edgar Auber, recopia au dos du portrait que Marcel Proust lui demandait instamment. Ce sera la plus belle photo que j'ai faite de toi, m'a dit l'homme que je quittais et qui ne le savait pas encore. » (2008, 53) ; Nuala O'Faolain écrit, à propos de ses propres tentatives

2011, 100), alors que Gaëlle Josse, pour sa part, interroge les références proustiennes des biographies filmiques qui ont précédé sa propre enquête, et qui semblent être spécifiques à leur traduction française⁹³. Enfin, le projet d'Albertine Meunier, qui apparaît précisément comme une recherche *sur* le temps perdu (celui qu'on passe sur les navigateurs de recherche), est mâtiné de références à Proust : la postface d'Étienne Gatti, intitulée « Le temps réapproprié », est un renvoi avoué au dernier tome de la recherche, tandis que Margherita Balzerani – nous rappelant qu'« Albertine Meunier » est un pseudonyme et que, par conséquent, il évoque sciemment la protagoniste proustienne – soutient dans la sienne que « [g]râce à ses voyages immobiles à travers le réseau, Albertine "toujours disparue" part à la recherche incessante du temps perdu de Catherine. » (2006, 141)

En dehors de ces références directes, ce sont les entreprises mêmes de ces enquêtrices qui s'arriment au projet proustien, et révèlent à quel point chacune serait susceptible de s'en réclamer : moins qu'à une succession de souvenirs, les textes du corpus s'intéressent plutôt à la manière dont ceux-ci se construisent phénoménologiquement, se reconstituent, s'élaborent à partir des artefacts sensoriels qui en subsistent, et qui apparaissent comme des fragments que seul l'investissement subjectif pourra être en mesure de lier. L'intertexte proustien des œuvres du corpus est peut-être parfois le plus ténu ou implicite, mais probablement aussi le plus structurant. Plus que de lier entre elles les œuvres du corpus, il peut aussi être rattaché aux figures tutélaires que

autobiographiques passées, que « Les expériences sensorielles de l'enfance, disait Proust, demeurent persistantes et fidèles [...] parmi les ruines de tout le reste. » (2006, 223)

⁹³ Selon Josse, il est « [a]musant de constater, au sujet de ce documentaire, que son titre original est *Finding Vivian Maier*. En anglais, on la trouve ; en français, on la cherche. Éternelle réminiscence proustienne, ou éternel pragmatisme anglo-saxon... » (2019, 104)

Quant à Piégay et de Peretti, elles comparent leurs personnages aux protagonistes proustiens, souvent grâce à des analogies vestimentaires (le prochain chapitre montrera justement que le vêtement n'est pas sans rapport avec l'affiliation). Nathalie Piégay écrit : « Leurs longues jupes sont indistinctes, comme si leurs hanches et leurs jambes étaient dissimulées sous le même vêtement. Je pense à Odette de Crécy, à Albertine. Elles auraient pu se croiser sur l'avenue des Acacias. » (Piégay, 2018, 58) Camille de Peretti compare La Casati à Albertine parce qu'elles possèdent toutes deux une robe Fortuny (2011, 100).

représentent Capote et Hitchcock. Au-delà des associations produites par les autrices entre ces œuvres, certaines préexistent aux œuvres du corpus. Difficile d'oublier notamment que, comme les petits gâteaux rendus célèbres par *La Recherche*, Madeleine est le nom de la femme irrémédiablement perdue dans *Vertigo*⁹⁴.

Cette importance de Proust trouverait elle aussi en partie son explication dans la posture intermédiaire qu'occupe *La Recherche* entre les genres biographique et policier, ainsi que le rapport conflictuel qu'elle entretient avec chacun d'eux. On a relevé à l'envi son caractère « proto-autofictif » : Gérard Genette, Serge Doubrovsky et Vincent Colonna ont tour à tour considéré, selon Thomas Carrier-Lafleur, que « *La Recherche* est une autofiction avant la lettre et participe des genres référentiels tels que la biographie » (2010, 3). Effectivement, le rapport d'adéquation onomastique unissant l'auteur au narrateur ainsi que la forme diaristique qu'endosse ce dernier fait pencher en partie le roman du côté des écritures de soi, bien que cette appartenance continue d'être désignée comme relative et que le texte résiste, comme ceux des enquêtrices, à cette catégorisation définitive.

À la suite de Gilles Deleuze (1964) et de Carlo Ginzburg (2010), qui s'intéressent aux gestes de déchiffrement auxquels se livre le narrateur proustien, Laurent Demanze soutient que, dans *La Recherche*, « Proust dilate en quelque sorte sur des milliers de pages la tension herméneutique du roman policier » (2019, 45). C'est que « [l]e narrateur rencontre des signes énigmatiques et subit leur influence magnétique ; les signes réclament de lui un déchiffrement, il s'exécute [...], se tourn[e] [...] vers des détails apparemment négligeables et/ou inconscients » (Chaudier, 2017, 143-144). Mais, et cette nuance demeure essentielle, cette relation au genre policier (que l'on a aussi attribuée à la contemporanéité de l'œuvre proustienne avec ce genre alors

⁹⁴ Une référence que reconduit Hitchcock, mais qui est imputable au roman duquel *Vertigo* est l'adaptation filmique, *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac (1954).

naissant) le tient tout de même à distance, puisque la « dramaturgie herméneutique » (Demanze, 2019, 45) de Proust, aussi mâtinée d'indices soit-elle, « mobilise les enjeux de l'enquête hors du domaine criminel. » (48)

Cela éluciderait en partie la raison pour laquelle des auteurs comme Jean-Jacques Rousseau, Edgar Allan Poe ou Sir Arthur Conan Doyle, des pères putatifs de l'autobiographie et du récit de détection, sont des références plus ou moins revendiquées par les autrices, qui lui préfèrent Marcel Proust : l'intérêt des enquêtrices pour son œuvre, comme pour celle d'Alfred Hitchcock et de Truman Capote, concernerait moins leur caractère fondateur que l'approximation de leurs allégeances génériques. Ce serait donc moins d'une appartenance littéraire biographique ou policière que souhaiteraient revendiquer les autrices, et davantage d'une posture intermédiaire dont ces trois artistes auraient commencé à tracer le sillon.

Les références aux figures incontournables de la culture occidentale, dont on sait qu'elles peuvent être le résultat d'une aspiration à la légitimité et d'un questionnement de l'autorité des prédécesseur·es, tireraient alors moins leur sens de la canonicité des œuvres citées que de leur irrésolution générique, d'ailleurs entretenue par la critique. En somme, la filiation littéraire et cinématographique revendiquée par les autrices concerne surtout la possibilité de jouer sur plusieurs tableaux génériques, et elle participerait alors – d'autant plus parce que choisie, sinon seulement parce qu'elle l'est – de la performance générique. Mais il ne faut pas occulter le fait que chacune de ces références trace une constellation littéraire et cinématographique éminemment masculine⁹⁵. En contrepartie, les enquêtrices vont aussi produire d'autres formes de

⁹⁵ Qui ont, l'histoire l'a signalé, eu des rapports problématiques (quoique différemment) au féminin et à la filiation (principalement maternelle). Voir *Éloge du matricide : essai sur Proust* de Thomas A. Ravier (2007), « Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur » de Daniel Fabre (2014), ou *Hitchcock et la théorie féministe: les femmes qui en savaient trop* de Tania Modleski (1988). De plus, la figure de la mère, souvent présente, est en général décrite sous un jour assez peu flatteur, souvent vampirique. Cela est visible dans *Les Oiseaux*, mais le paroxysme de cette relation se trouve, bien sûr, dans *Psychose*.

filiation, celles-ci moins axées sur la dimension générique que sur la dimension genrée de la création.

La Robe blanche fait de femmes artistes ayant mis à profit le motif de la robe de mariée une lignée d'individualités qui s'effacent mais se solidarisent aussi, du fait d'être réunies par le texte, dans ce rapport au vêtement. Carolee Shneeman, Marina Abramovic, Niki de Saint-Phalle sont alors les filles d'une série (pour reprendre la formule de Delvaux) où le corps de la mariée, vêtu ou dénudé de sa robe, expose une même violence misogyne. Dans une logique similaire, *Supplément à la vie de Barbara Loden* offre une liste des films dans lesquels les femmes marchent seules dans l'espace public ou des terrains vagues, flânant au risque de leur propre sécurité dans les espaces qui ne leur sont pas réservés, et dans lesquels viennent s'inscrire Wanda et Léger. Pour sa part, l'histoire du cinéma hollywoodien que construit *Le manteau de Greta Garbo* s'organise grâce au fil rouge de la robe ou du justaucorps, ce « fourreau noir du sex-symbol vénéneux » dans lequel « l'actrice entame un étrange processus de disparition. » (Kapriélian, 2014, 11) Suite de doublures, ces vêtements sont l'« enjeu au cœur d'un rapport de force » (17) mais, simultanément, ils « inaugure[nt] une lignée d'amazones sanglées dans le noir de la nuit [...] : Catwoman, Honor Blackman et Diana Rigg [...], Fantomette. » (28) Enfin, Gaëlle Josse compare elle aussi sa biographiée à certaines femmes artistes au destin peu enviable, l'associant à Camille Claudel et Séraphine de Senlis⁹⁶, et Florence Delay, de manière plus irrévérencieuse, inscrit Catalina dans une succession de « garces » : « qui dit parentes ne songe pas forcément à la filiation directe, mais à l'allure, aux manières. Je dressai une liste⁹⁷

⁹⁶ « je pense à deux autres figures créatrices. Camille Claudel, Séraphine de Senlis. Sculpture, peinture. Toutes deux, marginales, s'enfoncent dans la folie, niée, ignorée. Elles font peur, comme font peur les chemins d'absolu, les chemins trop solitaires. Elles finiront leur existence dans le dénuement, enfermées, abandonnées, privées de leur art. » (Josse, 2019, 134)

⁹⁷ Composée de Célestine et Canizares (dépeinte par Lope de Vega et Cervantès), *Courage* (dans *LA vagabonde Courage* de Grimmelshausen), *Moll Flanders* (*Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders*, de Daniel de Foe), puis Catalina (Thomas de Quincey, comme on le sait). Retenons tout de même que chacun de ces femmes citée a été prise en charge par un écrivain masculin.

d'héroïnes peu recommandables qui [le] prouvaient, au féminin [...]. » (Delay, 1994, 22) C'est que la plupart des enquêtrices, au fond, veulent « croire qu'il existe au moins des rapports de voisinage » (O'Faolain, 2006, 87), de possibles sororités. Dans cet esprit, en parcourant les archives, elles « notent chaque allusion faite à la communauté. » (88) À une filiation générique très masculine répond par conséquent la formation des lignées de filles en série, qui offrent un contrepoids aux intertextes programmatiques. Mais à ces initiatives s'ajoute aussi la création d'une filiation unissant les femmes biographes à leur biographiées. À partir des textes d'Isabelle Mimouni et de Camille Laurens, j'aimerais mettre au jour les deux structures principales selon lesquelles, à mon sens, s'organisent ces rapprochements : celui de la juxtaposition (plus directe) et celui de la triangulation (plus indirecte).

2.6 Juxtaposition : la *Gestalt* de l'enquêtrice

Plusieurs types d'affiliation sont présents dans les œuvres du corpus : tantôt, ces dernières sont relativement directes et inscrivent une enquêtrice dans la lignée de son enquêtée ; tantôt, l'enquête met au jour la façon dont les narratrices arrivent à se réinsérer dans leur propre filiation généalogique par le détour d'une inconnue, comme pour la redynamiser. Toujours, cependant, s'articulent ensemble les filiations choisies aux filiations matrilineaires dans un mouvement qui dépasse le calque de l'effectif sur l'électif et qui montre plutôt comment c'est dans la mise en rapport que l'intelligibilité mutuelle de ces filiations apparaît. D'ailleurs, cette omniprésence du geste d'affiliation choisie a peut-être quelque chose à voir avec la propension des enquêtées à elles-mêmes construire de nouvelles familles. Face aux logiques brisées dont j'ai précédemment fait état, d'autres filiations se créent : dans *Une femme en contre-jour*, il est dit qu'« à une mère absente, Vivian va chercher des figures de substitution » (Josse, 2019, 80) avec l'énergie de celles « qui n'ont rien reçu en héritage. » (80) La photographe « invente sa vie, une vie vierge de toutes les scories familiales [...], de tous les manques. » (87) Il devient alors possible pour les biographiées de « laisser

croître en elle[s] cette part de [leur] identité, celle des origines, celles qu'elle[s] [se sont] choisies » (143), de créer de « nouveau[x] réseau[x] de parenté. » (Correal, 2017, 46)

Pour les autrices, il s'agit parfois, de manière directe, de s'inscrire dans un rapport de similitude avec les biographiées, et d'être attentives aux correspondances possibles. On pourra alors qualifier ces affiliations de juxtapositions, dans la mesure où elles superposent, toujours dans la perspective d'une généalogie à inventer, le destin de la biographe et de sa biographiée. C'est ce type de relation qu'approfondissent Gaëlle Josse – en disant « je suis, *comme Vivian Maier*, fascinée, obsédée par les visages » (2018, 148) – et Brigitte Benkemoun – en pensant, de la petite fille sur la photo, « [e]lle pourrait sortir tout droit de la boîte en carton de ma grand-mère. "Elle" pourrait être moi. » (2012, 15) Dans de pareils cas, les autrices témoignent d'une volonté d'affiliation (qui va même jusqu'à la fusion complète des individus dans un finale fantasmatique que propose Kapriélian⁹⁸) à leur biographiée.

Par ses jeux anagrammatiques, Isabelle Mimouni rend très bien compte de ce processus :

Tout à coup les lettres se détachent. S'isolent. AEILS dans l'ordre alphabétique. Je compte cinq lettres en commun avec mon prénom : ISAEL. Il manque le B. mon prénom apparaît, méconnaissable, tout autre que ce que j'ai toujours su de lui. Isabelle. Je commence à comprendre : Élixa est en train de faire surgir Isabelle. Sa naissance agit sur la mienne. (2019, 13)

Il faut donc prendre – littéralement – au pied de la lettre cette affiliation, puisque c'est dans le corps même du langage que l'une s'incarne en l'autre, dans un jeu subreptice

⁹⁸ Kapriélian imagine l'invention – elle la place en l'an 3052 – d'une fusion des corps par la technologie qui prolongerait le désir de devenir l'autre qu'elle suppose être à l'origine de la mode : « D'apparence monstrueuse, ce corps répondait parfaitement au désir secret de l'espèce humaine : entrer dans la peau de l'autre, revêtir, voire devenir cet autre tant désiré [...]. » (2014, 185)

sur l'ordre des caractères qui laisse deviner comment une permutation plus macrostructurelle mais similaire est à l'œuvre dans l'ensemble du récit. Car d'emblée, Isabelle Mimouni révèle aussi au lecteur la position structurante qu'occupe Élise Deroche dans la réorganisation de son propre récit de vie : « je ne savais pas que je visitais ma chambre natale [dans l'hôtel de Beauvais]. Il a fallu qu'Élise s'en mêle pour que je l'apprenne et que ma vie se réorganise » (2019, 16), écrit celle qui découvre être née précisément dans l'un des immeubles où aurait vécu l'aviatrice. Tout se passe alors non seulement comme si la naissance de celle-ci était placée sous le signe de Deroche, mais également rejouée grâce à elle ; cette deuxième naissance serait initiée par l'enquête et dans l'écriture, puisque c'est dans cette similitude liée à la genèse du sujet que s'origine aussi le texte, et l'intérêt qui le motive.

Et, de fait, c'est bel et bien en fonction du vécu d'Élise que Mimouni réinterprète les événements les plus traumatiques du sien. L'accident de motocyclette qui l'a clouée au lit est ainsi posé en parallèle avec celui qui empêche Élise de voler, tout comme sont mis en rapport leur guérison respective⁹⁹. Affirmant ne pas se souvenir de son propre accident, et supposant qu'« Élise non plus ne se souvient de rien [, qu'elle] doit reconstituer l'accident à partir des différentes versions rapportées » (131), Mimouni transpose sur sa biographiée ses propres réflexes d'anamnèse : les documents disponibles au sujet de l'écrasement d'Élise sont une autre forme de ces « versions rapportées », qu'elle emploie pour construire le récit de sa propre blessure, et ce, de son propre aveu¹⁰⁰. Mais la description des deux épreuves donne beaucoup moins l'impression que Mimouni fait usage de sa propre expérience pour comprendre celle de sa biographiée qu'elle ne met en perspective l'accident d'Élise pour arriver à rendre signifiant le sien. C'est donc une césure entre l'avant et l'après de la perte temporaire

⁹⁹ « Et puis enfin, je marche. Je danse. Oui, je danse. Bientôt, je volerai. [...] Élise aussi se remet à danser, je pense. Elle sort d'hôpital en octobre 1910, pour mon anniversaire. » (133)

¹⁰⁰ « C'est moi qui projette [...]. Moi, qui invente que la toile du ciel s'est déchirée devant elle comme un baldaquin de comédie fatigué. Moi, qui imagine qu'elle a regardé l'horizon et qu'elle y a vu se zébrer le Z d'azur. La dernière lettre de l'alphabet. » (129)

d'autonomie physique qu'Élise autorise Mimouni à enjamber, et ce, à même le corps du texte, puisque le chapitre se refermant abruptement sur l'accident d'Élise est suivi d'un autre qui s'ouvre sur l'éveil à l'hôpital d'Isabelle (131) et combine les deux expériences en une seule. En d'autres termes, la présence biographique d'Élise permet de mettre fin à l'ellipse autobiographique de Mimouni. Tout comme Nuala O'Faolain, que la réalité flottante de Dermot¹⁰¹, son frère cadet, « aide à imaginer May à l'hôpital » (2006 [2005], 399), la chute d'Élise permet à la narratrice de se figurer un destin par analogie, mais aussi et surtout de mettre en perspective sa propre expérience sensible de la défaillance physique, de lui rendre intelligible un phénomène a priori hermétique.

Voilà pourquoi on peut – en faisant usage de la psychanalyse moins comme méthode que comme métaphore – emprunter brièvement au concept de stade du miroir sa charge symbolique pour comprendre le processus à l'œuvre dans ces textes. Dans *Le stade du miroir*, Lacan parle de la formation de l'instance du *moi* comme de ce qu'il appelle la rédaction d'une « ligne de fiction », « qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité. » (1966, 94) Le sujet s'invente en réaction à une image qu'il tendra à incarner. Dans la pensée lacanienne, l'infans n'éprouve jamais son corps dans une synthèse que seule la captation par le regard permet, mais dans le morcèlement des parties qui le composent et qui, sans le concours du reflet, n'auraient sans doute pas lieu d'être liées. Ses perceptions ne s'articulent pas entre elles comme les parties d'un tout dont il est la résultante avant qu'il ait accès à l'image complète du corps qu'offre le miroir. Cette image complète, Élise Deroche semble l'offrir à Mimouni afin qu'elle se reconnaisse et qu'elle soit en mesure d'assembler son propre vécu en s'y superposant. C'est dans cette optique que

¹⁰¹ O'Faolain pose aussi des ressemblances entre May et sa propre tante, Maureen : « Je vois May quand je me rappelle Maureen » (211), c'était elle aussi une « fille prodigue » (213).

l'enquêtée agit comme gestalt¹⁰² pour l'enquêtrice, soit une espèce de *forme* totalisante, globalisée, dans laquelle le récit, comme le corps de l'enfant, devient une entité unifiée grâce à la surface spéculaire. Si j'insiste sur cette analogie, c'est qu'on constatera que d'autres jeux de miroirs sont possibles et permis par les effets de triangulation des généalogies.

2.7 Triangulation : les « boîtes-miroir » de la fiction

En avouant au lecteur qu'elle « n'avai[t] pas l'intention d'écrire la vie d'Élisa Deroche [mais] travaillai[t] sur un autre projet, le roman d[e] [...] l'arrière-grand-mère de [s]es enfants » (2019, 22), Mimouni indique aussi qu'à la source de son projet d'écriture se trouve un profond désir de se réinsérer dans un récit familial étioilé, encore à bâtir, et qui cherche son langage du côté de la lignée, en puisant dans son lexique mais en refusant finalement ses matériaux. Les enquêtrices ressentent par exemple, au contact des archives et des monuments, « l'impression de rendre visite à une *parente* éloignée, une vieille cousine qu'[on] n'aurai[t] jamais vue et dont [on] aurai[t] beaucoup entendu parler » (Frain, 2019, 468. Je souligne), ou songent, en découvrant une inconnue, avoir éprouvé l'« envie de l'adopter » (Cloarec, 2016, 132), d'en être « responsable désormais, comme d'un tout petit enfant dont [il faut] retrouver les parents » (Monnin, 2015, 232)

La mise en correspondance des filiations données et choisies dépasse cependant le geste de comparaison dans la majeure partie des situations. Benkemoun dit bien de quelle manière la petite fille dont elle piste les traces lui « a permis, ces derniers mois, d'écouter [...] les [s]iens plus qu'[elle] ne l'avai[t] jamais fait » (2012, 213).

¹⁰² « la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donné que comme *Gestalt*, c'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est plus constituante que constituée, mais où surtout elle lui apparaît en relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer. » (Lacan, 1966, 94)

Darrieussecq, en tout fin d'ouvrage, laisse entendre qu'en narrant la vie de Paula Becker, elle « parle pour un autre mort » (2016, 137), ce frère disparu qu'elle n'a pas connu (2016, 137), comme Nuala O'Faolain admet avoir « souvent pensé à [s]on frère Dermot lorsqu[']elle] suivai[t] May à travers sa vie. » (2006, 338), ou Isabelle Monin affirme mener son enquête sur les inconnus de Clerval « pour que [s]a sœur ne disparaisse pas. » (2015, 347) C'est que, bien souvent, l'affiliation choisie par ces enquêtrices constitue une manière de réinterpréter la leur en y insérant leur biographiée, et tout particulièrement de réarticuler autrement un rapport à la figure maternelle. Dans une symétrie impressionnante, Kapriélian et Benkemoun signalent très bien qu'atteindre la première signifie parfois entamer le deuil de la seconde :

« Mon projet, [dit Kapriélian,] c'est avant tout de filmer la garde-robe d'une femme morte. » C'est ainsi que je présente mon film sur Garbo à la production, et je détourne aussitôt les yeux, ils viennent de s'emplier de larmes. 3 juin 1992, je déménage la garde-robe de ma mère, morte le 28 mai d'un arrêt cardiaque. (Kapriélian, 2014, 33)

et me voilà aussi, écartelée entre les deux villes [Paris, Arles]. Passant des archives de Dora à celles de mes parents, récemment décédés. [...] Tout se mélange... jusqu'à l'image de Dora et de ma mère dont on me dit qu'elles se ressemblent. Il m'a fallu des mois pour l'admettre. Mais l'une sourit, l'autre pas. (Benkemoun, 2019, 286)

Tout se passe à vrai dire comme si la plupart des processus d'affiliation, quels qu'ils soient, nécessitaient le concours d'un tiers, leur insertion dans une structure triadique. L'exemple le plus notable est sans doute celui de Michelle Lesbre, qui dit à la fois s'identifier à Marion du Faouët – « cette lettre m'entraîne aussi dans mon propre passé » (2017, 38) – et à l'indigente rousse qu'elle rencontre – « nous étions dans la même sidération, le même désir d'être ailleurs » (11) – , et assimiler la première à la seconde – « son visage devenait le tien. Je faisais des rêves étranges où vous n'étiez

qu'une seule personne. » (16) On pourrait qualifier de triangulations¹⁰³ ces formes d'affiliations dans la mesure où seul l'usage d'une configuration réverbérante permet de (se) situer et de déduire la position d'un élément dans l'espace (qui ici, plutôt que d'être trigonométrique, serait généalogique) en fonction de deux autres points. C'est pourquoi il peut être utile de reprendre ici l'analogie spéculaire afin de songer à d'autres modes de réflexion : dans ces cas, plutôt qu'à une Gestalt semblable à celle initiée par le stade du miroir, nous assistons davantage, pour reprendre les mots d'Emmanuel Bouju, à l'apparition d'une « *boîte-miroir de la fiction*, où la douleur fantôme d'une généalogie perdue cède la place au glissement hallucinatoire, à l'identification intérieure [...]. » (Bouju, 2019, 36)

Comme la thérapie-miroir permet aux amputé·es de tromper la perception en créant l'illusion du membre disparu grâce au reflet de son double, les membres de la généalogie des enquêtrices sont ici rendu·es visibles par le concours de la biographiée. En guise de conclusion à ses recherches sur Marie van Goethem, l'autrice de *La petite danseuse de quatorze ans* affirme effectivement avoir entrepris des recherches sur sa propre famille, investigations motivées par la pensée que « sa grand-mère aurait pu la [Marie] croiser, elle qui était née à Paris en 1907 [...]. À travers [s]on ancêtre, il y a un lien entre [elles] dans le temps, c'est ce [qu'elle] ressent¹⁰⁴. » (2017, 90-91) L'enquête de Laurens, en plus de procéder elle aussi à une affiliation entre biographe et

¹⁰³ C'est d'autant plus pertinent que la triangulation joue un rôle important dans la démarche d'enquête policière réelle.

¹⁰⁴ D'autres exemples existent, comme celui de Piégay, qui sous-entend s'intéresser à Marguerite à défaut de pouvoir saisir ses propres ancêtres : « Parce qu'elle a écrit, [...], j'ai pensé que je pourrais mieux la saisir et que la zone d'invisibilité qui l'entourait se réduirait. Dans ma famille, les femmes étaient vraiment invisibles, hors de l'histoire, de celle qu'on raconte. [...] Lorsque mes grands-mères sont mortes, elles n'ont rien laissé : quelques pièces de vaisselle, quelques bibelots [...]. Ni roman, ni journal, ni correspondance. » (2018, 207) Beaudoux se demande, elle aussi « Pourquoi est-ce que je m'intéresse tant à toi ? Alors que je n'ai jamais fait un tel travail sur mes propres grands-parents qui sont aujourd'hui décédés ? » (2017, 122) Enfin, Isabelle Monnin pose une correspondance entre sa grand-mère Odette et sa biographiée, analogie à partir de laquelle elle éclaire sa propre ignorance : « Vues de loin, leurs vies ont des trajectoires semblables [...]. Si je pense à Odette, je peux peut-être approcher Laurence. Mais qu'est-ce que je sais de la femme qu'elle fut ? » (2015, 276)

biographiée (« Quand j'étais petite, à Dijon, comme la plupart des filles, je faisais de la danse classique. » [94]), possède aussi la vertu, pour le sujet écrivain, de permettre un réinvestissement de la généalogie, de favoriser sa réintégration dans un récit familial jusque-là laissé en dormance. C'est donc le passage par un destin « externe » qui enclenche la constitution d'un imaginaire relié à sa propre famille, et qui permet aussi à l'affect de la filiation de resurgir.

C'est peut-être d'ailleurs parce qu'une blessure identitaire est à l'origine de cette rupture initiale avec sa lignée qu'il faut en passer par une autre pour annuler la douleur. La filiation de Laurens, qui ne peut être que parcellaire du fait que sa grand-mère n'a pas été reconnue par son géniteur, en fait un récit mutilé :

Je comprenais bien le sens de cette expression administrative [« de père non discriminé »], mais le mot a entaillé ma chair. J'avais beau savoir que la racine du mot « crime » venait d'un mot grec signifiant à l'origine « juger », « séparer », « choisir », c'était le mot « crime » que j'entendais, et la connotation immorale qui s'attachait ainsi à mes arrière-grands-parents [...]. Durant une minute, le mot « incriminé » a déployé ainsi toute sa palette fantasmatique [...] jusqu'à la petite danseuse « criminelle ». (92)

En l'associant au destin de Marie van Goethem, Laurens n'efface pas cette culpabilité proclamée, mais la pose comme socle d'une sororité possible. Et c'est dans cette parentèle – entre la danseuse et la grand-mère domestique – que Laurens pourra à son tour se consteller. À la tache originelle et surtout tue de cette ancêtre « née entre les lignes » s'ajoute sans se substituer, par les vertus d'une affiliation à van Goethem, le foisonnement muet des archives : mais ces deux blancs interstitiels trouvent une réponse très concrètement inscrite en noir sur blanc dans le roman. L'archive alors se présente comme un espace de rencontre parcellaire, mais où une intimité entre les figures peut se déployer lorsqu'on les transporte sur la scène de l'imaginaire romanesque. Alors que la mort de Marie demeure énigmatique de la même manière

que l'origine de la grand-mère, ce destin commun, dans l'indétermination qui le caractérise, semble produire un effet de communauté entre les trois femmes.

C'est principalement par le glissement pronominal que le lecteur apprend la réussite de ce processus, puisque si Laurens affirme d'abord s'être « essayée à la tutoyer [Marie] comme s'il s'agissait de [s]a propre fille ou de quelqu'un de [s]a famille » (98), mais avoir estimé qu'« [i]l y avait quelque chose d'artificiel, de prétentieux et même de sacrilège dans une telle familiarité » (98), elle finit, dans un dernier temps, par admettre qu'arrivée au bout de son récit, « la chose ne [lui] semble plus impossible, comme si le texte et les archives avaient tissé un lien entre [elles] et permettaient pour un instant ce pas de deux. » (98) Empruntée au lexique de la danse, l'image du pas de deux est éloquent, puisque l'autrice en fait aussi usage pour intégrer sa descendance au récit de Marie. Évoquant sa propre fille et son rejet de la danse, la narratrice de Laurens écrit de celle-ci qu'elle « a envoyé valser le tutu et a dansé [...] menton levé, avec ce petit air d'indépendance que tu [Marie van Goetthem] n'aurais pas renié. » (97) Répudier le tutu, cela signifie bien sûr refuser de cantonner Marie à son rôle de petit rat de l'Opéra, mais c'est aussi, symboliquement, le tronquer de l'une de ses redondances et adopter, en lieu et place de l'objet, le « tu » subjectif de la deuxième personne du singulier – échanger, en somme, la statuette figée de la danseuse pour une sœur, une fille, une aïeule.

Cet usage de l'adresse, dans le roman de Laurens, éclaire peut-être de manière plus généralisée son apparition répandue à travers les œuvres du corpus. De Mimouni et Lesbre, qui tutoient leurs enquêtées sans en expliciter les raisons (« ne grogne pas Élise. Mais oui, tu vas revoler. » [Mimouni, 2019, 143] ; « je vais te chercher là où tu as vécu, sur les routes que tu as sillonnées » [Lesbre, 2017, 23]), à Beaudoux, qui commente et

réfléchit à ce qu'implique pour elle le choix de ce pronom¹⁰⁵, en passant par Isabelle Monnin et Anne Plantagenet, qui assument carrément, quoique seulement sporadiquement, le « je » imaginaire de leur biographiée, une partie conséquente des enquêtrices finissent par employer la deuxième personne du singulier. À cette récurrence, Madelénat offre peut-être un début de réponse d'ordre générique : « la biographie met en dialogue un il, d'abord lointain, qui devient tu, dans la confrontation, la quête, l'interrogation, et s'identifie, plus ou moins clairement, au je qui le fait revivre et l'accommode à des temps nouveaux. » (Madelénat, 2008,107)

Ce que l'usage du « tu » met peut-être de l'avant, en premier lieu, c'est la nécessité de son couplage avec un « je ». Dire « tu », ce serait privilégier un mode relationnel de proximité, rendre visible la tentative de s'approcher un peu de l'autre, de se lover dans sa lignée ou de l'inclure dans la sienne – une lignée nouvelle, qui se construirait dans et par le livre, dans l'adresse, par ce choix formel qui privilégie la dimension dialogique de l'écriture. Ultimement, c'est un « nous » qui apparaît alors, qu'il soit implicite ou explicite¹⁰⁶.

Cette stratégie pronominale autorise également, si l'on en croit les catégorisations que propose Laurent Demanze du « je » de l'enquêteur, à prendre acte de sa position dans le discours, à proposer un « savoir situé » (Haraway, 2009). Ce « je » serait à la fois celui de la diffraction – assumer les conséquences de la distorsion subjective –, de la position – tenir compte des effets de domination et de l'influence de la position d'observateur sur ce qui est observé – de l'interaction – mettre l'accent sur la dynamique intersubjective, voire participative, de l'enquête, de la penser sur le mode de la négociation – et de l'incarnation – qui permet de penser l'enquête comme située,

¹⁰⁵ Avouant s'être mise à tutoyer Madeleine spontanément, elle dira : « j'ai accepté que cette aventure, nous l'entreprenions toutes les deux, j'ai accepté qu'après le "je" viendrais le "tu", j'ai accepté que notre relation fasse partie de l'histoire. » (2017, 120)

¹⁰⁶ « J'imagine ça dans mon (notre) appartement... » (Beaudoux, 2017, 97) ; « Nous. Il tient à me le redire. L'enquête sera aussi la sienne. » (Monnin, 2015, 290)

sur le mode de l'expérience sensible, et donc empathique (Demanze, 2019, 131-132). Ces investissements pronominaux permettraient implicitement de signaler une position, comme Laurens le verbalise à la toute fin de son livre en annonçant « [c]'est de là que *je t'écris*. » (2017, 99) Et c'est peut-être, ultimement, le motif principal de ces processus d'affiliation, un motif différent sinon contraire à celui des mises en relation avec les auteurs antérieurs. Les références à Hitchcock, Capote et Proust semblent chercher à fonder la légitimité littéraire des autrices ; en revanche, l'affiliation aux biographiées (et le dialogue que cette affiliation engage, tout en étant simultanément produite par lui) y oppose le questionnement répété de cette autorité auctoriale à travers les choix pronominaux¹⁰⁷, questionnement sans lequel il ne peut y avoir d'horizontalité dans l'échange¹⁰⁸.

Pour Clara Beaudoux, l'enquête subjective devient un lieu d'expression individuelle autant que d'affiliation « [p]arce qu'elle [Madeleine] [l]'a poussée à dire "je", tout en [lui] laissant de quoi [s]e cacher, *derrière elle*. » (2017, 124) J'insiste sur cette image de l'enquêtrice positionnée *derrière* son sujet. Elle m'apparaît révélatrice de la lignée qui s'élabore et du processus de juxtaposition qui l'autorise, mais configure un autre aspect de la relation entre l'enquêtrice et l'enquêtée. *Se tenir derrière* ou *venir après* sont des choix qui renvoient à une dimension filiale et à un certain ventriloquisme, mais ils nous signalent aussi que l'enquêtrice se tient dans les pas de son sujet, à sa suite. Car il faut rappeler, avant d'entamer le chapitre à venir, que les biographes et les détectives, en entamant ce travail de généalogie fictive, *traquent* l'image fuyante d'une silhouette qu'il leur appartient de profiler, afin de l'insérer dans une généalogie

¹⁰⁷ « Alors quelle place quelle entrée en scène pour le "je" dans cette histoire ? Quel sens lui donner ? Car on ne raconte rien par hasard, jamais. Allais-je m'installer, prendre mes aises dans cette vie qui ne fut que secret, ombre, dissolution ? » (Josse, 2019, 146) ; « Le *je* de l'écrivain est plus rassurant, qui cache, protège, éloigne, brouille les pistes et enjolive. [...] S'il était totalement honnête, ce *je* de l'écrivain dirait [...] qu'il est devenu écrivain parce que se tenir dans le monde et dire *je* était précisément impossible. » (Monnin, 2015, 295)

¹⁰⁸ « Je ne veux pas les regarder de haut. Je veux l'égalité que procure l'horizontalité. » (Monnin, 2015, 300) ; « Raconter ta vie, d'autres l'ont fait, moi c'est te parler dont je rêvais. » (Lesbre, 2017, 26-27)

fantasmée. La mise en filiation ne peut donc s'effectuer sans une certaine négociation symbolique doublée d'une démarche de recherche, qui s'apparente quant à elle à une filature. La quête romanesque a donc pour effet de produire une affiliation, mais elle y parvient par les moyens d'une poursuite à travers les archives qui engendre certaines références cynégétiques.

CHAPITRE III

FILER. POURSUITES CYNÉGÉTIQUES, COURTEPOINTES NARRATIVES

Tout tient peut-être à cette grande tapisserie accrochée dans la salle à manger et surplombant nos repas, L'assassinat de la dame, réalisée d'après l'un des panneaux peints par Sandro Botticelli [...]. Au fond du motif, une femme éperdue est poursuivie le long d'un morne rivage par un cavalier en armes accompagné de chiens hurlants ; elle tente de se soustraire aux coups meurtriers de l'homme ; un pauvre lambeau, le reste de sa robe mise en pièce, flotte dans sa course, on croit entendre des cris [...] tandis qu'au premier plan son corps déchiré gît déjà dans la clairière, l'homme est penché sur elle, plongeant sa lame dans la plaie béante, arrachant les viscères à pleines mains. Au fond, la fuite ; devant, le meurtre [...].

Nathalie Léger, *La Robe blanche*

La seule chose qui m'importe c'est qu'on voie les collures, comme on les voit sur le corps rapiécé de ce travesti [...], qu'on en voie les coutures (rendre visible le parcours, la trame [...]) et qu'on écrive non « comme on coud une robe » (Proust) ni « comme une fille enlève sa robe » (Bataille) mais comme on la met à plat : on la prive de toute profondeur, de toute épaisseur, de tout volume et on voit surtout la façon dont elle est faite : ses empiècements, ses articulations, ses doublures, ses espacements, son entoilement, ses coutures, sa texture [...].

Jean-Jacques Schuhl, *Télex*
n° 1

« Je suis Colombo, je suis Les Experts, je suis Carrie Mathison. » (Monnin, 2015, 214) : cette autoproclamation d'Isabelle Monnin, où s'énonce une identification de l'enquêtrice à un ensemble de détectives, est probablement l'exemple le plus évident

de l'association qui lie entre eux les processus d'affiliation et les activités de pistage. L'insertion dans une généalogie demande de poser un certain nombre de gestes, et l'un des plus récurrents et significatifs d'entre eux demeure très certainement la filature. Il permet d'instaurer un rapport entre les autrices et leur biographiée, mais les relie aussi à la tradition de la détection indiciare. C'est pourquoi ce troisième chapitre sera dédié à l'exploration de ce geste. Dans une logique similaire à celle qui structurerait le précédent, j'y serai attentive aux déploiements du thème de la filature à travers les traditions génériques autant qu'à sa présence et à sa transformation dans les œuvres du corpus. Après avoir exploré rapidement les occurrences de filatures effectives dans les textes, je souhaite surtout montrer comment cette activité de pistage s'inscrit dans un imaginaire cynégétique lui-même partagé par les spécialistes de la littérature policière et biographique. J'aurai ensuite l'intention de montrer que cet imaginaire de la traque comporte aussi un certain nombre de spécificités genrées, ce qui permet aux enquêtrices de repenser les rapports de pouvoir entre biographes et biographiées en les extrayant du modèle prédateur/proie et en abandonnant en partie le schéma narratif de la chasse pour en privilégier d'autres. Ces autres modèles rapprochent davantage la filature de son sens textile (et le texte de sa racine étymologique¹⁰⁹), c'est pourquoi je consacrerai la dernière partie de ce chapitre à explorer les dimensions polysémiques de la filature en abordant l'imaginaire de la couture et du tissage auquel on la rapporte. Dans cette optique, le port du vêtement comme sa fabrication occuperont une position importante et me permettront de délinéer deux tactiques de remise en question des prescriptions sociales et genrées proposées par les enquêtrices : le dénudement et le rapiéçage.

3.1 Arpenter le territoire : filatures effectives

¹⁰⁹ Le mot « texte » est issu du latin « textum », dérivé du verbe « texere » (« tisser »).

Un certain nombre de filatures réelles parsèment le corpus et consistent, pour les enquêtrices, à pister leur enquêtée. Héla Lamine et Albertine Meunier les surveillent en temps réel, mais la plupart de ces tentatives sont menées en différé et mêlent la traque au pèlerinage. En « part[ant] en voyage, sur [les] traces [de Madeleine], seule, avec une caméra », Clara Beaudoux exprime l'émotion qu'elle ressent alors « qu'une fois de plus [elle] marche dans [l]es pas » de cette femme qui « avai[t] dû [elle] aussi passer par ces rues-là. » (2017, 269) Dans ses deux romans, Brigitte Benkemoun éprouve le besoin de se déplacer, tantôt en Algérie, tantôt à Malherbe, où a vécu et est enterrée Dora Maar : peut-être qu'à l'instar d'Anne Plantagenet, elle admet la nécessité, dans une démarche d'écriture s'associant au fait divers, de se rendre sur les lieux de « l'affaire¹¹⁰ ». Irène Frain et Nathalie Léger ne craindront pas d'aller jusqu'à voyager hors du pays (l'une vers la Sibérie, l'autre la Pennsylvanie) afin de simuler une rencontre avec leur fantôme respectif. Peut-être d'ailleurs ces traques sont-elles ressenties comme une nécessité pour une double raison : en premier lieu, parce que certaines des femmes qui en font l'objet (pensons surtout à Catalina, à Chicago May ou Marion du Faouët) ont été de véritables « fugitives » au sens strict en regard de la loi, victimes de réelles « poursuites » au sens légal du terme (Marthe Bonnard, Wanda, Lorca Horowitz). En second lieu, parce que la majorité d'entre elles sont décédées avant que ne commence l'enquête, ce qui empêche tout rapport frontal et immédiat d'advenir. Quand l'enquêtée n'a pas littéralement tenté de s'échapper, son spectre continue néanmoins de se faufiler entre les feuillets archivistiques qui restent souvent les seuls témoins disponibles de son existence. De May, qui est « passée entre les mailles du filet de la religion » (2006, 308), mais aussi de la langue et de la nationalité (305), à Greta Garbo, qui a « passé son temps à fuir les journalistes et les

¹¹⁰ « il paraissait incontournable, si je voulais poursuivre ma quête, que je me rende tôt ou tard en Andalousie. Tous les écrivains qui s'intéressent à un fait divers se déplacent à un moment donné sur les lieux, à la fois du crime et de leur futur livre, en général au début de leurs recherches, sans même attendre parfois la levée du ou des corps, afin de contempler le décor de leurs propres yeux, rencontrer des témoins, voire des acteurs, du drame qui les hante, et coller au plus près de la réalité qu'ils prétendent décrire. » (Plantagenet, 2015, 79)

photographes » (2014, 4), ces femmes glissent entre les doigts, mais pas forcément parce qu'elles cherchent à se dérober : « [c]e n'est même pas qu'on se faufile entre les mailles du filet : il n'y a pas de filet » (2019, 35), écrit Irène Frain. C'est qu'« en ce temps-là, on consulte rarement [l'état civil], et nul n'est fiché, numérisé, tracé, encodé de son premier cri à son dernier souffle. » (35) Dans la plupart des cas, les furtivités des biographiées sont historiquement motivées par le développement embryonnaire des structures d'enregistrement étatiques. Pour reprendre le titre dont Anaïs Barbeau-Lavalette affuble son « romanquête » (Madelénat, 2007, 75), elles sont des « femmes qui fuient » (2015).

Certaines enquêtrices s'élancent donc sur des chemins éloignés dans l'espoir de dénicher les traces qui font défaut, mais pour d'autres, on croirait voir le geste s'inverser : c'est une proximité géographique ou physique initiale (avoir vécu dans le même appartement, dans la même rue, être née dans la même bourgade) qui suscite l'investigation, comme s'il était tout aussi stimulant de débusquer quelqu'une pour avoir marché dans ses pas que de marcher dans les pas d'une femme parce qu'on l'a longtemps cherchée. La pulsion investigatrice, plutôt que d'enclencher la découverte de lieux inconnus, permet alors un réinvestissement de son espace propre à travers le prisme d'une étrangère. C'est le cas de Michèle Lesbre, pour qui le retour à Quimper « allait [la] mettre sur [le] chemin [de Marion], et aussi [la] réconcilier avec des paysages délaissés depuis la fin d'une histoire intime, mais qui font partie de [s]on arrière-pays où [Marion] es[t] comme une âme errante » (2017, 17). Aller « chercher [Marion] là où [elle a] vécu, sur les routes qu'[elle a] sillonnées avec [s]es compagnons » (23), c'est alors également transformer sa fuite personnelle (17) en poursuite littéraire, inverser le principe moteur du mouvement, mais aussi sa destination. Nuala O'Faolain, qui partage elle aussi une origine (minoritaire comme Lesbre, l'une étant Bretonne et l'autre Irlandaise) avec sa biographiée, réalise très nettement que c'est à une resémiotisation de son propre parcours qu'elle s'adonne en

poursuivant May : « Si je suivais May, je serais là où je devais être — là où se trouvait la question sans réponse de ma propre vie. » (2006, 21)

Ces réflexes éminemment caractéristiques de la fiction policière, qui extirpent un temps l'enquêtrice de l'écriture du livre pour la projeter sur le terrain, finissent par se disséminer dans l'ensemble des pratiques de recherches historiques ou archivistiques, qui y sont alors assimilées. Isabelle Monnin sait bien que « [c]hercher "Laurence" [...] aujourd'hui consiste à passer des heures sur le site des archives départementales à *traquer* un détail qui l'annonce. » (2017, 221) Globalement, les enquêtrices « piste[nt] [leur enquêtée] partout où il est possible de l'entrevoir, dans la vie, dans la peinture, dans sa famille, dans [l]e procès. » (Cloarec, 2016, 105) En témoignent aussi, sur le plan lexical, les occurrences nombreuses de termes comme « suivre » (Frain, 2019, 423 ; O'Faolain, 2006, 50, 400, 435), « poursuivre » (Darrieussecq, 2016, 35 ; Josse, 2019, 149), « (r)attraper » (O'Faolain, 2006, 435 ; Kapriélian, 2014, 130 ; Cosnay, 2006, 16), « courir après » ou « derrière » (Benkemoun, 2019, 13 ; Delay, 1994, 57 ; O'Faolain, 2006, 435 ; Piégay, 2018, 121), « piste » et « pister » (Benkemoun, 2019, 80, 107 ; Correal, [2016] 2017, 36 ; Frain, 2019, 267 ; Monnin, 2015, 210) ou « traquer » (Cloarec, 2016, 86 ; Darrieussecq, 2016, 35 ; Kapriélian, 2014, 3 ; Monnin, 2015, 214). Plus qu'une technique qu'empruntent les enquêtrices aux protagonistes des romans policiers, la filature devient en quelque sorte le gabarit en fonction duquel se modèle toute l'entreprise d'écriture et de caractérisation des rapports entre l'enquêtrice et l'enquêtée.

3.2 Battre le terrain : un lexique théorique de la chasse

La légitimité de la place de la filature dans l'imaginaire policier n'est plus à prouver, et elle explique que transparaisse ce mode opératoire de manière aussi manifeste dans les œuvres policières du corpus. Il s'agit, on le sait, de l'une des méthodes privilégiées de l'enquêteur·rice, que ce·tte dernier·ère soit policier·ère ou *private eye*, réel·le ou

fictionnel·le. Cependant, le lien que partage la filature avec le genre biographique, quoique moins évident, est cependant loin d'être inexistant. Mais pour en arriver à bien embrasser ce rapport, il faut en passer par un imaginaire intermédiaire. Il m'apparaît en effet que la dimension cynégétique de l'enquête représente le point de jonction le plus profitable entre roman biographique et policier, ce dont les exemples lexicaux qui précèdent témoignent efficacement : la traque, la poursuite et la piste ne participent pas seulement d'un vocabulaire de l'enquête, ils sont aussi éminemment reliés à celui de la chasse.

Les études portant sur le genre biographique s'avèrent encore une fois d'un grand secours pour cerner la rémanence d'une conception cynégétique de l'écriture, et je me permettrai d'y avoir de nouveau recours. En introduction au collectif *Fictions biographiques* (2004), Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha soutiennent par exemple qu'à « l'idée — thématisée, mise en abyme — que *la littérature est une forme d'enquête et la chasse au savoir une forme d'intrigue*, répond la mise en fiction du biographe » (2004, 61. Je souligne). Daniel Madelénat parle quant à lui des biographies comme de « festins secrets [...] où prédateur et proie échangent leurs morsures » (Madelénat, 2001, 107), d'une possible « chasse à l'homme » (1984, 162), voire d'une « curée » (162). À la manière des enquêtrices, il emploie des verbes comme « saisir » ou « résister » (169) afin de détailler la relation entre le·la biographe et son sujet, qui apparentent alors ce dernier à une proie¹¹¹ : « [v]oyeur, *limier*, mosaïste rassembleur de tessons disparates, soudoyeur d'ayant-droit, ratiocineur devant notaire, déterreur de cadavres » (98), tel est à son avis le·la biographe, « aux prises avec une singularité approchée mais rétractile, *apprivoisée* mais centrifuge » (105). L'un·e « piste la femme qu'il a découverte par hasard » (Madelénat, 2007, 83), l'autre « s'abandonne à une traque sadique » (83), « mène une poursuite » (84). Tout au long de sa carrière

¹¹¹ Pour Madelénat, le roman biographique est aussi une « revanche de la proie sur le prédateur » (2007, 86)

universitaire, Madelénat ne cesse d'avoir recours au langage de la chasse ou de la vampirisation (1984, 62) pour qualifier les œuvres de son corpus.

Martine Boyer-Weinmann renforce cette même analogie entre traque et biographie en employant les termes de prédation (2005, 90) ou de flair (118) et en pointant le « limier scrupuleux qui sommeille en chaque biographe » (142). Elle parle également de biographe-toréador (231), de la corne de taureau (119) que l'auteur·rice évite, « entre feinte, esquivé, caresse et coup d'étrille » (318). Ces représentations recourent assez bien celle de la biographomachie (1984, 92) qu'emploie Madelénat. À travers ces images invoquant l'ombre de Leiris (dont on sait qu'il pratiqua avec une pointe de subversion les genres du journal et de l'autobiographie), Boyer-Weinmann s'inscrit également, en convoquant Jean Starobinski (2005), dans un imaginaire de la chasse à partir du mythe d'Actéon. Or, le fameux chasseur grec succombe, l'histoire est connue, déchiré par la mâchoire de ses chiens de chasse pour avoir observé le corps de la déesse — pour avoir percé, comme le biographe, une intimité qui s'en défendait.

Les études portant sur le genre de Gaboriau ne sont pas exemptes d'allusions similaires, et c'est par elles que nous pouvons lier fiction biographique et policière sous l'angle de la filature : il s'avère en effet que, dès « les premiers récits policiers [,] nous voyons le détective, non seulement comparé à un limier, mais bel et bien transformé en chien de chasse » (Peyronie, 1988, 142) et, plus métaphoriquement, en « chasseur d'indices » (Bertozi, 2007, 25). Peyronie mentionne alors l'apparition d'un « jeu d'identification et de possession qui caractérise [...] les rapports détective/criminel [et qui] se trouve inscrit dans la trame la plus usuelle du texte, présent dans les clichés de l'enquête liés d'abord au monde de la chasse » (1988, 139). Les détectives doivent impérativement « se faire limier, bête de chasse, garder le nez au sol, relever les empreintes, suivre la trace, toujours inventer de nouvelles lois [...] » (Regard, 2018, 92) Le·la lecteur·rice de roman policier aurait cependant aussi un rôle à endosser dans l'élaboration de cette traque : « obnubilé par une proie qui ne cesse de lui échapper, il s'égaré dans des zones

d'ombres et ne voit pas que sa prise pourrait se confondre avec sa course. » (Boyer, 1888, 34)

Ces comparaisons sont majoritairement héritées des travaux de Carlo Ginzburg, qui ont influencé un grand pan des recherches sémiotiques et littéraires sur la fiction policière. Lorsque, dans les années 1980, il posait les bases de son paradigme indiciaire, l'historien faisait remonter les origines de cette épistémologie aux réflexes du chasseur qui, « [a]u cours de poursuites innombrables [...] a appris à reconstruire les formes et mouvements de proies invisibles à partir des empreintes inscrites dans la boue, de branches cassées, de boulettes de déjections [...] » (2010 [1980], 233). Or, l'établissement de cette théorie, selon laquelle le chasseur aurait été le « premier à "raconter une histoire" parce qu'il était en mesure de lire une série cohérente d'évènements dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie [...] » (243), se fonde en partie sur le célèbre détective de Sir Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, et sur ses tactiques de détection. Alain-Michel Boyer reprendra cette analogie à son compte pour la réinscrire dans la triade initiale qu'avait proposée Ginzburg, celle constituée par « [l]e détective [Holmes], le psychanalyste [Freud], le critique [Morelli] : trois prédateurs, trois policiers, trois profanateurs, qui exigent la capitulation inconditionnelle de leurs "criminels" respectifs. » (Boyer, 1888, 35) En la personne du·de la biographe, je me permets d'ajouter un quatrième membre à cette fratrie¹¹² d'« instances d'absolue traductibilité, soucieuses d'insérer leurs découvertes et leurs clés dans le filet des mots » (35).

On comprend par conséquent que les enquêtrices, comme tout sujet aspirant à la connaissance indirecte, sont les lointaines héritières des trappeur·euses (Coblence, 2004, 28). En effet,

¹¹² Car ce sont bien exclusivement des hommes qui servent de modèles pour le développement de cette théorie.

ce qui caractérise ce savoir [de la chasse], c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable. [...] Peut-être même l'idée de narration [...] est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement des traces (Ginzburg, 2010 [1980], 242-243).

C'est donc l'ensemble du travail herméneutique mené par l'enquêtrice qui peut être perçu comme une poursuite cynégétique, d'où sans doute l'étendue transgénérique prise par cette comparaison : bien sûr, même si on délaisse les excréments d'animaux pour s'intéresser aux archives, ces dernières aussi peuvent être envisagées comme la trace d'un passage, l'empreinte laissée par un geste révolu dont il faut deviner le mouvement, le trajet à travers ses résidus¹¹³. Toute aspiration gnoséologique, de l'avis de Denis Thouard, est ainsi susceptible d'activer la métaphore cynégétique, et ce depuis la Renaissance, où

les encyclopédies représent[ai]ent volontiers la quête de la connaissance sous la forme d'une scène de chasse : [...] la logique y excite par le langage ses deux lévriers, vérité et fausseté, à attraper le lièvre problème en prenant garde de ne pas s'égarer dans la forêt des insolubles. (Thouard, 2007, 10)

3.3 Le genre du gibier : les femmes et l'univers de la chasse

Il ne faut cependant pas perdre de vue que « ces mots — chasseur, prédateur — ont une forte connotation masculine » (Granier, 2018, 201), et que leur application à un corpus où la relation cynégétique s'établit en l'absence d'hommes (ils ne sont pas forcément évacués des textes, mais ne sont pas sollicités dans l'établissement de la relation prédatrice) nécessite au moins d'en amender les caractéristiques, au mieux d'en permettre la reconfiguration critique. Sociologiquement, la chasse est un boys club,

¹¹³ D'ailleurs, les historien·nes n'hésitent pas à convoquer cette métaphore. Arlette Farge compare sa démarche « à celle du rôdeur, cherchant dans l'archive ce qui est enfoui comme trace positive d'un être ou d'un événement, tout en restant attentif à ce qui fuit, ce qui se soustrait et se fait, ce qui se remarque comme absence. » (1989, 88) Dans les fonds d'archive, on « traque » (122) et on « cherche » (122) des « paroles traquées » (135).

« une activité, un sport proprement masculin » (Delvaux, 2019, 95), une pratique qui « renvoie à la hiérarchie des classes sociales » (95) et « un lieu d’alliance privilégié entre les hommes » (95), lié à « l’initiation des garçons à la masculinité, au *bonding* des hommes dans l’exclusion des femmes (petites amies et épouses) et de leurs règlements. » (96) L’activité cynégétique ne crée pas ces rapports sociaux de domination, mais elle en est l’extension et sert à les renforcer, elle représente l’une des nombreuses fabriques du masculin et de l’entre soi qui en permet la préservation. La chasse initie donc traditionnellement les hommes en les familiarisant avec l’adoption d’une posture prédatrice, dont on sait qu’elle participera ensuite d’une certaine conception de la relation amoureuse — qui s’établit sur le mode de la « conquête », que l’on entame muni « d’armes » de séduction dans le but d’augmenter son « tableau de chasse » de « nouvelles cibles » en « draguant¹¹⁴ ».

La filature elle-même, tout comme le modèle cynégétique sur lequel elle se calque, n’est d’ailleurs pas non plus exempte de considérations du même ordre. L’espace de la rue, territoire du pisteur par excellence, n’est pas pensé pour ni avec les femmes. C’est qu’elles sont davantage reléguées à la sphère privée, à l’univers de la maisonnée. Cet état de fait a un impact toponymique : Michelle Perrot souligne qu’encore à ce jour, « à Paris, [...] seuls 12 % de noms de rues sont féminins » (Perrot, [1998] 2020, 41). Si, pour Michel de Certeau, les noms des rues « rappellent ou évoquent les fantômes (morts supposés disparus) qui bougent encore, tapis dans les gestes et les corps en marche » (de Certeau, 1990, 158), que faire alors de ce silence qui efface les femmes et leur spectre de l’espace urbain ? En tant que violence symbolique dont la « capacité de signifier survit à [leur] détermination première » (157), les noms de rue « médiatisent des constellations » (157) qui imposent au marcheur « des ordres ou des identités à la manière de convocations ou de classifications » (157). Dès lors que « [l]’acte de marcher est au système urbain ce que l’énonciation (le speech act) est à la

¹¹⁴ Étymologiquement, la drague (du verbe « drag », traîner), appartient au lexique de la pêche au filet.

langue ou aux énoncés proférés» (148), la piétonne se promène, comme dans le langage, dans un espace où le masculin l'emporte.

Prenant les exemples d'Annie Ernaux et de Sophie Calle, Ania Wroblewski (*La vie des autres*, 2016) rappelle que la flânerie et son corollaire, la figure du flâneur, sont une activité et un statut éminemment reliés à la masculinité. En effet, si flâner n'est pas filer, ce que nous indique pourtant cette chasse gardée masculine de la flânerie, c'est la monopolisation de l'espace public par les hommes. Les études sociologiques¹¹⁵ ont effectivement souligné à quel point marcher dans la ville, pour une femme, ne peut être un geste intransitif : la marcheuse doit impérativement avoir une destination, un objectif, et sa présence ne peut être que furtive, investie d'un motif justifiable — ce que les interpellations constantes ont pour objectif de rappeler systématiquement¹¹⁶. L'espace social est fortement construit en fonction d'oppositions genrées, qui rappellent incessamment aux groupes dominés (minorités sexuelles, de genre, raciales) qu'ils ne s'y déplacent qu'à titre d'invité·es. Objets dans l'espace plutôt que sujets qui y circulent, celles qui errent ou bien sont des prostituées, ou bien courent le risque d'être prises pour telles et traitées en conséquence, c'est-à-dire avec peu d'égard pour leur intégrité. La rue, pour les femmes, reste trop souvent un espace de soumission ou un espace de revendication¹¹⁷, mais rarement il est le lieu de la rêverie ou de l'errance.

¹¹⁵ Voir Marylène Lieber, *Genre, violences et espaces publics. La vulnérabilité des femmes en question* (2008), Pascale Lapalud, Chris Blache et Lucie Roussel-Richard, « Le droit à la flânerie. Genre et Ville » (2016), Jacqueline Coutras, *Crise urbaine et espaces sexués* (1996) et Yves Raibaud, *La ville faite par et pour les hommes* (2016).

¹¹⁶ Et cela ne disparaît pas lorsque l'interdiction effective se lève : « Et l'exclusion hors de la place publique qui, lorsqu'elle s'affirme explicitement, [...] condamne les femmes à des espaces séparés et à une censure impitoyable de toutes les formes d'expression publique, verbale ou même corporelle, [...] peut s'accomplir ailleurs, presque aussi efficacement : elle prend la forme de cette sorte d'agoraphobie socialement imposée qui peut survivre longtemps à l'abolition des interdits les plus visibles et qui conduit les femmes à s'exclure elles-mêmes [...]. » (Bourdieu, 1998, 13)

¹¹⁷ Dans *Ces hommes qui m'expliquent la vie* ([2014] 2018), Rebecca Solnit fait remarquer qu'en tant que femmes, arpenter l'espace à plusieurs peut être une forme d'action politique — comme l'est la manifestation (Solnit, 2014, 103). En somme, occuper l'espace, pour les femmes, ne peut être un geste intransitif.

Une contradiction semble alors se dessiner entre les rôles de proie et de « fée du logis » qu’occupent simultanément les femmes. En effet, dans la logique d’une partition dichotomique (elle-même éminemment culturelle) entre nature et culture héritée de l’anthropologie et de l’ethnologie¹¹⁸, on aurait, en guise de premier réflexe, la tentation de placer la femme du côté du *domus* (la maison, l’intérieur) plutôt que du *saltus* (le sauvage, la forêt) en raison de la relation qui l’associe à l’espace intime et intérieur de la maison, et à associer inversement l’homme et la virilité en général au domaine extérieur et public¹¹⁹. Mais c’est oublier trop rapidement que le *domus* est avant tout envisagé comme un espace de logos et de civilisation au sein duquel la femme incarne une forme d’altérité. Dans cette perspective précise, elle se situe moins du côté du *domestique* que de celui du *domestiqué*, occupant une place intermédiaire entre la nature à laquelle on la relègue, et dont on l’extrait supposément, et la culture, où elle remplit une fonction passive. En somme, dans un schéma dichotomique où les hommes armés représentent une puissance de conquête civilisatrice et d’assujettissement de la nature, les femmes sont bel et bien positionnées (l’écoféminisme en a fait son cheval de bataille¹²⁰) du côté de la proie à giboyer.

¹¹⁸ Je pense aux travaux de Claude Lévi-Strauss (dans ses *Mythologiques*), mais aussi à ceux de Marie Scarpa, Véronique Cnockaert et Jean-Marie Privat sur la question (*De l’ethnologie de la littérature à l’ethnocritique*, 2013 ; *Ethnocritique et anthropologie(s) des littératures*, 2013 ; *L’ethnocritique de la littérature*, 2011)

¹¹⁹ C’est par exemple ce que fait Bourdieu : « Étant rangées par la taxinomie officielle du côté de l’intérieur, de l’humide, du bas, du courbe, du continu, les femmes se voient attribuer tous les travaux domestiques, c’est-à-dire privés et cachés, voire invisibles ou honteux, comme l’élevage des enfants et des animaux, et une bonne part des travaux extérieurs, notamment tous ceux qui ont trait à l’eau, à l’herbe, au vert (comme le sarclage et le jardinage), au lait, au bois, et tout spécialement les plus sales (comme le transport du fumier), les plus monotones, les plus pénibles et les plus humbles. Quant aux hommes, étant situés du côté de l’extérieur, de l’officiel, du public, du droit, du sec, du haut, du discontinu, ils s’arrogent tous les actes à la fois brefs, périlleux et spectaculaires qui, comme regorgement du bœuf, le labour ou la moisson, sans parler du meurtre ou de la guerre, marquent des ruptures dans le cours ordinaire de la vie et font intervenir des instruments fabriqués par le feu. » (Bourdieu, 1998, 8)

¹²⁰ Voir les travaux de Catherine Larrère (*Reclaim : recueil de textes écoféministes*, 2016 ; « L’écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », 2012) ou de Donna Haraway (« Manifeste Cyborg », [1984] 2007 ; « Situated Knowledges : the Science Question in Feminism and the Privilege of partial Perspective », 1988).

Il n'est d'ailleurs pas impossible qu'en plus de réinvestir l'espace cynégétique — et donc la sphère publique — l'enquêtrice habite autrement l'espace de la domesticité pour le réinvestir d'une manière plus active que passive. Certain·es spécialistes de la théorie policière (Ezeinsweig et Caillois, pour ne nommer que ceux-là) insistent sur le fait qu'un grand pan de la tradition du roman de détection met en scène un détective statique, qui propose des déductions dans le confort de son salon. Sherlock Holmes et Arsène Lupin restent les exemples idoines de cette image du détective cérébral et casanier (baptisé *armchair detective*). Cette particularité pourrait être en mesure d'expliquer pourquoi il est si pertinent, pour certaines autrices, de récupérer à leur compte la figure traditionnelle de l'enquêteur : elle donne à voir un individu éminemment rattaché à l'univers du privé, mais dont la domesticité ne garantit pas — au contraire — la perte d'agentivité. Et s'il me semble qu'on aurait tort d'affirmer, comme le fait Frédéric Regard lorsqu'il donne l'exemple de Virginia Woolf, que l'astreinte à résidence constitue un avantage que l'autrice de *A Room of One's Own* n'aurait pas su percevoir¹²¹, il n'empêche que cette condition relevant initialement d'un effort de minoration et de domination peut effectivement être mise à profit et récupérée par les enquêtrices afin de remplir des usages imprévus. Il est, en somme, agréable d'imaginer qu'en parcourant les rues de Londres, Virginia Woolf ait pu enfin trouver une chambre à elle, quelque part sur Baker Street.

3.4 Ingouvernabilités : on ne naît pas proie, on le devient

¹²¹ « Cette dernière [Woolf] ne voit pas toutefois que ce désavantage s'était transformé en avantage, Astreintes à résidence, les femmes eurent l'œil aiguisé pour le détail incongru. Ce furent elles, effectivement, les vraies "réalistes", elles qui [...] surent les premières accorder de l'importance à un geste insignifiant, à un petit objet oublié, à un lapsus révélateur [...]. » (Regard, 2018, 50) Ce ne sont pas des phénomènes féminins dans l'absolu, mais des réactions généralisées à l'oppression et à la minoration. Si Woolf réclame une chambre à soi, elle demande aussi à pouvoir occuper les espaces publics et obtenir l'accès à ces derniers. En ce sens, le texte de Regard aurait pu profiter de l'influence bourdieusienne : « Faute de pouvoir découvrir le socle de croyance partagée qui est au fondement de tout le jeu, ils ne peuvent apercevoir que les propriétés négatives que la vision dominante prête aux femmes, comme la ruse ou, pour prendre un trait plus favorable, l'intuition, leur sont en fait imposées, au travers du rapport de force qui les unit » (Bourdieu, 1998, 10).

En tant qu'activité de prédation et de voyeurisme, qui exige une fréquentation de l'espace public, la filature incarne à la fois certains rapports de pouvoir genrés et, ce qui est plus heureux, la possibilité, dans la fiction, de les renverser. Comme Ania Wroblewski le suggère à propos de certaines artistes contemporaines, en étant des filles-qui-filent, les enquêtrices du corpus reprennent à leur compte la figure du flâneur,

choisissent la voie de la liberté, s'élèvent contre la tradition « d'immobilisme féminin » et exposent les connotations péjoratives dont est toujours revêtue la femme qui marche, connotations qu'elles travaillent à déjouer. À travers ces héroïnes littéraires ambulantes, imaginées, contemporaines se dessine une nouvelle figure féminine affranchie. [Elles] font appel à la tradition baudelairienne et benjaminienne, donc masculine, du flâneur. Assurément, elles déambulent dans les rues [...] pour réinvestir et réimaginer au féminin l'espace du dehors, mais elles le font aussi et surtout pour se permettre une liberté créatrice, à la fois poétique et critique, a priori réservée à l'observateur de la vie quotidienne lui-même. (2016, 96-97)

Qu'une femme s'adonne à la filature annule sinon le rapport de force, du moins neutralise sa dimension genrée. L'enquêtrice ne fait pas que s'extirper de la fonction de proie à laquelle son genre la confinerait d'ordinaire dès lors qu'elle fréquente l'espace public, mais effectue une permutation des rôles : refusant d'être prise en chasse, elle se place elle-même dans la position du prédateur. L'espace urbain est alors repolitisé autrement par la déambulation en tant qu'activité que s'arrogent les flâneuses sans attendre d'en recevoir la permission.

Il est d'ailleurs plus juste de dire que l'enquête renverse plutôt qu'elle n'inverse ce rapport hiérarchique, puisque l'objet de la traque n'est pas un homme, ce qui constituerait (plusieurs entreprises artistiques l'illustrent¹²²) une contestation de ce rapport de domination sur le mode de la symétrie, mais bien une femme, ce qui a

¹²² À cet égard, consulter encore une fois l'ouvrage d'Ania Wroblewski, *La vie des autres : Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, 2016.

davantage pour effet de déplacer le geste de filature pour lui faire signifier autre chose. Réinvestir un imaginaire cynégétique, pour les enquêtrices, devient donc aussi une manière de brouiller cette opposition construite sur un rapport de force sexiste entre poursuivie et poursuivant. Citant Simone de Beauvoir (1979, 590), Caroline Granier rappelle à notre mémoire cette injonction féminine [à] « se faire objet et proie, c'est-à-dire [à] renoncer à ses revendications de sujet souverain » (2018, 86), et la nécessité d'y résister. Ainsi, dans les fictions policières qu'elle examine, « beaucoup d'héroïnes devenues chasseresses expriment le plaisir de la traque » (Granier, 2018, 200) comme un moyen détourné de refuser en bloc cette assignation à la posture de victime.

De fait, l'imaginaire de la chasse qui parcourt les œuvres positionne bel et bien l'enquêtrice dans le rôle de la prédatrice qui s'adonne à un « [j]eu du chat et de la souris. » (Frain, 2019, 192) Dans cette « chasse à l'homme » (Benkemoun, 2019, 309) où « chacun dépêche ses meilleurs limiers » (309) pour arriver à établir la succession de Dora Maar, Brigitte Benkemoun s'assimile elle-même à un « un chien policier auquel on soumet l'odeur de celui qui a disparu » (13). Dans le travail biographique auquel se livre Marie Cosnay, on indique aux lecteur·rices que « [l]a vraie tâche était de cerner la bête. » (44) Florence Delay, quant à elle, se compare explicitement au torero, et si Benkemoun et Plantagenet se gardent de produire explicitement la même analogie, elles insistent cependant à de multiples reprises pour conférer à leur sujet les caractéristiques du taureau dans l'arène¹²³. Parfois décrites par d'autres (souvent des anciens amants, des ex-maris) comme « sauvage[s], originale[s], insolente[s] et

¹²³ « les aficionados distinguent les toreros "artistes" des lidiadores, les lutteurs. Ces derniers assurent le combat quoiqu'il arrive, l'artiste dépend de l'envie que lui donne la bête qui a été tirée au sort. S'il n'aime pas la façon qu'elle a de le regarder, il ne fait rien, parfois tellement rien qu'on est obligé d'appeler la police pour protéger sa sortie des arènes en colère. Mais si son taureau lui plaît, alors il le toré de cette façon sublime qui fait venir les larmes aux yeux. » (Delay, 1994, 16) ; « il faut rester debout, droit, ne pas montrer la moindre faiblesse, revenir à l'endroit où on a été blessé, refaire exactement le même geste, principe élémentaire de la tauromachie [...] » (Plantagenet, 2015, 21-22) ; « Dora est comme un taureau qui entre vaillant et combatif dans l'arène, puis courbe l'échine sous les assauts du picador. » (Benkemoun, 2019, 98) ; « et peut-être qu'elle [Dora] restera dans la chair de son [Picasso] cœur, comme les banderilles dans celles du taureau » (298).

persifleuse[s] » (Léger, 2016, 53) ou indomptables (O’Faolain, 2006, 15), plusieurs biographiées sont assimilées de la même manière, quoique plus vaguement, à un animal farouche (Cloarec, 2016, 187), à un chien fou (Lesbre, 2017, 23) à une tigresse (Delay, 1994, 12), à un serpent (Léger, 2008, 15¹²⁴) ou à un chaton sauvage (Lesbre, 2017, 46) que l’on tente « d’apprivoiser » (Josse, 2019, 147 ; Lesbre, 2017, 21) ou que l’on dépèce (Kapriélian, 2014, 7), « comme le fait le taxidermiste de l’animal qu’on a abattu lors d’une chasse, avant de transformer sa tête en trophée. » (38)

Mais cet animal, ce n’est pas encore l’image que créent les enquêtrices ; c’est davantage l’avatar que produit le discours archivistique et journalistique. À Marie Van Goethem, les critiques trouvent l’air « vide » (Laurens, 2017, 33), l’estiment « sans expression morale » (33) ; on l’assimile à un animal tout juste bon à être « dressé » pour la scène (33). Dans sa boîte de verre au musée, elle est traitée comme « certains animaux empaillés par des taxidermistes — d’où le mot de "cage" souligné par certains [...] qui le jugent très approprié pour cette "bête¹²⁵" » (43). Dans le roman d’Isabelle Monnin, Michelle, ostracisée par ses pairs pour avoir commis l’adultère, devient quant à elle « animale tarie, promise à la réforme si elle n’entre pas dans le rang. Du troupeau, elle sera la première sacrifiée » (2015, 90), tandis que Marguerite Toucas est présentée comme un élément du tableau de chasse de son amant (Piégay, 2018, 43).

Le sujet biographié est peut-être indomptable et transforme l’écriture en poursuite, mais ce que ces analogies signalent avant tout est moins la sauvagerie que prêtent les enquêtrices à leur sujet biographié que la manière dont ces dernières sont bestialisées systématiquement par le discours social. Nuala O’Faolain songe d’ailleurs explicitement, à propos des commentaires qui circulent sur l’agressivité de Chicago

¹²⁴ Plus précisément, Léger compare le sujet du livre à un python : « un détail, un vieux souvenir, pas grand-chose, mais qui vous prend et, inexorablement, vous confond en lui pour régurgiter lentement quelques fantômes inquiétants, des revenants égarés mais qui insistent. » (2008, 15-16)

¹²⁵ Darrieussecq emploie aussi la métaphore de la cage : « Sa nouvelle chambre [à Paris] est une "cage" minuscule, une "prison" face à un mur. » (2016, 92)

May, que « si les prostituées étaient bestiales, c'est surtout qu'elles étaient traitées comme des bêtes » (90), et que par conséquent l'animalité qu'on leur prête et le rôle de proie qu'on leur fait occuper sont plus un révélateur sociologique des rapports de force de genre et de classe que la marque d'un caractère individuel ou essentiel. Pour reprendre l'expression de Dennis Thouard, dans une entreprise d'écriture policière, « [c]e n'est pas [...] la visée de prédation et la violence première de l'entreprise qui est en jeu, [...], mais le rapport à un objet absent : le gibier [...]. » (2007, 10) C'est donc davantage dans une logique du manque que dans une cinématique de la violence que se tisse la relation cynégétique entre les enquêtrices et les enquêtées du corpus.

L'adoption d'une posture prédatrice a aussi l'avantage de mettre à mal le stéréotype voulant que la violence au féminin soit illégitime, sinon inexistante. Et, en effet, s'il « ne suffit pas de se trouver du bon côté du couteau pour s'affranchir des rapports de domination » (Granier, 2018, 63), malmener, sur le plan de la *représentation*, le stéréotype de la femme docile, procède tout de même d'autre chose que d'une glorification de l'agressivité et d'une appropriation de la logique guerrière qui s'exempterait d'un questionnement¹²⁶ en profondeur de ce qui la sous-tend. En ce sens, l'enquêtrice est peut-être moins une prédatrice qu'une *prédactrice* dans la mesure où elle mime l'activité cynégétique pour, précisément, s'en extraire partiellement, la resémiotiser à son avantage. En simulant cette position de prédation, elle s'offre l'occasion de la questionner d'un point de vue sociologique, mais aussi dans une perspective plus individuelle et introspective, en lui permettant par exemple de « mesurer la violence de [s]on irruption dans [une] vie » (Monnin, 2015, 294), de questionner l'impression qu'elle éprouve d'incarner « une sorte de vampire » (294) ; d'éviter en somme le reproche que formule Nuala O'Faolain envers les biographes de Chicago May, soit d'être intéressé·es davantage par l'activité de la chasse elle-même

¹²⁶ Voir par exemple *Bad Feminist* de Roxane Gay, où il est mentionné que dans la culture populaire les personnages féminins sont souvent décriés lorsqu'ils sont antipathiques, alors que les personnages masculins sont, pour des caractéristiques similaires, qualifiés d'antihéros. ([2014] 2018, 103-104)

que par la proie (2006, 16) — en somme, de faire œuvre d'instrumentalisation plutôt que d'être attentif·ves au caractère irréductible de l'identité d'un sujet.

En conséquence de quoi, les enquêtrices peuvent endosser le rôle de la limière lorsqu'elles se mettent à la recherche des femmes biographiées dans les œuvres du corpus sans pour autant forcément en faire leur proie. C'est plutôt même le contraire, puisque les enquêtées sont elles aussi souvent présentées comme des chasseresses. Chicago May nous est décrite comme une prédatrice pour ses clients (2006, 63) : ce titre est revendiqué autant par O'Faolain que par May elle-même, qui comparent toutes deux les hommes qu'elle détrouse à des « proies » (90, 66). Pour Marie Darrieussecq, Paula Becker est celle qui peint « en fraude, comme on braconne, comme on vole son dû » (2016, 74). Lorca Horowitz aura droit au même traitement, elle que les tabloïds décrivent comme une « psychopathe en quête de proie » (Plantagenet, 2015, 52) qui va jusqu'à poursuivre sa propre biographe¹²⁷, telle Catalina, que Florence Delay désignera comme « cette fille accrochée à [s]es basques » (1994, 64). La Castiglione, quant à elle, joue tour à tour les deux rôles, « elle est le prédateur, elle est sa proie, elle est le cygne, elle est Lédà, elle n'attend que d'être prise, ravie, mais par elle seule. » (Léger, 2008, 43) De tels jeux d'échanges et de permutations permettent de penser ces relations intermittentes et alternatives comme des possibilités de filiation par le biais d'un investissement commun de la posture traditionnellement masculine du chasseur, plutôt que de l'envisager comme une volonté pure de domestication et de soumission de l'une par l'autre.

Dans une certaine mesure, ce que déploient ici les enquêtrices est moins la reproduction d'un rapport de force entre le prédateur et sa proie qu'une communauté de chasseresses, puisque les enquêtées sont véritablement présentées, pour emprunter l'expression de Fanny Demeule et de Joyce Baker, comme des « femmes ingouvernables ». Inspirée

¹²⁷ « La vision des cartons de Lorca Horowitz n'a plus cessé de me poursuivre. » (Plantagenet, 2015, 63)

par les travaux de Kathleen Rowe, « la femme ingouvernable échapp[e] au rapport de pouvoir et de domination, s'en dérob[e] pour évoluer sous ses propres entendements. » (2018, non paginé) Pour Demeule et Baker, « l'ingouvernabilité se conçoit en groupe [...] lorsque les femmes s'associent dans un esprit sororal » (non paginé), et on doit l'imaginer davantage comme un mouvement gigogne que vertical. Pour le dire autrement, la chasse incarne dans l'imaginaire des enquêtrices une tentative horizontale d'affiliation bien plus qu'une réaffirmation des hiérarchies normalement instituées entre proies et prédateurs¹²⁸.

3.5 La fiction-cabas : reprendre le modèle cynégétique

C'est donc en toute logique qu'il faudrait amender la proposition de Carlo Ginzburg quant aux origines cynégétiques de la narration en y greffant celles d'Ursula K. Le Guin. Dans un texte paru dans *The Ecocriticism Reader* (1996), l'autrice de science-fiction américaine nous enjoint à abandonner le modèle narratif de la lance et de l'épée (*spear and sword*) pour adopter davantage celui du contenant, du récipient, qu'elle juge tout aussi ancienne (« Le premier dispositif était probablement un récipient... Plusieurs théoricien·nes estiment que les premières inventions culturelles doivent avoir été un contenant pour amasser les produits cueillis, une sorte de fronde ou de filet ¹²⁹. » [1996, 151. Je traduis]). Autant que la chasse, l'action d'amasser les ressources apparaît pour Le Guin tout aussi essentielle à la survie des premières civilisations. Baptisée « the carrier bag theory of fiction » (que l'on peut traduire par « la théorie de la fiction-cabas¹³⁰ »), cette conception du récit oppose donc à l'idée répandue d'une origine

¹²⁸ C'est d'ailleurs ce que remarque la théoricienne féministe de la littérature policière Kathleen Gregory Klein: « In short, to catch the criminal and neutralize the evil, the detective had to become much like his prey. But [...] women detectives generally stay closer to the opposite end of the continuum, often identifying more with the victims of crime or with the social disruption caused by murder. » (Klein, 1995, 232)

¹²⁹ « The first cultural device was probably a recipient.... Many theorizers feel that the earliest cultural inventions must have been a container to hold gathered products and some kind of sling or net carrier. »

¹³⁰ Vinciane Despret, pour sa part, la traduit par « fiction-panier » dans *Habiter en oiseau* (2019, 119).

cynégétique du geste de raconter la conviction que la forme du sac est également en mesure d'incarner (sinon mieux adaptée pour le faire) une forme alternative de récit.

« The killer story », soit l'histoire de la chasse, dont le nom dit bien qu'elle se conclut par une mise à mort (symbolique ou effective), aurait au moins structurellement été caractérisée par trois facteurs : elle se calque formellement sur la forme-flèche (partir d'un point initial, en arriver à un point final, marquer la cible), son principal sujet est le conflit (le schéma actanciel de Greimas nous le rappelle aisément) et, finalement, elle nécessite un héros, dont on sait qu'il fut traditionnellement masculin. Une « fiction-cabas », dont la forme s'apparente davantage aux sacs des cueilleur·euses, évacuerait ces trois éléments : elle n'est plus forcément fondée sur une quête au déroulement linéaire, elle décentralise le conflit (sans nécessairement l'évacuer : « L'une des relations unissant les éléments d'un roman peut très bien être le conflit, mais la réduction du récit au conflit est quant à elle absurde¹³¹ » [153. Je traduis]) et fait déchoir la figure du héros unique. Mais qu'est-ce qui remplacerait alors ces trois éléments, et quel deviendrait l'enjeu du récit ?

Pour Le Guin, ce sont les relations et les collisions, les rencontres entre les éléments disparates de ce « sac » qui en deviendraient la substance :

Le conflit, la compétition, le stress, la lutte, etc., dans le récit conçu comme cabas/ventre/boîte/maison/trousse de médicaments, peuvent être considérés comme des éléments nécessaires d'un ensemble qui ne peut être lui-même être caractérisé en tant que conflit ou harmonie, car son but n'est ni la résolution ni la stase mais un processus continu¹³². (154. je traduis)

¹³¹ « One relationship among elements in the novel may well be that of conflict, but the reduction of narrative to conflict is absurd. »

¹³² « Conflict, competition, stress, struggle, etc., within the narrative conceived as carrier bag/belly/box/house/medicine bundle, may be seen as necessary elements of a whole which itself cannot be characterized either as conflict or as harmony, since its purpose is neither resolution nor stasis but continuing process. » Plutôt que de nier l'existence d'un modèle narratif fondé sur la chasse (Le Guin suggère même que la narration des exploits fut peut-être davantage le motif de la chasse que la chasse

Les récits du corpus correspondraient en partie à ce modèle : à vrai dire, il semble qu'en employant un lexique cynégétique tout en privilégiant des formes de narration alternatives, qui se déprennent des schémas classiques de la quête héroïque, elles actent la migration d'une forme à l'autre. C'est le cas par exemple du roman de Peretti. Enchâssé dans la narration redoublée d'une anecdote qui raconte les fouilles de sa protagoniste à la recherche d'un morceau d'étoffe parmi les fragments disparates de détritrus, le roman pose une comparaison entre l'écriture du roman et cette prospection¹³³ qu'effectuent les doigts tâtonnants à l'aveugle parmi les matériaux contenus dans le sac.

Évidemment, la postmodernité n'a pas attendu l'apparition des enquêtrices afin de rejeter les modèles de narration classiques. Cependant, en insistant sur ce « cabas narratif », Le Guin pointe une autre caractéristique digne d'intérêt, et qui s'avère peut-être plus spécifique au cas qui m'occupe : en qualifiant parfois ce cabas de « recipient », « bottle », mais aussi de « net carrier » ou « woven net » (filet tissé), « netting » (tissage), l'autrice insiste sur la matière dont est fait ce cabas et sur l'importance du tissage et du textile dans sa confection — et donc, conséquemment, dans la conception du récit. En effet, le filet est en mesure d'évoquer la capture des bêtes comme la collecte des objets. Le Guin rejoint aussi, par cette analogie, les partis pris méthodologiques de Donna Haraway qui envisage sa posture interdisciplinaire comme un *cat's cradle*

le motif des récits l'englobant), Le Guin soutient qu'en simultanément, d'autres pratiques culturelles ont pu produire des modes d'organisation du récit, et qu'il faut savoir porter attention, être sensible à ces autres formes et les réactiver.

¹³³ « Aura-t-elle de la chance ce soir? Alignées contre le mur, les poubelles de la boutique liberty n'ont pas encore été ramassées. Cinq conteneurs d'un vert sombre remplis à ras bord. Son pouls s'accélère. Nerveuse, elle enfonce sa main dans le premier bac. Des lambeaux épars et des déchirures de papiers jaunies échouent à ses pieds [...]. Elle agite ses doigts crochus. Des journaux, des éclats de verre, un bas filé, des chiffons tachés, de la ficelle, un noyau de pêche, un carton moisi, du papier collant [...]. Comme un chien repère un os, elle a senti quelque chose de doux, l'effleure du bout de son index avant qu'il ne glisse au fond de la cuve. [...] quand soudain, à nouveau, une sensation de douceur. Celle fois ci, il ne lui échappera pas. Sa main se crispe et se resserre, puis avec l'agilité d'une chatte, parvient à s'extraire des décombres, brandissant un échantillon de cachemire. » (Peretti, 2011, 9-10 et 219-220)

(berceau du chat), ce jeu qui consiste à former collectivement des figures à l'aide d'un bout de ficelle :

Le berceau du chat a quelque chose à voir avec les motifs et les nœuds ; le jeu demande beaucoup d'adresse et peut entraîner des surprises considérables. Une personne peut constituer un large répertoire de figures sur une seule paire de mains, mais les figures de berceau du chat peuvent être transmises dans un jeu de va-et-vient par plusieurs joueur·euses, qui ajoutent de nouveaux mouvements à cette construction de motifs complexes. Le berceau du chat produit l'impression d'un travail collectif, une personne ne pouvant pas réaliser tous les modèles seule. On ne « gagne » pas au berceau du chat ; l'objectif est plus intéressant, plus ouvert que cela. Il n'est pas toujours possible de répéter des schémas intéressants, et déterminer ce qui a dû se passer pour aboutir à ces figures intrigantes est une compétence analytique incarnée. Le berceau du chat est un jeu merveilleux pour démystifier des notions telles que la position des sujets et les domaines du discours. [...] Il est improbable, pour les joueur·euses, de penser que les jeux de guerre offrent de meilleurs modèles de développement des connaissances et de meilleures métaphores pour les pratiques individuelles. Les structures narratives construites sur le modèle du berceau du chat, elles, ne produisent pas une autre Image Sacrée du Même¹³⁴. (1994, 69-70. Je traduis)

Pour Haraway, les modèles de la pratique universitaire requièrent les mêmes réaménagements que la fiction pour Le Guin. L'analyse doit être formée de nœuds, d'emmêlements non homogènes et non exclusifs de réseaux discursifs, nécessaires à un exercice fonctionnel de la pensée critique¹³⁵.

¹³⁴ « Cat's cradle is about patterns and knots ; the game takes great skill and can result in some serious surprises. One person can build up a large repertoire of string figures on a single pair of hands ; but the cat's cradle figures can be passed back and forth on the hands of several players, who add new moves in the building of complex patterns. Cat's cradle invites a sense of collective work, of one person not being able to make all the patterns alone. One does not « win » at cat's cradle; the goal is more interesting and more open-ended than that. It is not always possible to repeat interesting patterns, and figuring out what happened to result in intriguing patterns is an embodied analytical skill. Cat's cradle is a wonderful game for demystifying notions like subject positions and fields of discourse. [...] Cat's cradle players are very unlikely to think that war games give the best models of knowledge building and the best tropes for one's own practice. Narrative structures built on miming cat's cradle patterns would not produce another Sacred Image of the Same. »

¹³⁵ « I seek a knotted analytical practice, one that gets tangled up among these [...] internally nonhomogeneous, nonexclusive, often mutually constitutive, but also nonisomorphic and sometimes

C'est en accord avec cette posture ainsi qu'avec le glissement permis par la proximité sémantique du fil, du filet et de la filature que je ferai le pari de considérer l'imaginaire de la couture et du textile comme le fil rouge qui permettrait de lier les logiques formelles de la fiction-cabas et de la chasse — puisque le filet fait partie de la panoplie des chasseur·euses autant que de celui du cueilleur·euses — tout en réintégrant cette question au sein des imaginaires biographiques et policiers. Le filet agit effectivement comme puissant foyer de condensation de l'imagerie policière, où le textile, selon les critiques, tient une position étymologique et métaphorique tenace. André Peyronie signale ces proximités lorsqu'il met en relation le lexique policier avec l'imaginaire concomitant du fil ou du filon :

Le nœud [...] apparaît quant à lui couramment dans le roman policier pour désigner la difficulté de l'affaire, l'emmêlement fondamental des données. [...] Cette image du nœud est parente de celle de la trame, de la toile, plus généralement de l'intrigue ; en anglais : *weft*, *web* ou *plot*. [...] Le criminel ourdit une trame ou tisse une toile ; les deux images sont très souvent confondues. [...] En grec, « *ainigma* » signifie originellement parole obscure ; mais son doublet « *griphos* » [...] signifie à la fois : la nasse, la seine, le filet et l'énigme, l'obscurité. L'énigme que nous pose le détective est donc une nasse où il nous retient prisonniers ; elle est comme un filet que, tel un rétiaire, il jette sur le monde. [...] Le terme anglais « *clue* » a originellement le sens de pelote de fil. Ce sens est encore sensible en anglais moderne, en particulier lorsque le mot est orthographié sous sa forme vieillie « *claw* ». (Peyronie, 1988, 149, 151-153)

L'univers sémantique de l'enquête policière emprunterait donc au textile des mots tels que trame, tissage, tresse, nœud : « ces termes, [...] réactivent la recherche tout en accusant son embrouillement, constituent une texture métaphorique, répondant idéal de l'appareil inquisitorial. » (Boyer, 1888, 226) On constaterait alors qu'au « fil

mutually repellent webs of discourse. The tangles are necessary to effective critical practice » (Haraway, 1994, 69)

d'Ariane de la reconstruction logique a été substitué le fil enchevêtré d'une écriture elle-même égarante. » (Decout, 2018, 73¹³⁶)

Mais les filets du rétiaire semblent appartenir autant à l'arsenal du limier qu'à celui du biographe, qui « reli[e] les fils biographiques » (Boyer-Weinmann, 2005, 333) dans un « récit des origines que [l'auteur] ne cesse de *tisser* et *retisser* » (312. Je souligne) en « s'imm[er]g[eant] dans *l'entrelacs* de liens concrets que lui révèlent les confidences [...] » (Madelénat, 2000, 162. Je souligne.). À la fois habiles artisan·es de leur textile et collectionneur·euses de témoignages, les biographes partent aussi à la recherche du filon de vérité : sur leur métier, iels filent leur récit aussi bien qu'iels filent leur « suspect ». Dans certains récits biographiques, le·la lecteur·ice se dépêtre alors « avec un jeu de fils [...] dont [iel] ne connaît pas le mode d'emploi. » (Boyer-Weinmann, 2005, 91) C'est que la biographie est un « tressage très élaboré » (Viart, 2007, 108) : ainsi « [l]a moindre des études biographiques a dû faire la part de cette imagination tressée au fil reconstitué de la "vie". » (Viart, 2001, 8) La chasseuse devient ainsi tisseuse, crée des liens avec sa « proie » plutôt qu'elle ne la ligote.

3.6 Fils et filets : un enchevêtrement métaphorique

Les accessoires tels que le fil et le filet semblent, au final, conserver leur pertinence lorsque la dimension prédatrice de l'activité de pistage perd de sa force. Grâce à la figure de l'enquêtrice, l'image de la chasse s'estomperait donc au profit de ses propres artefacts réinvestis. Or, ce réinvestissement implique certaines particularités genrées :

L'art du tissage et celui d'ourdir des pièges et des filets est lié à la mêtis d'Athéna, au savoir féminin, à une intelligence patiente et astucieuse. [...] Athéna est aussi une divinité guerrière, qui pratique l'art de la guerre de façon astucieuse, avec la patience du tissage [...]. La patience est

¹³⁶ C'est que ce type de récit, qui se terminent très justement par l'apparition d'un *dénouement*, résulte « d'un échafaudage et constitue un enjeu dans un texte tissé [...] ». (Marion, 2015, 18) « que la vérité précède le récit policier, pelote d'informations dévidée par l'auteur. » (10)

souvent invoquée par les détectives des romans policiers comme un don essentiel pour le bon déroulement de l'enquête. La stratégie d'Athéna appartient de toute façon au règne de l'ambiguïté : sa mêtis est en mesure de faire tomber l'ennemi dans le filet, dans un piège mortel ; mais elle peut aussi, par le travail complexe du tissage, réunir des parties séparées et les recomposer savamment en vue d'une pratique de vie et non de mort. (Bertozzi, 2007, 32)

Le tissage du fil est probablement l'une des images les plus susceptibles de lier la filature au féminin. Filer, cela signifie certes pister un sujet, mais aussi coudre, natter, reprendre : or, cette dimension de la filature rappelle certaines tâches immanquablement liées à la domesticité et à l'artisanat — broderie, tissage, tricot — qui elles-mêmes sont étroitement associées aux activités et aux savoirs féminins. Les femmes qui filent sont celles qui pourchassent, mais elles peuvent aussi être celles qui cousent,

[c]ar si les métiers ayant comme matière première les fils sont, dans leurs diverses formes et actions, des métiers d'homme [...], ils sont aussi ceux et surtout ceux des femmes : passementière, tisseuse ou licière, dentellière, brodeuse, gantière, bonnetière, tricoteuse, couturière. (Barbero, 2019, 5)

De manière générale, la socialisation des jeunes filles et leur initiation aux rôles traditionnels passent, comme l'a montré Yvonne Verdier, par les travaux d'aiguilles, mais aussi par leur représentation¹³⁷. La réflexion de Bertozzi, qui s'articulait autour de la figure d'Athéna, fait effectivement affleurer à notre mémoire une pléthore de figures féminines qui concatènent la question du filage et de la filature. La première est sans doute Mêtis elle-même, Océanide personnifiant la sagesse et la ruse. Mais on compte aussi, parmi les exemples les plus évidents, celui qu'offrent les trois Parques,

¹³⁷ D'ailleurs, Verdier montre très bien l'infamie qui caractérise socialement la couturière (1979, 228), réputée dans le discours populaire pour sa vertu relative et ses enfants illégitimes. Voir le chapitre « La couturière » dans *Façons de dire, Façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière* (1979) ou, plus récemment, « De l'épingle à l'aiguille » d'Anne Monjaret (2005).

ces fileuses qui décident du sort des mortel·les équipées des outils de la couturière¹³⁸. Le fil d'Ariane, objet légendaire qui permet à Thésée de retrouver la sortie du labyrinthe après avoir procédé à la mise à mort du Minotaure¹³⁹, participe aussi de cet amalgame entre fils et femmes (et on pourrait aussi dire fils au sens filial, puisqu'on a vu grâce aux travaux de Vareille combien le Minotaure contribue aussi à produire un imaginaire de la filiation).

Des figures mythologiques telles que Pénélope¹⁴⁰, qui tisse le jour un suaire dont elle défait les mailles la nuit afin d'échapper à ses prétendants qui en attendent la complétion ou Arachné, transformée en l'insecte qui lui doit son nom pour avoir prétendu rivaliser avec la déesse dans l'art du tissage (l'araignée est à la fois tisseuse et prédatrice¹⁴¹), montrent bien qu'il n'est pas rare de voir s'entrelacer les gestes cynégétiques et couturiers sous l'égide d'un même mythe féminin. Cette association

¹³⁸ Les Parques sont par ailleurs l'image sur laquelle Léger choisit de conclure *L'Exposition* : « Trois femmes sont en contre-jour, on ne voit pas leur visage. Elles tissent. Nona, Decuma, Morta, filles de la nuit, l'une file, l'autre mesure, la dernière tranche. [...] Ce sont toujours trois sœurs, les Moires, les Parques, les Normes. Elles sont plus vieilles que le temps. La troisième se nomme Atropos : l'Inexorable. » (2008, 157)

¹³⁹ La citation de Théophile Gautier en exergue de *La petite danseuse de quatorze ans* y fait explicitement référence : « *Quelle singulière destinée que celle de ces pauvres petites filles, frêles créatures offertes en sacrifice au Minotaure parisien, ce monstre bien autrement redoutable que le Minotaure antique, et qui dévore chaque année les vierges par centaines sans que jamais aucun Thésée vienne à leur secours !* » (Laurens, 2017, 5)

¹⁴⁰ Jean-Christophe Bailly fait d'ailleurs de Pénélope la figure tissante/écrivante par excellence : « La métaphore textile usuelle de la littérature, c'est celle du tissage, travail de Pénélope (là aussi se faisant/défaisant chaque jour) et point de croix attachant la ligne horizontale syntagmatique et les verticales virtuelles des registres lexicaux. Le texte comme tissu résultant de ce croisement, l'écriture comme action avec la navette et le fil, avec cette progressivité du travail de frange, on voit ou revoit facilement les destins de ces lignes théoriques, par rapport auxquelles la reprise, terme de couture (entre autres, mais c'est celui qu'ici je privilégie), diverge quelque peu. En effet ce qui vient avec elle, c'est la notion de remise en état, de rénovation, de restauration – une bonne reprise étant selon les critères ainsi convoqués, celle qui ne se voit pas. » (Bailly, 2008, 18)

¹⁴¹ L'araignée n'a d'ailleurs pas rien à voir avec l'archive, comme le laisse entendre une fiction spéculative de Vinciane Despret : on devrait aux araignées « la réelle maternité de la méthode des sciences historiques par excellence : l'invention de l'archive. Car les araignées ont bien été à l'origine de cette magnifique invention. Ce fut une découverte majeure *dans et pour* l'histoire. Les araignées ont été les premières à avoir mis au point une technologie de conservation des événements puisque les toiles, avant même d'être pièges, affaires d'architecture ou de territoire, sont la mémoire matérielle et externalisée de conduites, de techniques et de styles – *des cartographies soyeuses de mémoires sans cesse en évolution.* » (2021, 16-17)

n'est d'ailleurs pas forcément glorificatrice : dans son essai « Grand-mère-araignée », Rebecca Solnit rappelle à ses lecteurs que « le filage et le tissage étaient un travail de femmes, si bien qu'on apparentait ces dernières à des araignées, de même que dans les vieux contes les araignées sont des créatures féminines. » ([2014] 2018, 87) Mais cette image péjorative, il est possible, selon l'auteur, de la revectorialiser. L'araignée trouble et répugne, mais sa toile « figure ce qui n'est pas linéaire, les nombreuses directions que pourraient rendre les choses, leurs nombreuses sources » (88). Ainsi, en tisser une signifie aussi « ne pas être prise dedans, créer le monde, créer sa propre existence, [...] lever le voile et apparaître¹⁴². » (88) Récupérer cette imagerie ne sous-entend donc pas forcément une attitude de résignation face aux assignations genrées et aux stéréotypes qui y participent. Les femmes n'ont évidemment pas, par nature, un rapport privilégié à ces domaines (couture, travaux domestiques, détection), mais leur socialisation demeure en grande partie fondée sur la maîtrise de ces savoir-faire, qui deviennent dès lors des gestes et des espaces traditionnels avec lesquels il est possible d'entrer en relation de manière critique. J'essaierai de montrer que c'est bien de ce type de rapport dialogique que se réclament les enquêtrices.

Je dirai d'abord que la dimension genrée du travail textile est au moins double. Elle touche les femmes qui ont été astreintes à ces travaux, et dont on verra qu'elles sont nombreuses parmi les biographiées du corpus. Cependant, elle concerne aussi le port du vêtement qui est ainsi fabriqué. Car si plusieurs biographiées *confectionnent* des vêtements, elles se *vêtent* aussi immanquablement. Un partage des classes se crée entre celles qui se trouvent devant et derrière la machine à coudre. Dans *Histoire en noir et blanc*, Annie Correal retranscrit le témoignage d'une nièce d'Etta Mae, qui lui révèle qu'elle et ses cousines « étaient repasseuses [...]. À cette époque, c'était le genre

¹⁴² J'y reviendrai, mais cette métaphore arachnide rejoint aussi une certaine conception barthésienne selon laquelle le texte « est un tissu [...] [composé] des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. L'amateur de néologismes pourrait donc définir la théorie du texte comme une "hyphologie" (hyphos, c'est le tissu, le voile et la toile d'araignée) ». ([1973] 2002, 443-459)

d'emploi qu'on pouvait obtenir. » (2017, 43) Une femme noire habitant le Brooklyn des années 1950 ne peut guère espérer obtenir un emploi à l'extérieur des chaînes de production industrielle, et ne peut pas non plus, dans la plupart des cas, compter sur la possibilité d'être femme au foyer¹⁴³. Correal laisse entendre à quel point le travail usiné du textile est un marqueur social, racial et genré, tout comme l'est d'ailleurs le port du vêtement, en général.

La confection des tissus et le port de ceux-ci sont tous les deux les indices d'une posture, d'un statut. Barthes, avant de rappeler que le texte est étymologiquement un textile, avait insisté à rebours sur la même analogie dans ses *Mythologies* (1957) et dans *Système de la mode* (1967) en affirmant que tout vêtement est aussi, dans une certaine mesure, un texte, c'est-à-dire un agencement de signe, une syntaxe qui, si elle n'est pas langagière, exige tout de même l'interprétation. Le vêtement, en ce sens, est un embrayeur, « un pense-bête permanent, inoubliable, dans lequel se trouvent inscrites, de manière visible et sensible, toutes les pensées ou les actions potentielles, toutes les possibilités et les impossibilités pratiques, qui définissent un habitus¹⁴⁴. » (Bourdieu, 1998, 20) Le corps féminin est traversé de part et d'autre par des systèmes de pensée dichotomiques tels que dedans/dehors, intime/public, sujet/objet, et le vêtement est l'un

¹⁴³ On oublie souvent que la possibilité de travailler qu'ont réclamé beaucoup des féministes blanches de la classe moyenne de la première vague est une réalité restreinte à ce groupe socio-économique et racial : la plupart des femmes noires ont été contraintes de travailler pour des salaires misérables afin de soutenir économiquement leur famille bien avant cela. Pour plus de renseignements à ce sujet, voir bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ?* ([1991] 2015) ou encore Angela Davis, *Femme, sexe, classe* (1981).

¹⁴⁴ Pour Serge Tisseron, il est clair qu'en s'habillant « [l]'être humain éprouve le besoin de s'entourer d'enveloppes significatives. [...] les vêtements nous permettent d'aborder, mieux que d'autres [objets], le fait que chacun de ces objets [dont nous nous entourons] a deux fonctions : une fonction sociale tournée du côté du groupe et une fonction subjective tournée du côté de l'individu lui-même. » (2016, 2) S'il est juste de souligner que le vêtement est à la fois un marqueur d'appartenance à un groupe et d'affirmation de soi, il faut néanmoins rappeler qu'il n'est pas toujours possible, pour certains individus, de choisir ses habits. En ce sens, les vêtements des classes défavorisées témoignent de leur condition sociale moins parce qu'ils ont été choisis pour procéder de cette identification que parce que la possibilité de ce choix est limitée. C'est alors cette limite qui sert d'indicateur ; inversement, le fait même de pouvoir choisir ses vêtements, sans doute plus que les vêtements choisis en tant que tel, est un marqueur de privilège social et économique.

des nombreux outils qui permettent de procéder à cette inscription schématique du sujet.

C'est pourquoi, afin de conclure ce chapitre, je souhaite m'intéresser aux stratégies qu'emploient les enquêtrices et leurs personnages pour jouer de ce rapport au vêtement et à la couture afin de contester, dans une perspective intersectionnelle¹⁴⁵, la pertinence des assignations genrées et sociales. Je diviserai ces initiatives en deux catégories principales de gestes. La première est celle du dénudement, de la nudité : en se dépouillant des signes codés que sont les vêtements, biographes et biographiées opposeraient alors un refus en bloc à une sémiotisation sociale et genrée (et préexistant au sujet) de leurs corps. La seconde est celle du rapiéçage, du raccommodage : reprendre le tissu y deviendrait alors une tactique queer de refus des identités fixes, qui favoriserait la mixité des textiles, l'amalgame des patrons *textiles* et *textuels*, leur subversion.

3.7 Déshabilllements : nudité ou déroberement

La protagoniste d'Anne Plantagenet éprouve avec une grande acuité cette assignation sociale que produit et renforce tour à tour le vêtement. Avant son embauche, Lorca Horowitz portait de longues jupes bariolées, des robes à fleurs et bijoux ethniques (2015, 32), mais elle doit à présent effacer ces « cheveux justement filasse, de ce brun passe-partout indéterminé [...] hérité de [s]a mère comme toutes les caractéristiques authentiques, donc non remarquables, de [s]a personne » et gommer ses « habitudes de langage trahissant l'origine » (32). Ce que nous rappellent les réflexions de Lorca, c'est que le vêtement est une performance communicationnelle, qu'il actualise des

¹⁴⁵ L'intersectionnalité pense les différents processus de domination et de discrimination comme des dynamiques non exclusives et non concurrentielles. Elle postule que les distinctions sociales (genre, race, classe, orientation sexuelle, genre) ne sont pas étanches mais interagissent et doivent pour cela être envisagés globalement, dans leurs superpositions et leurs simultanités. On doit le terme à la juriste américaine Kimberlé Crenshaw (« Cartographie des marges : Intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes de couleur », 2005 [1989]).

catégories hiérarchisées et agit comme signe au sein de communautés, qu'il s'agisse de s'y inscrire ou d'en être rejetée. La désolidarisation d'avec son milieu passe alors par une réorganisation du rapport au vêtement. Nuala O'Faolain, pour bien souligner les écarts de classe qui existent entre May et les citoyen·es (ainsi que les efforts de cette dernière pour les nier), concentre spécifiquement son attention sur les vêtements ruraux et usés qu'elle troque pour des appareils plus raffinés : en quelques heures, « [l]es sous-vêtements grossiers de la fille d'un simple fermier furent changés contre de la batiste et du linon, la taille de May entra pour la première fois dans un corset brodé, sa poitrine prit une nouvelle assurance dans un chemisier vapoureux [...]. » (2006, 35) C'est par l'habit que May espère opérer un changement de statut ; mais par le vêtement, encore, que se révèle son inaptitude à opérer cette métamorphose, à saisir les codes qui lui permettraient de « porter » une condition sociale qui lui est inaccessible. L'insistance que placent les enquêtrices sur le vêtement témoigne d'un inconfort des individus face aux assignations sociales auxquelles iels sont astreint·es, un manque d'aisance à habiter son propre rôle.

C'est pourquoi Mimouni compare les rébellions de sa protagoniste aux métamorphoses de Cendrillon (2019, 36-37) ou à celles de Peau d'âne — comme le fait aussi Nelly Kapriélian (2014, 35) : par le déguisement, ces héroïnes de contes de fées parviennent à masquer leurs origines sociales ou leur désirabilité. Or, Nelly Kapriélian connaît les raisons pour lesquelles une tactique de camouflage aussi élémentaire qu'un changement de robe parvient à masquer l'identité de ces femmes. Donnant l'exemple de *Laura* (1942), le film d'Otto Preminger dans lequel un homme éconduit assassine par inadvertance une autre femme, qu'il a confondue avec l'objet de son désir parce qu'elles portaient toutes deux le même peignoir, l'autrice du *Manteau de Greta Garbo* affirme que s'il se méprend sur son identité, c'est parce qu'« [a]u fond, il se fiche bien de son visage. Il n'a prêté attention qu'aux vêtements : le peignoir de Laura, c'est Laura. La femme, à l'intérieur du vêtement, est invisible. » (24) « La femme » serait d'abord et avant tout le vêtement qui la recouvre, le signe vestimentaire de sa féminité.

Même s'il peut devenir le vecteur d'une mobilité sociale ou d'une contestation des normes genrées, il annule souvent l'identité de celle qui le porte, effacée derrière le signe qu'est son habit.

Mais, a priori, être nue n'est guère plus évident qu'être vêtue. « Des hommes habillés qui regardent des corps nus : une telle scène ne peut manquer d'évoquer le rituel sadomasochiste du pouvoir » (Agamben, 2009, 55), peut-on lire en introduction à l'analyse que propose Agamben d'une performance de Vanessa Beecroft dans *Nudités*. La remarque nous ramène au caractère asymétrique de la nudité, de ses usages sociaux. Tandis que

la nudité masculine est « fonctionnelle » aux divers contextes dans lesquels elle est insérée, la nudité féminine [est] décontextualisée, déhistoricisée [...] : la femme nue frontale offre son corps ; elle n'est qu'un corps, siège d'une puissance irrésistible dont l'homme veut prendre possession. (Pirenne-Delforge et Bonnet, 2004, 846)

En effet, dans la culture et dans les arts occidentaux, la nudité et sa représentation sont souvent moins, historiquement, le fait d'un sujet féminin qui se dénude à sa guise que le produit d'une réification qui pose la femme en tant qu'objet du désir masculin. Marie Darrieussecq sait par exemple très bien que dans les « [m]usées ou galeries, il y a immensément moins de femmes exposantes que de femmes exposées, et ces dernières sont très souvent nues. » (2016, 119) C'est que l'image féminine « est une image de matrice masculine qui repose non seulement sur les expériences du vécu quotidien, mais aussi sur les fantasmes et, plus généralement, sur la subjectivité du mâle. » (Pirenne-Delforge et Bonnet, 2004, 845) Par conséquent, d'un point de vue épistémologique, ajoutent Pirenne-Delforge et Bonnet, l'art et la littérature ne livrent « pas tant un témoignage historique sur la condition de la femme dans un contexte donné que la vision qu'en avaient les hommes » (845) à un instant T. La nudité, au

moins a priori, fait partie de ces « techniques du corps, postures, manières, maintien » (Bourdieu, 1998, 5-6) de l'habitus sur lequel se fonde la division sexuelle.

Dès les années 1970, les vagues successives de féminisme ont cependant travaillé à une réappropriation par les femmes de leur autonomie corporelle, qui passe par un droit à en disposer sexuellement et par l'exhibition volontaire et assumée. Défiant le *male gaze*, le corps nu devient « tantôt thème à part entière du féminisme, tantôt moyen d'appréhension des imaginaires sexués, genrés et sexuels, tantôt matériau investi dans des actes militants. » (Pahud, 2017, 4) Soumis aux normes en circulation, le corps féminin et sa nudité s'insèrent également parmi les dispositifs sémiotiques qui permettent de résister aux systèmes de prescription : revêtir les corps exposés est aussi une forme de contrôle social lorsque ceux-ci se dénudent de leur propre gré, car l'injonction à s'habiller est aussi persistante que celle à être nue. Il faut se positionner au-delà de la distinction entre nudité et habillement pour penser plutôt l'opposition entre sujétion et autodétermination.

Le vêtement et la nudité, présentés comme des peaux sociales peu désirables, sont donc renvoyés dos à dos par certaines enquêtrices. Comment se dépêtrer avec ce problème épineux, qui fait du vêtement une nudité — il efface la femme derrière le signe duquel elle s'absente et, simultanément, l'expose à la honte d'une performance sociale échouée — et, inversement, de la nudité un vêtement — au sens où elle gomme l'identité de celle qui la « porte » comme un véritable vêtement ? L'exemple fourni par le scandale qu'a provoqué la petite danseuse de quatorze ans illustre plus qu'efficacement cette double contrainte. Laurens écrit que

cette statuette habillée a quelque chose d'obscène aux yeux des visiteurs. Autant ceux-ci s'extasiaient devant la *Vénus de Milo*, les danseuses de Rodin — sculpteur lui aussi fasciné par leurs mouvements — ou toute autre statue de femme au corps offert, autant le vêtement qui couvre la *Petite Danseuse* les choque. Car si elle porte des vêtements, c'est que,

dessous, elle est nue ! [...] Paradoxalement, les accessoires qui parent la Petite Danseuse désignent l'essentiel ; le nu vêtu est plus obscène que le nu, le visible suggère le caché. La nudité est voilée mais on est contraint d'y penser, les conditions mêmes de la création artistique viennent parasiter l'esprit, les tabous de la bohème et du modèle dépravé refont surface avec la honte et la haine. (2017, 41-42)

Le tutu de tissu, sur la statuette de cire, dévoile et déshabille la danseuse au lieu de la vêtir. La femme nue est donc une femme-sans-vêtement et, symétriquement, la femme habillée est celle qui ne s'est pas encore dévêtue, qui incarne ce potentiel de nudité.

Même si on trouve dans le corpus des exemples d'autodétermination et d'agentivité qui passent par une nudité assumée des biographiées (la comtesse Castiglione et Paula Becker, notamment), ce n'est cependant pas ce phénomène précis de dénudement effectif qui demeure le plus récurrent ni le plus intéressant dans les textes. On y assiste plutôt à l'exploration d'un geste qui « mime » le dénudement, mais s'attache à ajouter ou retirer des corps autre chose que les véritables étoffes. Pour les enquêtrices, il semble qu'il s'agisse alors non pas de dénuder ou de rhabiller leurs enquêtées sur le mode effectif, mais bien davantage sur le mode discursif. Dans le corpus, le travail thématique de la nudité permettrait dans un premier temps de mettre au jour les processus de réification du corps féminin, mais il serait secondé par un travail symbolique qui présenterait le dénudement non pas comme un déshabillage effectif du corps, mais comme une évacuation de ces pouvoirs oppressifs du vêtement et de la nudité sur ce dernier.

S'opposeraient donc deux nudités, ou deux temps de la nudité : la première, pour le dire simplement, ne serait qu'un habit de plus qu'on ferait porter aux femmes, et qui serait un outil supplémentaire de chosification. La seconde, plus symbolique, serait celle que privilégieraient les narratrices : elle ne dépouillerait pas tant la biographiée de ses vêtements que de l'habillage discursif qui entoure sa nudité, opérerait un effacement des marques sociales sur le corps. Il faudrait donc peut-être opposer au

dénudement un autre geste, celui de la *dérobade*, du retrait de la robe. Car si Jean-Luc Nancy nous rappelle que robe et dérober (piller, subtiliser) ont la même origine (2001, 35), sous sa forme pronominale, le verbe *se dérober* signifie aussi se soustraire, s'esquiver¹⁴⁶. Enlever sa robe, se dérober, nous ramène à l'univers de la poursuite, mais nous rappelle aussi qu'on se soustrait aux regards (à la dérobée) comme on se dépouille d'un vêtement :

Chez Paula, il y a de vraies femmes. J'ai envie de dire des femmes *enfin nues* : dénudées du regard masculin. Des femmes qui ne posent pas devant un homme, qui ne sont pas vues par le désir, la frustration, la possessivité, la domination, la contrariété des hommes. Les femmes dans l'œuvre de Modersohn-Becker ne sont ni aguicheuses (Gervex), ni exotiques (Gauguin), ni éperdues (Toulouse-Lautrec), ni grosses (Renoir), ni colossales (Picasso), ni sculpturales (Puvis de Chavannes), ni éthérées (Carolus-Duran). [...] Il n'y a chez Paula aucune revanche. Aucun discours. Aucun jugement, elle montre ce qu'elle voit. (Darrieussecq, 2016, 117-118)

Lorsque Florence Delay se demande si Catalina de Erauso fut jamais nue (1994, 60), elle fait beaucoup moins référence à ses habits qu'au discours qui la parle malgré elle. Gaëlle Josse pose une hypothèse similaire à propos de sa biographiée, puisqu'elle suggère que la transformation progressive et volontaire de sa silhouette vers l'androgynie érige une forme d'armure, certes contre la sexualité, mais également contre sa sexuation (2019, 78). La comtesse de Castiglione a sans doute éprouvé cette impossible nudité plus que toute autre : « nue, elle croit être un Nu, mais elle ne fait que montrer sa nudité, elle est rattrapée par sa peau. » (2008, 130) La nudité permettrait donc aux enquêtrices de penser et de mettre en scène la réification du corps des femmes, mais incarnerait aussi une façon de « dévêtir » celles-ci de leur condition. Cependant, si les enquêtrices peuvent effeuiller les discours qui ensèrent les corps de leurs

¹⁴⁶ Se joindraient alors à nouveau la poursuite et le travail du textile, cette fois cependant dans une logique où entamer l'une exige d'abandonner l'autre.

enquêtées, elles peuvent aussi leur confectionner d'autres habits en raccommodant ceux-ci selon des patrons inédits.

3.8 Rapiécages : découdre et recoudre l'expérience

On peut supposer que la forte relation analogique entre la matière textile et le texte est un héritage de la pensée barthésienne, qui en a popularisé le fondement étymologique : dans l'entrée encyclopédique qu'il consacrait en 1973 à la théorie du texte, il faisait de ce dernier un « entrelacs », un « texte-voile » ([1973] 2002, 443), un « tissu des mots engagés dans l'œuvre¹⁴⁷ » (443). Cette idée d'une relation qui unirait le texte à un tissu — et, conséquemment, l'écriture à un travail de tissage — semble être fortement réactivée par les récits d'enquêtrices. Certaines reprennent à leur compte cet imaginaire et envisagent effectivement leur texte comme tissu, ou calquent le déploiement de leur pensée sur le modèle du fil, qui rapièce entre eux les fragments épars des œuvres. Pour Jean-Christophe Bailly, « chaque mot [est] comme un fil qu'on tire » (2008, 16) et,

[à] partir de chacun de ces mots [...], on pourrait en effet dévider, dérouler, peut-être raconter, [...] comment ça se passe quand en effet on écrit, à quelles sensations de recommencement on s'expose, à quels recoupements volontaires on recourt, à quels effets de dominos on cède, et différemment bien sûr selon les genres ou les modes, avec toutes les interférences et les surimpositions possibles et imaginables. (16)

Avec « l'immense et enchevêtrée pelote du langage » (16), les enquêtrices se lancent donc dans un travail de reprise de l'archive où le raccommodage du textile sert de modèle à la réactualisation du texte.

¹⁴⁷ Barthes poursuit cette réflexion dans *Le plaisir du texte*, publié la même année : « Si tout texte est crypté, donc détenteur d'un savoir mis en jeu, c'est parce qu'il est d'abord "tissu", *hyphos* produit à partir d'une matrice. Pour le lecteur, il s'agit d'effectuer des regroupements, à l'image du détective, pour remonter du crime constaté à la genèse de ce crime. À ce travail sur ce qui est raconté, s'ajoute une tâche importante : la reconstitution, à partir des indices textuels, des trous dans le tissu, de toutes les brèches laissées sciemment par la narration, de tout ce qui manque pour rétablir une cohérence et bâtir une interprétation. » (1973, 86)

Ainsi Clara Beaudoux décrit explicitement l'activité d'enquête et de fabrication du livre comme une façon de tirer des fils dans tous les sens (2017, 172) ou comme la création d'une « toile qui s'étend » (266). Telle l'habile couturière qu'était sa biographiée, Piegay sait qu'elle doit trouver « d'autres patrons, d'autres modèles » (2018, 205) pour raconter l'expérience des oubliées, et Isabelle Mimouni, lorsqu'elle compare les oripeaux d'Élise à ses livres (2019, 69), et son roman à un « drap de mots blancs » (137), pose elle aussi une adéquation assumée entre texte et tissu. Marie Cosnay n'hésite pas à décrire son travail comme le déroulement d'un écheveau (2006, 10), un enchevêtrement (10) composé des « filaments de la réalité » (10). Mais pour l'autrice de *Villa Chagrin*, « il n'est pas question de couler le *nœud*, de *tresser* un destin » (54. Je souligne) : il faut plutôt « broder sur le motif » (Léger, 2016, 14) et, comme Irène Frain, laisser place aux « bouts de chronique *décousue* et rarement datée » (2019, 351. Je souligne), éviter de nier ce qui, dans le travail d'enquête, relève du « brouillage de lignes, [du] défaut de concentration, [de la] coupe de fils intempestifs [...] » (Delay, 1994, 55). D'ailleurs, en s'échinant à nous montrer avec insistance toutes les reliures des ouvrages ayant pris pour sujet Catalina sans oublier une seule édition, Florence Delay transforme presque littéralement son texte en courtepointe à force d'allier entre elles ces nombreuses quatrièmes de *couvertures*. Image éloquente, la courtepointe signale efficacement que ce travail ne produit pas une surface unie, mais un patchwork discontinu et éclectique.

C'est que l'archive de ces vies est parcellaire, et que le texte s'échine fidèlement à prendre en charge cet aspect tout en aspirant à y remédier partiellement. Les enquêtrices réparent alors sans réellement effacer les coutures : il faut « broder, creuser, en découdre et recoudre » (Monnin, 2015, 288), même au risque de voir la réalité affadir le roman, « détricotant l'entièreté [du] travail des mois passés » (212) à mener l'enquête. C'est un inachèvement volontaire que réclament les enquêtrices : mettant un point final à son œuvre, Monnin stipule que le texte est un amas fait avec « [d]es bribes,

des bouts, des lambeaux » (357)... elle les étale et, « [s]i quelqu'un sait coudre, qu'il les assemble entre eux. » (357) Elle n'est pas seule à partager cette vision de l'écriture, puisque Mimouni l'adopte au point de souhaiter défaire elle-même, à la toute dernière page de son texte, les tissages auxquels elle s'est adonnée : « je préfère couper court. Pour revenir à l'origine du récit : le pull à col roulé en laine côtelée, une maille à l'endroit, une maille à l'envers. Il faudrait peut-être tirer le fil du rang d'arrêt, tout défaire et recommencer. » (2019, 149)

Contrairement au port ou au retrait du vêtement, les autrices et leur biographiée, en travaillant les retailles, participent à la construction d'un récit ou d'une identité sociale alternative, qu'elles opposent à celle qu'on souhaiterait leur faire endosser. Catalina, l'héroïne basque de Florence Delay, exemplifie ce refus plus que toute autre biographiée : quittant le couvent, elle s'enfuit en emportant « deux bobines de fil, une aiguille et une paire de ciseaux, de quoi se tailler un habit d'homme dans son habit de nonne avant de se lancer dans la vie. » (Delay, 1994, 12-13) La jeune femme ne se contente pas de refuser de porter le vêtement qui symbolise sa soumission (à la religion, au patriarcat), elle exclut catégoriquement la possibilité de le rafistoler selon les conventions de genre. Son geste nie en bloc le destin féminin qu'on lui a réservé, mais aussi la pertinence même d'une telle répartition, et la mène à choisir selon son bon vouloir d'autres patrons. Car porter le vêtement masculin tel un costume, Lizabeth Scott et Greta Garbo le dévoilent aussi, c'est montrer un « autre corps qui affleure [et qui] contredit le [premier] : un corps plus masculin [...] en train d'apparaître dans le costume de la femme sexuée, sexuelle, objet sexuel à destination du regard des hommes. » (Kapriélian, 2014, 12) L'aspect performatif des attributs féminins apparaît¹⁴⁸ en creux en même temps que se manifeste l'artifice performatif du complet-cravate, de l'armure ou de la soutane.

¹⁴⁸ *La Casati* en donne un exemple assez frappant, alors que la narratrice raconte un épisode d'enfance lors duquel elle a été effrayée par la performance de sa féminité exacerbée, parodique : « Je devais avoir quatorze ans et [...] je n'arrivais pas à trouver le sommeil. Je suis allée dans la salle de bains et j'ai

Mais au fond, les travestissements de Catalina de Erauso ou de Greta Garbo répondent plus catégoriquement à des aspirations partagées par les autres autrices et leurs biographiées : quoique davantage radicale, leur stratégie prolonge plus qu'elle ne se distingue de rafistolages subtils. C'est qu'au-delà de la permutation drastique des habits comme des rôles genrés qui s'y rattachent, la production d'une courtepointe vestimentaire est aussi une stratégie de subversion dans la mesure où elle est un refus du binaire, du donné. Repris à partir de divers morceaux, le vêtement résiste à l'unité et à l'homogène, privilégie les amalgames qui, comme la performance queer, échouent à s'inscrire dans la matrice. L'action de raccommoder, quant à elle, insiste sur la production plus que sur son résultat, et présente la fabrication sociale du féminin comme une série d'actes, une performance, à laquelle d'autres peuvent s'opposer ou se surimposer.

Les autrices savent bien que « [t]oute identité est une construction ; toute femme [est] un travesti de femme » (Kapriélian, 2014, 12), c'est-à-dire une actualisation sans cesse renouvelée de prescriptions genrées, qui passent en partie par le vêtement. Adopter le vêtement masculin est peut-être une manière de refuser cet état de fait, mais repenser et dépouiller de son essentialisme le vêtement féminin est aussi une initiative *drag*, soit une recomposition parodique et un réagencement subversif, une *reprise* (reprendre *et* reprendre) critique des modèles ou des postures qui fondent le genre. Le raccommodage et ses mosaïques textiles sont ainsi à compter au nombre des modes répétitifs « permet[tant] de répéter la loi sans la consolider, mais pour mieux la déstabiliser. » (Butler, 2006, 106) Certes, les biographiées acceptent, via le vêtement, de jouer dans

commencé à me maquiller. Au départ pour m'embellir, puis petit à petit j'ai forcé les traits. J'ai mis plus de rouge qu'il n'en fallait, le noir a débordé et je n'ai plus pu m'arrêter. J'ai recouvert mon visage de traces effrayantes et je me suis déshabillée. Nue devant la glace [...]. J'ouvrais des grands yeux de folle et je hochais la tête comme un clown possédé. Jusqu'à avoir peur. Une angoisse terrible. Tremblante, j'ai pris un gant de toilette, je me suis débarbouillée sans me regarder et je suis retournée me coucher. On a toujours besoin d'un public. » (de Peretti, 2011, 99)

une certaine mesure le jeu social des assignations (leur geste n'est pas à proprement parler *queer*), mais elles ne consentent pas à nier que ce dernier est une performance : « ma garde-robe était une fiction [, écrit Kaprièlian]. Grâce à elle, je menais une vie qui n'existait pas. [...] Je détenais une arme face au monde réel » (Kaprièlian, 2014, 9). C'est que « rassembler ses oripeaux », c'est aussi « retisser ses illusions » (Mimouni, 2019, 36), voire « prendre sa revanche » (36). Si « le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus » (Butler, 2006, 265), recoudre autrement le texte, le vêtement et l'identité qui va avec, apparaît aussi comme une forme de subversion au sens butlérien, c'est-à-dire en tant que remise en cause d'un ordre supposé naturel par le brouillage des catégories qui le fondent. C'est pourquoi certaines biographiées entretiennent un rapport ambivalent avec la couture, outil de captivité autant que d'autonomie. Pauline, par exemple, est « dentellière le jour, le soir funambule » (2019, 49) : elle erre, du temps de sa jeunesse, sur le toit des maisonnées. C'est qu'elle entretient un rapport au fil qui est tantôt celui de la liberté (surplomber la ville, s'y déplacer malgré l'injonction maternelle), tantôt celui de l'asservissement (c'est pour payer les factures familiales que Pauline est contrainte par sa mère à occuper l'emploi de couturière).

Peut-être l'écriture se reconnaît-elle d'ailleurs si bien dans l'activité de la couturière car elle prend pour objet l'existence de femmes qui entretiennent une relation au textile préexistant au texte¹⁴⁹. Gaëlle Josse, par exemple, a bien du mal à imaginer que Vivian Maier, même à contrecœur, ait un jour pu être employée dans un Silk Shop avant de se tourner vers la garde d'enfants (2019, 85), bien que ce fait soit avéré. Au cours de son enquête, Annie Correal apprend qu'« Etta Mae travaillait toujours dans le textile » (2017, 46), plus précisément au sein d'usines (2017, 43), comme c'est le cas de Wanda,

¹⁴⁹ Il est aussi possible que la question du travestissement corresponde en partie à un héritage de la tradition policière, tel que le fait remarquer Dominique Kalifa dans *Naissance de la police privée* (2000). Il y affirme que le déguisement est caractéristique des débuts du genre romanesque policier en Amérique (112-113).

la protagoniste à laquelle s'identifie Barbara Loden (2016, 24). Quant à Irène Frain, elle sait de source sûre que Pauline Gueuble « travaillait dans la mode [...] [car la] police, sur ses fiches, écrit "modiste". » (2019, 32) Ces raccommodages textuels font en partie office d'échos pour ceux auxquels les biographiées se livrent elles-mêmes, mais il demeure difficile de savoir si l'analogie entre le travail d'écriture ou d'enquête et la filature est produite par le fait que les biographiées y entretiennent un rapport privilégié, ou si c'est au contraire cette proximité préexistante des imaginaires qui a fait revêtir à ces destins une aura magnétique pour les autrices. En l'absence de causalité certaine, une chose reste cependant sûre : le rapport des biographiées à la couture témoigne aussi en arrière-plan de celui qu'elles entretiennent à la figure maternelle où à une généalogie plus large, ainsi qu'avec leur appartenance à une certaine classe sociale (et de leur volonté ou pas de s'en extraire). Peut-être est-ce parce que la reprise évoquerait immanquablement, selon Jean-Christophe Bailly, « quelqu'un penché [...], comme une mère, sur une texture qui est à reprendre, parce qu'elle s'est défaite » (2008, 13). Les métaphores de la couture servent donc aussi à décrire la relation qui unit biographes et biographiées — elles dissolvent ou réagencent les filiations et, simultanément, produisent des affiliations¹⁵⁰.

Marguerite Toucas reprise inlassablement les robes de sa sœur ; Marion du Faouët accompagne sa mère sur les marchés, où elles vendent de la dentelle (2017, 36) ; Élise Deroche refuse de devenir portefeuilleuse (Mimouni, 2019, 17) comme son père mais s'emploie, telles Marthe Bonnard et sa mère avant elle (Cloarec, 2016, 43, 130), à

¹⁵⁰ « Et voilà que mon histoire rencontre de nouveau celle d'Élisa. Le lien est si ténu qu'on pourrait croire qu'il s'est tissé par mon seul désir. Je cherche les coïncidences. Ou plutôt les coïncidences s'imposent. Je les vois parce que j'ai décidé de leur être disponible. » (Mimouni, 2019, 22) « Dès que j'ai commencé à le lire, je me suis attachée à elle » (Frain, 2019, 19) ; « tant de fils se mêlent, s'enlacent avec ce que je suis, avec ce que je tente d'approcher par l'écriture (Mimouni, 2019, 147) Comme chez Kapriélian, Mimouni avoue aussi que c'est l'habillement d'Elisa qui a généré son intérêt : « Sa photo apparaît à l'écran. [...] On dirait qu'elle m'attend dans son gros pull de laine à col roulé [...]. Sans ce pull à col roulé, je n'aurais sans doute pas cherché plus loin. » (2019, 11-12). Pareillement, Isabelle Monnin écrit que c'est l'image de la petite Laurence, et de son pull à rayures, qui produit l'identification entre l'autrice et l'enquêtée.

confectionner ses propres robes pour le théâtre. Presque en miroir à l'attitude adoptée envers la maternité, on se résout ou on se résigne à coudre parce que la situation l'exige, ou on refuse de le faire sous prétexte de se distancier d'une tradition, quand on ne s'y adonne pas carrément pour s'extraire de son milieu. C'est que « les vêtements qui nous couvrent ne renvoient pas seulement à une identité sociale et aux signes distinctifs qui y sont attachés. Ils renvoient aussi à une histoire personnelle et aux diverses stratégies mises en place par chacun pour se l'assimiler » (Tisseron, 2016, 3), ils incarnent « cet artifice qui permet d'écrire, voire de réécrire sa vie [...], tordre la narration familiale, sociétale » (Kapiélian, 2014, 30). C'est peut-être pourquoi ils sont si souvent liés, au sein des textes, à une aïeule qui pratique la couture¹⁵¹ ou métaphoriquement employés pour incarner les relations généalogiques¹⁵². Selon Évelyne Ledoux-Beaugrand, dont la thèse porte sur les imaginaires de la filiation dans l'écriture au féminin,

il faut entendre à la fois la nécessité pour les auteures et les penseuses de faire avec des éléments déjà existants, légués par d'autres venues avant elles, ainsi qu'une opération de *reprisage*, forme de *raccommodage* ou même de recyclage donnant lieu à de la nouveauté qui a partie liée au disparate. Car ce quelque chose de nouveau, elles le créent à partir des matériaux discursifs et schèmes de pensée anciens, usagés, voire abîmés, qu'elles *rapiècent* et aboutent sans toutefois effacer les traces, marques et cicatrices laissées par ces actions. (2013, 8. Je souligne)

¹⁵¹ Tata Nénette, qui est une figure tutélaire du livre de Benkemoun, était couturière (2012, 30) ; Piégay avoue n'avoir conservé de sa grand-mère qu'une « paire de draps brodés à la main qu'elle tenait de son trousseau. [...] Ma grand-mère avait dû les broder au milieu des années trente. De ma famille, c'est cela que j'ai gardé, ces lettres brodées : pas de correspondance, pas de livres, pas de journaux intimes » (2018, 208)

¹⁵² Nombreux sont les emprunts lexicaux vestimentaires employés pour décrire le rapport à l'origine : « J'ai longtemps porté ses complexes. » (Plantagenet, 2015, 48) ; « De cette enfance elle s'est tricotée une identité arabo-andalouse [...] » (146) ; « C'est toujours une chose étrange, dans une fratrie, de voir le destin broder différemment sur le canevas des mêmes souffrances. » (Piégay, 2018, 15) ; « La vie entière de ma mère n'a été que l'épreuve de cet abandon et nous, à ses côtés, nous étions dans la traîne de cette tristesse [...] » (Léger, 2018, 105) ; « Ma mère était le contraire de l'élégance. Elle n'avait de féminin que son courage et ses rêves déçus, son désir permanent d'être ailleurs, la peur de l'opprobre. Elle ne cherchait pas à plaire. Elle se cachait, fuyait les regards des autres [...]. Ma mère s'habillait et m'habillait comme elle pouvait. » (Plantagenet, 2015, 48)

Cette citation dit bien à quel point la filature au sens textile est étroitement liée à la question de la filiation, qu'on l'envisage au sens intertextuel ou en tant que geste d'affiliation aux biographiées. Le reprisage à l'œuvre concerne alors une lignée qu'il faut raccommoier autant qu'un patchwork citationnel¹⁵³. C'est donc, entre autres thèmes, par le biais de la couture que s'adjoignent filature et filiation.

Inversement, il faut peut-être revenir un temps à l'imaginaire de la chasse pour comprendre comment se superposent aussi en partie la filature et la fictionnalisation qui m'occupera dans le prochain chapitre. Dans la chasse archivistique qu'elle entame, l'autrice s'en remet aux sources secondaires pour accomplir une filature en différé, et elle doit, par conséquent, s'adonner à « un autre usage des sources qu'il faut traquer, lire différemment, susciter même pour les périodes récentes » (Perrot, [1998] 2020, 18). Par la nécessité des conjectures et suppositions qui sous-tendent son édification, la biographie policière révèle le travail heuristique *et* créatif qu'elle requiert comme le caractère fondamental de ses conditions d'élaboration.

¹⁵³ On dit d'ailleurs que l'on « cite » (de l'espagnol *citar*) le taureau lorsqu'on engage un combat avec lui. Comme la citation textuelle, il s'agit d'un geste d'appel par lequel le torero attire l'attention du taureau et provoque sa charge.

CHAPITRE IV

FICTIONNALISER. INVENTAIRE DES ÉPISTÉMOLOGIES, INVENTIVITÉ DE L'ENQUÊTE.

Ce que nous appelons subjectivité n'est que la cicatrice qui, sur la multiplicité de ce que nous aurions pu être, laisse apparente la plaie de cette fracture. C'est sur cette cicatrice qu'on a fondé la propriété, la famille et le patrimoine légué. C'est sur cette cicatrice qu'on écrit le nom propre et qu'on affirme l'identité sexuelle.

Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*

Son nom : ce sont les premiers mots qu'on apprend à écrire, les premiers mots qu'on inscrit sur nous. Un tatouage existentiel, une marque au fer rouge. [...] Je tenais à être mon propre texte. Nom neuf, peau neuve.

Lori Saint-Martin, *Pour qui je me prends*

Les fictions policières oscillent sans interruption entre impératifs référentiels et romanesques, qui impliquent des enjeux esthétiques, éthiques et représentationnels parfois opposés. Ce sont les particularités de cette irrésolution que je voudrais désormais inventorier pour conclure la première partie de cette thèse. Mais avant d'entamer cette réflexion sur la fonction et l'importance qu'occupent les processus de fictionnalisation au sein des œuvres du corpus, une précision préliminaire quant à ce qui est entendu par « fiction » ainsi que sur les prétentions de cette thèse à l'explicitier

s'impose. Comme l'a très bien synthétisé Miruna Craciunescu dans son panorama « Fictionnalité et référentialité » (2017), les chercheur·euses intéressé·es par la question d'un départage possible entre fiction et fait doivent composer avec l'abondance et les contradictions, les angles morts et les recoupements qui existent entre les théories de la fiction et leurs délimitations respectives¹⁵⁴ de cette frontière dont la position (et les territoires qu'elle découpe) est mouvante, mais l'existence jamais niée. Un tel débat-dialogue foisonnant aide cependant peu à éclairer spécifiquement et pragmatiquement les processus à l'œuvre au sein des productions sur lesquelles se penche cette thèse. Cette importance limitée n'est pas due à un relativisme absolu qui voudrait que fictionnalité et factualité s'équivalent, mais plutôt à la pertinence réduite de connaître l'exacte position ou nature de cette séparation dans le cadre d'une recherche qui s'intéresse plus à la porosité de cette ligne (et aux effets textuels de cette porosité) qu'à son emplacement précis. La distinction entre fait et fiction, peu importe où l'on en situe la démarcation et grâce à quels outils, donne lieu à des réponses variables en fonction des cas lorsque vient le temps d'étudier quelles sont non pas les portions référentielles et fictionnelles des récits d'enquêtrices, mais plutôt les « herméneutiques fictionnalisées » (pour reprendre le titre du collectif dirigé par Anne Teulade, Vincent Ferré et Nicolas Correard [2014]), les pratiques interprétatives que ces derniers cherchent à instiguer.

C'est pourquoi, tout en la nourrissant en amont de telles propositions théoriques, je souhaite positionner cette thèse hors de ces amples questionnements sur la différence logique, phénoménologique ou ontologique entre référence et fiction et m'intéresser davantage à la distinction *entre deux régimes épistémiques*, soit ceux que requièrent les

¹⁵⁴Qui selon Craciunescu vont, en fonction des perspectives adoptées, de l'opposition entre « ségrégationnisme » et « intégrationnisme » (Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, 1986), entre « monisme » et « dualisme » (Françoise Lavocat, *Fait et Fiction*, 2016), « essentialisme » et « conditionnalisme » (René Audet et Alexandre Gefen (dirs.), *Frontières de la fiction*, 2001), puis « digital » et « analogique » (Marie-Laure Ryan, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », 2001)

propositions fictionnelles et factuelles. Plutôt que leur départage, c'est la conjonction créée par les enquêtrices, dans la fiction biographique et policière, entre ces attitudes a priori distinctes, que je souhaite explorer. Mon ambition est de montrer de quelle manière elles sont toutes deux mises à contribution par les enquêtrices afin de produire un savoir sur le processus d'enquête et sur les enquêtées. À la suite de Marie-Jeanne Zenetti, je crois que

les arts peuvent tenter de prendre en charge des questions d'ordre philosophique (qu'est-ce que le réel ? qu'est-ce que le vrai ?), mais peut-être aussi, et sans doute davantage, des questions d'ordre épistémologique et épistémique, qui concernent la manière dont la vérité, qu'elle soit médiatique, politique, ou scientifique, se fabrique et s'administre. (2019, para 33)

La manière dont le discours littéraire contemporain mobilise grâce à l'enquête la dimension référentielle nous indique que « la question centrale n'est plus celle de la représentation, qui est celle que pose le réalisme (comment représenter le réel ?) mais une question qu'on peut qualifier d'épistémologique (par quelles démarches produit-on des énoncés capables de décrire le monde ?) » (2)

Dans la lignée des précédents chapitres, c'est par conséquent moins la fictionnalisation et la référentialité pour elles-mêmes qui vont m'intéresser que la manière dont les textes à l'étude contribuent à produire un *imaginaire de* la fictionnalisation et de la référentialité. Je m'occuperai d'explorer, dans un premier temps, comment cet imaginaire demeure, en partie, un héritage générique. Le roman policier et la fiction biographique sont des genres littéraires qui s'enracinent dans une forte tradition référentielle tout en épousant les virtualités de l'imaginaire. C'est dans ce tiraillement que se maintiennent les entreprises de l'enquêtrice, notamment grâce à sa méthode (abductive) et à ses matériaux (les archives), qui seront tous deux soumis à un examen qui prendra en compte, en dépit de leur référentialité apparente, leur rapport à l'invention. En engageant, dans un second temps, une réflexion sur les dimensions

proprement genrées de la fictionnalisation, j’aurai ensuite l’occasion de prolonger les chapitres précédents en abordant cette fois-ci la question du nom propre en tant que fiction patriarcale. Une plongée dans les œuvres du corpus m’amènera à considérer l’utilisation de pseudonymes (et le changement de nom au sens large) comme un geste queer de réappropriation identitaire et de réorganisation filiale. Je pourrai, en dernier lieu, dégager les implications de ces fictionnalisations nominales à l’aune du stéréotype de la mythomane en soutenant qu’elles permettent, par la subversion, de rénover une pensée du crédit narratif et de la légitimité auctoriale.

4.1 Des littératures référentielles ? roman policier et biographie

A priori, littératures policière et biographique partageraient traditionnellement un même amour de la référence. Le roman policier est étroitement lié à l’actualité dès lors qu’il se réfère fortement à l’institution qui en inspire initialement la création, et sur laquelle il calque son contenu – personnages, décors, thématiques. L’invention moderne des forces de l’ordre, mais surtout des brigades criminelles et de leurs méthodologies d’enquête, va de pair avec une certaine conception de l’élucidation et de la découverte empirique des faits¹⁵⁵. C’est de cette instance qu’est tributaire la naissance du genre littéraire (au moins sur le plan de sa désignation architextuelle), qui doit son succès (voire ses conditions d’existence) à l’apparition préalable de détectives réel·les sur le modèle desquel·les il se moule (même s’il s’en écartera progressivement au courant du XX^e siècle). Sans policier·ères, pas de littérature policière telle qu’on la connaît.

¹⁵⁵ « L’idée du savoir comme enquête est propre à l’empirisme : on ne part pas de principes innés ou a priori, on développe la connaissance au fur et à mesure qu’elle s’apprend, et personne ne peut décider à tel moment qui sait et qui ne sait pas. Les empiristes entendent bien fonder le savoir sur la sensation et l’expérience, et ils placent la certitude dans le sensible. Mais pour eux la connaissance est apprentissage, processus, révision par l’expérience. » (Engel, 2019, non paginé)

Cette particularité historique fait du roman policier un genre étroitement lié à la dimension référentielle pour deux raisons principales. La première, généalogique, est que les auteur·rices de ces œuvres prétendent, particulièrement à l'époque de leur publication sous forme feuilletonesque¹⁵⁶, épouser au plus près et en temps réel les développements de la science médico-légale et les méthodes alors mises en place par la police scientifique. Maurice Leblanc, Gaston Leroux et Émile Gaboriau, pour ne nommer que ceux-là, rivalisent d'ingéniosité pour présenter aux lecteur·rices des intrigues qui mettent à profit le potentiel romanesque des dernières innovations techniques¹⁵⁷. Le roman policier, qui se nourrit aussi de la tradition du roman historique¹⁵⁸, naît en partie de l'engouement des auteur·rices pour ces découvertes, qu'il cherche à connaître et décrire avec le plus de fidélité possible¹⁵⁹. Pour Franck Evrard, « la référence constante au fait divers, et l'ancrage de l'énigme dans une réalité historique, présente ou passée témoignent de ce parti pris du réel. » (1996, 78) Cette aspiration presque journalistique¹⁶⁰ à rendre compte des énigmes autant que des techniques criminalistiques mises en œuvre par la justice et la gendarmerie, bien qu'elle soit obligatoirement arrimée à une trame fictive, établit néanmoins une relation

¹⁵⁶ Voir à ce sujet les travaux de Dominique Kalifa (*L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, 1995 ; *Naissance de la police privée : détectives et agences de recherches en France (1832-1942)*, 2000, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, 2013, etc.).

¹⁵⁷ L'ouvrage le plus complet à ce sujet est sans doute *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique* (2011 [1929]), de Régis Messac.

¹⁵⁸ Selon Charles Grivel il y aurait des parallèles entre récit policier et récit historiques fondés sur le fait qu'ils s'affirment en tant que documents, comme objets factuels. Dans *Le Récit impossible*, Uri Eisenzweig en fait état : « certes, c'est bien au-delà [ou en deca] du seul plan de la forme que s'impose un rapprochement entre roman policier et historique. Ainsi, tous deux émergent au même moment de la chronologie historique et dans un contexte socio-culturel identique, celui de la société industrielle occidentale de ces cent-cinquante dernières années [...] et tous deux affichent donner une grande importance à la question des *preuves*, à la documentation des faits étudiés. Pourtant, c'est bien sur le plan des structures discursives, textuelles du projet, plutôt que sur celui de la chronologie ou de la réception sociale, que le parallèle entre les deux genres narratifs [paraît] le plus frappant [...] » (Eisenzweig, 1986, 192)

¹⁵⁹ La relation qui unit ce genre naissant au journalisme (Kalifa, 2010, 18-19) contribue par ailleurs à le lier à l'actualité, au fait divers.

¹⁶⁰ Qui s'explique aussi à l'époque par la figure émergence du reporter, à mi-chemin entre le détective et le journaliste, comme le souligne Kalifa (2000, 114-115).

d'étroite proximité entre le texte et la pratique qui l'informe, ou entre le texte et d'autres pratiques d'écriture référentielles.

La seconde raison, programmatique et corrélatrice de la première, est que le·la détective·ve, s'il se fonde partiellement sur l'apparition du·de la détective réel·le, imite également au plus près ses méthodes, que le·la romancier·ère s'imagine (ou prétend s'imaginer) auréolées d'un positivisme certain. En d'autres termes, le contexte dans lequel émerge le genre en fonde aussi les prétentions heuristiques. Le·la détective, figure par excellence de la recherche empirique, accorderait toute son attention à la concrétude des traces matérielles ainsi qu'aux preuves testimoniales mises à sa disposition : ce n'est souvent que dans une optique référentielle (au sens sémantique, telle que posée par Benveniste) que les signes l'intéressent, c'est-à-dire dans leur capacité à renvoyer à un objet situé dans le monde, à s'intégrer à des propositions dénotatives. Ses connaissances seraient par conséquent directement entées sur le réel qui en produit les conditions. Pour le dire autrement, c'est la relation à l'actualité (naissance de la police et de ses techniques) autant que la teneur de cette même actualité (positivisme de la méthode en question) qui fondent la dimension référentielle du roman policier.

Il faut également tenir pour responsables de cette dimension référentielle certains effets de réception recherchés. Au-delà du « programme réaliste » (Dubois, 1992, 121) qui motive en partie son déploiement narratif¹⁶¹, le roman policier reste « ancr[é] dans un contexte de production concret, contemporain, [qui] inscrit simultanément son objet affiché — les événements qu'[il] prétend simplement relater — dans la même sphère

¹⁶¹ Les fameuses 20 règles du roman policier selon S.S. Van Dyne en rendent bien compte. La huitième stipule que « Le problème policier doit être résolu à l'aide de moyens strictement réalistes ». La quatorzième, qui porte moins sur la résolution que sur le forfait lui-même, spécifie que « La manière dont est commis le crime et les moyens qui doivent amener à la découverte du coupable doivent être rationnels et scientifiques. La pseudoscience, avec ses appareils purement imaginaires, n'a pas de place dans le vrai roman policier ». Voir S. S. Van Dine, « Les 20 règles du roman policier. » Dans *Québec français*, n°141, 2006 [1928], 60.

de réalité » (Eisenzweig, 1986, 54) que son public. En d'autres termes, le·la lecteur·rice doit pouvoir s'imaginer, souvent grâce à l'artifice du récit enchâssé ou du manuscrit trouvé, appartenir au même présent que les protagonistes dont sont narrées les aventures, et concevoir l'ouvrage qu'il parcourt à la manière d'un compte rendu. Pour Uri Eisenzweig, dès lors que le texte lui-même se donne formellement comme le rapport d'un événement, il s'autoreprésente en tant que document (1986, 154, 155). Le rapport au réel du roman policier est donc entretenu par son parti pris pour l'actualité, qui l'insère dans un dialogue avec le discours contemporain auquel il réagit, mais aussi par les effets de réel que la macrostructure du récit encourage autant que l'attention portée aux détails et leur exposition minutieuse.

En somme, cette dimension est tributaire d'un rapprochement fréquent induit entre référentialité et réalisme. C'est notamment pourquoi « les références temporelles au mois et à l'heure, [...] l'inscription de détails "vrais" [...] ancrent [le récit] dans une réalité spatio-temporelle précise » (Evrard, 1996, 81). De manière générale, « [a]u XIX^e siècle, la littérature est en quête d'une fidélité au monde quotidien. Le roman policier naît entre autres d'un goût pour l'épais, le trivial, le véridique » (Combes, 1994, 81) qui dépasse cependant ses propres balises génériques, et dont il constituerait l'une des expressions possibles. Il est en effet tentant de reconnaître, dans cette citation, l'engouement provoqué par les vies minuscules de la néo-biographie : c'est bien dans le roman policier et dans l'ouvrage biographique, deux genres qui donnent sens au détail et chérissent la précision, qu'une simple brosse à cheveu ou qu'un bouton de manchette égaré peuvent prendre une ampleur narrative inégalée, qui frôle parfois la fétichisation.

La tradition veut que le pacte lectoral du genre biographique soit fondé sur son aspect référentiel : c'est, de prime abord, ce qui le distingue d'un roman de facture classique. Le personnage dont est racontée l'histoire est présenté comme l'avatar fictionnel d'un être évoluant ou ayant évolué dans le monde réel, qui possède une existence, passée ou

présente, au-delà du texte. On ignore donc difficilement que le genre biographique, en raison des attentes qu'il instigue, est intimement lié au réel par des effets obligatoires de référentialité, lesquels sous-tendent les prétentions à l'authenticité et à la véridicité du récit. Selon la définition programmatique qu'en donne Daniel Madelénat, la biographie se définit comme une narration en prose, traitant d'un *personnage réel historique*, mettant en scène une singularité individuelle et la continuité d'une personnalité (1894, 20). Le travail biographique est par conséquent « contraint par son assignation au réel » (Boyer-Weinmann, 2005, 373), il « fonctionne en effet depuis toujours comme un symptôme du commerce ambigu du réel et de la narration » (Gefen, 2001, 80).

Comme le récit de détection, la biographie serait une « tâche d'instruction [...] confiée à un policier qui entend revenir aux sources, aux choses mêmes, [...] interroger les témoins, délier les langues. » (Madelénat, 2007, 84) C'est que « la valeur heuristique des fictions biographiques [...] implique non seulement un rapport à l'esthétique, mais aussi à la vérité. » (Salha et Monluçon, 2004, 19) Y puisant, l'enquêtrice s'engage à entretenir un certain rapport à des données vérifiables : que le projet biographique soit trompeur ou non, il s'inscrit de facto dans une logique de la vraisemblance, et il appartient à l'esprit critique du lecteur d'adhérer ou non (et partiellement ou totalement) au récit qui lui est livré. L'autofiction, en particulier, fait usage des interstices et marges de ce pacte pour instaurer le doute sur lequel repose le sens même de son projet, puisque sa définition, construite par la négative, est précisément de *ne pas* souscrire à l'ensemble des codes (auto)biographiques. Mais ces variations et écarts ne sont possibles que parce qu'ils répondent (ou refusent de le faire) à un certain nombre d'attentes préexistantes.

4.2 Au-delà du principe de fiction : fidélités et affranchissements génériques

Néanmoins, ce problème d'apparence circonstanciel est aussi constitutif du genre, puisqu'à l'origine de la biographie se trouve moins la possibilité du pur compte rendu que celle de son illusion. Les recherches des trente dernières années ont bien montré que

[I]a biographie ré-invente la vie de l'autre et ce, peu importe le degré de rigueur factuelle ou de fidélité documentaire : la distorsion subjective, qu'elle tire son origine de procédés narratifs ou de la fonction herméneutique, est au principe même de l'exercice biographique. (Boyer-Weinman, 2005, 53)

La 4^e de couverture de la collection *l'Un et l'Autre* (fondée chez Gallimard par J.-B. Pontalis en 1989), toujours abondamment citée au sein de la tradition théorique biographique, promet d'ailleurs de présenter des vies « telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime [...] ». Dès ses origines classiques, et quel que soit le degré de déni de ses failles ou l'intensité de sa prétention à l'objectivité, la biographie ne peut faire autrement que d'inventer, de combler les lacunes et, inversement, de synthétiser un certain nombre d'éléments. S'il est impossible de passer outre cet écueil, la plupart des biographes contemporains y voient la possibilité de revendiquer les pouvoirs de l'imaginaire qu'il déclenche. C'est l'exploitation de cet écart que cerneraient les termes de *fiction biographique* et de *biographie fictive*¹⁶² (Puech 2013, 27). Un jeu habile d'oscillation entre l'attachement aux détails véridiques et la nécessaire mise en récit produit donc une remise en cause

¹⁶² La première catégorie est réservée aux récits de fiction qui font usage du *matériau* biographique (en dépeignant, par exemple, la vie d'individus célèbres pour en faire des romans, où le degré de fidélité au vécu peut être variable). La seconde catégorie s'applique aux fictions qui empruntent la *forme* réservée au biographique (en mimant les codes et les usages de la biographie pour raconter la vie d'individus fictifs, dans des textes où le degré de la mystification et de son aveu varie d'un cas à l'autre). Gardons aussi à l'esprit que les écarts génériques parcourent le spectre formel du biographique (allant du romanesque avoué à la biographie blanche) mais que ce spectre est lui-même traversé par un axe horizontal dont les extrémités seraient le matériau factuel et le matériau fictionnel.

de l'adhésion aux discours positivistes et à la possibilité d'une saisie totale de l'individu.

Alors qu'en régime biographique le pacte lance à l'auteur·rice le pari intenable de la vérité, dans une perspective policière, c'est plutôt le programme générique lui-même qui trouble les prétentions factuelles du genre. L'artifice et l'ambiguïté des énoncés y sont franchement proclamés et constituent la base du pacte lectoral et du défi qu'il propose. Dans le roman policier, « ce qui en apparence est une portion de solution est en fait une stratégie de dissolution » (Eisenzweig, 1986, 7), et l'abondance d'information joue un double rôle de repérage référentiel et d'égarement narratif. Ainsi le sens du détail duquel est tributaire l'effet de réel vise également, dans la fiction policière, à produire une ambivalence entre les repères et les leurres. En dépit de la scientificité prétendue des méthodes de détection et de l'argument voulant que le roman policier soit un « jeu conceptuel », voire une équation mathématique, le programme romanesque du roman policier demeure déceptif, puisque l'auteur·rice s'y propose de « tromper » un·e lecteur·rice afin de lui rendre temporairement indiscernable la solution et d'aménager des fausses pistes qui feront dévier ses trajectoires interprétatives de l'explication véritable¹⁶³. En plus de son statut romanesque, proclamé au niveau architextuel, un engagement du·de la lecteur·rice quant au départage des informations livrées au niveau microstructurel provoque le maintien permanent de l'incertitude et de la suspicion quant à la nature de ce qui est raconté et entrave la possibilité d'interpréter le texte comme un simple archivage de son présent.

Tout comme la biographie, le roman policier fait usage d'une rhétorique de la référence plus qu'il n'y adhère entièrement, allant parfois jusqu'à contrecarrer l'entreprise réaliste par « la mise en question (sous la forme d'une *thématisation*) de ce qui est au

¹⁶³ Mot qu'il faut entendre (la critique policière a su le démontrer) au sens de *final* plutôt que *d'incontestable*.

principe (en tant que *présupposé*) dudit projet : la capacité de représenter, d'expliquer, de montrer un monde en le *racontant*. » (Eisenzweig, 1986, 7) Si on a tendance à concevoir le roman policier comme un jeu de l'esprit, un défi rationnel à l'intellect (Caillois, 1974), on oublie souvent que « le récit de pure détection aboutit à l'impasse, à une contradiction interne et [...] pour en sortir, il lui faut avoir recours au récit romanesque, linéaire, celui-là même en opposition duquel il se définit. » (Eisenzweig, 1986, 76) En d'autres termes, le roman policier met en scène une série d'actions herméneutiques qui rappellent que toute narration ne va pas de soi (98), et que l'on ne saurait être trop prudent, comme le détective, lorsque vient le temps d'adhérer à ce qui nous est présenté comme la marque tangible du réel. De manière générale, les théoriciens ont bien insisté sur le fait que le détective du roman policier ne peut pas procéder à son enquête sans fictionnaliser – et ce, pour une raison évidente :

[D]ans ces romans, l'action fondatrice (le meurtre) est *ellipsée*. Elle est absente, située dans le passé à reconstituer. Il n'en reste que des traces, l'essentiel de l'action réside dans l'enquête (intellectuelle), qui collecte les indices et tente de leur donner sens, au travers d'observations et d'interrogatoires. (Reuter, 1990, 45)

Après tout, « [u]n détective doit pouvoir opérer dans les limites d'une fable inventée par quelqu'un d'autre » (Reuter 1990, 58-59), devenir l'interprète de l'acte meurtrier, récit tronqué auquel il doit fournir une fin¹⁶⁴. C'est pourquoi « [l]a lumière référentielle ne s'y fait [...] qu'au sein d'une obscurité narrative. » (Eisenzweig, 1986, 7)

Pour le dire avec Alain Buisine, si « le biographique n'est plus l'autre de la fiction » (1991, 10), alors le travail d'enquête n'est pas non plus l'inverse de celui fourni par l'imaginaire. Il se pense désormais quelque part entre les deux extrémités d'un

¹⁶⁴ Et ce parfois doublement : « parce que l'enquêteur arrive souvent une fois que la police a déjà donné son verdict, son diagnostic, son entreprise [est] moins une lecture qu'une relecture [...] en vue de la réécriture d'un texte initial, absent, dont ne demeurent, au départ, que des traces disséminées et hétérogènes. » (Boyer, 1888, 217)

continuum, et non pas comme l'aboutissement de la référentialité narrative. Car ce que montrent ces brefs parcours au sein de deux traditions génériques, c'est bien à quel point, dans la biographie, l'importance structurelle de la référentialité n'empêche pas la nécessaire présence de la fiction et, inversement, comment le roman policier, malgré son fondement romanesque assumé, s'entiche de référentialité au point d'en faire une ligne directrice fondamentale de son déploiement historique. C'est que tous deux composent avec la présence de l'indice et font appel à la logique abductive pour insérer ce dernier dans leur récit, ce qui est susceptible d'expliquer des similitudes pourtant empruntées à des héritages distincts. Pour comprendre cette particularité partagée en dépit de mouvements inverses et d'origines différentes, il est donc nécessaire de se tourner du côté des approches et procédés de collecte et de mise en forme de l'information communs employés par les écrivain·es policier·ères et les romancier·ères biographes.

4.3 Indices et hypothèses : le processus abductif en partage

Qu'est-ce qu'implique de considérer les traces laissées par les biographiées comme des *indices* ? Pour comprendre le recours combiné des fictions policières aux propriétés de la référence et de la fiction, il faut s'intéresser au rôle sémiotique que joue celui-ci, et qui est lui-même à l'intersection de différentes attitudes épistémiques. L'indice, qui donne une épaisseur à l'existence dans le cadre du projet biographique ou un motif raisonnable de soupçon – voire d'inculpation – dans le roman policier, agit autant comme un éclat de réel venu se ficher dans la matière textuelle qu'à la manière d'une écharde qui en fracture l'unité par son statut incertain. Nul étonnement, donc, à constater que l'enquêtrice emprunte à ces deux traditions littéraires leur recours constant à cet accessoire capital.

Dans une perspective peircienne, « comme tout signe, l'indice est dans un rapport de substitution et de lieutenance avec son objet. » (Xanthos, 2002, 25) Mais à la différence

des signes iconiques (relation de ressemblance) ou symboliques (relation conventionnelle), le signe indiciaire entretient avec son objet une relation métonymique¹⁶⁵ (19). Par conséquent, « [u]n indice est un signe qui perdrait immédiatement son caractère de signe si son objet venait à disparaître, mais qui ne perdrait pas ce caractère s'il n'y avait pas d'interprétant. » (Peirce, 1978, 233) En d'autres termes, même s'il ne *devient* à proprement parler signe qu'à partir du moment où il est perçu comme tel par un individu, une communauté, l'indice *existe* indépendamment de son inscription dans un processus d'interprétation¹⁶⁶. Pour reprendre l'exemple de Carlo Ginzburg, les animaux produisent des déjections, qu'il y ait ou non des chasseurs pour identifier celles-ci comme la marque d'un passage récent.

S'ils partagent parfois¹⁶⁷ leur nom, l'indice au sens policier et l'indice au sens sémiotique ne recouvrent pas pour autant l'exacte même réalité, comme le souligne Jacques Dubois :

Mais le verre ou le mégot sont-ils des traces ? Les indices sont-ils des index ? On ne saurait confondre les deux catégories mais on peut supposer qu'il existe entre les deux ensembles qu'elles recouvrent une forte intersection. Plus particulièrement, la fonction indicielle dans l'enquête policière postule un procès d'indexation. Aux yeux du détective, l'indice est, dans son contexte immédiat, un objet sans valeur, un détail négligeable mais qui soudain fait sens parce qu'il pointe un autre objet, une autre réalité dans un autre contexte. (1992, 127)

L'indice policier, si l'on se rapporte à cette explication, apparaît lorsque l'indice sémiotique s'insère dans une trame potentielle déroulée par l'enquête. C'est à cette

¹⁶⁵ Il faut préciser que ces catégories ne sont pas mutuellement exclusives : les archives utilisées par les enquêtrices, par exemples, sont indiciaires au sens où elles sont le corrélat direct d'un événement qu'elles enregistrent, mais cela ne les empêche pas du tout d'avoir une portée symbolique, puisque cet enregistrement lui-même est régi par un ensemble de codes implicites et explicites.

¹⁶⁶ Il ne faut pas perdre de vue que « la matérialité de la trace n'est pas subordonnée à la représentation. Les traces ne représentent pas ; elles présentent quelque chose. » (Krämer, 2012, 4)

¹⁶⁷ Selon les traductions, on appelle aussi le signe indiciel le signe indiciaire ou l'index. J'utilise les trois termes sans produire de distinction entre ce qu'ils désignent.

condition que « la pratique indicielle va devenir un outil heuristique » (Xanthos, 2002, 32), au sein de laquelle les signes indiciaires incarnent les pierres d'assises d'une hypothèse à élaborer. Cette définition correspond bien à la manière dont on décrit la posture biographique, laquelle exige plus que « d'enregistrer des documents. Il faut les *sous-lire* ou les *sur-lire*. » (Boyer-Weinmann, 2005, 187)

Ainsi, à eux seuls, les index pointent vers le réel mais ne sauraient, comme les documents que mettent à profit les enquêtrices, suffire à « faire récit ». En effet, comme le remarque Sybille Krämer,

on ne les trouve pas ; on les fait naître en les interprétant.[...] La sémantique de la trace ne se déploie qu'au sein d'une « logique » de la narration [...]. Pourtant, il existe toujours une multitude de narrations de ce genre. C'est la raison pour laquelle les traces sont polysémiques [...]. (2012, 5)

Le signe indiciel, issu du processus sémiotique le plus concret et contingent de la triade proposée par Peirce, invite déjà à l'exégèse. Mais cette dernière s'insère dans un processus plus large de recréation, puisque dans le cadre du travail d'enquête, l'une des conséquences de ce silence paradoxalement polysémique est que

souvent, le détective n'a pas découvert des objets qui correspondent à toutes les catégories conceptuelles, et que certains pans du récit final qu'il met au point possèdent une dimension hypothétique. De fait, il faudra aussi interroger cette manière de produire des liens entre des éléments en supposant d'autres éléments [...]. (Xanthos, 2002, 72)

En sémiotique peircienne, un terme existe pour qualifier ce processus de production des liens entre les indices, et qui s'apparente à une forme de fictionnalisation :

l'abduction. L'abduction est une opération sémiotique qu'on pourrait présenter comme la réponse à un cas qui n'a pas été prévu par les autres opérations de logique¹⁶⁸.

L'abduction « se laisse [...] reconstruire *a posteriori* comme un raisonnement déductif faillible. Mais, à la différence de la déduction, l'abduction est par nature incertaine » (Catellin, 2004, 180), elle « met à l'épreuve, elle vérifie ou elle falsifie. » (180) Il faut insister sur le choix du mot « falsification » et sur ce qu'il indique sur la capacité à générer de nouveaux savoirs à partir d'un modèle de logique abductif. Ce détail montre bien comment, à l'origine de la production de sens, s'enclenche un processus inventif : dans le procès d'abduction, « on adopte des hypothèses plausibles (loi déductives) susceptibles d'être vérifiées ultérieurement (résultats inductifs). » (179) Il faut produire une hypothèse, fabuler une règle inédite, pour rendre intelligible une situation donnée. L'abduction permet de bien cerner les pouvoirs d'innovations que recèle même la plus rigoureuse des démarches, de penser l'enquête scientifique comme une mise en récit, et nous indique que « la démarche herméneutique la plus rigoureuse, la plus scientifique, ne pourra jamais se passer d'une part de flottement, d'incertitude, voire d'une audace que seules la fantaisie ou l'imagination pourraient lui octroyer » (Decout, 2018, 53). L'abduction nous rappelle, pour reprendre les mots de Laurent Demanze, que la fiction, en plus de sa puissance romanesque, possède aussi une forte potentialité cognitive (2019, para 3).

La méthode abductive, à la base de la recherche menée par l'enquêtrice, fait davantage que *composer* avec les pouvoirs de la fiction, elle les *encourage* : c'est « la fécondité de cette dernière forme de raisonnement qui augmente, [...] pendant que sa sécurité, ou son approche de la certitude, diminue. » (Sebeok, 2015 [1984], 23) En d'autres

¹⁶⁸ Contrairement à la déduction, qui est l'application d'une règle à un cas, duquel on peut *déduire* le résultat, et à l'induction, qui est l'analyse d'un cas et de son résultat afin d'*induire* une règle. Elle constitue aussi une opération dynamique double – soit, simultanément, un proto-modèle déductif (elle invente une loi hypothétique) et un proto-modèle inductif (elle pourra servir à tester ultérieurement des résultats).

termes, « lorsque la certitude d'une conjecture donnée chute, sa valeur heuristique monte d'autant en flèche » (24). Plus l'hypothèse suggérée par abduction est audacieuse, moins elle a de probabilité de miser juste, mais plus elle encoure la chance d'être productrice de nouveauté si elle s'avère valide. L'enquêtrice, dans cette logique, est une « machine à abduire¹⁶⁹ » (Klinkenberg, 2015 [1984], 12) : si cette dernière opération repose sur « un fait perçu comme surprenant, qui s'inscrit [...] contre des attentes, contre l'habitude, ou contre ce qui était jusqu'alors tenu pour acquis » (12), alors les détectives de fiction, qui se trouvent incessamment confrontés à l'inexplicable, n'ont d'autre choix que d'y avoir recours. On retrouve là le modèle holmesien, dont on connaît la citation idoine, tirée du *Signe des quatre* (1890) : *une fois qu'on a éliminé l'impossible, ce qui reste, aussi improbable que cela soit, doit être la vérité*. Dans cette optique, l'hypothèse (des détectives, des lecteur·rices) n'est jamais qu'un récit provisoire, dont la validité reste à établir.

De fait, selon Bonfantini et Proni, « [q]uiconque ayant connaissance des œuvres de Peirce n'aura aucune difficulté à discerner la correspondance structurale parfaite entre la logique de l'investigation selon Holmes et la logique du procès de connaissance en général et de la science en particulier selon Peirce. » (2015 [1984], 143) Même si

le détective proclame à tout va qu'il procède méthodiquement et logiquement, il ne cesse de nous prouver qu'il n'existe jamais *une* méthode de pensée, qu'il convient d'en recréer sans cesse les conditions et les fondements, de ne pas hésiter à emprunter des chemins de traverse, de fabuler, de tâtonner, de faire preuve de désinvolture, voire de se tromper. (Decout, 2018, 51)

¹⁶⁹ Évidemment entre l'abduction d'un·e enquêteur·rice réel·le ou fantasmé·e, scientifique ou policier·ère, certaines nuances s'imposent : « dans le travail policier, l'objectif est de remonter d'un évènement *particulier* à sa *cause particulière* tandis que, dans le travail scientifique, l'objectif est de trouver une loi théorique fondamentale ayant une application générale ou (plus souvent) de faire entrer une anomalie factuelle dans le champs de l'applicabilité d'une loi fondamentale en réarrangeant les lois "intermédiaires". » (Bonfantini et Proni, 2015 [1984], 146)

Ainsi, la constitution du récit et la reconstitution des événements ne peut s'entamer qu'à partir d'une intervention de l'imaginaire, d'un aller-retour entre la concrétude des preuves matérielles et le tâtonnement de l'hypothèse. Rappelons par ailleurs que Ginzburg fait de la chasse la base de son paradigme indiciaire (1980) seulement en tant qu'elle est considérée comme un acte *narratif*, un geste *d'interprétation* à partir des traces d'événements passés, qu'il appartient au trappeur ou au pisteur de déchiffrer¹⁷⁰. Conséquemment, toute enquête « s'expose à être partielle ou partiale, à se livrer à l'invention, à l'affabulation, à la raison ratiocinante et déraisonnable, au goût de l'invraisemblable et de l'abracadabrant, voire à l'hallucination. » (Decout, 2018, 58)

Si l'abduction semble essentielle au déploiement du roman policier, sa nécessité, moins flagrante, oriente aussi les déploiements de la tradition biographique¹⁷¹. Les biographes composent leurs récits à partir de micro-histoires, de vestiges fragmentaires, de documents d'archives lacunaires produits par ou sur les biographié·es. Si on considère que ces matériaux sont les indices que doit interpréter l'enquêtrice pour élucider le mystère auquel elle fait face, on peut assumer qu'elle n'a d'autre choix que de procéder par abduction, soit dans un constant mouvement de balancier entre les artefacts et leur organisation spéculative, sous forme de récit en instance de validation. C'est pourquoi la biographie est un « acte d'anamnèse¹⁷² » (Madelénat, 1984, 163) « où recherche empirique, induction, déduction, hypothèses et inférences se mêlent inextricablement. » (115), et qui exige de l'autrice qu'elle « rempli[sse] les vides par des reconstitutions probables, des liaisons causales, des théories ou des hypothèses » (115). Cette relation de proximité se vérifie d'ailleurs grâce au lexique qu'emploient

¹⁷⁰ Précisons tout de même que narratif et fictionnel ne sont pas des synonymes.

¹⁷¹ Pour certains théoriciens de la littérature policière, ce lien paraît évident ; « il importe moins, souvent, de passer de l'innommé au nommé, d'identifier le criminel, que d'insérer celui-ci, avec ses divers attributs d'ordre biographique et social, [...] à l'intérieur d'une trame interprétative et narrative : le nom ne suffit pas, il faut un texte qui possède une fonction étiologique. » (Boyer, 1888, 222)

¹⁷² On sait, notamment grâce aux sciences cognitives, que la mémoire est (re)création : « [la] remémoration est un véritable dépistage, investigation. L'actualisation des «marques» de la mémoire est de nature heuristique, elle est une interprétation entraînant toute la rhétorique de l'invention et mobilisant la faculté créatrice de l'imagination » (Parret, 2004, 40)

certain·s théoricien·s pour décrire le cheminement intellectuel que doit effectuer le·la biographe, dont « [l]a finalité n'est pas de parvenir à des lois, mais de faire comprendre, en le rationalisant partiellement, le cours d'une existence singulière. » (137) et qui doit « partir de la vision qu'on a du personnage pour contrôler son intuition dans les documents » (67). L'enquêtrice « embrasse les compossibles, reconstitu[e] des évolutions conjecturales, "uchroniques", peuplées de "factoïdes" imaginés. » (Madelénat, 1994, 196).

Ainsi les biographes contemporain·es « renoncent au moins partiellement à la rigueur de l'enquête au profit d'une recreation de l'existence de leur modèle à partir des possibilités [qu'offre] la fiction » (Salha et Monluçon, 2004, 17), mais ce choix est beaucoup moins en porte-à-faux avec la tradition générique qu'il n'y paraît. À vrai dire, elle a peut-être plus à voir avec une transformation de l'*attitude* et du *discours* des biographes que de leur *méthode*, puisque l'auteur·rice endosse désormais un rapport plus assumé à la dimension fictionnelle de ses recherches. En se présentant comme une mise en forme de l'existence, comme une narration constituée de choix (notamment esthétiques), la biographie contemporaine épouse plus explicitement le modèle abductif : elle doit négocier le rapport entre les données du monde encore à interpréter, qu'elle choisit de ne pas négliger, et la narrativisation de ces dernières sous forme « d'explication » ; pour chaque expérience singulière et irréductible, elle doit proposer des modèles d'expression, formuler des stratégies d'intelligibilité. Au final, elle s'éloigne de ses prétentions à l'exactitude événementielle pour recourir davantage à une authenticité différente, qui relèverait avant tout de la fidélité à la vérité qu'une vie est susceptible de porter qu'à la justesse de son rapport aux faits – du moins, dans la formulation de possibles, d'hypothèses, comme vecteurs de sens potentiels. On peut se risquer à dire que la biographie, selon la définition stricte de l'abduction, s'invente comme *l'explication la plus plausible et satisfaisante face à un phénomène donné* – une vie (selon, bien évidemment, des épistémologies très différentes, qui orientent chacune à leur façon ce que *plausible* et *satisfaisant* sont susceptibles de signifier). Ce

sont à présent ces épistémologies et, plus précisément, les astuces rhétoriques qui permettent aux autrices du corpus de les mobiliser, que j'aimerais aborder.

4.4 Deux épistémologies, une rhétorique

Une conception peircienne de la logique abductive peut nous permettre d'envisager les opérations logiques comme une forme de licence poétique favorisant les conjectures audacieuses, encourageant un remplissage des blancs du récit tout en cherchant à faire de lui la matrice d'un savoir. Soucieuse de respecter le document tout en proposant des solutions à ses lacunes, l'enquêtrice s'ouvre aux pouvoirs de la sérendipité, cette « faculté de saisir et d'interpréter ce qui se présente à nous de manière inattendue » (Catellin, 2004, 179) nécessaire au déploiement de l'enquête biographique (Madelénat, 2013, 68). Pour Irène Frain, c'est parce que la trace produit « ce tremblé subit du réel où, dans la même seconde, on se souvient et on imagine¹⁷³ » (2019, 19). Dans un premier temps, penser la démarche de l'enquêtrice en termes de méthode abductive permet, on l'a vu, d'éclairer la cohabitation entre les modes de saisie factuel et fictionnel des vécus en les faisant reposer tous deux sur un procédé heuristique qui exige leur intervention combinée pour s'établir. Dans un second temps, elle nous autorise aussi à comprendre comment deux imaginaires génériques se lient grâce à l'adoption et, ultimement, à la mise en représentation d'une attitude interprétative. C'est, au sein du corpus, cette « mise en représentation » qu'il faut à présent explorer : quelles sont, en somme, les stratégies rhétoriques grâce auxquelles les enquêtrices font poindre, dans la trame du texte, les particularités de cette logique abductive ? Pour reprendre la formule de Dominique Viart, qui affirme que « les écrivains doivent affronter une double contrainte : celles du "comment dire ?" et celles du "comment savoir ?" » (2014, para 2), j'estime qu'il faut se demander, plus spécifiquement,

¹⁷³ Frain poursuit : « C'est bien pourquoi elles nous subjuguent. [...] nous voulons à toute force les remonter, comprendre par quel miracle elles ont réchappé de l'oubli. Quand, enfin, nous l'apprenons, nous ne sommes pas comblés. Nous voulons découvrir ce que les traces n'ont pas dit. » (2019, 19)

« comment dire, transposer dans le texte cette question du comment savoir ? », c'est-à-dire comment formuler le problème épistémique que pose la fiction policière.

Pour signifier cette résistance au départage, un ensemble de choix lexicaux – principalement verbaux, ce qui indique bien comment ils sont le fruit d'un *faire* – contribue à signaler que l'activité abductive de l'enquêtrice se pense, dans et par le texte, à l'aune de cette nécessaire combinatoire. Ces fluctuations sont entre autres signalées par un ensemble d'énoncés que l'on pourrait envisager comme des embrayeurs de facticité ou de factualité engageant l'œuvre, parfois alternativement, parfois simultanément, dans différents types de lecture. L'usage du verbe « prouver » (Benkemoun, 2019, 103 ; Frain, 2019, 156 ; Cloarec, 2016, 134, 159 ; Beaudoux, 2017, 458 ; Cosnay, 2006, 48 ; Delay, 1994, 22 ; O'Faolain, 2006, 15), ou le choix de qualifier les documents de « preuves » (Mimouni, 2019, 16 ; Benkemoun, 2019, 297 ; Benkemoun, 2012, 64 ; Beaudoux, 2017, 7 ; Cloarec, 2016, 123 ; Cosnay, 2006, 59 ; Kapriélian, 2014, 115 ; Laurens, 2017, 32 ; Léger, 2016, 65 ; Léger, 2018, 45 ; Monnin, 2015, 207 ; O'Faolain, 2006, 62, 185, 190 ; Plantagenet, 2016, 133) figurent au nombre de ces embrayeurs de factualité les plus évidents, mais ils s'accompagnent d'une constellation d'autres termes appartenant au vocabulaire probatoire : certaines parlent d'attestation (Josse, 2019, 151), d'autres de certification (Léger, 2008, 142), de dossier (Beaudoux, 2017, 117 ; Frain, 2019, 190 ; Léger, 2018, 23, 122) et de pièces à conviction. Les références aux témoins et aux témoignages (Josse, 2019, 78 ; Frain, 2019, 295 ; Mimouni, 2019, 127 ; Benkemoun, 2019, 200, etc.) ainsi qu'aux comptes rendus (Mimouni, 2019, 127) sont, elles aussi, monnaie courante. De véritables professions de foi sont parfois émises par certaines enquêtrices, telle Nuala O'Faolain, qui écrit, à propos de légers détails, qu'ils ne sont « pas né[s] de [s]on imagination [...] ». Ce sont des [détails] sur lesquels nous avons des indications. » (O'Faolain, 2006, 170), ou Nathalie Léger, qui stipule qu'elle « [s]'essayai[t] à toujours plus d'objectivité et de rigueur. [À d]écrire, rien que décrire. » (2016, 26-27).

Cependant, si les enquêtrices font fréquemment appel à une rhétorique du fait avéré, cela ne les décourage pas pour autant d'assumer avec autant d'aplomb la part fictionnelle de leur entreprise. Tout un vocabulaire de l'approximation va ainsi miner de l'intérieur ces aspirations à une objectivité prétendue. Au premier rang, le mot « hypothèse » (Mimouni, 2019, 63 ; Piégay, 2018, 52 ; Josse, 2019, 78 ; Monnin, 2015, 308 ; Laurens, 2017, 32), souvent employé pour désigner certaines propositions, signale bien que la supposition constitue une étape obligatoire de l'entreprise biographique. Se multiplient les formules telles que « elle a dû » (Benkemoun, 2019, 216 ; O'Faolain, 2006, 29), « D'après ce que j'interprétais de l'histoire » (Piégay, 2018, 37), « elle a sûrement » (O'Faolain, 2006, 28), « il faut croire que » (Mimouni, 2019, 40), « on se doute que » (42), « On ne sait s'il faut y voir » (Josse, 2019, 66) « Il semble bien que » (67), « il faut supposer » (69) « on peut s'interroger sur », « se demander si » (69), « on peut le supposer » (81), « on ne saurait dire » (110), pour ne mentionner que celles-là. Tout se passe comme si le discours d'authenticité s'interrogeait sur ses propres limites et, sans se résoudre à délaisser l'aura du « fait avéré », admettait que demeurent des espaces laissés par lui en dormance.

Ces quelques exemples versant principalement du côté de la concession, de la résignation ou de la précaution contrite sont contrebalancés par d'autres, qui laissent paraître un rapport plus libre et ludique à la supposition : « Je les devine » (Benkemoun, 2019, 77), « on la devine » (89), « J'ai envie de croire que » (284), « je veux croire que » (292), « je suppose » (O'Faolain, 2006, 115), « peut-être y avait-il » (115), « j'aime à penser » (Frain, 2019, 290 ; Laurens, 2017, 10), « j'aime à croire », (Laurens, 2017, 10), « Je rêve que » (Frain, 2019, 290) sont autant de formules qui signalent que réside, dans la confrontation à l'absence de sources, la possibilité d'une fiction à fourir. Enfin, à l'autre extrémité du spectre foisonnent des allusions directes et nombreuses à l'action d'imaginer, qu'accompagnent certains choix de conjugaison tels que l'utilisation (parfois très marquée et extensive) de temps de verbes comme l'imparfait du subjonctif, le conditionnel présent ou le futur antérieur : « J'imagine » (Beaudoux, 2017, 97), « je

t' imagine » (249), « J'essaie d'imaginer » (Benkemoun, 2019, 177), « je préfère imaginer » (217), « on peut imaginer » (223), « Intuitivement, j'imagine » (247), « on les imagine le cœur gros » (Josse, 2019, 74), « on imagine Vivian » (75), « je veux imaginer » (144), « on l'imagine seule » (109), « Peut-on imaginer cette femme » (Léger, 2016, 123), « Il faut essayer de s'imaginer » (Mimouni, 2019, 127), « Imaginez-la » (O'Faolain, 2006, 68), « j'ai pu imaginer » (115), « je l'imagine » (37), « j'imagine » (115), « Au retour, j'ai imaginé leurs dernières paroles, leurs promenades lentes sous les remparts. » (Piégay, 2018, 25). Participent aussi à ce tremblement de la certitude l'accord de ces verbes à la première personne du singulier, qui souligne bien l'implication de l'autrice dans le processus de supposition, ainsi que l'usage des guillemets de relativisation, « signes du faux, de l'à peu près, du monde fictif [...] ». » (Monnin, 2015, 211).

L'enquêtrice sait qu'« en affichant sa fabrique (son *making of*), en ouvrant son atelier [...], [elle] montre le *work in progress*, les angoisses de l'interprète, les incertitudes du bricolage » (Madelénat, 2008, 102). Clara Beaudoux spécifie par exemple que, grâce à certains témoins ayant connu sa biographiée, elle a « pu combler certains vides sur [s]a vie, laissant de moins en moins place à la fiction » (Beaudoux, 2017, 630). Et pourtant, alors qu'elle se rapproche concrètement de Madeleine par les rencontres qu'elle fait, elle admet avoir « l'impression d'être en route pour un monde en partie imaginaire, d'aller à la rencontre de la fiction » (418). Cette oscillation se maintiendra jusqu'à la toute fin du livre, où la journaliste, dans une boucle autoréflexive, revient en pensée aux balbutiements de l'enquête : « Depuis le début, dès que je touche trop au réel, c'est un peu comme un ballon qui se dégonfle. [...] chaque fois que je touche au but, c'est la quête qui s'éteint [...] comme si la réalité reprenait ses droits, et que l'histoire ne m'appartenait plus. » (631) Cet écart, s'il peut paraître à première vue déstabilisant, est parfois salvateur. Pour Isabelle Monnin, il « délimite la zone où se tient le projet : [entre] la subjectivité du roman, la vérité de l'enquête, à moins bien sûr que ce ne soit précisément l'inverse. » (2015, 207) Ces interventions

jouent un double rôle en soulignant la subjectivité de l'enquêteur·rice, mais surtout en questionnant les représentations « qui s'interposent nécessairement entre un document et celui qui l'observe, et qui informent le regard posé sur lui. Les méthodes et les protocoles scientifiques sont un moyen de tenir ces représentations à distance. Mais on peut choisir, à l'inverse, de les exhiber [...]. » (Zenetti, 2019, para 32) Les embrayeurs sont par conséquent accompagnés d'un discours autoréflexif qui n'assume ni ne récuse les postures heuristiques factuelles et fictionnelles, mais fait véritablement en sorte qu'elles *s'allient* dans un même souci, qui va au-delà la dimension esthétique.

4.5 Éthique, esthétique : contrarchiver la patriarchive

Qu'est-ce qui, dans ce cas, l'outrepasse ? Dans *Je suis le carnet de Dora Maar*, Brigitte Benkemoun nous le laisse deviner : « Je ne veux rien trahir ni inventer... juste supposer, en m'accrochant à des détails, sur la place du divan, les tableaux, les bibelots qu'elle a sous les yeux, ou la façon d'être de Lacan. » (Benkemoun, 2019, 167) La dimension épistémologique du travail d'archives fait émerger un ensemble de questionnements esthétiques, mais elle fait aussi foisonner les interrogations éthiques. Une constante, dans les œuvres du corpus, paraît ainsi porter sur la dimension morale de ce qu'il convient ou non d'imaginer : fabuler la couleur des draps ou la scénographie d'un bureau de psychiatre est une chose, imaginer la cartographie non-dévoilée d'un inconscient ou les scènes d'ébats en est une autre. Ce geste d'omission prend sa source au-delà de la simple question (néanmoins importante, et étudiée dans le chapitre précédent) de la pudeur, car il concerne aussi la remise en question des capacités de suppléance de l'imaginaire. Clara Beaudoux, par exemple, n'hésite pas à faire un pied de nez explicite au réel lorsque la maison qu'on lui désigne comme celle de Madeleine ne lui plaît pas¹⁷⁴ mais, plus fondamentalement, elle refusera de dévoiler le contenu de certaines lettres décrivant l'intimité de Madeleine et de Loulou (son défunt fiancé),

¹⁷⁴ « je croise cette maison-là, j'imagine que c'est la vôtre, elle vous irait mieux » (Beaudoux, 2017, 596)

bien qu'elle ait en sa possession les documents qui lui permettraient de le faire. Ainsi, le souci éthique qui motive le refus d'inventer est fréquemment corrélé à la question du déficit documentaire, mais elle ne s'y résume pas¹⁷⁵. En effet, comme le soutient Marie-Jeanne Zenetti, « [d]ans une œuvre littéraire, d'autres ambitions, notamment d'ordre esthétique, mais aussi éthique, peuvent légitimement entrer en contradiction avec le souci de produire un discours fidèle aux faits. » (2019, para 9)

Inversement, c'est parfois pour préserver l'éthique de la démarche d'investigation que devient nécessaire l'inventivité de l'imaginaire. Le projet ne semble contradictoire qu'à condition d'oublier que cette vie, « [i]l faut bien la rêver faute d'éléments biographiques. » (Cloarec, 2016, 195) Car, pour plusieurs enquêtrices, force est d'admettre que « [l]'opacité du récit [...] réduit ici [l'autrice] aux hypothèses. » (Frain, 2019, 74), « à des conjectures » (Piégay, 2018, 46). Il ne faut pas occulter le fait que le défaut documentaire, qui oblige les écrivaines à « recouper, déduire, supposer » (Benkemoun, 2019, 160), ne fait pas que rendre *possible* l'invention, il la rend souvent *nécessaire*. Ainsi, parfois, l'erreur ou l'absence, qui auraient pu constituer un point d'achoppement, recoupent au contraire la déontologie du projet d'enquête, qui fait de l'inexactitude ou de la confusion son rempart. Irène Frain, par exemple, admet se résoudre à rejoindre Pauline par « procuration », c'est-à-dire grâce à « l'entremise d'un récit ultérieur [...] qui n'a d'autre rapport avec son destin qu'une expérience émotionnelle, celle de la terreur politique. » (2019, 156) Le recours à une expérience tierce, qui fait figure de relais, montre à quel point la fictionnalisation peut aussi être le moteur de l'empathie en tant que geste de décentrement de l'individu. Moins que le vécu, ce sont aussi les relations qui sont à inventer, et qui permettent de combler le silence fait sur certaines expériences en les accolant à d'autres, afin de former un récit complet et protéiforme. Il faut donc insister sur le fait que, dans les œuvres du corpus,

¹⁷⁵ Comme en témoigne explicitement Mimouni : « On ne va tout de même pas inventer ce qu'il s'est passé dans la chambre de l'Héliopolis palace hôtel, il faut imaginer à partir de son expérience de ces choses-là. De toute façon, la frustration fait partie intégrante du mythe. » (2019, 109)

il est aussi indécent d'inventer un trauma à l'enquêtée que de révéler sans scrupule ses cicatrices réelles.

En somme, la fiction rend moins caduque la référentialité elle-même que le monopole de cette dernière sur la notion de vérité¹⁷⁶. Or, en contrepartie, le discours littéraire n'a pas, lui non plus, de prérogative sur le domaine de la fiction. L'archive, qui semble pourtant constituer le socle référentiel de la démarche d'enquête, n'échappe pas à son intervention, ne serait-ce que parce que, comme l'indice, son mutisme est loquace. Mais contrairement à l'indice, l'archive est aussi un espace social et symbolique fort. « Construction discursive du réel » (Viart, 2019), « espace de construction » (Louis, para 7), « fabrique du réel » (Zenetti, para 2), son intégration au projet littéraire n'est au fond qu'une fictionnalisation de second degré, puisque l'archive « produit autant qu'elle enregistre l'évènement » (Derrida, 1995, 34), invente le réel qu'elle transcrit, ne serait-ce que parce que le geste d'archiver est

pris dans des usages de la mémoire collective, dans des formes d'institution du passé, dans des pratiques de conservation et dans des techniques de transmission, mais il est aussi le résultat de décisions politiques, de rapports de pouvoir et d'enjeux sociaux. (Méchoulan, 2011, 9)

Dans le premier chapitre, j'ai insisté sur le fait que le document est le résultat d'une subjectivité archivante¹⁷⁷ mais aussi d'un ensemble de règles sociales (voire

¹⁷⁶ Comme le rappelle Marie-Jeanne Zenetti, ces fictions « oblig[ent] à distinguer entre "vérité" et "fait" : nier les faits n'est pas la même chose que réviser la vérité, ou même que jouer avec elle. Car une vérité est toujours déjà prise dans un discours, et elle s'administre par des procédures – procédures qui nous semblent parfois aller de soi, mais que la littérature, comme l'épistémologie, interrogent en les dénaturalisant. » (2019, para 32)

¹⁷⁷ « L'archive suppose l'archiviste ; une main qui collecte et classe » (Farge, 1981, 9) Il faut encore ajouter que c'est « le regard qui fait l'archive ; c'est la volonté d'une personne de considérer un ensemble d'informations articulées entre elles comme la trace d'une activité située dans le temps et l'espace. » (Chabin, 2000, 26)

littéraires¹⁷⁸). Si l'archive est un espace de fiction au sens où elle engage nécessairement le réel dans un processus de reconstruction par la prise en charge discursive, il faut savoir lui opposer des contrarchivations, pour reprendre le néologisme d'Emmanuel Bouju, une « pratique littéraire de destitution des modalités d'interprétation de l'histoire héritées de la tradition (historiographie classique, récit national, mythologie coloniale, etc.) » (2019, para 9). Au sein des œuvres de fiction policière, cela signifie que

[la présence de] l'archive n'a pas pour unique fonction d'étayer le récit, d'attester que telle chose ou tel événement a été : elle ne disparaît pas sous la surface narrative du récit de vie, elle est au contraire exhibée, questionnée, quand ce n'est pas triturée ou tout simplement créée, entre fonction d'authentification et fonction de fabulation. (Dion et Lepage, 2007, 11)

Les matériaux archivistiques ne peuvent être envisagés comme des preuves à proprement parler : ils témoignent davantage, à leur corps défendant, d'une conception de ce qui mérite la notation – pour une collectivité, pour un individu lui appartenant : les absences deviennent « le pivot d'une investigation des conditions concrètes et sociales d'un rapport au savoir [...] ». » (Macé, 2007, 44) C'est en ce sens que, comme l'invention déclarée, «[l] 'archive ne dit peut-être pas la vérité, mais elle dit *de* la vérité [...] » (Farge, 1981, 40).

Or, les chapitres qui précèdent montrent bien que l'une de ces vérités produites par l'archive est machiste – qu'elle est, comme le signale Derrida (1995), une patriarchive.

¹⁷⁸ On sait que les sources romanesques sont parfois employées par les historien·nes pour leur valeur documentaire, mais l'inverse se produit parfois. Dans leur article « De quoi les traces regardées comme des objets sont-elles l'archive ? », Christian Jouhaud et Judith Lyon-Caen montrent que les consignateur·rices de la police des mœurs font usage, dans leurs transcriptions archivistiques, de procédés romanesques hérités de la presse de l'époque : « Il y a donc du "littéraire" dans ces archives. Dans l'épaisseur de leur écriture, dans ce *reste* qui résiste à l'épuisement documentaire, on reconnaît les marques d'un "littéraire" situé, de l'impact, peut-être, de la circulation de la littérature sur toutes les formes de prises en charge du monde par l'écrit dans une société donnée. » (2019, para 21-26)

La fictionnalisation acquiert donc une autre dimension dans le cadre d'une expérience genrée. Elle en transfigure les usages : à la mythification des hommes illustres, qui « s'enclenche dès que l'action d'un personnage historique prend quelque sens majeur pour la collectivité » (Madelénat, 1984, 192), se substitue la palliation romanesque. L'œuvre qui résulte du travail de l'enquêtrice n'apparaît plus uniquement comme le fruit d'une sensibilité esthétique à l'incomplétude, mais en tant que contrainte concrète, produite par certaines contingences matérielles. En effet, pour beaucoup de femmes,

nous sommes confrontées à un tel manque d'informations, sur certaines périodes et certains aspects de leur existence, en particulier sur ce qu'il est convenu d'appeler la « vie privée », et nous savons si bien que ces blancs pourront être en partie réduits, mais certainement pas comblés, que ces lacunes devraient suffire à nous détourner d'une biographie classique [...]. (Planté, 1988, 62)

Dans ces circonstances, l'investissement des documents par l'imaginaire ne peut se faire innocemment, puisque « relire le passé à travers un regard féminin implique que ce passé prête à plusieurs lectures, que les "faits" rapportés par la tradition historique ne sont pas fiables, [...] que l'objectivité du biographe ou de l'historien est inexistante. » (Varikas, 1988, 45-46) Pour reprendre le vocabulaire de Sam Bourcier, il faut répondre à l'« archive de papa » et au « papatrimoine » (procédés archéologiques et administratifs de production puis de catalogage des documents) par le biais de l'archive vive, de l'« archivivant », c'est-à-dire recueillir les expériences auparavant non-enregistrées, mais aussi inventer de nouveaux modèles et infrastructures dynamiques pour permettre la circulation de ces savoirs (2020, non paginé).

4.6 Le patronyme : une fiction patriarcale

La fictionnalisation devient donc une contingence produite par le défaut de documentation, mais le rapport à l'archive n'est cependant pas la seule expérience spécifiquement genrée de celle-ci. Le nom, en tant que fiction identitaire – plus

précisément le patronyme et le pacte social qu'il paraphe – en est une marque dont l'incidence, sur les œuvres du corpus, est persistante. Le nom propre est un acte de langage appellatif particulier : référentiel, il indique sans connoter et, simultanément, il est aussi une fiction qui fonde l'identité. Isabelle Monnin, d'ailleurs, place le nom de ses protagonistes entre guillemets, signe citationnel (emprunt) autant qu'effort de relativisation de l'information donnée (dimension fictionnelle). Le caractère conventionnel du nom, qu'il partage avec la majorité des signes linguistiques, apparaît néanmoins de manière plus percutante : c'est que son contenu ne préexiste pas à la dénomination, c'est-à-dire à un acte performatif (au sens où l'entend Austin) qui, de l'extérieur, intègre l'individu¹⁷⁹ dans le langage, et conséquemment dans la communauté qui l'intronise. « La nomination est le premier acte symbolique, celui qui permet d'avoir une identité, non seulement au sens formel et administratif de l'état civil, mais également au sens d'inscription dans l'ordre symbolique qui est celui du langage » (Cauchat et Durand-Delvigne, 1999, 62), ce qui signifie qu'il participe à la construction individuelle du sujet autant qu'à son insertion dans un ordre préétabli où il devra prendre sa place.

Cette insertion repose d'ailleurs en partie sur la production d'archives. L'anthropologie¹⁸⁰, la sociologie¹⁸¹ et la psychanalyse¹⁸² ont bien montré à quel point

¹⁷⁹ Pour le cas qui nous occupe. Les noms propres désignent aussi autre chose que des individus (lieux, institutions, événements, etc.)

¹⁸⁰ Claude Lévi-Strauss montre dans *Les structures élémentaires de la parenté* (1949) que c'est l'échange des femmes qui fonde le contrat social.

¹⁸¹ Voir notamment Bourdieu : « Il est remarquable que les grands rites d'institution par lesquels les groupes assignent une identité distinctive souvent contenue dans un nom, qu'il s'agisse des grandes cérémonies collectives et publiques visant à attribuer un nom propre (comme le baptême), c'est-à-dire un titre ouvrant droit de participation au capital symbolique d'un groupe et imposant le respect de l'ensemble des devoirs dictés par la volonté de l'augmenter ou de le conserver, ou, plus largement, de tous les actes officiels de nomination qu'accomplissent les détenteurs légitimes d'une autorité bureaucratique impliquent presque toujours une affirmation de la coupure magique entre les sexes (et il faudrait comprendre dans la même logique le changement de nom qui est presque toujours imposé à la femme à l'occasion du mariage). » (Bourdieu, 1998, 27)

¹⁸² « En psychanalyse, c'est le vocable de "Nom-du-Père" qui désigne la fonction séparatrice du père symbolique et signe l'entrée de l'enfant dans la culture » (Saint-Martin, 2010, 14)

le contrat social se fonde sur les rituels d'attribution ou de substitution du nom qui, de l'acte de naissance au certificat de mariage, inscrivent l'individu au sein de la communauté¹⁸³. Or, l'un des premiers groupes auquel est intégré l'individu « est celui de son appartenance sexuelle dont l'inscription sur les registres de l'état civil à sa naissance [...] est la matérialisation administrative. » (Martin, 2012, 42) Le principe de différenciation sexuelle, dont le nom est l'un des signes de renforcement autant que l'une des conséquences, participe à la construction identitaire du sujet avant même qu'il n'en devienne un. À quelques exceptions près, le prénom est effectivement un marqueur genré, l'une des nombreuses stratégies inscrivant le sujet dans la matrice hétéronormative. Mais celui-ci, imposé à l'individu au moment de sa naissance (voire avant) et participant d'un système de classification binaire, reste néanmoins un choix opéré par les parent·es, à la différence du patronyme, qui se transmet d'une génération à l'autre et signe l'appartenance du sujet à une lignée.

Parce qu'elle est patrilinéaire, la dimension identitaire et sociale du nom varie en fonction du genre attribué à l'individu. L'ordre patriarcal fait en sorte que chacun·e reçoit le nom du père, et que disparaît par conséquent de la lignée celui de la mère¹⁸⁴, mais aussi que, traditionnellement, chaque femme mariée doit en changer en adoptant le patronyme de l'époux¹⁸⁵. La relecture critique par Gayle Rubin (*Traffic in Women*, 1998 [1975]) et Eve K. Sedgwick (*Between Men*, 1985) des travaux de Claude Lévi-Strauss (*Les structures élémentaires de la parenté*, 1949) et de Luce Irigaray (*Sexes et Parentés*, 1987) montrent bien que, dans le rituel marital ou conjugal, la relation d'échange n'a pas lieu entre un homme et une femme, mais entre deux groupes

¹⁸³ Avant de proposer ses analyses littéraires, Lori Saint-Martin offre un état de la question très détaillée de ces trois perspectives disciplinaires sur le nom dans deux de ses ouvrages, *Au-delà du nom: la question du père dans la littérature québécoise actuelle* (2010) et *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (2017).

¹⁸⁴ Le nom maternel « [i]nconnu, manquant, effacé par le mariage, le nom de la mère n'apparaissait souvent que sur sa pierre tombale » (Saint-Martin, 2017, 406)

¹⁸⁵ Cette réalité est évidemment variable en fonction des contextes culturels et linguistiques (pensons notamment à l'Islande), mais les textes du corpus, majoritairement français et francophones, sont concernés par ce problème.

d'hommes au regard desquels la femme figure comme un objet transactionnel, marchandise plutôt que sujet impliqué (Delvaux, 2013, 34). La passation est rendue opératoire par ce changement d'appellation. C'est pourquoi « [c]haque femme qui apparaît lutte contre des forces qui veulent la faire disparaître » (Solnit, 2018 [2014], 84), « [l]a cohérence – du patriarcat, de l'ascendance, du récit – décou[ant] de l'effacement et de l'exclusion. » (78) En d'autres termes, si le nom est une fiction de l'origine, qui participe d'un grand récit social, c'en est une où les femmes ne sont, très souvent, pas des protagonistes.

Cet effacement du nom entraîne évidemment certains problèmes dans le cadre de la recherche biographique, il

constitue un obstacle non négligeable dans la reconstitution d'une vie de femme. La recherche de descendants – méthode éprouvée pour retracer la vie d'une personne décédée et qui permet de récolter des informations orales et parfois même d'accéder à des archives familiales – sera encore plus difficile si de cette union n'est née qu'une fille dont on ignore l'identité de l'époux, et donc des enfants. (Gemis, 2008, 12-13)

On sait effectivement que le nom propre occupe une importante place au sein de la tradition biographique où il est un « point de départ obligé » (Gemis, 2008, 12), car son pacte repose sur l'adéquation entre le nom du·de la protagoniste et celui d'une personne réelle¹⁸⁶. Véritable « pierre de Rosette » (Josse, 2019, 22), il n'est pas moins important au sein de la tradition policière, où tous les éléments du roman de détection convergent vers la révélation finale d'un nom¹⁸⁷. Se réapproprier des traditions génériques aussi

¹⁸⁶ « Malgré les dérives vers la fiction que comporte toujours le récit de vie, l'acte de divulgation de soi, même avec retenue et discrétion, même dans la mauvaise foi, est inhérent au genre autobiographique. Le discours sur les origines familiales et sur la construction identitaire, si important chez les mémorialistes de la noblesse postrévolutionnaire, passe obligatoirement par une réflexion sur le rapport au nom, sous toutes ses formes. » (Giachetti, 2013, 41)

¹⁸⁷ Jacques Dubois soutient que c'est l'absence d'un nom, dont la révélation sera par ailleurs insatisfaisante, qui motive le récit policier (1992, 44). En biographie, à l'inverse, nous n'avons au départ que le nom, c'est sa présence qui fonde le genre.

fondamentalement liée à la question nominale peut donc poser certains problèmes aux enquêtrices lorsqu'elles sont confrontées à l'anonymat, mais aussi leur fournir l'occasion de repenser de manière créative le problème de la transmission à l'aune de cette difficulté. Comme l'indique Marie Darrieussecq,

[I]es femmes n'ont pas de nom. Elles ont un prénom. Leur nom est un prêt transitoire, un signe instable, leurre éphémère [...], mais [e]lles trouvent d'autres repères. Leur affirmation, leur « être là », leur création, leur signature, en sont déterminés. Elles s'invitent dans un monde d'hommes, par effraction. (2016, 41)

Ces effractions passent donc par une remise en question de la pertinence ou de la toute-puissance du nom donné et reçu, mais aussi par certaines opérations de renommage – de la part des enquêtées, et parfois des enquêtrices.

Certaines autrices préfèrent ainsi occulter le patronyme et privilégier le prénom de leur enquêtée. Delay, notamment, préfère Kate et Catalina au nom du père, « mentionné seulement en tout et pour tout trois fois [...] comme si en reléguant le nom du père on adoptait mieux la fille [...] ». (1994, 34) Darrieussecq, nous rappelant que « Paula Becker est le nom d'une fille dont le père s'appelait Becker et qu'on a prénommée Paula » (2016, 41), et Modersohn-Becker son nom d'épouse, préfère s'en tenir simplement à Paula¹⁸⁸. Ses hésitations font d'ailleurs écho à celles que l'artiste peintre éprouve elle-même envers son propre nom¹⁸⁹.

Dans le corpus, le prénom est parfois privilégié par les autrices pour lui accorder une place plus importante que le patronyme, mais également lorsqu'il s'agit de ne pas

¹⁸⁸ « Je l'appelle Paula et lui je l'appelle Rilke. L'appeler Rainer Maria, je n'y arrive pas. Mais elle surtout, comment l'appeler ? » (Darrieussecq, 2016, 41)

¹⁸⁹ « Paula quitte tout, maison et mari, pour autre chose, pour l'inconnu. [...] Elle ne sait comment signer : "je ne suis plus Modersohn et je ne suis plus Paula Becker non plus. Je suis Moi, et j'espère devenir Moi de plus en plus." ». (Darrieussecq, 2016, 101-102) ; « "Je deviens quelqu'un." Les lettres de Paula résonnent de ce mantra. Ni Modersohn ni Becker : quelqu'un. » (106)

employer un surnom qui n'est pas toujours le bienvenu : ainsi la « femme qui pleure » devient Dora, La Petite Danseuse, Marie van Goethem. C'est que ces qualificatifs sont autant des « camisoles » (Benkemoun, 2019, 135) que des « titres de noblesse » (135). La Casati et La Castiglione, par exemple, sont à la fois fières et prisonnières de ces articles définis qui font d'elles des légendes. À ces situations s'ajoutent celles d'un ennoblissement volontaire tel que celui auquel se livre Élise de la Roche, qui s'accorde, à la surprise de Mimouni, le titre de Baronne. Des tentatives plus pragmatiques ont pour visée première de permettre aux biographiées d'échapper à la loi, telle que Marion du Faouët¹⁹⁰, Catalina de Erauso ou Chicago May, dont on sait qu'elles changèrent de nom à plusieurs reprises pour fuir la justice mais également pour empêcher que les forces de l'ordre n'arrivent à remonter jusqu'à leur famille¹⁹¹.

Les enquêtées adoptent des noms d'emprunts pour une foule de raisons différentes, pour fuir la justice en même temps que la loi patriarcale. Mais qu'il s'agisse de se donner de la visibilité et du prestige ou de favoriser la dissimulation et l'insaisissabilité, ces fictionnalisations nominales n'ont souvent pas l'objectif premier d'être ouvertement frauduleuses et paraissent davantage servir de prétexte à la réécriture généalogique. C'est du moins ainsi que le présentent les enquêtrices, comme Mimouni qui, si elle ne comprend pas pourquoi Élise s'est ennoblie, conçoit néanmoins « [q]u'elle ne se veuille ni grisette ni portefeuilliste, qu'elle ne se voie pas taillant, ajustant, cousant les peaux au cordonnet, passant le fil dans les chas étroits, concentrant sa vie sur des espaces infimes » (2019, 18) tel que ses parents avant elle, raison pour laquelle elle se débarrasse de son patronyme. La chose ne paraît plus si farfelue, en effet, pour peu qu'on considère cette fausse particule nobiliaire (de la Roche), qui

¹⁹⁰ « Tu t'appelles Marie-Louise, mais très vite Marion sera ton surnom, et aussi Marie Finefont, ou encore Marie Finemouche. » (Lesbre, 2017, 20)

¹⁹¹ « Mais de quels noms a-t-elle signé ? Elle vivait du mauvais côté de la loi, c'est pourquoi, dit-elle, elle essaya de ne laisser personne la photographier. Et elle a eu recours à tant de noms d'emprunt qu'elle ne s'en souvenait même pas. » (O'Faolain, 2006, 98) ; « Le seul nom qu'elle n'a jamais utilisé était Duignan — elle ne s'est plus jamais présentée comme May Duignan après avoir quitté Edenmore. » (99)

remplace le patronyme commun (Deroche), comme une façon de faire dévier la filiation, de réécrire le roman familial ; de signaler que l'origine n'est pas gravée dans la pierre.

4.7 Pseudonymes et prête-noms : s'inventer

C'est dans cette logique que j'interprète, dans le corpus, l'usage répété du pseudonyme. Moins employé par les enquêtrices¹⁹² que par leurs enquêtées, il n'en demeure pas moins un outil de réflexion pour les premières, qui s'interrogent sur les raisons de ce recours. Le pseudonyme peut être un moyen, pour le sujet, de se réécrire ou de se positionner dans une généalogie préexistante. En effet, pour plusieurs biographiées, le changement de nom est lui-même un legs hérité des troubles familiaux antécédents. Dans le cas de Marguerite Toucas, « [t]rès vite, avec Fernand [le père] on a affaire au blanc. À la disparition. À l'imposture : les faux noms, les faux titres, la fausse monnaie. » (Piégay, 2018, 29) Si, aux dires de Piégay, « [o]n invente toujours un peu l'enfance de ses propres enfants [...], dans le monde des Toucas, on s'y employait dans les grandes largeurs. Tout était roman, mensonge, invention, révision » (107). De la même façon, Frain affirme que Pauline « descend d'une admirable lignée de menteuses » (Frain, 2019, 33) : pour la famille Gueuble, « la vie était un livre que l'on pouvait écrire et réécrire à sa guise. » (39) La famille de Vivian Maier est elle aussi caractérisée par « [d]es mensonges, des incohérences, des dénis qui interrogent et laissent imaginer un désir de fuite, ou d'une autre vie, telle la réécriture d'un réel insatisfaisant, qu'un mot suffirait à réparer et à rendre présentable¹⁹³. » (Josse, 2019, 53) Rien d'étonnant, par la suite, à ce que « Miss Maier [...], que personne ne se hasarderait à appeler Vivian, ne lâche rien sur elle-même. [...] Pas même son nom.

¹⁹² À quelques exceptions près, comme Albertine Meunier (Voir chapitre 8).

¹⁹³ La mère de Vivian « dissimule sa condition d'enfant naturelle en se déclarant un père de fantaisie, Nicolas Jaussaud, et prête à Eugénie, sa mère, un autre nom de famille [...]. Ici, personne ne la connaît, elle se veut neuve, sans tache. [...] Il est impossible de ne pas lire ici, dans cet état civil d'emprunt, la souffrance de Maria à l'égard de sa naissance. » (Josse, 2019, 46)

Quand on l'interroge, elle répond : *appelez-moi Smith* ; ou *appelez-moi Jones*. » (116)
L'individu s'inscrit alors dans un double mouvement qui l'arrache au patronyme en même temps qu'il l'inscrit dans une tradition familiale, celle du mensonge sur ses propres origines.

La plupart des initiatives pseudonymiques du corpus sont teintées d'une pareille ambivalence. Certes, changer de nom, c'est se « froter », se « récurer », se « purifier » de l'origine (Cloarec, 2016, 110) qui, comme la peinture pour Marthe Bonnard, est une manière de se recréer¹⁹⁴ (165). Mais se recréer comment ? La réponse à cette question est parfois une forme de « féminisation » volontaire de la lignée, qui replace les femmes au sein de la transmission nominale : Marthe Bonnard, en choisissant un nom d'artiste, va opter pour « Marthe Solange », le prénom de sa grand-mère maternelle (167) ; Margerite Toucas choisit d'adopter le nom de Massillon pour « s'inscrire dans la verticale des pères. Et [y] mettre un peu de sa mère. » (Piégay, 2018, 36) En vertu d'une chronologie inversée, devenue Raymonde Delaroche, Élise choisit de se donner le prénom de sa fille décédée (Mimouni, 2019, 37). Elle signifie alors son désir de rétablir une forme de logique générationnelle qui veut que l'on ne survive pas à sa propre enfant en faisant perdurer cette dernière grâce à son nom.

À plus d'un titre, ce dernier exemple est révélateur. Mimouni formule l'hypothèse, à propos du nom de cette fillette défunte, qu'elle a été baptisée ainsi afin qu'Élise puisse « lui transmet[tre] le destin qu'elle n'aura pas[.] [L]'enfant s'appellera Raymonde : Reyne-Monde. » (27) Au-delà d'une remise en réseau du sujet qui cherche à s'inscrire différemment, pour reprendre l'expression freudienne, au sein de son propre « roman

¹⁹⁴ « À cette époque, une femme qui se marie abandonne le nom de son père pour prendre celui de l'homme qu'elle épouse. Ce nom du père, celui de sa famille, de sa lignée, de ses ancêtres, Maria l'a renié depuis longtemps. Elle a changé de patronyme pour tuer symboliquement son père, pour aimer, pour jouir. Pour éradiquer une histoire qui la reliait au familial, un passé sans doute marqué par la honte, la douleur. Son prénom aussi, elle l'a troqué : Maria, choisi par ses parents, contre Marthe. » (Cloarec, 2016, 181)

familial des névrosés », le cas d'Élise pointe la valeur performative du geste pseudonymique et son rôle fondateur pour l'identité de qui le commet. Chez certaines enquêtées, ces noms choisis nient pour une part la dimension arbitraire de l'acte langagier. Ainsi de Dora, dont le patronyme amputé (Markovitch) signale une autre ablation, puisque Maar (« cratère », en allemand) creuse un trou et le remplit à la fois en le désignant¹⁹⁵. Benkemoun soutient aussi que « pour raccourcir son prénom, TheoDora s'est amputée du préfixe Theo qui signifie Dieu [...].Theo (Dieu) restait peut-être le nœud d'une souffrance, comme les douleurs fantômes des vrais amputés qui continuent de ressentir le membre sectionné. » (Benkemoun, 2019, 171) La contradiction est évidente, voire constitutive : le nom devient le lieu d'une réaffirmation réparatrice qui, du même coup, indique que la biographiée réclame un certain droit à l'incomplétude, à l'inachevé.

Et peut-être cela explique-t-il la propension de certaines à changer de nom à plusieurs reprises¹⁹⁶, au point de produire une confusion polyphonique qui, plutôt que de fonder l'identité en une instance neuve mais fixe, la déplace sans arrêt. « Élisabeth Deroche est devenue Élisabeth de Laroche, puis Raymonde, baronne de Laroche. Plus personne ne le sait. On a oublié ses métamorphoses » (Mimouni, 2019, 10) ; de même, on ne peut se fier « aux avatars successifs du nom de Maier. Von Meyer, Meyer, Mayer, Meier... les noms semblent flotter sur les membres de cette famille et se poser un peu au hasard du temps » (Josse, 2019, 116) ; et au fond, comme l'énonce Cloarec, « peu importe [...] qui est là [...] : Maria Boursin, Marthe de Méligny, Marthe Solange » (2016, 181), puisque, tel que le soutient Nuala O'Faolain à propos de sa biographiée, « il ne fait

¹⁹⁵ « Je suis certaine que ce n'est pas une coïncidence. Theodora Markovitch ne parle peut-être pas allemand, mais elle connaît forcément le sens du pseudonyme quelle se choisit au début de sa carrière. Cette femme qui n'a cessé de se chercher avait au moins trouvé le mot juste : Maar. » (Benkemoun, 2019, 154)

¹⁹⁶ « quand je les ai découvertes, un point m'a sauté aux yeux : elle a changé plusieurs fois d'identité. [...] le fonctionnaire qui lui délivre son laissez-passer l'enregistre sous le nom de Jeannette Paul. Dans d'autres documents, elle déclare s'appeler Pauline Paul. Certains policiers notent aussi "Gueble". Dumas, lui, affirme qu'elle s'appelait Pauline Xavier, l'état civil français permet de trancher : elle s'appelait Pauline Geuble. » (Frain, 2019, 31)

aucun doute que, dans la cellule [où elle croupit], il y avait May Churchill, May Wilson, Diamond May, May Avery et Chicago May.» (2006, 329) À la manière du nom composé que forge Marguerite Toucas-Massillon à partir de retailles familiales, et qui relie ces patronymes par un tiret plutôt que par une esperluette¹⁹⁷, ou du M. Renard¹⁹⁸ – « M comme Marthe ? M Comme Maria ? » (Cloarec, 2016, 323) – qui permet aux deux noms de cohabiter dans une même initiale partagée, ces foisonnements sont « le signe moderne de l’alliance, de la jonction de deux temps, deux identités, deux histoires » (Piégay, 2018, 21) qui produit une multiplication plutôt qu’un remplacement.

Ces exemples montrent bien comment le geste pseudonymique participe de la fictionnalisation du sujet, mais indique surtout à quel point cette dernière est éminemment liée au processus des filiations choisies et agentives abordées dans le deuxième chapitre. Pour Georgeta Cislaru, le pseudonyme est moins un nom qu’un discours (2009, para 22), voire une « seconde naissance » (Lejeune, 1996 [1975], 24) Anne Lemonde dit quant à elle que certaines écrivaines se sentent contraintes « d’adopter » (Lemonde, 1984, 17) des pseudonymes, ce qui montre bien le caractère d’auto-engendrement que ceux-ci peuvent avoir. Mais le choix des biographiées de se renommer à leur guise m’autorise aussi à repenser la filature à l’aune du nom, d’une part parce que la pseudonymie multiple rend, de manière évidente, plus épineuses les démarches concrètes d’investigation, mais aussi, d’autre part, car elle ramène sur le devant de la scène la question du vêtement.

¹⁹⁷ « Les deux reliés par le tiret. Non pas une esperluette, comme on en voit pour les associés, mais un lien : le plus ténu qui soit et qui distingue, par exemple, petite-fille de petite fille. » (Piégay, 2018, 21)

¹⁹⁸ « Et Maria signe aussi : *Maria Boursin, femme Renard* [...]. Femme Renard ! Insaisissable Marthe/Maria qui se déclare mariée. Mais qui est ce Renard ? Une erreur d’écriture sur l’acte de la mairie ? Un mari caché et mystérieux ? Une façon de faire exister Bonnard sous Renard ? L’officier d’état civil a-t-il bien compris le nom marital proposé par Maria ? Bonnard et Renard ont des sonorités proches. Le nom est peut-être mal orthographié... » (Cloarec, 2016, 322)

Pour Martienne Martin, « [p]articipant du travestissement, du jeu et de la falsification identitaire, le *nomen falsum* fonctionne dans un espace qui n'est pas circonscrit par la loi » (Martin, 2005, 60), il « renvoie à des praxis liées au déguisement et au carnaval » (60). Bellet en fait un « déguisement nominal » (1982, 4) et Cislaru affirme qu'« [o]n ne choisit pas son nom, on le *porte* » (2009, para 1. Je souligne). On trouve au sein du corpus des échos de cette analogie entre le nom et le vêtement, notamment dans le cas de *Catalina*, où Delay écrit que son héroïne « serait doublement déguisée, aurait dissimulé non seulement son sexe, mais son nom » (Delay, 1994, 56), ou encore dans *Je te suivrai en Sibérie*, qui lie entre eux le travail textile et la fictionnalisation du nom en nous apprenant que les couturières, « comme les actrices et les courtisanes, choisissaient fréquemment des pseudonymes. Des "noms de guerre", comme on disait à l'époque. » (Frain, 2019, 77) Pour les femmes, le pseudonyme peut effectivement équivaloir à « une dérogation du même ordre que le port du costume d'homme pour les femmes, tenue vestimentaire qui leur fut interdite en 1800 (par l'ordonnance de police du 16 brumaire an IX). » (Giachetti 2013, para 9) Mais ce passage au masculin, qu'il soit pseudonymique ou vestimentaire, signifie moins la volonté d'être considérée en tant qu'homme que la nécessité de subvertir l'assignation genrée.

De manière générale, le pseudonyme met en évidence la fiction du nom propre¹⁹⁹. Ce qui au départ relève pour les femmes de la contrainte sociale peut donner naissance à une certaine plasticité du rapport d'identification à celui-ci. C'est pourquoi « [p]rendre un pseudonyme, quel qu'il soit, c'est décrocher du patronyme masculin. » (Bellet, 1982, 4) Si le patronyme est une fiction patriarcale telle que l'est souvent l'archive, de

¹⁹⁹ « Selon l'étymologie, l'origine grecque du terme fait du pseudonyme un faux nom, un nom mensonger ; Gérard Genette le qualifie de "nom fictif", Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert de "fausse signature" ; Marie-Pier Luneau encore d'"auteurs fictifs" et de "personnalité auctoriale factice" ; Pierre Hébert à nouveau de "signature fictive" ; Gérard Leclerc de "nom imaginaire". Ainsi, le pseudonyme a beau être perçu, en termes de rapport à la réalité, [...] comme s'il désignait purement et simplement un individu empirique, il n'en reste pas moins que son fonctionnement s'appuie sur la toile de fond d'un comme si, autrement dit sur une structure de fiction, ce qu'attestent les différents termes usités pour le désigner, et, par contamination, pour désigner le sujet auquel il se réfère¹⁹⁹ [...]. » (Martens, 2016, 44)

la même manière, il est possible de le réinventer à sa guise : en somme, comme le genre, de le dénaturer. C'est en ce sens qu'on peut percevoir le geste de se nommer soi-même comme une transgression subversive, qui rejoue certains codes tout en actant leur caractère conventionnel. Dans une certaine mesure, le pseudonyme est au nom ce que le drag est au genre ; performer la nomination, parfois outrancièrement, est ainsi une façon de montrer que le geste initial de nommer est lui-même un artifice et que l'identification du sujet à son nom est un acte réel mais performatif.

Que le pseudonyme adopté par les enquêtées soit féminin ou masculin, il est possible d'envisager leur geste en tant que processus de queerisation du sujet dans la mesure où il interroge la stabilité de l'identité par les usages de la pratique même qui est mise en question. Dans les milieux queer, et plus particulièrement trans, les noms sont

des signes intentionnels et hyperboliques d'un travestissement politico-sexuel, mais aussi les armes queer-indigènes permettant de confronter l'esthétique néolibérale. Cela ne se produit pas à l'intérieur du « vrai sexe » ou du nom authentique, mais à travers la construction d'une *fiction vivante* qui permet de résister à la norme. (Preciado, 2019, 72)

La plupart des personnes trans ont « (ou [ont] eu) deux (ou plus) noms propres. Celui qui [leur] fut assigné à la naissance et avec lequel la culture dominante cherche à le[s] normaliser et le nom qui indique le commencement d'un processus de subjectivation dissidente. » (70) Car « [l]es noms trans ne se contentent pas de signifier l'appartenance à un autre sexe : ils décrivent avant tout un processus de désidentification » (71) qui prend pour objet la norme hétéropatriarcale. Bien qu'on ne puisse comparer strictement les cas de figures que fournissent les expériences trans et celles des enquêtées et des enquêtrices, le premier nous renseigne néanmoins sur le potentiel créatif et subversif du second.

4.8 Crédibilité féminine, crédit auctorial

Dans ce contexte, le nom ainsi que « la signature, défaite et reconstituée, effacée et réécrite par une multitude d'actes politiques, n'apparaît pas ici comme un lieu d'autorité, mais comme témoin de la traversée. » (Preciado, 2019, 1) C'est sur cette question de l'autorité et de sa relativisation qu'il faut en définitive s'arrêter de nouveau pour conclure. La question du nom et du procès de nomination au sens large la posait d'ailleurs déjà – qui possède le pouvoir de nommer et de transmettre son nom ? La légitimité que le père « conf[ère] en "donnant" son nom à l'enfant et en le reconnaissant comme sien » (Saint-Martin, 2010, 13) est un geste qui possède une dimension filiale certaine, mais il interroge aussi le départage entre ceux qui, en inventant, fondent le réel et celles qui, posant le même geste, mentent et trahissent ce dernier. Des gestes spontanément associés à la mythomanie sont alors réinterprétés comme les points de départ de mythologies personnelles. On peut par ailleurs, à ce titre, percevoir dans ces démarches fictionnalisantes – de l'archive, du nom – une volonté de se réappropriier le trope marqué de la femme non-fiable, très récurrent dans la littérature policière, et de repenser la question de la crédibilité féminine à l'aune de celle du crédit auctorial. Dans une certaine mesure, qui semble peut-être paradoxale, un désagrègement de la crédibilité est ce qui, en retour, génère le crédit auctorial, non pas car les enquêtrices discréditent ou décrédibilisent leurs enquêtées, mais plutôt car elles refusent de se soumettre à l'impératif de la preuve à fournir, et qu'elles ne répondent plus à l'autorité des instances – historiques, juridiques, familiales – qui les somment de s'expliquer. Comme le résume Christine Baron, « l'autorité ne saurait se réduire à l'obéissance automatique à des modèles [...], elle comporte cette dimension d'autofondation qui pousse une pensée à se donner à elle-même le principe constitutif de son ordre, c'est-à-dire sa propre légitimité » (2010, 16).

À l'idée voulant que « la fiction [ait] perdu son autorité énonciative [, d]'où le recours, dans la fiction contemporaine, à des stratégies particulières » (Viart, 2004, para 4) telles

que la convocation des archives ou du modèle historien, s'adjoignent donc certaines préoccupations genrées dans le cadre d'une étude où le corpus est composé d'autrices en quête d'une autorité longtemps déniée pour des raisons similaires, c'est-à-dire par manque de crédibilité intellectuelle et autres manifestations du complexe de Cassandre. C'est à ce titre qu'il est possible de considérer que « ces livres mettent "la fiction en procès" dans la mesure où ils en changent la nature, où ils en interrogent la légitimité et le processus en même temps qu'ils démasquent les "fictions" à l'œuvre dans le corps social. » (Viart, 2004, para 41) Car, en effet, la nécessité de toujours revenir au « réel » tout en accusant ses lacunes trouve potentiellement son origine dans le besoin de maintenir un éthos biographique, un crédit auctorial. L'arkhê derridien, qui lie l'archive à l'autorité d'un commandement, est ainsi récupéré et affaibli par les autrices :

Par une sorte de chiasme, la distance du biographe à l'archive se révèle inversement proportionnelle à la distance du biographe au réel. Au début du parcours, toute l'autorité revient à l'archive ; au terme du parcours, toute l'autorité est transférée au biographe. (Dion et Lepage, 2007, 16)

Comme le formule Marielle Macé, la récupération d'une posture historique est intéressante surtout dans la mesure où elle « continue de porter en elle tout son passé savant (dont une petite expression de connivence [...] suffit à rapatrier l'autorité). » (46-47) C'est en partie cette destitution systématique des autorités qui, en filigrane, semble lier entre eux procédés d'affiliation, de filature et de fictionnalisation. Autorité du père, de l'ancêtre, mais aussi autorité de la tradition littéraire, de ses grandes figures tutélaires ; autorité du chasseur sur sa proie, autorité de l'archive sur le vivant sont tantôt tour à tour, tantôt conjointement remises en question par le travail de l'enquête. Liant entre eux les trois axes de cette première partie, la question de l'autorité – et de la destitution presque systématique des figures qui l'incarnent – orientera aussi la seconde partie de cette thèse. Il faudra ainsi la garder à l'esprit lorsque viendra le temps de saisir le rapport riche mais conflictuel qui tout à la fois unit et oppose l'enquêtrice à l'archive photographique et à son pouvoir d'attestation.

PARTIE 2. INTERMÉDIALITÉS. CHAMBRE NOIRE ET CHAMBRE D'ÉCHOS

CHAPITRE V

INTERMÉDIER. DÉNATURALISATION DE L'ARCHIVE PHOTOGRAPHIQUE

*Je veux lancer un filet et attraper ces
images qui m'ont fabriquée, essayer de
comprendre ce qu'elles disent, le chemin
qu'elles ont tracé, la raison pour laquelle
ce sont celles-là en particulier que j'ai
retenues, pourquoi je m'en souviens et de
cette façon-là, si vive, comme quelque
chose d'inaltérable et d'impitoyable*
Martine Delvaux, *Thelma, Louise & Moi*

*Corps fantôme, être fantôme, on ne sait
jamais d'où vient l'autoportrait, ni où il
va, mais c'est précisément ce devant quoi
il nous place : sa venue au monde, aussi
étrange qu'un oiseau incomplet, aussi peu
figurée que le négatif d'une photographie
jamais développée, sa présence en tant
que chose possible.*
Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*

Les résonnances entre les théories des genres biographique et policier mises en évidence lors des précédents chapitres ne doivent pas nous faire oublier que les enjeux de filiation, de filature et de fictionnalisation sont eux-mêmes entés sur des pratiques d'enquêtrices concrètes et apparaissent, dans les œuvres, par la mise en place de certaines stratégies sémiotiques spécifiques sur lesquelles il faut désormais se pencher. Parmi ces stratégies, l'une retient mon attention plus que les autres par sa récurrence.

Il s'agit de l'usage de l'archive photographique²⁰⁰. Une portion non négligeable de textes à l'étude présentent des sujets photographes et vidéastes (Dora Maar, Vivian Maier, Barbara Loden) ou des modèles photographiées (La Casati, La Castiglione, Marthe Bonnard, Greta Garbo), mais une portion encore plus grande donne à voir des photographies. Et si Nuala O'Faolain, Isabelle Monnin, Héra Lamine, Clara Beaudoux, Annie Correal et Julie Doucet intègrent, à même leurs ouvrages, des images photographiques, plusieurs autres autrices du corpus en signalent la présence et l'importance au sein de leur démarche ; Anne Plantagenet, Brigitte Benkemoun et Isabelle Mimouni, pour ne nommer qu'elles, informent les lecteur·rices que c'est une photographie de leur biographiée qui est à l'origine de leur projet²⁰¹ ; les textes de Marie Cosnay et de Nathalie Léger se construisent eux aussi fortement autour d'images photographiques décrites ; enfin, lorsque les images viennent à manquer, leur absence apparaît quant à elle dans le texte, où l'autrice regrette qu'elles n'existent pas et mentionne le manque ainsi provoqué.

La photographie génère le récit, alimente la traque policière, et autorise les autrices à broder leurs spéculations fictionnelles autour de l'image probatoire. En d'autres termes, elle apparaît comme un vecteur aiguillonnant et catalysant les enjeux qui permettaient déjà d'agglomérer les fictions des enquêtrices. C'est pourquoi, dans un premier temps, ce cinquième chapitre sera consacré à un examen préliminaire lors duquel je m'appliquerai à dégager les liens conceptuels entre l'image photographique et les traditions biographiques et policières, tout comme le rapport spécifique qu'entretient chacun des trois axes préalablement dégagés (filiation, filature, fictionnalisation) avec l'archive photographique. Par ce survol, je veux suggérer la

²⁰⁰ Le privilège accordé au terme d' « archive photographique » s'explique par le fait que les enquêtrices, pour la plupart, s'adonnent davantage au réemploi d'artéfacts iconiques qu'à la production d'images originales. J'inclus l'archive filmique dans cette catégorie d'archive photographique (un choix que j'explique dans le chapitre 7) ; bien qu'elle diffère de l'archive photographique en beaucoup de points, je l'aborde ici en vertu de son statut d'image d'archive judiciaire.

²⁰¹ Pour plus de détails à ce sujet, voir la section 7.1 de la thèse.

liaison sociologique, littéraire, conceptuelle qui unit l'image photographique à ces trois axes dans l'histoire des idées, sans omettre de l'exemplifier par le corpus. Il faudra donc envisager cette progression comme une archéologie partielle des points de contacts entre les imaginaires qui ont constitué le centre de la première partie et les théories de l'image photographique.

Car ce cinquième chapitre est aussi un premier chapitre, celui par lequel s'ouvre la seconde partie de la thèse, et avec elle un second temps de l'analyse. Ce dernier est caractérisé par la place plus manifeste accordée à l'analyse des œuvres, mais aussi par un décalage ou un élargissement de la perspective théorique initiale. En parcourant les œuvres, on s'aperçoit rapidement que l'archive photographique, qui y occupe une fonction documentaire, endosse aussi un rôle plus large en agissant à titre de véritable matrice d'interprétation et de création. C'est cette idée qui servira de fil rouge au déploiement de mes lectures, lors desquelles j'aborderai les différentes déclinaisons – remédiation, hypermédiation et rétromédiation – de la présence photographique. À la pensée de l'intergénéricité que j'ai développée des chapitres deux à quatre grâce aux fondements conceptuels qu'offre la théorie queer, je voudrais joindre à présent une pensée de l'intermédialité. Ainsi, avant de signaler de quelle manière se déploient des pratiques photolittéraires concrètes, je fournirai, pour conclure ce chapitre, quelques hypothèses sur les possibles parentés entre généricité et médialité, notamment en me fondant sur la perspective queerféministe qui n'a cessé d'accompagner ponctuellement ma réflexion, et par laquelle j'aimerais réfléchir aux vertus heuristiques de l'intermédialité au sens large, mais aussi aux capacités critiques de l'image photographique en particulier.

5.1 *Bio, thanato et photo graphies*

Selon Marta Caraion,

Le récit fondateur de la photographie, qui pose les bases de sa compréhension, se constitue au XIX^e siècle autour d'une double détermination : d'une part, le contrat de vérité et de fiabilité [...] et d'autre part, une inscription légendaire des origines de la photographie dans un passé plus ou moins lointain. (2008, 69)

En plus d'une ressemblance avec le pacte référentiel de la biographie, également fondé sur une conception particulière de l'authenticité, on reconnaît, à la lecture de cette citation, l'obsession des origines qui caractérisait ce genre littéraire, et qui s'appliquait aussi à la tradition policière (j'en ai montré la force dans le deuxième chapitre). Comme la biographie et le roman policier, la photographie s'active continûment à accomplir la quête et la construction de sa propre télégonie. Mais à ce premier parallélisme, il faut ajouter plusieurs autres similitudes, puisque d'un point de vue historique et technique, la photographie s'inscrit à la fois dans une tradition policière et biographique. Ce ne sont donc pas exclusivement ces origines fantasmées qui la rapprochent de ces genres littéraires.

Au XIX^e siècle, « la photographie et plusieurs autres technologies médiatiques jouent un rôle non négligeable au plan tant des moyens d'investigation du détective que des stratégies de mise en scène filmique » (Stiegler, 2015, 43). Présente dans les récits de détection de l'époque autant que dans les commissariats, l'image photographique contribue à associer tendances textuelles et investigatrices. Dans « La preuve par l'image : Conan Doyle et la photographie », Bernd Stiegler soutient que, même lorsque la photographie n'est pas mise en scène par les auteur·rices, elle reste une présence aussi tenace qu'évanescence. Son hypothèse est que le détective anglais *est* la caméra, ce dernier étant « caractérisé comme une véritable *machine d'observation* » (43) :

C'est la raison pour laquelle il n'a pas besoin de la photographie comme technique d'observation : Holmes *est* d'ores et déjà un appareil photo prenant sans cesse des clichés qui sont plus riches en informations que ne le seraient des photographies criminelles [...]. (46)

Henry Bond proposera une analyse similaire de l'œuvre proto-policrière de Poe, complétant ainsi, cette fois grâce à l'appareil, le tableau mythique des grands-pères de la littérature de détection. À son avis, « la prose de Poe, si elle ne dépend pas directement des photographies, semble à tous le moins photographiquement informée. » (2009, 16. Je traduis²⁰²) Encore aujourd'hui se ressentent, dans les fictions policières télévisuelles ou littéraires, de telles influences, puisque le rôle de photographe de scènes de crime « est désormais si bien connu que le langage filmique dominant [...] n'a produit aucun moyen plus simple ou efficace d'introduire la localisation d'une scène de crime récemment découverte qu'en dépeignant l'acte par lequel cette dernière est photographiée et documentée. » (12. Je traduis²⁰³) Si on apprend, avec Sontag, qu'elle en est parfois la métaphore, la capture de l'image devient aussi la métonymie même du meurtre.

Fournissant un point d'explication historique à ces résurgences de l'image dans la poétique des récits policiers, Dominique Kalifa livre les raisons potentielles de cette mise en rapport entre appareil et détective :

Adossés l'un comme l'autre au pouvoir d'identification et d'attestation du regard [...], ils partagent un même système de représentation qui entend bien « révéler » le monde à partir de l'enregistrement de ses traces sensibles. C'est pourquoi la fiction de l'œil révélateur ou de l'image inscrite dans la rétine comme dans *L'Accusateur* de Jules Claretie (1897) connurent une telle postérité. (2007, 43)

²⁰² « Poe's prose seems to be, if not directly dependent on photographs, then at least photographically informed. » Bond précise : « his literary reconstruction foreshadows a slow low-angle camera pan across the murder scene. Poe's device is to consider certain details as if he were referring back to a series of photographic images of the crime scene, and his meticulous appraisal reveals the significance of a hitherto overlooked detail, some torn strips of fabric which had been carefully removed from the deceased's skirt. » (16)

²⁰³ « Indeed, the socio's role is now so well known that dominant film language, for instance, has produced no more effective or simpler means of introducing a location as a discovered crime scene than to portray the act of it being photographed and documented. »

La ressemblance se fonde ainsi sur une métaphore bien connue pour décrire l'appareil photographique, celle de l'œil de verre ou de la rétine du savant²⁰⁴ (que l'on doit à l'astronome Jules Janssen, et que l'on retrouve dans la littérature²⁰⁵ du XIX^e), et qui a un temps servi à décrire l'objectif. L'œil des détectives et l'appareil auraient une même fonction, celle d'enregistrer exhaustivement les détails afin de faire (littéralement pour l'un, figurativement pour les autres) jaillir la lumière. C'est pourquoi, selon le sémiologue Jacques Dubois, plus qu'une influence mutuelle fondée sur le partage de certaines méthodes et thématiques, ce sont aussi les modes de production et les épistémologies que semblent partager la photographie et la paralittérature policière :

lorsque André Rouillé [*L'empire de la photographie*, 1982] fait voir que le procédé photographique s'affirme en tant que solution à la fois technique, sémiologique et idéologique à des problèmes posés à et par la formation sociale dans le troisième quart du XIX^e siècle, on est tenté de lire son interprétation comme largement transposable au récit d'enquête. (2006 [1992], 24)

Comme la photographie, le roman d'enquête serait une réponse adressée à la réalité moderne et industrielle, à son opacité nouvelle. En plus d'organiser le visible, ces deux manifestations techniques et culturelles répondraient à la même préoccupation sociale, celle de classer les individus dans un ordre de la visualité. C'est pourquoi, si l'on en croit Henry Bond, il faudrait ajouter, à la triade Holmes-Freud-Morelli, plusieurs autres nom : les innovateurs du visible que sont Moholy-Nagy, Reginald Fessenden, Eadweard Muybridge et Wilhelm Röntgen, qui partagent avec eux « le désir d'utiliser la science pour révéler ici des mondes invisibles » (Bond, 2009, 3. Je traduis²⁰⁶)

²⁰⁴ « l'œil humain — celui de la victime — est ici effectivement considéré comme un appareil de prise de vue, et la rétine comme une pellicule sensible, une surface d'impression. » (Dubois, 1983, 215)

²⁰⁵ Jules Verne (*Les Frères Kipp*, 1902) et Jules Claretie (*L'Accusateur*, 1895) en sont des exemples.

²⁰⁶ « A common purpose shared by each of these pioneers was the desire to use science in order to reveal hither to unseen worlds, to go deeper, further, and so on. And this attitude was shared, of course, by the Austrian neurologist Sigmund Freud, who formulated his initial theory of the unconscious during precisely the years that these photo discoveries were also announced – The Interpretation of Dreams was originally published in 1899. »

Alors que les images se sont multipliées au sein des récits criminels, ces derniers ont eux aussi pénétré avec puissance la symbolique de l'image. En témoignent notamment les remarques de Walter Benjamin sur le travail d'Atget, où on lit que ce dernier capte ses images « comme on photographie un théâtre du crime » (Benjamin, 2001 [1938], 286). Léger nous apprend d'ailleurs, dans *L'exposition*, que La Castiglione appelait « chambre du crime » (2008, 151) le studio où elle posait. Ainsi se déploie tout un lexique de l'acte photographique, qu'il soit artistique ou non, comme « crime d'embaumement » (Garat, 2011, 157) et « meurtre rituel » (157), les photographies devenant ainsi les « pièces à conviction de notre culpabilité » (157) ; il faudrait non seulement traiter l'image en *criminologie*, mais aussi en *criminelle*, et tenter de la « faire parler », de « briser son silence » (22), comme on le ferait d'un·e suspect·e au cours d'un interrogatoire.

Si photographie et roman policier sont ainsi liés, c'est en grande partie car la photographie et le crime le sont aussi fortement dans l'imaginaire populaire comme dans la pratique journalistique et criminalistique. En effet, Dubois note que « la photographie dite judiciaire va servir à fonder, à la faveur d'une collaboration entre police et psychiatrie, une *anthropologie criminelle* qui fait écho à l'effort descriptif accompli par la littérature d'enquête. » (2006 [1992], 24). Tel que l'écrit Joan Fontcuberta, « le XIX^e siècle a assisté à la naissance du besoin compulsif d'amasser des images pour contrôler le monde : les albums des criminalistes Alphonse Bertillon et Cesare Lombroso en sont un exemple » (2015, 86), mais ils n'en ont pas l'usage exclusif. Au-delà des bureaux d'enquêtes, ce sont aussi les tribunaux qui font appel à l'image photographique²⁰⁷, prolongeant encore les interrelations entre criminalité et

²⁰⁷ « À la fin du XIX^e siècle, l'usage de la photographie au sein du tribunal devient monnaie courante. Juges et jurés examinent des agrandissements d'écriture, observent des photographies pour évaluer la ressemblance dans les cas d'enfants illégitimes, étudient des photographies de biens matériels saccagés [...], examinent les portraits [...], les scènes de crimes et les lieux d'accidents, ou encore des clichés de blessures. La photographie est devenue un outil probatoire de poids. » (Mnookin, 2015, 9)

photographie. Il appert d'ailleurs qu'on trouve là également une caractéristique du récit de filiation, où les « scènes judiciaires » sont nombreuses, plusieurs romans des origines s'ouvrant par un procès ou faisant du roman une forme de tribunal privé²⁰⁸.

S'ils ressemblent aux détectives, les photographes mènent aussi « [une] enquête [...] aux allures policières [telles] que les affectionnent les biographes. » (Léon, 2008, 115) On peut donc penser que ces dernières éprouvent aussi une fascination particulière pour l'image photographique et ses potentialités. Si, selon Dubois, la fiction policière s'est alliée dès le départ avec la photographie en raison de la proximité des dates auxquelles elles ont émergé, la biographie, quoique plus ancienne, l'a en revanche immédiatement faite sienne dès les débuts de sa démocratisation. En raison de son caractère référentiel apparent et de ses vertus indiciaires, on attribue régulièrement une valeur d'authentification à l'image photographique lorsqu'elle se présente au sein de textes biographiques, où elle agit en guise de preuve²⁰⁹. À la manière de Dubois, qui supposait des affinités sémiologiques entre dispositif littéraire policier et dispositif photographique, Martine Boyer-Weinman apparente aussi les processus d'écriture biographique et de capture photographique lorsqu'elle affirme que chaque trajet existentiel « mérite un rendu photosensible » (2004, 78).

(Auto)biographie et photographie travailleraient de concert, selon Nancy Pedri, pour qui « le *ça-a-été* de la photographie — lié à son ontologie et à la base de son pouvoir référentiel — renforce le *j'ai existé* autobiographique. » (2008, 392) Le récit photolittéraire conjuguerait donc les formules de Lejeune et de Barthes, à en croire l'auteur du *Manifeste photolittéraire*, Gilles Mora, de l'avis duquel la photographie est « un *amplificateur d'existence* » (2004, 103), cette matière première du récit de vie :

²⁰⁸ Les analyses de Léger et Kaprilélian (chapitre 7) en sont des exemples spécifiques et plus concrets.

²⁰⁹ En témoignent les ouvrages collectifs consacrés à cette question spécifique tels que les collectifs *De l'autoportrait à l'autobiographie* (2001), *Traces photographiques, traces autobiographiques* (2004) ou *Photographie et mises en images de soi* (2005)

« Certificat de présence au réel pour l'opérateur, possibilité technologique d'un enregistrement souple, immédiat : la photographie est un *marqueur* biographique exceptionnel. » (109) La démarche artistique de Mora s'inscrit tout à fait dans une mouvance conceptuelle ayant connu beaucoup de succès pendant les années 1970 et où, explique Danièle Méaux, « les photographies se conjuguent au texte pour construire des formes narratives complexes, oscillant entre autobiographies et fictions. » (2004, 10) Cette tendance va culminer en littérature à partir des années 1980, où l'on voit apparaître un sous-genre biographique particulier, celui du récit de filiation. Dans l'ouvrage où il en fournit la typologie détaillée, Guy Larroux pose la prégnance de l'image photographique, parfois dès la couverture du livre (cette hypothèse se vérifie d'ailleurs dans le cas des œuvres de Beaudoux, Benkemoun, Mimouni, Josse, Doucet et Plantagenet), comme un des signes distinctifs de ces textes où « la fixation d'image semble valoir comme affirmation du sujet [...]. » (2020, 200) Dominique Viart, à qui l'on doit le terme de récit de filiation, fournit à cette tendance un début d'explication, à mi-chemin entre sociologie et poétique :

la photographie, sans doute la plus proche du biographique par son usage commun le plus répandu, [...] fixe sur la pellicule des « moments de vie ». On sait l'ampleur du travail de réutilisation ou de réélaboration de ce matériau, souvent familial, historique ou social, par des photographes qui en font l'objet même de leur pratique. (Viart, 2001, 29)

En effet, si les biographes se sont emparés de l'appareil ou des archives photographiques avec empressement et curiosité, les photographes ont aussi pris le parti de mettre en scène ou de se tourner vers une matière biographique.

Du fait de son statut indicial, la photographie paraît agir comme un garant supplémentaire de l'identité du sujet à lui-même (même si, j'y reviendrai, cette garantie est un effet précaire). À vrai dire,

[i]l n'est d'ailleurs nullement indifférent que les ouvrages photolittéraires soient fréquemment liés aujourd'hui à la redéfinition du sujet,

du Moi, dans des œuvres souvent désignées comme relevant de la catégorie de l'autofiction, c'est à dire d'une forme de jeu oscillant entre les procédures de validation ou de probation de l'existence du sujet, et celles tendant au contraire à le remettre indéfiniment en question. (Montier, 2008, 11)

En plus de la dimension indiciariaire qu'il nous faudra aborder, cette dimension identitaire semble faire plus que lier la pratique et l'image photographique à la biographie, puisqu'elle n'est pas non plus étrangère aux relations entre photographie et techniques policières : comme les romans, « [l]es manuels de criminalistique accordent [...] une importance cruciale aux procédés visant à établir avec certitude l'identité des personnes en cause dans une affaire, qu'elles soient victimes ou malfaitrices. » (Lavoie, 2017, 124) La dimension identitaire de la photographie, plus qu'un point commun que partageraient traditions biographiques (énoncer son identité par le texte) et policières (révéler l'identité d'un coupable), paraît donc les lier plus étroitement l'une à l'autre. Or, on verra qu'elle opère pareillement avec les trois axes par lesquels était traversée la première partie de la thèse. Plus que de s'additionner à l'intergénéricité, l'intermédialité photolittéraire semble donc *l'amplifier*. Filiation, filature et fictionnalisation ont quelque chose à voir avec la question de l'identité, mais il reste à montrer à quel point chacun de ces axes entretient une relation à la photographie qui nous plus avant les rapports entre les genres littéraires biographiques et policiers.

5.2 Images de mère et images-mères

Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes écrit qu'il « [vit] dans l'angoisse d'une filiation incertaine : une image — mon image — va *naître* : va-t-on *m'accoucher* d'un individu antipathique ou d'un "type bien" ? » (1980, 797. Je souligne.) Texte fondateur, l'essai sur la photographie du sémiologue structuraliste se noyaute autour de la filiation parce qu'il pose la question de la relation à la mère par le prisme de l'image captée, mais aussi parce qu'il utilise, pour ce faire, une pensée de la filiation. Au-delà de la parenté avec la mère, c'est véritablement « une sorte de lien ombilical [qui] relie le

corps de la chose photographiée à [s]on regard » (854). Dans *La Brûlure de l'image*, Laurent Jenny rappelle à propos du texte de Barthes que ce rapport sert à construire autant qu'à défaire la filiation, puisqu'en « regardant la photo de sa mère enfant, Barthes se projette comme père de sa propre mère, par une inversion de générations [...]. » (2019, 61) Comme j'ai eu l'occasion de le pointer à propos des fictions policières et biographiques, la restructuration des rapports familiaux naît souvent d'une tentation de s'originer soi-même, et l'image n'échappe pas à cette logique, elle y participe autant qu'elle est influencée par elle.

Il faudrait placer à la même enseigne le texte de Guibert, qui s'ouvre sur une description du fils échouant à photographier la mère pour la « déshabiller [...] de toutes les apparences dont l'a recouverte le désir paternel » (1981, 61). L'écrivain et photographe à qui l'on doit *L'image fantôme* s'emploie après tout à désagréger le récit lisse de l'image familiale : si, d'ordinaire, « [l]'histoire photographique de la famille doit être bien colmatée et cohérente, sans failles, [et qu']elle ne doit rien laisser lire qu'on ne sait déjà » (36), Guibert est bien résolu à l'ébrécher. Tandis que « le sujet véritable de toutes ces photos [est] de montrer, de certifier [s]on appartenance à [s]es parents » (37), la parole poético-théorique se présente comme une façon de fragiliser le discours généalogique. L'image familiale est un véritable acte de naissance, et la pratique littéraire et photographique du fils, une façon de nier ce qui l'y rattache en produisant un contre discours.

Barthes et Guibert nous parlent donc d'images de mères, mais aussi d'images-mères. Et si leurs thèses ne font pas consensus parmi les théoricien·nes de la photographie, elles agissent néanmoins à leur tour à la manière de figures tutélaires, presque parentales, envers lesquelles il importe de se positionner favorablement ou non. Tout se passe à vrai dire comme si ces textes initiaient eux-mêmes une forme de lignée tout en faisant de la généalogie un élément cardinal de la sémiologie de l'image

photographique²¹⁰. Aussi est-ce sans doute peu étonnant qu'à leur suite ou à leur rencontre, plusieurs autrices voient, dans la photographie, un espace privilégié de réflexion sur la filiation, et que la filiation soit un lexique récurrent de la réflexion sur l'image et la pratique photographique (alors que Nathalie Léger cite allègrement Barthes²¹¹, Isabelle Monnin place Guibert en exergue de son livre²¹²)

Sociologiquement, l'archive photographique privée joue un rôle constitutif dans la solidification des récits familiaux, notamment en raison de son usage dans le cadre de création d'albums, objets qui visent entre autres à instituer un récit généalogique, puis à l'« officialiser ». L'album privé est une forme de fiction (un roman familial des névrosés, aurait dit Freud). Car même si elles ont vocation à certifier une cohésion groupale, les images sont silencieuses, taisent des secrets plus qu'elles n'en révèlent ; pour cette raison, elles incarnent « une mémoire aveugle, muette, mutilée [...] » (Guibert, 1981, 38), qu'il faut reconstruire et, très souvent, contrefaire. Ainsi, bien que « ce qui confère une telle valeur à ces albums [familiaux], [...] c'est leur dimension pragmatique, leur statut d'index, leur poids irréductible de référence, le fait qu'il s'agit de véritables *traces* physiques » (Dubois, 1983, 70), il n'empêche que ces traces, dans le cadre de l'album comme dans toute pratique photographique, sont narrativisées, intégrées à un récit par leur articulation et leur interprétation.

²¹⁰ D'ailleurs, Guibert ne manque pas de mentionner dans *L'image fantôme* sa rencontre avec Barthes, et comme cette dernière est *avortée* par le décès de la mère du sémiologue.

²¹¹ « Maintenant, il faut ranger. Le jour où je les ai découvertes, j'ai emporté les photos d'enfance de ma mère. Je n'ai pas voulu les lui demander. Elle me les aurait pourtant certainement données. Rentrée chez moi, je n'ai rien fait sinon les mettre au fond d'une boîte. [...] Après le refus du musée et l'abandon du projet d'exposition, j'ai rouvert la boîte. *Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos.* » (2008, 152-153)

²¹² « Alors les photos de famille restent là, dans leurs petits cercueils de carton, et on peut les oublier, elles sont comme des crois plantées, elles appellent le plaisir mélancolique. Quand on ouvre le carton, aussitôt c'est la mort qui saute aux yeux, et c'est la vie, toutes les deux nouées et enlacées, elles se recouvrent et elles se masquent. » (2015, non paginé)

On se doute par conséquent que cette filiation s'offre à la pensée en tant qu'élément problématique et, plutôt que de confirmer des héritages, les ébranle souvent. Ainsi, en raison de son historicité récente, qui la séparerait des autres médiums lui préexistant, la photo produit « des images orphelines » (Jenny, 2019, 116) ; elles sont des documents sans destinataires précis, « non seulement muet[s], mais orphelins[s] » (Ricœur, 2003, 213), et « les témoignages qu'[elles] recèl[ent] se sont détachés des auteurs qui les ont "enfantés" » (213). La rupture qu'initie l'image technique dans le champ de la représentation serait peut-être trop grande, elle s'apparente à une naissance sous X, à une fugue de l'enfant prodigue. Cet achoppement généalogique (dont Vilém Flusser avait fait, en 1983, le centre de sa philosophie des images) est, il me semble, accentué et revectorisé dans le champs de la postphotographie²¹³, où il revêt cependant une connotation positive. Si les images sont orphelines, cela signifie qu'il est possible de les adopter : or, « [a]dopter des images signifie les resémantiser, leur donner une nouvelle vie, les aider à trouver un sens [...]. » (Fontcuberta, 2015, 7)

Dans ce processus qui relève moins de la parenté (produire l'image/l'enfant) que de la parentalité (prendre en charge la responsabilité de l'image/l'enfant), « [l]e recyclage et le remixage s'affirment, et l'acte artistique met l'accent sur l'exercice de sélection et de classement selon des critères opératoires d'analogie visuelle, sans tenir compte de l'origine ou de la paternité des images. » (7) C'est d'ailleurs ce que font les enquêtrices du corpus : en s'affiliant à des images d'inconnues, ce sont autant ces dernières que leurs photos (celles sur lesquelles elles figurent ou celles qu'elles ont produites) qui entrent dans le cycle de l'ascendance choisie. Il faut donc nuancer des propos tels que ceux d'Anne-Marie Garat, pour qui le processus de développement de l'image argentique s'apparente à celui de la gestation : « [e]n photographie, il y a d'abord la

²¹³ Je m'appuie sur la définition qu'en donne Joan Fontcuberta dans *La condition post-photographique* (tout en conservant la graphie adoptée par Monjour dans *Mythologies postphotographiques*) : « La post-photographie renvoie à la photographie qui déferle dans l'espace hybride de la sociabilité numérique, une conséquence de la surabondance visuelle. L'iconosphère n'est plus une simple métaphore : nous habitons l'image, et l'image nous habite. » (2015, 6)

nuit, c'est sa condition première, la non-lumière d'une chambre dont la clôture est celle d'un ventre d'ombre primitif, caverne utérine, féminine. » (Garat, 2011, 82) Une telle métaphore aurait l'avantage de signaler une « analogie avec l'étrangeté organique d'engendrement, comme avec celle de l'écriture, qui font de la chambre noire un ventre de mémoire obscure ou s'écrit notre histoire²¹⁴ » (182), mais elle occulte la fréquence des ratages en plus de ramener la filiation à une dimension biologique. Peut-être que « l'album apprend à l'enfant qui grandit le principe de filiation. Les catégories de la parenté, l'ordre du temps » (Garat, 2011, 26), mais il lui enseigne également que ceux-ci sont à construire à travers toute une économie de la visualité²¹⁵. L'album vient « faire famille » (93) comme on fait le gender (j'y reviendrai), c'est-à-dire en se proposant comme une certification de ce qu'en vérité il fonde.

Au sein du corpus, les exemples les plus flagrants de ces ratages/réélaborsations de la filiation par l'image sont les textes d'Isabelle Monnin et d'Isabelle Mimouni. Dans *Les gens dans l'enveloppe*, Monnin construit à partir de polaroids trouvés le personnage de Mamie Poulet, une vieille femme esseulée et rongée par certains souvenirs, qu'elle revisite grâce à un ensemble de clichés de famille. Ses remémorations vont s'accompagner d'un étrange rituel, lors duquel Mamie Poulet ingère littéralement l'image en mangeant les photographies, qu'elle a préalablement fait bouillir dans le lait :

Ils sont tous là, ses essentiels, leurs visages graves cachés par la couverture liquide. Parfois, sous le blanc affleure un sourire [...]. C'est une cérémonie aveugle. Elle les fait tremper puis elle va les manger, pour les avoir à jamais en elle. (2015, 128)

²¹⁴ Josse fait usage de métaphores semblables. Parlant de la chambre de Vivian, elle dit qu'« il ne reste entre la porte de sa chambre et son lit qu'un étroit passage, à peine l'espace pour s'y faufiler, comme si elle se recréait là une matrice utérine, un refuge placentaire, protecteur et consolant. » (2019, 131). Elle spécule aussi sur ses « besoins de *donner naissance* à de nouvelles images » (125).

²¹⁵ La question est abordée de manière plus détaillée en ouverture du chapitre suivant.

imbibé de lait, le papier est mou comme du buvard. Elle déchire les photographies en petits morceaux. Commence par manger ses parents au jour de leur mariage. Puis tous les autres, les mâche très lentement, les ingère pour les emmener avec elle. [...] Il n'y a que Laurence qu'elle ne peut pas manger. [...] Laurence, elle ne l'emmène pas, elle ne la condamne pas. (162)

Dans ces étranges scènes qui ne sont pas loin de rappeler le mythe anthropophage de Cronos, Mamie Poulet cherche à incorporer (comme le ferait le mélancolique des théories de la filiation d'Abraham et Torok) ses descendants, à les retourner au ventre duquel ils viennent dans un mouvement régressif, et donc à en prendre soin (le fait qu'elle fasse bouillir les images dans le lait n'est pas innocent, ce liquide étant fortement rattaché à l'imaginaire d'une maternité nourricière). Mais ce faisant, elle les annule aussi – ce que révèle son refus de « condamner » Laurence par l'ingestion. Le texte spécifie que « [le] papier se recroqueville comme un enfant mort » (116), pointant à la fois la manière dont l'image est assimilée à l'enfant, et comment ce·tte dernier·ère est repositionné·e dans un ordre filial bousculé par l'incorporation de l'image.

Chez Mimouni, le rapport à la filiation est moins manifestement sinistre, mais tout aussi chamboulé par les vertus de l'image. C'est d'abord Élise/Raymonde qui s'origine par l'image, puisque, selon Mimouni, son vrai baptême est celui de l'air (2019, 112), un événement entériné par la prise d'une photographie qui figurera sur son brevet de pilote. Or, « on raconte que cette photo a été prise alors qu'elle était enceinte de Raymonde Marguerite dont elle porte à présent le prénom » (112), ce qui laisse déjà penser qu'image et accouchement – de l'autre et de soi – se mêlent en une seule photographie et un seul prénom (le baptême est alors figuré *et* littéral). Souvenons-nous qu'Élise perd cette enfant, qu'elle ne connaîtra et ne rencontrera jamais²¹⁶. Mimouni écrit qu'« en dépit des promesses réitérées, Élise ne va pas sur la tombe de sa fille. Si bien que le jour où il faut choisir la photo à apposer sur le brevet, elle décide de se

²¹⁶ Voir à ce sujet la section 4.7 de la thèse.

souvenir toujours. Elle est Raymonde. Elle la porte pour l'éternité. » (114) Ce triple baptême – photographique, aérien et littéral – est donc une façon de *reporter* cette perte autant que de la *porter* grâce à l'image, qui fige éternellement Élise dans sa grossesse. Mais, parce qu'il lui transfère le nom qu'elle avait réservé à sa fille, ce baptême semble autant bousculer la généalogie que la rétablir (la mère devenant la fille, l'ordre logique des disparitions semble restauré). L'image est alors plus qu'une trace de l'enfant perdue, elle en suspend plutôt indéfiniment la perte.

Pour certains, comme Georges Didi-Huberman, cette particularité dépend du fait que l'image photographique est une empreinte, soit un signe qui procède de l'institution généalogique (du fait de sa mimétique) : « L'analogie avec la reproduction sexuée devient aisée, puisque son processus suppose l'embrassement étroit par pression, voire par pénétration, du substrat par l'objet qui vient s'y imprimer. » (2008, 52-53) Hétéronormative et biologisante, cette conception de la filiation (dont on sait qu'elle est un processus de reconnaissance sociale et non pas une vérité biologique²¹⁷) associe le procédé figuratif de l'empreinte (on dit d'ailleurs de la fécondation qu'elle est imprégnation) à un travail de reproduction, le « résultat d'une "copie" qui est l'enfant charnel, tactile, non le reflet atténué de son "modèle", ou plutôt de sa *forme parente* » (Didi-Huberman, 2008, 52-53) qui redonne ses accents benjaminien à la théorie de l'image. Or, dans cette hypothèse, un élément saisit plus que les autres, et concerne la ressemblance entre l'impression et l'objet imprimé, que Didi-Huberman appelle une « prise » de ressemblance, comme on dit d'un ciment, d'une mayonnaise ou d'une bouture qu'elle prend :

cette « prise », cependant, est à double détente : elle impose une nouvelle signification à l'acte de « prendre » lorsqu'elle finit par *arracher la ressemblance* au corps dont elle s'est emparé. L'empreinte est donc prédatrice : elle garde ce que nous perdons, elle nous isole et, même, nous déchire de notre ressemblance. (239)

²¹⁷ Notamment grâce aux auteur-rices de *Reproduire le genre*, Paris : BPI : 2010.

En plus de rappeler que l'image photographique signe toujours une identité et une origine à laquelle elle porte atteinte en même temps qu'elle la met en scène, la supposition de Didi-Huberman a l'avantage de nous rappeler que la photographie est aussi affaire de prédation, de filature.

5.3 Traquer le visible

À la toute fin de ce même ouvrage, Didi-Huberman nous enjoint d'ailleurs à écarter momentanément l'iconologie pour s'intéresser à l'ichnologie, la science des empreintes pratiquée par le paléontologue :

Sa compétence n'est pas étrangère aux savoirs plus immémoriaux de la chasse, savoirs « indiciaires » [...] et dans lesquels compte d'abord l'urgence d'une décision à prendre devant une marque visuelle plus ou moins distincte, un signe « faible » dont on ne sait presque rien à l'avance, auquel seule une analyse visuelle et tactile (voire olfactive) pourra donner un début de sens. Le savoir iconologique doit sans doute une part de sa technicité aux typologies de la vénerie, qui se lisent comme de véritables structures encyclopédiques de la trace, de l'informe et du débris. (321)

On reconnaît là, sans grandes difficultés, des rémanences de la méthode indiciaire théorisée par Ginzburg (et pour l'élaboration de laquelle il avait d'ailleurs pris pour modèle un historien de l'art, Morelli, bouclant ainsi le cycle des emprunts). Plus largement, une relation étroite a de longue date été tissée entre la filature et la photographie par les théoricien·nes de l'image. En effet, on a vu que l'usage probatoire de l'image photographique, et entre autres la fonction de *private eye*, dans la fiction comme dans la vie civile, illustre bien son rôle essentiel au sein d'une démarche de filature. Mais il faut se rappeler que, de manière générale, le geste photographique a régulièrement été assimilé à un acte de prédation. Très explicitement, Vilém Flusser écrivait que

lorsqu'on observe le mouvement d'un homme muni d'un appareil photo, [...] on a l'impression d'un homme à l'affût : on croirait voir le geste séculaire du chasseur paléolithique dans la toundra. La seule différence est que le photographe ne chasse pas son gibier dans la prairie ouverte, mais dans le taillis des objets culturels [...]. (2004 [1983], 35)

Encore une fois, la tradition policière n'y est pas étrangère, puisque certains textes policiers « reprennent des métaphores centrales de la photographie du XIX^e siècle, comme par exemple l'association de la chasse aux cormorans et celle des images. » (Stiegler, 2015, 44) Dans *Sur la photographie*, Susan Sontag prévenait son lecteur de la traque qu'est l'activité du·de la photographe, qui « fait le choix de l'étrange, le *pourchasse*, le cadre, le développe, lui donne un titre » (1983, 51. Je souligne.) : iel est « une version armée du promeneur solitaire qui explore, arpente et patrouille » (76), trouve son sujet et l'« "appréhende", comme un policier appréhende un criminel » (76). Ce n'est pas pour rien, par conséquent, qu'« un appareil photo est vendu comme instrument de prédation » (Sontag, 1983, 27), « une sublimation de l'arme à feu » (28), et que le geste de « photographier quelqu'un est une sublimation de l'assassinat » (28).

Le mécanisme, autant que l'action qu'il requiert, tirerait donc l'art photographique du côté de la chasse, puisque « comme le geste ne peut se corriger, l'expérience photographique ressemble davantage à celle du tir à l'arc qu'au film chorégraphique du pinceau dansant sur la toile [...]. » (Jenny, 2019, 41) Allant plus loin, Philippe Dubois suppose qu'au-delà des stratégies de vente grâce auxquelles sont écoulées les caméras et des habitus qu'elles induisent, le processus technique exige une forme de pistage, lui-même non dénué d'une certaine animosité : « Chaque visée, chaque prise est inéluctablement un coup de hache qui retient un pan de réel et exclut, rejette, évince l'entourage [...]. À n'en pas douter, toute la *violence* (et la prédation) de l'acte photographique procède pour l'essentiel de ce geste du *cut*. » (1983, 170) Ce processus par lequel on « fragmente, coupe, taille, tranche, prélève, disperse [...], opère par décapitation, amputation, section, arrêt de mort, arrêt sur image » (156) est parfois décrit avec une violence qu'on serait tentée de prêter aux tueur·euses en série.

Ce qui paraît vrai des photographes ne le semble pas moins du de la contemplateur·rice, puisque « [l]’amateur d’album est *l’otage* de ces tensions contraires : mettre à distance ce qui l’absorbe, approcher ce qui se *dérobe* » (Garat, 2001, 15. Je souligne), telles seraient ses principales préoccupations. Contrairement à ce que l’on pourrait croire, avec la raréfaction des véritables chambres noires et la multiplication des appareils numériques, cette tendance ne se serait pas résorbée, puisque l’appareil contemporain, de son côté, met à mort une infinité de possibles : « à la vitesse du fusil photographique moderne, il détruit finalement (chasse négative) davantage d’images qu’il n’en garde. » (200) L’œuvre *tirs* de Nikki de Saint-Phalle aurait sans doute dû nous mettre la puce à l’oreille : la « prise » photographique est à entendre au sens de conquête (Paquet, 2015, 151), et peut-être faut-il s’inquiéter lorsqu’on souhaite nous « tirer » le portrait.

Comme les travaux d’Ania Wroblewski le montrent, cette fascination de la capture associée à la pratique photographique est travaillée par les catégories genrées. Traitant de la manière dont Sophie Calle négocie par sa démarche avec un imaginaire de la prédation sexuée et de la séduction comme filature, elle mentionne aussi la différence qui oppose ce travail à celui d’un photographe comme Vito Acconci : « face aux images qui le représentent en train de traquer insidieusement des hommes et des femmes innocents, il est impossible d’être insensible à ce que le critique James Trainor juge "la nature indéniablement agressive et prédatrice de ses poursuites". » (2014, 162) En réalité, le flâneur contemporain se transforme parfois trop souvent en prédateur sexuel – réalité qui est la condition permettant à Calle de détourner artistiquement à son avantage cette figure²¹⁸ très masculine du voyeur invasif.

²¹⁸ Elle l’a, depuis, fait encore plus explicitement dans le cadre de l’ouvrage *Sans lui*, publié en 2020 aux éditions Atelier EXB.

Une scène de *Les gens dans l'enveloppe* illustre avec saillance cet état de fait. On y voit le couple que forment Serge et Michelle se disputer l'usage d'un appareil ; alors que le premier souhaite photographier son épouse, celle-ci refuse :

Serge *brandit* l'appareil, un trophée, et dit Cette fois c'est moi qui te *prends*, ne bouge pas et montre bien tes boucles. Elle entend Ne bouge pas et aussi Boucle, mais boucle-la. Il ferme un œil et toute la gaieté se recroqueville sous sa paupière, rideau, ils pénètrent dans la zone froide, lui et son amour sourd, elle et sa peur électrique d'être fixée. Non Serge, tu sais bien, je n'ai pas envie, elle voudrait disparaître [...] elle tente de cacher son visage, s'il te plaît ne fais pas ça puis c'est presque panique animale [...] il attrape son bras, allez pour une fois laisse-toi faire, et le tire un peu fort pour la faire sortir de son abri, Arrête tu me fais mal, elle crie, lâche-moi !, elle aura un bleu demain à l'endroit où il a serré. Et sur la photo, une petite tristesse qu'il prendra jusqu'à la fin pour de l'amour, à la glisser dans son portefeuille. (2015, 85-86. Je souligne)

En plus de donner à voir une expression véritable de violence physique (la coercition et les ecchymoses en seront la trace visible), la scène expose l'acte de photographier comme une violence supplémentaire, ici assimilée à une violence sexuelle (l'écriture évoque le viol conjugal) à laquelle Michelle doit se soumettre. Si « l'activité photographique a institué une relation de voyeurisme chronique avec le monde » (Sontag, 1983, 24), celle-ci n'a pas forcément la même incidence dans tous les types de situations ni de configurations de pouvoir. Le « look du crime » (Wroblewski, 2014, 8), son esthétisation, inscrit les œuvres

dans la tradition masculine du roman noir où les héros machos, résolus, poussés par l'amour-propre ou par leurs valeurs conservatrices, se mettent en péril pour arrêter les coupables et rétablir l'ordre dans la société, et où la femme est celle qu'il faut secourir, celle qu'on finit par tuer, ou celle, anormale et criminelle, qui est la pire de tous les malfaiteurs. [...] (8)

Mais, en contrepartie, « cette décision créative permet à l'artiste de souligner les rapports stéréotypés de pouvoir qui se jouent, parfois implicitement, sur la scène

représentée du crime. » (8) Comme c'était déjà le cas dans les exemples livrés dans le troisième chapitre, le corpus rend visible ces dynamiques de pouvoir en mettant en scène leur retournement. Citant par deux fois le film d'Antonioni (Léger, 2008, 139, 151), qui véhicule une vision particulièrement prédatrice et machiste de l'activité photographique, Léger écrit du photographe embauché par la Castiglione qu' « il ne la chevauchera pas comme le photographe de *Blow up* se penchant, se tordant au-dessus de la fille [...] qui lui obéit au doigt et à l'œil [...]. » (139) *Prédatrice*, encore une fois, la Castiglione renverse les rôles, c'est elle qui impose sa violence au capteur des images, qui incarnent quant à elles une « préparation d'un corps au combat », une mise à mort « minutieusement préméditée » (42) :

Elle fait irruption sur la droite de l'image comme d'une coulisse masquée par un rideau. Elle tient dans sa main ramenée contre sa taille un couteau qui luit obliquement en travers de son ventre. [...] le couteau, dont le manche disparaît dans le poing serré, vibre en plein centre, il en est presque absent tant la blancheur de sa lame disparaît dans les satins lumineux de la robe, mais sa pointe vient exciter le centre exact de l'image et la tranche en son foyer. (11-12)

Au sein du studio décrit par Léger, il semble ainsi que le canif change de mains, et que les rôles de proies et de prédateurs soient redistribués par une économie de l'image où celle qui pose, plus qu'elle n'est prise, inflige sa loi²¹⁹.

Cependant, l'imaginaire de la filature n'est pas toujours placé sous le signe de la prédation. La photographie, « tissu vivant de relations » (Jenny, 2019, 75), n'aurait pas non plus rien à voir avec l'imaginaire de la couture, puisqu'en s'exerçant elle « tresse un fil, file une ruse dans ces rapports. Ce sont ces coups, ces fils, ces ruses "photographiques" qui font finalement l'art contemporain. » (Dubois, 1983, 243) Mais,

²¹⁹ C'est aussi le cas lorsqu'une femme manie l'appareil : Josse décrit le travail de Vivian Maier comme une tactique « suscitant parfois la colère de la personne kidnappée dans l'objectif, engloutie dans les profondeurs obscures du boîtier et ne sachant à quel usage ce rapt est destiné. » (2019, 113)

plus largement, si voir, c'est arpenter (Jenny, 2019, 63), cela signifie que « les photos sont des chemins plutôt que des stations. Pour nous faire cheminer dans la pensée, il faut qu'elles recèlent un vide où l'on puisse se loger et une direction qui se prolonge hors de l'image. » (66) Comme l'écrivait Paul Klee, « l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre » (1987, 96), il mène sa propre investigation, et trace ses propres pistes interprétatives. C'est dans cet esprit que la filature, lorsqu'elle devient parcours, se lie à la fictionnalisation dans la mesure où elle s'invente une trajectoire dans l'image.

5.4 Photografictionnalisations de l'enquête

La tension entre registre fictionnel et factuel dont j'ai parlé dans le chapitre quatre, fondée sur une contribution assumée (et encouragée) entre potentiels de l'imaginaire et contraintes documentaires, repose en bonne partie, dans le corpus, sur la présence ou le commentaire photographique. Sontag pressent peut-être cette tendance lorsqu'elle signale que

[r]éhabiliter d'anciennes photographies en leur trouvant un nouveau contexte est devenu une des grandes activités de l'industrie du livre. Une photographie n'est qu'un fragment et, avec le passage du temps, il perd son ancrage. Il dérive vers un passé abstrait et mou, ouvert à n'importe quel type de lecture ou d'association avec d'autres photos. (Sontag, 1983, 93)

On lit là autant l'omniprésence à venir de l'archive que la constante remise en cause, par elle, d'un régime d'énonciation factuel (voire de sa possibilité même), caractéristiques essentielles du travail de l'enquêtrice.

Cette oscillation est due à la catégorie sémiotique particulière dans laquelle il faut placer l'archive photographique, l'indice, qui a auparavant attiré notre attention de manière plus générale. On a constaté combien celui-ci est essentiel au travail de

l'enquêtrice, dans la vie civique comme dans la fiction policière. Vestige vectorialisable par les effets de l'interprétation, il est tributaire d'un processus de fictionnalisation pour prendre sens. Dans le corpus, la photographie participe de cette logique, qu'elle prolonge en endossant un double rôle indiciaire : elle agit à la fois comme image-indice (au sens d'artéfact, qui délivre certaines informations sur une situation donnée) et comme image indicielle (au sens où l'entend la pragmatique d'allégeance peircienne). En effet, la relation qui unit la représentation à son objet y est fondée sur un lien ontologique : « en tant que résultante de son dispositif, l'image photographique est [l']empreinte chimique [...] d'une causalité physique [...], à savoir un flux de photons provenant d'un objet [...] et frappant la surface sensible. » (Schaeffer, 1987, 16)

De *La chambre claire* (Roland Barthes, 1980) aux « Notes sur l'index » (*Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Rosalind Krauss, 1993), plusieurs chercheur·euses ont souligné, depuis les années 1980 et avec assez d'insistance pour orienter le champ de la réception institutionnelle, la valeur d'attestation des photographies. « [L]es photographies sont des *pièces à conviction* » (Sontag, 1983, 18. Je souligne), en leur sein se noue un imaginaire de l'attestation. Comme je l'ai suggéré, cette reconnaissance du matériel photographique comme preuve visuelle, on la doit, entre autres, à la tradition épistémologique des sciences juridiques, anthropologiques et cliniques ayant cours depuis les années 1870 et qui commence notamment avec les débuts de la criminalistique, époque à laquelle on invente le fameux *mug shot*, instauré par Allan Pinkerton. Cette fonction d'identification, que remplit l'image (par conséquent éminemment référentielle, puisque son rôle est exclusivement auxiliaire), trouve son comble lors du procès de Nuremberg, alors que des photos et des vidéos sont utilisées pour condamner les dirigeants nazis, en 1946²²⁰ (Lavoie, 2017, 6).

²²⁰ Certains théoriciens de l'art, comme Diane Dufour (*Images à charge, la construction de la preuve par l'image*, 2015), Jennifer Mnookin (« L'image de la vérité. La preuve photographique et le pouvoir de l'analogie », 2015) ou Henry Bond (*Lacan at the Scene*, 2009), ont allégué le rôle joué par la valeur

Bien évidemment, il faut se méfier de l'illusion probatoire, puisque la photographie n'atteste rien d'autre que le fait qu'un cliché de quelque chose ou de quelqu'un, qui s'est à un moment donné tenu devant un objectif, a été pris. Il faut absolument tenir à ce détail qui n'en est pas un et insister sur la différence entre *l'image comme preuve* et *l'imaginaire de la preuve par l'image*. Une condition de possibilité essentielle de l'image photographique est que l'objet qui s'y trouve représenté existe et, en ce sens, nous avons bien affaire à une image référentielle. Cela dit, Philippe Dubois et Jean-Marie Schaeffer ont su nous le rappeler, tout ce qu'elle prouve, c'est qu'un geste photographique a été posé : la photo « atteste de l'existence (mais non du sens) d'une réalité » (Dubois, 1983, 48) puisque, tout compte fait, « l'image photographique ne peut être preuve qu'au niveau photonique. » (Schaeffer, 1987, 82) C'est d'ailleurs essentiellement sur cette tension (issue du couplage du discours photographique – et du statut indiciel accordé à ce type d'image – avec le discours littéraire référentiel, lui-même incertain) que reposent les analyses des textes de Monnin et de Doucet déployées dans le chapitre suivant.

C'est que ces apparitions attestatrices sont toujours accompagnées d'une subversion corrélatrice. Dans *Littérature et photographie*, Marta Caraion note que « [c]'est le déplacement d[u] principe de présence de la photographie (même virtuelle) sur le texte, doublé d'une fictionnalisation, [...] qui singularise la relation » (Caraion, 2008, 80) les unissant toutes deux. En d'autres termes, le caractère référentiel et la fonction d'attestation attribuée à la photographie (que ce soit à tort ou à raison) est une manière de faire entrer le texte dans un certain régime de véridicité pour l'interroger de l'intérieur. Car, en contrepartie, « passé l'instant de la capture, l'image photographique, parce qu'elle délivre, en quelque sorte, le sujet photographié de sa condition périssable,

probatoire accordée à l'image photographique dans la constitution de cet horizon, notamment, d'un point de vue épistémologique, en ce qui concerne son usage dans les tribunaux, dans les préfectures ou dans le cadre de diagnostics cliniques et psychiatriques.

lui donne la paradoxale consistance de ces êtres de papier que sont les héros » (Léon, 2008, 115). Se rejouerait alors un mécanisme semblable à celui détecté par Dubois en régime policier, où l'« [o]n se donne l'illusion de l'acte, on adhère au geste producteur tout en sachant qu'il n'engendre rien de réel. [C'est aussi], toutes proportions gardées, le fait de la photographie dont le produit n'est guère moins symbolique [...]. » (Dubois, 2006 [1992], 26)

Si la réalité de l'objet photographié ne garantit en rien l'authenticité de la représentation, ni du récit dans lequel elle s'inscrit, elle en devient pourtant souvent le gage, dans un glissement illusoire mais néanmoins opératoire. Certes, « [l]e signe photographique est donc toujours caractérisé par une tension entre sa *fonction* indicielle et sa *présence* iconique » (Schaeffer, 1987, 102), mais s'il faut distinguer entre le mode de production *indiciel* de l'image et la réception *référentielle* de son contenu iconique, cela n'empêche pas du tout que le premier est souvent tenu garant de la seconde. En effet, la valeur de vérité de l'image photographique, en tant que représentation indéniable du moment de capture, a tendance à se déplacer vers un effet d'attestation non-fondé de ce qu'elle représente. Leszek Brogowski synthétise cette question, mais semble néanmoins occulter la distinction entre indice et référence : on peut parler « d'illusion indicielle, alors que nous savons aujourd'hui que même l'instant le plus furtif [...] peut être l'objet d'une simple mise en scène et conduire au final à confondre *valeur* documentaire et *style* documentaire » (2008, 145). En somme, dans ces œuvres, ce qui est représenté se donne à lire comme *preuve* (l'indice) du fait de son rapport particulier à la représentation (l'indiciaire).

L'équilibre précaire entre factualité et fictionnalité du récit, la photographie la redouble donc par son statut sémiotique particulier et par la réception que ce dernier induit. Ainsi, l'usage référentiel de la photographie comme « trace d'une réalité » a donné l'occasion à plusieurs créatrices de jouer, dans leur pratique, sur la notion de crédibilité ou de crédulité. Car les enquêtrices sont sensibles à cette réception indicielle répandue

de l'artéfact photographique comme attestation d'un réel. Elles l'emploient pour crédibiliser un récit clairement désigné comme fictif – ou, peut-être plus justement, pour dévoiler l'échec inhérent au fantasme d'une exactitude documentaire absolue en accentuant les effets de facticité volontaires²²¹. En employant l'image photographique au bénéfice de leur entreprise littéraire, elles encouragent des lectures d'allures paradoxales en faisant appel à une rhétorique de la preuve et de la trace, tout en assumant pleinement le caractère fictionnel de l'entreprise d'interprétation et d'écriture. Cela n'est que peu étonnant lorsqu'on considère la prégnance des questionnements contemporains que l'usage des images de seconde main fait surgir. La photographie, comme le modèle abductif, dont elle se fait parfois l'avatar privilégié, est une matrice spéculative de choix : les photographies « ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes, sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer, à fantasmer. » (Sontag, 1983, 37). Le travail de fictionnalisation des enquêtrices n'est au fond pas très différent de celui auquel se livrent les propriétaires originaux des clichés ; il en est plutôt une version amplifiée, assumée et artificiellement provoquée.

Dans cette optique, l'archive photographique ne serait pas qu'un médium statistiquement privilégié par la production des récits d'enquête contemporains, mais elle pourrait aussi être en partie posée à l'origine des épistémologies qui rendent possible la production d'œuvres où s'élabore un discours critique à l'encontre de cette mutation du rapport au réel et à son archivage savant. Baptisé esthétique forensique²²², le « paradigme esthétique-légal » (Lavoie, 2013, 19) de l'art contemporain, c'est là tout son intérêt, ne fait pas que reproduire les modèles interprétatifs de la criminalistique ou du document juridique, mais s'attarde aussi à les remettre en cause. Certes, il a été

²²¹ Pour obtenir des exemples concrets de ce processus, se rapporter aux analyses fournies dans le sixième chapitre.

²²² « depuis les années 1990, on assiste à une montée en puissance des imaginaires de la criminalistique. Ce phénomène est observable aussi bien dans la littérature contemporaine [...] [que dans] ces séries télévisées [...] où l'on entretient la croyance en l'infailibilité des expertises médico-légales. Notre appétence pour les systèmes probatoires pourvoyeurs de vérités incontestables a pour emblème le mot *forensic*. » (Lavoie, 2013, 7)

démontré que la photographie et le récit policier ont parfois maille à partir sur la base d'un usage répandu de la première dans le cadre de la constitution d'un engin d'état coercitif (Dubois, 2006 [1992], 24), mais la récupération esthétique des représentations tirées du déploiement d'un pouvoir exécutif vise beaucoup plus à questionner le rôle de l'image dans l'exercice de cette force qu'à la cautionner ou la renforcer.

En effet, il ne faut pas omettre que « cette esthétique [forensique] compte dans ses rangs de nombreux artistes nourris des études postcoloniales et des études de genres, qui partent à la recherche de personnages réels ou fictifs oubliés par l'histoire. » (Grenier, 2014, 65) J'aimerais terminer ce panorama des trois axes en insistant sur le fait qu'en effet, la photographie *joue* avec eux, au sens où elle se livre à un jeu (voire à la feintise ludique qu'est la fiction, si l'on en croit Jean-Marie Schaeffer [1999]), mais aussi dans la mesure où elle fait le pari de s'impliquer²²³, de se *mettre en jeu* et, surtout au sens où elle crée, par l'usage répété, du jeu – des intervalles, des espaces. Cette idée a l'avantage de suggérer combien la photographie est un vecteur de liaison important entre les éléments qui nous ont jusqu'ici occupés, mais elle laisse aussi pressentir à quel point elle est une matrice critique utile pour ce qui suivra, et qui concerne la manière dont la photographie peut nous aider à faire une lecture queer de l'intermédialité et des pratiques iconotextuelles des enquêtrices.

5.5 Média et gender, des technologies/techniques

Le concept d'intermédialité, dont Éric Méchoulan explique qu'il est souvent comparé ou mis en rapport avec celui d'intertextualité et d'interdiscursivité (2010, 236, 237-238) en raison de l'attention qu'il accorde à la question de la mixité autant qu'à cause de son préfixe partagé, n'a pourtant pas encore été, à ma connaissance, comparé à celui

²²³ J'emprunte le terme à Alain Schaffner et Catherine Lebrun (*Des écritures engagées aux écritures impliquées*, 2015) qui s'en servent pour marquer une distance avec le concept d'écriture engagée (hérité de la philosophie humaniste).

d'intergénéricité. On peut s'en étonner, puisque les connexions possibles sont nombreuses, et productives au niveau théorique autant que pratique. On peut aussi le comprendre ou l'expliquer lorsqu'on admet que ces « pensées de l'entre » effectuent déjà des jonctions disciplinaires importantes, et que beaucoup reste à faire pour lier ensemble des méthodologies qui provoquent déjà certaines relations productives entre les domaines d'étude. Comme l'intergénéricité, l'intermédialité (qui suppose une certaine « médialité » des productions culturelles, comme on dirait du texte littéraire qu'il manifeste sa littérarité, c'est-à-dire une dimension spécifiquement médiatique qui en permet la ou les reconnaissances) demande d'abord à être définie minimalement en tant qu'objet avant d'être employée en guise d'outil.

On pourrait dire de l'intermédialité qu'elle est une approche pluridisciplinaire des productions culturelles s'attachant à l'interrelation et à l'entrelacement des médias ainsi qu'à leur matérialité, que ce soit de manière appliquée – au sein d'une œuvre ou de plusieurs œuvres spécifiques – ou générale – en comparant globalement deux médias voire davantage. Mais la tâche définitionnelle n'est pas si aisément bouclée, puisque, comme l'indique Marinello Silvestra,

on fait l'expérience de ce qu'on décrit comme intermédialité, mais on ne peut répondre à la question « qu'est-ce que l'intermédialité ? ». Forcément puisque, chaque fois qu'une définition essaie de résoudre la question ontologique, elle réduit et rate la nature dynamique et complexe du phénomène. (2000, 7)

En effet, supposer que l'intermédialité désigne uniquement la coprésence ou la rencontre de deux médias selon des degrés variables et des natures distinctes n'est pas forcément faux, mais pose une préexistence imperméable des pratiques et techniques médiatiques et une connaissance de ce qui ferait et fonderait ontologiquement la spécificité de ces médias. Or, « [l]'intermédialité est plutôt du côté du mouvement et du devenir, lieu d'un savoir qui ne serait pas celui de l'être. Ou bien lieu d'une pensée de l'être non plus entendu comme continuité et unité, mais comme différence et

intervalle. » (7) Pensée de la relation, l'intermédialité s'accommode donc mal d'une définition statique. Elle n'aurait alors pas pour objectif de traiter d'une coprésence des médias, mais de questionner pragmatiquement ce qu'un média *fait* à un ou plusieurs autres, et quelles variabilités induisent ces rencontres des techniques. Cette particularité peut rapprocher dans un premier temps l'intermédialité de l'intergénéricité si l'on garde à l'esprit que la production intergénéricité constitue plus que la somme des genres qu'elle convoque :

Le préfixe inter vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles. (Méchoulan, 2003, non paginé)

Ainsi, une analyse intermédiaire ou intergénéricité sérieuse doit nécessairement s'appuyer sur la connaissance de ces genres ou de ces médias tout en étant en mesure de les dépasser pour s'attacher à ce devenir, à ces nœuds de relation.

L'intermédialité, dont on verra dans les chapitres qui suivent qu'elle permet de penser autrement les catégories de filiation, de filature et de fictionnalisation au sein des textes, s'élabore elle aussi grâce aux métaphores qu'offrent ces trois axes. Éric Méchoulan écrit par exemple que l'approche intermédiaire ne s'intéresse pas forcément aux généalogies (médiatiques, conceptuelles) au sens strict, mais à ce qu'il appelle des généalogies (2010, 233) : « [l']intermédialité problématise justement ces illusions familiales et nous oblige à repenser l'idée même de ressemblances de famille et d'héritage à partir de conceptions qui évitent une simple linéarité de l'histoire ou une affaire de pères et de fils. » (233) Il ajoute d'ailleurs que l'analyse intermédiaire « *traque* sous les effets de surface l'être caché des profondeurs » (233. je souligne). Mais outre ces résonances avec les imaginaires de l'enquête, qui peuvent paraître cosmétiques, ces citations laissent transparaître le fait que l'intermédialité exige un certain

dépassement critique des catégories qui permet de l'envisager elle aussi à l'aune des méthodologies queer.

Comme l'intergénéricité, l'intermédialité n'est pas *en elle-même* queer, mais elle est susceptible de mobiliser chez les chercheur·euses le même type de sensibilité. Parce qu'elle favorise le mélange et l'hétérogène tout en s'intéressant aux relations de continuité, ce qui signifie qu'elle a un aspect systémique et historique, et qu'elle porte attention aux épistémologies qui fondent la production des connaissances, l'intermédialité produit des effets de désontologisation des catégories. En effet, elle se présente comme « le résultat d'interactions [...] qui, à des titres divers, mettent de l'avant les relations plus que les substances. [...] On y sent bien là un refus des essences a priori et des définitions toutes faites » (233).

Une lecture queer de ce concept est facilitée par la façon dont sont envisagés les médias au sein d'une pensée intermédiaire telle qu'elle s'est déployée autour de la revue *Intermédialités* depuis une vingtaine d'années. Les médias y sont perçus et envisagés comme des techniques de production d'objets, de pratiques et de signification au sens large. Cette façon de s'y référer nous encourage à dépasser, avec Éric Méchoulan et Philippe Despoix, la notion classique de média pour lui permettre d'englober un ensemble de pratiques beaucoup plus vaste que les moyens et supports « classiques » de diffusion d'information. À la suite de Marcel Mauss, on peut ainsi envisager comme des médias les « techniques du corps » (1950), c'est-à-dire un ensemble de gestes ou d'états issus de l'intériorisation de comportements sociaux, mais qui sont généralement peu assimilés au domaine de la culture (marcher, boire, être debout, etc²²⁴), et les considérer en tant que processus de médiation dont l'exercice est orienté par des usages sociaux spécifiques. Comme le suggère Éric Méchoulan, on peut aussi les comparer

²²⁴ Pour Mauss, « [l]e corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme [...], le premier et le plus naturel objet technique [...] ». (Mauss, 1950, 372)

aux « techniques de soi » foucaaldiennes²²⁵ (1994), c'est-à-dire aux modes de subjectivation, parmi lesquels Paul B. Preciado a bien montré, dans le *Manifeste contrasexuel* (2000) puis dans *Testo Junkie* (2013), qu'on pouvait inscrire les technologies du genre²²⁶. Pour Preciado, le genre, le sexe et l'(hétéro)sexualité doivent être perçus comme des « technologies de procréation politiquement assistée » (2008, 47. Je traduis), ils sont le résultat de somatechniques²²⁷, c'est-à-dire des technologies par lesquelles la corporéité est fabriquée. Comme l'a souligné Teresa de Lauretis dans *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (1987²²⁸), le genre ne fait pas que *ressembler* à un média, il *est* un média, une technologie de (re)production du savoir, des subjectivités et de la collectivité dans laquelle celles-ci émergent et s'inscrivent²²⁹.

Sur le plan conceptuel et méthodologique, une analyse intermédiaire viendrait dénaturer la technique, penser ses possibles hétérogénéités, défaire l'étanchéité des catégories instaurées par cette technique. Commence alors à se dessiner la possibilité d'une analogie entre la dénaturalisation de ces technologies du genre – ce que Butler appelle la subversion – et l'intermédialité en tant qu'elle interroge l'ontologie des médias. Cette hypothèse, qui à mon avis mérite plus d'attention qu'elle n'en a à ce jour

²²⁵ « les techniques de soi sont des techniques qui permettent aux individus d'effectuer, seuls ou avec d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité » (Foucault, 2001, 1604).

²²⁶ « Pharmacopornographic biocapitalism does not produce things. It produces movable ideas, living organs, symbols, desires, chemical reactions, and affects. In the fields of biotechnology and pornocommunication, there are no objects to produce; it's a matter of inventing a subject and producing it on a global scale. » (2013, 54)

²²⁷ « In disciplinary society, technologies of subjectivization controlled the body externally like orthoarchitectural apparatuses, but in the pharmacopornographic society, the technologies become part of the body: they dissolve into it, becoming somatechnics. » (Preciado, 2008, 78)

²²⁸ L'ouvrage a été partiellement traduit sous le titre *Théorie queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg* en 2007.

²²⁹ Plus largement, comme l'écrit Renate Lorenz, « [d]ans les travaux artistiques queer [...], le "drag" peut faire référence aux rapports productifs du naturel et de l'artificiel, de l'animé et de l'inanimé, aux vêtements, aux radios, aux cheveux, aux jambes, à tout ce qui tend à produire des *rappports* aux autres et aux choses plutôt qu'à les représenter. » (2018, 38) En cela il ne se limite pas à la reprise distanciée ou ludique des seuls codes du genre, mais à une pensée critique de la naturalité.

reçu, souligne la continuité possible entre intermédialité, intergénéricité et perspective de recherche queer. La parenté entre les deux premières, dans cette thèse, est tributaire d'une pensée queer dans la mesure où elle place la mixité des catégories génériques et médiatiques sous le signe de l'entre-deux, du brouillement, plutôt que de l'addition ou du départage, et qu'elle s'interroge sur la construction paradoxale d'une naturalité par la performance (exécuter un acte, un ou des gestes) et la performativité (le faire par une parole productive, elle-même inscrite dans une structure codifiée de la répétabilité). *Intermédiaire*, l'analyse que je propose sera donc aussi *intermédiaire*, c'est-à-dire préoccupée de rendre visibles et questionnables les fondements des catégories qu'elle met à contribution.

5.6 Photographie et gender : trouble dans l'image

Parmi ces catégories cardinales qu'il importe d'interroger figure l'image photographique. Puisque cette thèse s'intéresse plus spécifiquement à un type de relation intermédiaire, la relation photolittéraire ou iconotextuelle, j'exposerai en quoi l'histoire de la photographie joue un rôle dans l'élaboration et le questionnement des performances genrées. En effet, le concept d'intermédialité n'est pas étranger à ceux de gender et d'intergénéricité, mais j'aimerais montrer que le média photographique lui-même ne l'est pas non plus. D'abord, car

[l]a photographie, inventée à la fin du XIX^e siècle, avant l'apparition et la perfection des techniques chirurgicales et hormonales, signale une étape cruciale dans la production du nouveau sujet sexuel et de sa vérité visible. Bien sûr, ce processus de représentation du corps avait déjà commencé au cours du XVII^e siècle grâce au dessin anatomique et pornographique, mais c'est bien la photographie qui a doté des mérites du réalisme visuel cette production technique de la matérialité du corps²³⁰. (Preciado, 2008, 11. Je traduis)

²³⁰ « Photography, invented at the end of the nineteenth century, before the appearance and perfection of hormonal and surgical techniques, signaled a crucial stage in the production of the new sexual subject and its visual truth. Of course, this process of representation of the body had already begun in the

Dans un esprit similaire à celui de l'anthropologie criminelle débutante, la documentation des corps intersexes par la médecine a mis à contribution l'invention de Daguerre afin de pathologiser les individus dont l'assignation genrée était problématique²³¹. À cette pathologisation des individus au genre trouble s'ajoute, de manière générale, une pratique genrée de la pathologisation par les vertus de l'image, comme c'est le cas de l'« obsession photo-psychiatrique » du neurologue Jean-Martin Charcot (Smith&Piton et Preciado, 2020, 95), qui a employé l'appareil afin de documenter l'hystérie féminine au XIX^e siècle²³². Une histoire queer de la photographie est ainsi, bien souvent, couplée de son double féministe.

Ainsi « [l]a vérité du sexe prend la forme d'un processus de révélation visuelle au sein duquel la photographie participe à titre de catalyseur ontologique, rendant explicite une réalité qui serait incapable d'émerger autrement. » (112) Plus qu'un barème servant à jauger la normativité du corps, la photographie semble l'inventer sur le plan prescriptif, le faire émerger par l'image répétée de ce que le discours clinique tente d'exclure. En plus d'avoir historiquement participé à l'instauration de la notion de genre et de sexe et à sa cristallisation/crispation idéologique, la photographie, pour le dire avec les mots de Butler, s'ajoute au nombre des « répétitions stylisées d'actes » (2006, 265) qui réaffirment sa vérité. Chaque photo prise est un acte performatif par lequel le sujet est

seventeenth century with anatomical and pornographic drawings,19 but it is photography that would endow this technical production of the materiality of the body with the merit of visual realism. »

²³¹ Notons qu'elle a aussi travaillé à produire une logique capacitiste et racialisée en délimitant ce qu'est l'économie visuelle de l'infirmité et de la race.

²³² Lire à ce sujet « La femme hystérique : émergence d'une représentation » (2001) de Monique Sicard, ou encore les pages consacrées à Charcot dans *Art queer : pour une théorie freak* (2018) de Renate Lorenz.

façonné, institué en tant qu'image, et fixé/figé par et en elle. Ainsi la représentation visuelle de la différence

mobilise l'idée que les corps qui sont montrés sont lisibles. La lisibilité présumée des représentations visuelles d'un corps était, et demeure, au fondement de diverses stratégies d'« altérisation » [othering], dans les domaines de la criminalisation et de la pathologisation par exemple. [...] [La photographie] commença, observe Sekula, « par établir et délimiter le terrain de *L'autre*, par définir à la fois l'allure *généralisée* – la typologie – et *l'instance contingente* de la déviance et de la pathologie sociale. » (Lorenz, 2018, 180)

Tel que le percevait Butler, sont réunis là tous les ingrédients qui permettent de produire la fiction scientifique d'un corps lisible et, conséquemment, d'êtres qui restent indéchiffrables²³³.

Mais le genre se construit autant qu'il se défait par l'image et la pratique photographique. C'est ce qu'illustrent entre autres les collections de photographies amatrices amassées par Sébastien Lifshitz (*Mauvais genres : les travestis à travers un siècle de photographie amateur*, 2016) qui nous prouvent, en documentant l'histoire collective ou intime des pratiques de travestissement et de la production d'images compulsive qui les entourent, que des pratiques privées dissidentes n'ont cessé de fragiliser cette fonction normalisatrice de la photographie. À leur suite ou avec elles, les démarches artistiques de Claude Cahun, Nan Goldin, Robert Mapplethorpe, Evergon, Catherine Opie, Genesis Breyer P-Orridge, Brice Dellsperger, Henrik Olesen et Cindy Sherman (pour ne nommer que ceux-là) ont fait entrer ces images dans les musées du XX^e siècle, et on recense désormais un nombre impressionnant de pratiques photographiques contemporaines plus ou moins institutionnalisées (JJ Levine, Cassils,

²³³ Vincent Lavoie qualifie par ailleurs le traité de Bertillon de premier roman policier, dans la mesure où une fiction du savoir s'y joue (2017, 122).

Hobbes Ginsberg, Michael Bailey-Gates, Leor Miller, Soraya Zaman, Juliana Huxtable, Laurence Philomène, etc.) par lesquelles se fracturent les catégories genrées.

Pour Mélanie Grué, cette prédilection des communautés marginalisées pour le médium photographique s'explique justement par le fait que la caméra

rend visibles les expériences non normatives qui ne sont pas incluses dans le champ de la connaissance car elles interrogent les structures du pouvoir et les politiques sociales [...]. [L'image] véhicule ainsi des vérités individuelles méconnues en prenant pour objet les groupes marginalisés et les corps stigmatisés [...] La représentation est donc un acte de pouvoir, qui fait entrer dans le champ de la connaissance les individus et les groupes qui en sont traditionnellement exclus. (Grué, 2018, para 9)

L'accessibilité actuelle du médium photographique ainsi que le rôle initial qu'a joué la photographie en tant qu'appareil de catégorisation et de pathologisation des corps marginaux et des minorités sexuelles expliquerait donc sa reprise queer. Si « [u]ne époque déclare regardable et représentable ce qu'elle *peut* voir, ce qu'elle *veut* voir et ce quelle croit *digne* d'être vu » (Ortel, 2008, 28) comme le pressentait Susan Sontag, pour qui « l'archivage photographique [est] toujours, virtuellement, un moyen de domination » (1983, 185), ces images « modifient et élargissent notre idée de ce qui mérite d'être regardé et de ce que nous avons le droit d'observer. » (15) S'opposent, aux techniques de soi que l'on connaît, des stratégies de braconnage identitaire qui permettent aux individus la production/transformation de leur propre subjectivité. Car au-delà de ces rapports historiques – de cette *généalogie* – il est aussi possible de tracer des parentés d'ordre processuel – des *généalogies* entre ces deux dispositifs (le genre et l'appareil/image). Y aurait-il, en plus des images queer, de possibles queerisations de l'image ? Si *La brûlure de l'image* de Laurent Jenny ne propose aucun postulat à ce sujet, j'aimerais m'y rapporter librement pour montrer (comme je l'ai fait avec l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer) que le discours tenu sur l'image photographique y revêt d'importantes ressemblances avec les théories de la performativité butlérienne.

Se penchant spécifiquement sur la photographie argentique, dont il considère qu'elle est l'invention la plus « troublante » (2019, 12) du XIX^e siècle, Jenny suggère, en introduction de son ouvrage, qu'

[il] faut tenter de comprendre un peu mieux ce trouble. Peut-on s'efforcer de définir ce que la photographie a été et ce qu'elle a « fait » non seulement aux arts mais aussi aux discours, en subvertissant les catégories les plus tranchées ? Il me semble que l'une des principales difficultés à la situer dans son être et dans ses effets tient à l'impureté de son dispositif. Plus que d'une invention, la photographie procède d'un bricolage, de la conjonction hétérogène d'un mécanisme optique et de processus de réactions chimiques. [...] on a cherché à tout prix à fuir l'inconfort de son ambivalence. Peut-être est-il temps de mesurer la puissance de cet ébranlement et sa fécondité pour une compréhension des arts représentatifs en général²³⁴. (12)

À lire ce passage, on est tenté de croire que la photographie a instauré un *trouble dans l'image* semblable à celui que Butler affirme dénicher dans le genre, impression due au partage d'un lexique (trouble, faire, subvertir) commun mais aussi à un certain nombre d'idées en germe dans ce paragraphe inaugural.

La première de ces idées concernerait les processus de naturalisation : comme le genre, la photographie aurait historiquement fait l'objet d'un tel processus, principe en vertu duquel le point de vue photographique *serait* le réel mis en image, sa captation fidèle, plutôt qu'un type de représentation. Jenny fait notamment référence à l'omniprésente métaphore de l'œil de verre, qui a longtemps servi à désigner l'objectif de la caméra, et qui « présume une vision sans bords, identique à la vision humaine, et fait l'impasse sur le rôle fondamental du cadrage en photographie. » (54) En effet, on oublie facilement que la perspective monoculaire est une production technique, inventée par

²³⁴ Jenny ajoute : « le bricolage optico-chimique apparemment fortuit qu'a constitué l'invention de la photographie a progressivement bouleversé en profondeur la pensée de l'art. Ce qui semblait devoir rester une curiosité scientifique d'un intérêt purement pratique en a ébranlé toutes les catégories. » (139)

Alberti et Brunelles²³⁵, qui vise à imiter la perception de l'œil mais qui n'est pas pour autant celle-ci. Bien qu'elles dépendent d'une autre épistémologie, les théories sur l'indicialité de l'image (j'y reviendrai bientôt) contribuent à cette même confusion. Développée au cours de la Renaissance, la perspective monoculaire reste une technique que l'appareil photographique met en œuvre. En oubliant cela, on aurait « ni[é] la dimension représentative de la photographie en posant la thèse de sa "transparence" et en la réduisant à une apparition du réel. » (49) Le processus naturalise donc le regard photographique et dispose, par conséquent, du pouvoir de naturaliser les représentations : ce qui *est vu* devient ce qui *est*.

La seconde idée serait l'insistance de Jenny sur la dimension performative et itérative de la photographie : la photographie offre des possibilités agentives (48), « son aventure [...] ne se révèle que dans un *faire* et son savoir [...] tire une connaissance de ces déviations » (40), c'est-à-dire que son sens émerge d'une compulsion à la répétition et des écarts qui existent entre ces différentes actualisations et les normes de production. Comme Dubois avant lui, Jenny soutient que « [l]a photo n'est pas seulement une *image* [...], c'est aussi, d'abord, un véritable *acte* iconique, une image, si on veut, mais en *travail* [...] » (Dubois, 1983, 9) Cette caractéristique permet d'insérer, au sein des itérations de l'image, un certain nombre de variations, ou encore de laisser paraître (Jenny parle notamment de l'apparition de l'ombre du photographe, mais on peut aussi penser aux doigts qui se glissent accidentellement devant l'objectif ou aux portraits croqués devant le miroir²³⁶) l'artifice qui la rend possible. En d'autres

²³⁵ Consulter à cet égard l'ouvrage de Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 2000, qui en offre une excellente synthèse, ou *Remediation : Understanding New Media* (1999), de Bolter et Grusin, qui contient des pages éclairantes à ce sujet : « As Albrecht Dürer noted, and as Panofsky (1991) reminded us in *Perspective as Symbolic Form*, perspective means a "seeing through", and, like the interface designers of today, students of linear perspective promised immediacy through transparency. They trusted in linear perspective to achieve transparency because by mathematizing space, it used the "right" technique to measure the world. » (1999, 24)

²³⁶ Mnookin fait remarquer que, dans nombre de cas, « les photographes font valoir qu'une photographie bien construite ne résulte pas d'un automatisme miraculeux de l'appareil, mais bien de l'expertise [...]

termes, on peut *faire de l'image* en montrant ostensiblement le geste qui a rendu disponible le résultat. À la manière du genre, la photographie n'existe que dans l'acte qui la génère, même si cet acte l'inscrit dans une tradition qui oriente son identité et sa lecture.

Car d'autre part, pour Jenny, la photo serait moins « faite » que « prise », « c'est-à-dire prélevée sur les apparences naturelles à la façon d'un regard porté sur le déjà-là, un *ready made*. » (2019, 100) Si Jenny semble par-là défaire son premier argument, il rapproche au contraire sa théorie de l'image d'une conception butlérienne de la subversion, soit d'une pratique qui fait émerger de nouvelles matrices, de nouvelles possibilités, mais qui ne peut y parvenir qu'à partir d'un bricolage des épistémologies préexistantes. Le *ready made* est après tout une forme de répétition critique, où le déplacement des objets donne lieu à de nouvelles possibilités réflexives : ainsi la photographie englobe à la fois « les représentations qui prétendent obturer l'imaginaire par leur transparence réaliste (sans jamais y parvenir totalement) et celles qui se donnent explicitement pour des constructions invitant à des prolongements associatifs. » (62)

C'est dans cette tension que s'installe l'image. À la manière du genre, la photographie nécessite d'être incessamment performée par une série d'actes préétablis²³⁷ : dans cette pratique, « seul compte l'acte, son épuisement immédiat, sa répétabilité infinie et nécessaire comme celle d'une manie érotique. » (93) C'est pourquoi chaque cliché refait le même geste et renforce une pratique en même temps qu'il est l'indice d'une

du photographe. Ils tiennent à souligner que la photographie n'est pas qu'une réplique, mais une représentation, une image construite [...]. » (20015, 10)

²³⁷ Un exemple proposé par Servanne Monjour aide à comprendre cette propriété prescriptive de l'image : « il n'y a qu'à constater la façon dont la photographie a pu déterminer le concept d'identité. La photo figurant sur nos papiers fonctionne en effet comme le référent essentiel : on vérifie que vous correspondez bien à l'image figurant sur votre passeport, et non l'inverse... En d'autres termes, l'image est performative, elle conditionne le réel avant même de s'en faire le reflet. Dès lors que l'on reconnaît cette performativité de l'image, la révélation se conçoit comme une production, une transformation de la réalité qu'elle était censée représenter jusqu'à présent. » (2018, 45)

nécessaire compulsion à répétition pour s'instaurer (peut-être est-ce d'ailleurs pourquoi Jean-Marie Schaeffer [1987] en parle, dans son titre, comme d'une *image précaire*). Chaque geste photographique et chaque comportement genré dit à la fois l'omniprésence, le toujours-déjà-là supposé de l'image, et signale en même temps que ce toujours-déjà-là ne peut se maintenir que grâce à une réitération constante qui fonde son hégémonie en même temps qu'elle ébranle son ontologie. Si, dans la photographie, « le temps ne "passe" plus, si ce n'est pas une suite de saccades, indéfiniment répétables » (94), c'est peut-être moins car elle interrompt le temps, comme on l'a souvent dit, que parce qu'elle refuse le *passing*, soit la capacité et le privilège d'être perçue socialement comme une personne cisgenre. Le temps se suspend, s'enroue, telle l'interprétation lisse face au corps dissident. Comme le corps engagé dans une performance drag, l'impureté de l'image photographique « nous appelle à repenser son opération productrice tout comme le type d'images qu'elle met en circulation et la réception qu'on peut en avoir. » (41)

5.7 Photographie et numérique : dénaturiser la représentation

Comme je l'ai signalé brièvement, nous devons en partie cette essentialisation à un penchant théorique des années 1980 pour le « paradigme indiciel » de l'image photographique²³⁸. Mais il ne faut pas omettre que le statut indiciel des clichés n'empêche cependant pas ces traces sensibles et directes d'un phénomène d'être (au moins potentiellement) iconiques : la photographie suppose aussi une relation de ressemblance, les formes qui y figurent sont reconnaissables (si je tourne l'objectif vers moi, je reconnaîtrai, sur l'image, mon visage). Cela ne doit pas non plus nous faire oublier, pour reprendre la pensée de Françoise Coblence, que l'indicialité de l'image photographique concerne le dispositif ou le procédé plutôt que le résultat visuel (2004,

²³⁸ Voir par exemple la contribution de Danièle Méaux à l'ouvrage *Traces photographiques, traces autobiographiques* (2004).

28). De cet état de fait dépendaient déjà les potentiels de fictionnalisation, mais ce statut particulier n'est pas sans incidence au niveau sémiotique et heuristique.

Au-delà d'une dénaturalisation des catégories de genre, la photographie autorise aussi une remise en cause de la naturalisation de la représentation elle-même, et permet d'interroger certaines partitions trop rapides de la trichotomie peircienne au sein de la théorie de l'image. Mais pour bien comprendre cela, il me semble qu'il faut s'intéresser au débat qui a animé le domaine de l'analyse sémiologique du statut de l'image photographique à partir de l'apparition des images numériques. Si les réflexions proposées par Laurent Jenny dans *La brûlure de l'image* concernent la production d'images argentiques, on verra qu'elles peuvent être appliquées et prolongées dans le cadre de cette polémique plus contemporaine.

Pour certain·es théoricien·nes tels que Pierre Barboza, l'image argentique n'a constitué qu'une « parenthèse indicielle des images » (1996), un intermède qui venait rompre l'hégémonie de la mimésis picturale, et dont nous extirpe l'apparition de l'image numérique. Son hypothèse est que « [l]e codage numérique est symbolique et ruine toute trace indicielle » (19). Or, ce postulat est à nuancer : bien que le code binaire soit effectivement symbolique, le message que ce code transcrit demeure déterminé par un rapport indiciel à la captation lumineuse. Ce qui s'écrit dans un langage symbolique est indiciairement produit par une certaine situation photosensible qu'enregistre l'appareil. Très convaincant, Tom Gunning écrit que

[s]i une photographie combine les types de signes, il ne faut pas confondre sa qualité indicielle et son iconicité. Le fait que des rangées de nombres ne ressemblent pas à une photographie, ou à ce qu'elle est censée représenter, ne leur enlève aucune qualité indicielle. Un indice n'a nul besoin (et se passe le plus souvent) de ressembler à ce qu'il représente. L'indicialité d'une photographie traditionnelle est inhérente aux effets de la lumière sur des produits chimiques, non à l'image qu'elle produit. [...] L'idée que seul le numérique transformerait ces données en une forme

intermédiaire encourage le mythe que la photographie impliquerait un processus transparent, un transfert direct de l'objet à l'image photographique. (2006, non paginé).

Même si le numérique nous permet de repenser le statut sémiotique et l'ontologie de l'image photographique, les théoricien·nes qui avancent cette « fin de la parenthèse indicielle » formulent des remarques qui ne sont pas fausses (qu'une photographie ne dit rien de spécifique ou de définitif dans la mesure où son sens relève de l'interprétation et ne saurait être donné d'avance) mais en tirent des constats sémiotiques qui ne sont que partiellement valides ou encore trop hâtifs (que, par conséquent, l'image numérique n'est pas indicielle). Dans la lignée de Joan Fontcuberta, certains auteur·rices affirment que « la photographie serait d'abord affaire de religion : [qu]'au fond, l'enjeu est d'y croire ou pas. » (cité par Monjour, 2018, 74) Si une photo demande en effet une adhésion du spectateur pour être *reçue* comme probatoire, et si l'attestation reste un effet, *croire* ou non à l'effet que produit la lumière sur une surface photosensible ne change rien au fait qu'elle s'y imprime²³⁹, même si cela modifie la valeur référentielle de ce signe, ce qui est *iconiquement* perçu. Mais le débat ne relève alors plus du statut indiciaire de l'image. Pour reprendre et prolonger un exemple peircien célèbre, il ne viendrait jamais à l'esprit de dire que le trou fait par une balle dans le plâtre d'un mur n'est pas l'indice d'un coup de feu simplement parce qu'il ne révèle rien de l'évènement qui a généré le tir, ou encore parce que la forme qu'elle creuse ne ressemble pas à celle du revolver dont elle est partie.

En photographie, il semble qu'on oublie trop vite que le pouvoir référentiel de l'image (et, corrélativement, celui de tromper) vient beaucoup plus de la fidélité iconique du résultat que de son ontologie indicielle, et que l'attribution d'une valeur de vérité, qui

²³⁹ En reprenant l'exemple de la religion, on comprend vite cette distinction pourtant esquivée : il est possible de croire que le Saint Suaire a été produit par la rencontre entre un visage humain et un tissu ; cela ne m'engage en rien à croire que ce bout de tissu prouve l'existence du Christ, puisque le récit auquel j'adhère alors n'est pas celui du second testament mais celui d'un contact entre deux surfaces.

reste certes non-fondée, est davantage tributaire de ce double statut que de la caducité du second. Si la photographie « ment » bel et bien, c'est iconiquement qu'elle y parvient, justement parce que la fonction indicielle de la photo ne dit rien d'autre que le fait nu de son existence²⁴⁰. La photographie, argentique ou numérique, tire précisément son pouvoir de fascination du fait qu'à cette trace indicielle muette se superpose aussi une valeur iconique ouverte, et on ne lui rend pas hommage en voulant se départir de l'une ou de l'autre de ces vertus pourtant complémentaires, qui font la spécificité de son statut sémiotique.

Si le débat portant sur l'indicialité de la photographie numérique est corrélatif de l'importance que joueront les images numériques ou numérisées dans le cadre du huitième chapitre de la thèse, il a aussi l'avantage de montrer, au-delà de l'aspect technique et des implications ontologiques de production de l'image, la construction discursive et épistémologique à laquelle elle donne lieu. Le débat sur le statut ambigu de l'indice et de l'appartenance de la photographie à cette catégorie de signe n'est pas disparu ni apparu avec le numérique. Moins qu'un changement de nature de l'image, ce sont plutôt les pratiques, ainsi que la teneur des discours tenus à son endroit, qui ont muté. Comme le préconise André Gunthert, « il est nécessaire de replacer l'analyse du rapport photographie/science sur le terrain de la *réception* des images » (2000, non paginé).

Samuel Archibald le note, « le numérique produit [...] une déstabilisation de la valeur *documentaire* [,] vient mettre à nu et dénaturiser les médiations *inhérentes à la constitution de n'importe quel document* » (2011, 82. Je souligne). En écho à un tel discours d'effritement de la valeur documentaire et de la validité des producteur·trices

²⁴⁰ Ce n'est pas le sujet représenté qui est indiciel, mais l'acte de représentation. À ce titre, on peut aussi se demander si Barthes n'opérait pas déjà la même confusion en transposant les effets d'attestation d'un processus indiciel sur une représentation iconique. Il est possible que ce raccourci ait été emprunté par les détracteurs autant que par les prophètes de la vérité de l'image.

d'image légitimes, quant à lui beaucoup plus réel que la supposée crise sur laquelle ils portent, répondent ainsi « les usages sociaux de la photographie numérique [...] [,mais] également la création photographique contemporaine qui s'en empare et les métabolise pour en proposer une réponse artistique » (Langford et Lavoie, 2016, non paginé). C'est ce type de phénomène que cherchent notamment à saisir les théoricien·nes qui proposent le terme de postphotographie pour qualifier « la photographie qui déferle dans l'espace hybride de la sociabilité numérique, [comme] une conséquence de la surabondance visuelle » (Fontcuberta, 2015, 6), et qui fait la part belle aux réemplois, aux récupérations et à l'hybridation. C'est toute une pensée de l'archiv(ag)e, de la trace, de l'auctorialité, de la (re)médiation à laquelle donne lieu ce genre de pratiques, dans lesquelles on peut aisément situer les œuvres du corpus, qui s'attachent précisément à réemployer des images préexistantes et produites par d'autres, à les détourner vers d'autres usages.

La photographie, comme je l'ai suggéré, serait une matrice de dénaturalisation et de brouillage des catégories. C'est en cela qu'elle est si utile à l'enquêtrice, qui cherche à créer des perturbations par des moyens génériques mais aussi médiatiques. Ces considérations n'ont pas besoin du numérique pour émerger, mais avec lui s'effectue un tour d'écrou supplémentaire : alors que la photographie détenait le pouvoir de subvertir l'espace de la représentation (genrée et générique), le débat sur la photographie numérique, quant à lui, subvertit le discours qui naturalisait la représentation photographique elle-même. Pour reprendre les mots de Joan Fontcuberta, en régime numérique, « [n]ous sommes témoins non pas de l'invention d'un procédé, mais de la désinvention d'une culture : le démantèlement de la visualité que la photographie a déployé de façon hégémonique durant un siècle et demi. » (10)

Le passage, j'ai voulu le montrer, n'est pas tant technique qu'épistémologique. C'est à ce type de situation que je m'intéresserai dans les chapitres qui vont suivre, c'est-à-dire celles où la présence de l'image ne va pas de soi, produit des ratés qui eux-mêmes

génèrent le sens de l'œuvre qui s'écrit. Marta Caraion a bien remarqué que ces mises en scènes lacunaires sont extrêmement productrices :

Dans nombres d'écrits traitant de photographie, qu'il s'agisse de fictions prenant la photographie comme thème ou le photographe comme personnage [...], on peut observer une tension entre, d'une part, un pacte d'adhésion implicite, mais qui a une force d'évidence quasi universelle et qui postule l'adéquation entre l'image et la réalité, et, d'autre part, une lacune au niveau de la représentation du réel et des attentes du spectateur à cet égard. Les modalités de cette tension prennent diverses formes : soit l'image est absente, soit elle est illisible, trompeuse, soit elle n'existe tout simplement pas [...], soit la photographie ou le photographe se dérobent à leur mission de vérité, soit le processus de reconnaissance inhérent à la contemplation de la photographie échoue et le lien du référent au spectateur [...] ne se noue pas, etc. (2008, 67)

Ces modalités dont parle Caraion, j'aimerais les analyser et les décliner sur le plan médiologique. La lecture des œuvres se déclinera donc en trois chapitres comme en trois temps de l'intermédialité, qui ne sont ni successifs ni mutuellement exclusifs, et qui font surgir l'image simultanément au geste critique qui la questionne : la remédiation, l'hypermédiation et la rétromédiation.

CHAPITRE VI

REMÉDIER (À). PRÉSENTATION EFFECTIVE ET PRÉSENCE EKPHRASTIQUE DE L'IMAGE

Accumuler les signes comme on trace sur le sol les contours d'un corps à la peinture blanche, pour que ces signes dessinent aussi les formes d'une résurrection. Si quelque chose est mort, quelque chose d'autre se lève, peut-être un peu zombie, peut-être un peu vaudou, rapiécé et bancal mais quand même, quelque chose. [...] [L]a description n'illustre pas mais précède, déclenche, elle est glanage, arpentage, tentative de saisie de ce qu'on tente de sortir, pour un temps, du défilement du monde.
Hélène Gaudy, *Lieux du crime*

Par lapsus, par distraction, la vie s'engouffre [dans la photographie] pour de bon. Pour découvrir ces symptômes discrets, il faut regarder avec attention, aiguïser son regard, fréquenter assidûment les images de l'album, parfois à la loupe.
Anne-Marie Garat, *Photos de famille. Un roman de l'album*

Ce sixième chapitre s'intéresse aux emplois photolittéraires de l'archive photographique dans le corpus. J'entends m'y pencher sur le geste de remédiation, c'est-à-dire sur les stratégies, au sens large, de production de présence d'un média au sein d'un autre (Despoix et Spielmann, 2005, 9). J'y analyse plus précisément les apparitions d'abord effectives, puis ekphrastiques de l'archive photographique provoquées dans et par le texte. En adoptant dans un premier temps une approche similaire à celle de Marianne Hirsch (1997) et de Henry Bond (2009), que j'expliciterais en ouverture, mon objectif est de montrer comment la récupération, mais surtout l'agencement des images par les enquêtrices « défait le regard » (gaze), que celui-ci

soit le regard familial ou forensique. Cette question du regard/gaze trouvera ses prolongements dans le cadre de l'analyse, la question du male gaze (un concept développé par Laura Mulvey et que j'aurai aussi l'occasion de détailler) gagnant en importance au fil des lectures proposées. Dans la logique du chapitre précédent, je veux soutenir que si la photographie est l'un des producteurs privilégiés des schémas régulateurs du genre et de la famille (hétérosexuelle), en réinterpréter les occurrences, même sans donner à voir des sujets queer, est une manière de déconstruire/déplacer ce récit par l'articulation entre texte et image. En somme, les enquêtrices éclairent par leur lecture « la fonction disciplinaire de la photographie, qui dialogue avec les discours hégémoniques sur le sujet et contribue à la révision des modèles sociaux dominants. » (Grué, 2018, para 4) Cette analyse porte par conséquent sur la présence et l'organisation des images au sein de deux œuvres, *Les Gens dans l'enveloppe* et *Melek*, où je prends le parti de lire les photographies présentées par les autrices à la manière d'indices, mais aussi d'en faire l'analyse visuelle comme de réelles œuvres photographiques, ce qu'elles deviennent à partir du moment où elles sont remédiées dans le cadre d'un projet artistique.

Alors que cette première partie du chapitre s'intéresse à la manière dont l'enquêtrice questionne *ce que ne montrent pas les images*, la seconde partie s'attache plutôt à l'analyse de textes *qui ne montrent pas d'images*, mais réussissent néanmoins (sinon précisément pour cette raison) à *donner à voir*. Par le biais d'une analyse de *Villa chagrin* de Marie Cosnay, je veux éclairer la continuité existant entre ces deux gestes en rappelant que l'acte de remédier n'a pas qu'une teneur médiale, mais possède aussi, l'usage linguistique nous le rappelle, une teneur médicale. En insistant sur le fait que les textes remédient l'image autant qu'ils remédient à l'image, je replace une nouvelle

fois le questionnement esthétique au sein d'une éthique et j'illustre, en définitive, comment

l'information collectée ne documente pas l'événement ou le trajet biographique envisagé, mais elle le *cerne*. Elle l'entoure d'un savoir dans les rets duquel l'écrivain ou le chercheur tente d'enserrer son objet, selon des approches que l'on pourrait dire *concentriques*. La relation qui s'établit alors – que l'écrivain et l'historien établissent eux-mêmes – entre les documents et l'événement étudié est d'ordre *métonymique*. En élargissant l'enquête, l'écrivain comme l'historien fait venir à lui les pièces qui viendront éclairer par défaut les épisodes demeurés sans traces. (Viart, 2019, para 10)

5.8 Marianne Hirsch *at the Scene : familial gaze et forensic gaze*

Dans *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Marianne Hirsch développe le concept de postmemory/postmémoire, un mot forgé pour désigner les affects et les actes de remémoration d'événements qui ne concernent pas directement le sujet, mais plutôt un·e ancêtre de la génération précédente qui aurait été directement affecté·e par le trauma. La postmémoire « se distingue de la mémoire par une distance générationnelle, et de l'histoire par une connexion personnelle profonde²⁴¹ » du sujet au récit (1997, 22. Je traduis). Cependant, « cette connexion à l'objet ou à la source n'est pas médiée grâce à la remémoration mais à travers l'investissement imaginaire et la création²⁴². » (22. Je traduis) En effet, elle se constitue souvent moins à partir des récits de première main que des silences qui entourent une expérience vécue indirectement. Liée étroitement à la filiation telle qu'elle est imposée plutôt que choisie, le concept de postmémoire décrit imparfaitement la situation des enquêtrices du corpus, bien qu'il laisse entendre efficacement de quelle manière il est possible de s'installer,

²⁴¹« Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. [...] »

²⁴²« its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. »

souvent approximativement et sans faire l'économie de la réélaboration, au sein d'une mémoire familiale dont nous sommes les absent·es. Dans le scénario proposé par Hirsch, parce que les événements précèdent notre naissance ; dans celui que mettent sur pied les enquêtrices, car ils sont le fait d'une relation élective.

Au-delà de ce concept, c'est surtout sa méthodologie que je souhaiterais emprunter à Hirsch. En ouverture de son ouvrage, elle se demande si « nous pouvons lire les images domestiques et les photos de familles comme des enregistrements ou des indices²⁴³ » (10. Je traduis) des processus grâce auxquels nous conceptualisons collectivement la famille. En effet, selon Hirsch, « les conventions de la photographie familiale, par la réciprocité ou la confirmation des regards qui construisent un ensemble de rôles familiaux et de hiérarchies, renforcent le pouvoir de la notion de "famille"²⁴⁴ » (47. Je traduis). L'ensemble de ces rapports est baptisé par Hirsch du nom de *familial gaze*, terme qui sert à définir la manière dont la famille est perçue et se perçoit elle-même en regard d'un idéal visuel, d'une typologie représentationnelle du « faire famille ». La caméra se présente comme un instrument servant à créer ce *familial gaze* : dans cette optique, nous pouvons déjà suspecter que les images présentées dans *Melek* et dans *Les gens dans l'enveloppe*, qui sont tirées d'albums privés, constituent les indices de configurations relationnelles et de rapports de force entre les individus présents à l'image, ainsi qu'entre photographes et photographié·es.

La théorie de Hirsch n'est pas très éloignée de celle qu'Henry Bond présente dans *Lacan at the Scene*. Dans son ouvrage, l'auteur propose une hypothèse stimulante : si Lacan avait quitté son cabinet pour joindre les forces de police londoniennes, comment aurait-il mis à contribution ses théories psychanalytiques au sein de ses investigations (Bond, 2001, 1) ? Loin des photos de famille et de leur banalité, ce sont plutôt des

²⁴³ « Can we read domestic images and family photographs as records or clues to these processes ? »

²⁴⁴ « The convention of family photography, with its mutuality of confirming looks that construct a set of familial roles and hierarchies, reinforce the power of the notion of "family". »

images de scènes de crime qu'analyse Bond, en supposant que l'on peut, à partir de la configuration des scènes captées et de la manière dont elles sont photographiées, formuler des suppositions sur le délit commis et la psyché de son auteur·rice. Bond propose au fond une sorte de génétique des meurtres (comme on dit une génétique textuelle) dont la grammaire serait produite par l'inconscient.

Inspiré par certaines idées de Slavoj Žižek²⁴⁵, l'exercice n'a évidemment pas pour réel objectif de résoudre des crimes ou d'offrir une lecture psychiatrisante des images, mais de rendre visible le lien entre l'inconscient et la construction de la représentation, où le retour du refoulé ferait image grâce à l'enregistrement photographique. Deux constructions sont donc à l'œuvre dans cette captation : celle d'un·e criminel·le, qui organise sa scène pour répondre à des impératifs pulsionnels, et celle d'un·e photographe, dont la déontologie exige qu'iel ne discrimine aucun élément en présence. C'est qu'il ne faut pas oublier que cette image, prise à l'intention d'un·e détective, est destinée à l'interprétation ; pour cela, il faut qu'elle reste quant à elle au plus près de ce que l'on pourrait appeler une sorte de « degré zéro » de la photographie (pour reprendre le titre du premier ouvrage de Roland Barthes). L'impératif auquel est soumis le·la photographe consiste à « ne pas insister davantage sur ce qui apparaît comme frappant ou spectaculaire (un cadavre ensanglanté, par exemple) que sur les éléments ordinaires, non spectaculaires ou banals en présence (tasses de café, nourriture en train d'être cuite²⁴⁶) » (2009, 12. Je traduis) Ces deux économies visuelles entrent en tension au sein de l'image et créent ce que je suis tentée d'appeler, pour reprendre la formule de Hirsch, un forensic gaze. Comme le familial gaze, le forensic gaze contribue à nos représentations collectives de la criminalité, qu'il alimente simultanément.

²⁴⁵ Il signe d'ailleurs la préface de l'ouvrage.

²⁴⁶«The above directive confirms that a basic paradigm of the CSI procedure is to place no greater emphasis on what appears to be striking or spectacular (a bloody corpse, for instance) than on any of the other ordinary, unspectacular or banal elements present (coffee cups or food in cooking stages). »

Une approche qui s'inspirerait des travaux de Hirsch sur la photo de famille et de Bond sur la photo criminalistique ne fait pas que *lier* de nouveau la filiation et le crime à la question de l'image, mais nous permet aussi de *lire* attentivement ces photos à la recherche d'indices visuels (*clues*) d'interactions familiales révélatrices. (Hirsch, 1997, 10) Néanmoins, dans mon cas précis, une telle approche ne peut être adoptée sans être au préalable adaptée. Car les images du corpus ne sont pas ou, plus exactement, ne sont *plus uniquement* des photos de famille. Bond et Hirsch agissent face à l'image à la manière de détectives et, s'il ne m'est pas interdit de procéder pareillement, dans *Melek* et *Les gens dans l'enveloppe*, je ne peux omettre le fait qu'une autre enquêtrice est déjà passée par là. Les images, par conséquent, revêtent un statut double : elles appartiennent au domaine des archives, mais elles ont également fait l'objet d'une sélection et d'une construction qui répond à d'autres impératifs que ceux du familial et du forensic gaze.

Il me faut considérer le fait que si l'appareil photo est un instrument de production du familial/forensic gaze, travailler (sur) l'image photographique fournit aux enquêtrices une opportunité de contester ce regard, et ce, bien souvent, par le biais de « textes métaphotographiques qui placent l'image au sein d'un contexte narratif, que ce soit en les reproduisant ou en les décrivant. » (8) Familial gaze et forensic gaze sont donc autant de regards qui construisent les images, et que les enquêtrices, c'est ce que je voudrais montrer, tendent à ébranler par leur travail de mise en scène des images. Car en étant attentive à ces deux types de gaze, elles en déconstruisent un troisième, celui que Laura Mulvey appelle le male gaze (2017 [1975]). Initialement forgé dans le cadre d'une théorie du cinéma, le terme male gaze sert à désigner la manière dont la production d'images filmiques génère une vision réifiante et voyeuriste de la femme, qui incite systématiquement les spectateur·rices à adopter une perspective hétérosexuelle et masculine – celle, souvent, d'un personnage central, mais aussi, nous dit Mulvey, de la caméra elle-même. En effet, le male gaze n'est pas simplement constitué de choix idéologiques, mais aussi de choix formels. Ce sont aussi ces représentations par

lesquelles les femmes sont données à voir comme des êtres sans intériorité, exclusivement sexualisés, scrutés et dépourvus d'agentivité, et où les violences sexuelles sont souvent banalisées ou présentées comme une punition²⁴⁷ que compromettent les textes des autrices du corpus.

Les enquêtrices que sont Julie Doucet et Isabelle Monnin traitent les informations visuelles comme les indices d'une vérité dissimulée et semblent supposer, à la manière de Bond et Hirsch, que la configuration des représentations aurait quelque chose à nous dire. Mais en les organisant, elles en proposent aussi leur propre lecture, celle-ci étant au service du récit qu'elles cherchent à construire. De cet état de fait résulte qu'il m'est permis d'adopter une attitude semblable à celle des enquêtrices dans ma manière de questionner les images, mais surtout de questionner la manière dont elles les agencent, et de produire un discours sur l'information visuelle autant que sur l'interprétation (implicite et explicite) qu'en fournissent les autrices. Dans cette optique, ces écrivaines deviennent enquêtrices mais aussi, d'une certaine façon, des suspectes que je soupçonne d'avoir potentiellement altéré la scène, déguisé le meurtre en suicide, faussé un témoignage.

5.9 Isabelle Monnin : une rhétorique de l'image remédiatisée

Dans l'ensemble du corpus, on trouve le rapport le plus assumé et le plus étroit à la photographie entre les pages de *Les gens dans l'enveloppe*, dans la mesure où ce sont les images qui initient le projet d'écriture (plutôt que de servir en guise de renfort documentaire, comme c'est le cas dans les textes de Mimouni ou de Plantagenet par exemple). Elles participent fortement du discours que l'œuvre tient sur elle-même et ne sont pas que *présentes* dans l'enquête, comme dans la majorité des textes, mais bien *présentées* au lecteur. Remédiée, l'image y est aussi remédiatisée, c'est-à-dire

²⁴⁷ Infligée à la femme pour la corriger ou, très fréquemment, exposée comme une manière d'atteindre et de briser la virilité d'un protagoniste masculin qui y est attaché.

reproduite telle que trouvée entre les pages du livre (on verra que, chez Doucet, la remédiatisation s'accompagne aussi d'une remédiation²⁴⁸). Cette centralité de l'image d'archive dans la démarche de Monnin, on la retrouve aussi reproduite dans la structure du résultat final, puisque le livre est divisé, en son centre, par la présence d'un album. Composé de 24 photos polaroid en couleur, et occupant au total seize pages de l'ouvrage (2015, 162-178), l'album semble produire une forme de force centripète qui émane de l'image vers son entour – l'enquête, le roman, les chansons – en le contaminant tout en paraissant les départager par le marquage d'une scission.

La disposition de l'album dans le livre est révélatrice, mais l'organisation des photos elles-mêmes, au sein de l'album, est sans doute encore plus éloquente : celles-ci sont agencées comme dans un album de famille, et les bordures blanches des polaroids n'ont parfois pas été coupées, ce qui accentue, en produisant un cadre (celui du cliché) dans le cadre (celui de la page), l'importance accordée au processus de remédiation qui nous les rend disponibles. Ce choix rappelle à notre souvenir la main de Monnin²⁴⁹, qui n'expose, après tout, qu'un dixième des photographies du lot qu'elle s'est procuré (à ses dires, il en contient un total de 250). Cette ostentation du choix participe à l'effet esthétisant d'une démarche qu'on peut presque qualifier de curatoriale dès lors que Monnin donne, dans la section « L'Occupation » (182), des titres à ces images initialement anonymes. Composée d'hypotyposes des images de l'album, la section témoigne, de la part de Monnin, d'une volonté de présenter les images selon une méthode qui rappelle à la fois la description d'objets saisis afin d'être présentés au tribunal en tant que pièce à conviction, la description de fonds d'archive et la manière

²⁴⁸ La distinction que je pose entre remédiation et remédiatisation est inspirée par les travaux de Catherine Saouter (2000). La remédiatisation est une forme spécifique de remédiation, par laquelle une même image est transposée telle quelle sur un autre *support* (une image publiée sur internet étant imprimée dans un quotidien, par exemple). La remédiation concerne un passage médiatique au sens large (par exemple, une image publiée sur internet étant ensuite *peinte* par un·e artiste visuel·le ou, dans le cas de Doucet, lithographée).

²⁴⁹ D'ailleurs, chez Doucet, la photo en 1^{er} de couverture est découpée, ce qui donne une l'impression qu'elle est le résultat d'un collage. L'activité exercée par la main de l'artiste est implicitement montrée.

d'identifier le titre des œuvres sur les cartels dans un musée²⁵⁰. Ces choix prolongent celui de transformer l'enveloppe en album, c'est-à-dire, au fond, de faire d'un ensemble d'« images pauvres » un objet « digne d'intérêt » ou, plutôt, de laisser transparaître à travers cette organisation l'intérêt qui leur était inhérent.

Cet intérêt, s'il emprunte une rhétorique muséale pour se manifester, reste néanmoins lié avant toute chose à l'enquête. Les photographies ne sont pas prises en compte en raison de leur valeur esthétique, elles ont plutôt la vertu de fonctionner à la manière d'outils d'investigation, et de fournir à l'entreprise une dimension probatoire, tout en livrant à Monnin puis au lecteur une foule de renseignements sociologiques et de détails visuels. C'est par ces détails que Monnin peut établir des constats généraux (classe sociale, période historique, région) mais aussi relever des particularités (c'est la forme inhabituelle d'un clocher d'église qui la mettra sur la piste de ses personnages²⁵¹). *Les gens dans l'enveloppe* dépend donc de la posture indiciaire au sens où l'entend Carlo Ginzburg pour s'élaborer. Ce sont les traces présentes d'un passé révolu, fixées sur la pellicule puis sur le papier, qui vont permettre à l'autrice de remonter jusqu'aux individus qui les ont un jour créées, ou qui y figurent. Les photographies sont ainsi conçues comme de véritables archives qui permettent de documenter et d'excaver une réalité factuelle (de rejoindre véritablement des individus, en dernière instance, puisque Monnin retrouvera ces gens).

Cependant, le statut des clichés est moins simple – sinon unilatéral qu'il n'y paraît. Monnin elle-même en est pleinement consciente :

L'idée est très simple : je dois raconter les gens dans l'enveloppe, les raconter autant que l'on peut, jusqu'à ne te fatigue pas tu ne peux rien en

²⁵⁰ Tels que « "La grand-mère aux lunettes noires", Polaroid » (185), « "La grand-mère dans le champ", tirage papier » (186), etc.

²⁵¹ Un portrait plain-pied de Laurence et de Serge a permis l'identification de la ville habitée par les gens dans l'enveloppe, et a par conséquent contribué à la progression de l'enquête. (216)

dire de plus. Je sais faire deux choses : inventer des histoires et enquêter. [...] Dans l'enveloppe, il y a tout de suite deux livres, un roman et une enquête. (181)

La dimension indiciaire des images, qui apparaît de manière évidente en raison de la nature du projet d'enquête (retrouver ceux qui figurent sur l'image, sortir de celle-ci pour atteindre le réel), se double obligatoirement de sa contrepartie romanesque, et montre bien à quel point cette dimension est cruciale mais loin d'être exclusive, puisque les photographies pointent autant vers l'imaginaire que vers le réel (ce dernier sert d'ailleurs d'ouverture au roman alors que l'enquête le referme). En plus de répondre à l'impératif indiciaire (en partant à la recherche de ces gens, Monnin semble produire une adéquation entre le signe visuel et la réalité ayant été capturée par lui), la présence de ces images remplit un office iconique (fournir des informations qui permettront de retrouver les individus) mais aussi symbolique (dans la mesure où les vêtements, les voitures, les codes de captation de l'image en disent eux aussi beaucoup sur les personnes photographiées et photographiant).

L'agencement de ces photos, autant que le discours de l'autrice, rend compte de cette ambivalence de statut et de l'invitation à l'imaginaire que sont ces images. En témoigne d'ailleurs l'un des duos de polaroids, qui mêlent le lugubre et la trivialité, et montrent, en légère contreplongée, trois femmes se tenant prostrées devant un poulet en train de cuire. Monnin suggère qu'en coupant l'image, on croirait qu'elles se recueillent devant un corps (187-188). Comme l'explique Monnin, leur attitude évoque davantage le deuil que le pique-nique dominical, d'où son envie d'y voir un drame se symptomatiser. Au fond, Monnin extrait ici la photographie du familial gaze, qui en était le paradigme de lecture initial, pour la déchiffrer en fonction d'un forensic gaze.

J'ai mentionné que, comme la majorité des photos utilisées par les enquêtrices, qu'elles soient omniprésentes ou discrètes, évoquées ou données à voir, les images choisies par Monnin ont été produites par d'autres. Cela n'empêche pas, il me semble, de considérer

en revanche l'étroite sélection des images comme étant le fait de Monnin – son œuvre. Comme l'a illustré Serge Tisseron dans *Le mystère de la chambre claire*,

le regroupement de photographies, que ce soit dans un album de famille ou pour une exposition, obéit toujours à *la même logique*. Il s'agit de confirmer certaines représentations et d'en exclure d'autres. Dans la mesure où cette exclusion obéit à la fois à des raisons personnelles et à des raisons sociales, tout ensemble photographique se trouve à mi-chemin entre la falsification [...] et le roman familial [...]. Mais en même temps, toute sélection photographique engage celui qui s'y livre dans un processus d'appropriation symbolique aussi bien à un niveau individuel qu'à un niveau familial et groupal. (Tisseron, 1996, 155)

Il existe bel et bien des distinctions entre photographies amatrices et photographies professionnelles ou artistiques (liées essentiellement à leur réception), mais celles-ci ne concerneraient pas la *logique* qui en motive l'agencement, nous dit Tisseron. Si le processus de sélection des images occupe une place aussi importante, c'est qu'il est lui aussi, comme la configuration de la scène photographiée ou le choix des actes à saisir, une façon de construire un récit.

En effet, le travail de sélection et d'ordonnement des images – ici assez conséquent, en regard des proportions du lot qui sont restées dans l'ombre – révèle le travail de narrativisation de l'ensemble que doit produire l'enquêtrice. Si la présence des photographies choisies sert comme je le soutiens à révéler à l'autrice plusieurs informations sur ses protagonistes ainsi qu'à donner une épaisseur référentielle à leur existence de papier, la sélection nous en apprend aussi beaucoup sur la manière dont Monnin conçoit son propre projet. En somme, l'autrice met à profit des matériaux indiciaires pour leur valeur documentaire, mais les agence de telle sorte qu'ils racontent un récit qui lui est propre, construisent une version des faits ouvertement fictionnelle, afin de lui permettre de « trouver l'ordre auquel elles répondent, l'histoire qu'elles racontent — vraiment. » (2015, 210). C'est dans cette logique qu'il apparaît pertinent

de se livrer à une lecture iconique des images en elles-mêmes, mais aussi des séquences qu'elles forment.

5.10 Réécrire l'image : tensions et cohésions iconotextuelles

En toute logique, une analyse accordant de l'importance sémiotique à la notion de séquence/série doit prendre en compte la succession des images. C'est pourquoi, sans aborder nécessairement toutes les images de l'album, je propose de les examiner pour une bonne part²⁵² dans l'ordre selon lequel les présente Monnin dans l'album afin de montrer quel type de récit familial elles proposent. La première photo (figure 6.1), qui trône seule sur la belle page²⁵³, représente à l'avant-plan deux femmes entourant un homme, situé au centre de la photo. On devine que ces trois individus sont Simone²⁵⁴ (la grand-mère, que Monnin appelle fréquemment Mamie Poulet) à gauche, Raymond (son époux aveugle) au centre, et finalement Mimi, leur fille (elle-même mère de Serge, qui est le père de Laurence, la protagoniste de Monnin). Les regards des trois individus fuient la caméra : Mamie Poulet porte des verres fumés et Raymond est aveugle, tandis que Mimi porte son regard vers le coin gauche de l'image, à l'extérieur du cadre – vers le roman qui précède. L'horizon est très fermé, même s'il s'agit d'une scène d'extérieur (dans ce qui semble être un passage ou une cour intérieure). Les trois individus semblent clôturés par un ensemble de maisons qui coupent la perspective, à l'exception d'une portion de ciel qui aère le coin supérieur gauche de l'image. On l'ignore encore, mais cette caractéristique se répètera tout au long de l'album : une école, des arbres, un barrage ou des scènes d'intérieur font en sorte que les images ont rarement une réelle profondeur de champ – comme l'existence étriquée des personnages qu'invente

²⁵² Certaines inversions m'ont semblé nécessaires afin de préserver la fluidité de l'argumentaire et d'éviter les répétitions.

²⁵³ En imprimerie, première page d'un feuillet, d'un magazine, recto d'une feuille.

²⁵⁴ Pour éviter la confusion, les noms utilisés seront ceux donnés par Monnin aux personnages et non pas les réels prénoms des individus.

Monnin²⁵⁵. Cette image l'annonce en partie : en dehors du regard de Mimi et du fragment de ciel, qui signalent une forme d'échappée, ces destins sont clos sur eux-mêmes, hermétiques à première vue. Le regard de Monnin, comme celui de Mamie Poulet ou de Raymond, est obstrué et ne trouve qu'à se perdre dans la fiction qui précède.



6.1 Mamie Poulet, Raymond et Mimi (gauche) et 6.2 Visite au barrage (droite)

La deuxième image (figure 6.2) apparaît seule sur la seconde page, elle montre quatre personnages posant aux abords d'un barrage. Toutes, captées de plein-pied, regardent vers l'objectif. Comme une bonne partie des photographies choisies par Monnin, elle reprend les codes de la photographie de famille classique (paysage, pose, maladresse) et témoigne d'une certaine idée de ce que signifie « faire famille » (cohésion, mais aussi statisme et parallélisme, absence de regards échangés entre les figurant-es). La petite fille, Laurence, assise sur les genoux de Mimi, détonne avec son gilet rouge. Elle tient une glace dont l'éclat m'apparaît comme le *punctum* de l'image. Les trois femmes

²⁵⁵ Seule exception, l'image où l'on voit des montagnes derrière, alors que la famille est présentée devant le capot de la voiture familiale (figure 6.3)

sont assises, alors que le seul homme, à gauche, est debout. La présence, au premier plan, d'un rocher à droite donne l'impression étrange que l'image a été prise à la dérobée, alors que les sujets y posent de manière manifeste. Un contraste, voué à se répéter, s'installe donc entre l'ensemble familial et le point de vue furtif de la personne qui tient l'appareil.

En ce sens, les dixième et onzième pages de l'album sont exemplaires de ces codes, qu'elles rejouent selon une autre composition. Sur la première image, qui rappelle par ses couleurs et par son sujet *La Liseuse* de Monet, on voit Mamie Poulet, assise dans l'herbe (figure 6.3). On devine l'étendue d'un champ et, pourtant, la photographie est prise de manière à ce que le sujet figure en son centre (de loin, et près du sol), ce qui place l'horizon à l'extrême bord supérieur de l'image. La perspective disparaît au profit d'un immense mur vert. Monnin y voit, par ailleurs, une potentielle scène de masturbation, prise à la dérobée et peut-être par inadvertance, à l'insu de la grand-mère comme de la photographe. L'usage du forensic gaze est alors ici mis à profit pour déconstruire l'irruption possible du male gaze, l'autrice souhaitant voir dans cette image la représentation d'un plaisir féminin non objectifié, puisque l'acte n'est que suggéré, et dérobé au regard, comme enclos dans l'intimité de celle qui s'y livre et reste imperméable aux logiques du plaisir scopophile (la personne tenant l'appareil ne sachant pas ce qu'elle capte, selon Monnin). Absence de perspective et furtivité se concatènent donc ici de nouveau, autrement.



6.3 La liseuse

L'image s'oppose à celle qui lui fait face (figure 6.3) et sur laquelle figurent quatre individus qui posent devant une voiture, en petit groupe : comme sur peu d'autres images, la perspective y est très ouverte, le père et la fille échangent un regard, les sujets s'entassent. Un contraste se crée entre la solitude de la vieille femme et l'ensemble que forment les individus sur l'autre image. La mise en page est faite de telle sorte qu'on croirait aisément que la grand-mère porte son regard vers les quatre individus de la page suivante qui, quant à eux, ne la voient pas.

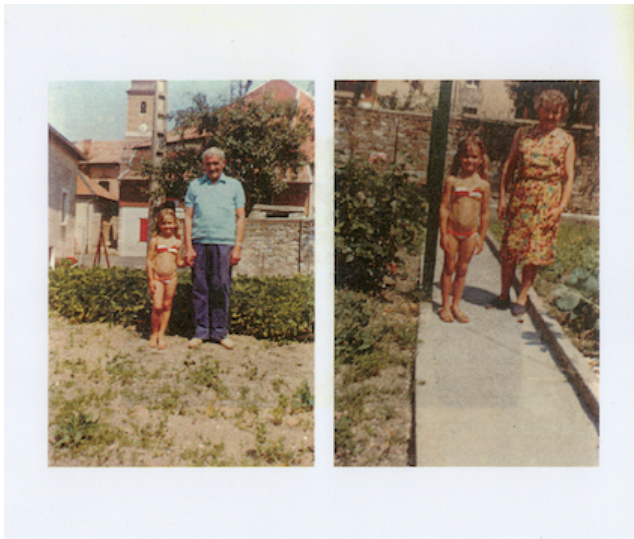
Les images en elles-mêmes en révèlent alors peut-être moins que l'organisation qu'en propose l'autrice. En effet, sur les quatrième et cinquième pages de l'album (qui ne comportent chacune qu'une seule image), on trouve des photos qui répondent à un code similaire (figure 6.4). Les deux images se suivent et ne sont entrecoupées que d'une courte ellipse qui les investit d'une narrativité forte, susceptible de raconter, en le jouant visuellement, l'un des drames les plus centraux du roman – à savoir l'abandon de Laurence par Michelle, sa mère, puis le départ de celle-ci sur ses traces, bien des années plus tard. Cette quête, qui se soldera par un échec, exigera d'elle qu'elle abandonne Mamie Poulet et Serge, son père. Visuellement, pourtant, l'image est

relativement banale : trois individus – dans l'ordre, Mamie Poulet, Laurence, Serge – occupent un banc. Sur la première photo, le père s'agrippe à la taille de la fillette, il la tient fermement de son bras droit. Alors que la petite fille est assise sur la première image, elle s'est levée sur la suivante, se distancie, et regarde vers la droite, à l'extérieur de l'image.



6.4 Sur le banc

Ainsi la seconde image brise le statisme de la première, elle raconte comment l'enfant quitte le banc, la place qui lui est assignée entre les deux adultes. Or, c'est justement le choix que fait le personnage de Monnin en s'envolant pour l'Argentine en dépit des protestations parentales. On observe par ailleurs que, d'une image à l'autre, le·la photographe a aussi bougé, puisque le banc est nettement moins à droite de l'image, comme si la personne tenant la caméra avait fait quelques pas latéraux vers sa droite. Or, pour Monnin, il est clair que celle qui tient la caméra est Michelle, la mère disparue de Laurence. On suppose alors que, tout en tenant l'appareil, elle est elle aussi en mouvement, comme la fillette, vers la droite. Ainsi, tel que l' imagine le roman de Monnin, mère et filles fuient toutes deux le milieu d'origine, successivement, mais sans toutefois se rejoindre, en des droites parallèles.



6.5 Vacances d'été

De cette grande absente de l'image qu'est la photographe, Garat dit d'ailleurs qu'elle est « un fantôme », « un narrateur étrange que celui-là, jamais le même, et au centre de toute image photographique. » (2011, 72) Les deux photos de la sixième page (figure 6.5) peuvent aussi être lues autant, sinon davantage, en fonction de l'orientation du regard photographique qu'en fonction de la scène représentée²⁵⁶. Le sol herbeux clairsemé, similaire, laisse penser qu'il s'agit de la même cour, que les photos ont été prises dans un intervalle rapproché. L'une montre la fillette en compagnie de son père Serge, tandis que, sur l'autre, elle est aux côtés de Mamie Poulet. Selon l'angle de prise, on devine que la photographe se trouve dans la maison, sur le seuil, alors que l'homme et Mamie Poulet (son mari, sa belle-mère) et Laurence (sa fille) bloquent le sentier qui mène à la rue. Le contre-champ que nous suggère implicitement l'image est donc celui d'une domesticité contraignante, et l'image celle d'un désir contrecarré. La distance entre les personnages photographiés et la photographe (plusieurs mètres), ainsi que

²⁵⁶ Monnin en fait l'aveu direct : « J'aime que les photos soient floues et mal cadrées. Leur fragilité est leur beauté. Ainsi est attestée leur intimité. On ne les a montrées qu'à très peu de gens, ces photos ratées, ni envoyées à la famille ou encadrées sur le buffet. » (197)

l'angle de la caméra (une légère contreplongée suggérant que les deux images ont été prises de très bas, surtout la seconde), qui fait en sorte que les personnages occupent les deux tiers haut de l'image, donnent à voir deux figures écrasantes, malgré leur apparente innocence.

Cet effet d'enfermement semble étroitement lié à celui de la vie privée et familiale, comme c'est le cas dans le roman qu'invente Monnin. Sur la troisième page de l'album, on trouve un ensemble de quatre images de même taille, disposées en carré (figure 6.6). L'une représente la petite fille et deux femmes, réunies au bout de la table – la première gratte quelques accords de guitare, les deux autres l'observent, debout. La seconde montre deux animaux domestiques – un chien au premier plan, un chat derrière. Les deux animaux sont tournés vers l'objectif. L'image est surexposée, éclatante de blancheur, la perspective en forte plongée, et la scène assez mal cadrée. La troisième photo donne à voir l'âtre de la cheminée, ses décorations, et un homme dans le coin inférieur droit, mal cadré, dont on ne peut que deviner l'activité – son regard est penché vers le bas, il consacre son attention à quelque chose que l'on ne voit pas, peut-être lit-il un journal ou regarde-t-il son assiette²⁵⁷. Derrière l'homme, au mur, apparaît le véritable sujet de la photo : une peinture, un cadre dans le cadre, qui est la réplique de la dernière photo de l'album, et qui représente Laurence. Enfin le quatrième polaroid donne à voir deux individus en train de préparer des aliments ou nettoyer la vaisselle, près d'un évier de cuisine. La dame, au-devant de l'image, fixe en souriant l'objectif.

²⁵⁷ C'est en tout cas l'hypothèse de l'autrice : « La photo est mal cadrée : un homme, le père ? est en bas à droite, coupé. On ne voit que la moitié de sa tête et son bras droit. Il semble en position de trancher quelque chose dans une assiette. On ne voit pas la table. » (185)



6.6 Images de la domesticité

À la disparition de l’horizon déjà évoquée, il faut ajouter l’étroitesse de champ de ces scènes d’intérieur, qui dessinent un espace représenté autant qu’un espace de la représentation. En effet, la narrativité assez forte de ces images – leur agencement suggère visiblement un repas de famille – où seul l’homme est assis, oisif, donne à voir l’intimité des familles ouvrières. Mais en dehors des thèmes qu’elles illustrent, la mauvaise maîtrise de l’appareil (scènes triviales, mauvais cadrages, exposition ratée, flous involontaires) raconte elle aussi ce récit de l’imaginaire domestique. Elles parlent potentiellement de l’individu particulier qui tient l’appareil, puisqu’après tout, en ratant ses images, « le photographe s’immisce dans les photographies, c’est son mouvement [...] dans le flou, son impatience dans le contre-jour, son trouble dans un cadre mal ajusté » (Jenny, 2019, 197) qui apparaît. Michelle se trahit peut-être par l’empressement ou l’indifférence qui teinte son geste, et indique son détachement d’avec la vie de famille. Ainsi la banalité des images parle d’un quotidien morne, mais comporte aussi une certaine valeur sociologique et, en ce sens, est porteuse d’indices sur les protagonistes qui s’y trouvent. Les images de la sixième et de la septième page

de l'album participent aussi de cette oscillation entre trivialité de l'évènement représenté et valeur sémiotique, pour l'enquêtrice, de la représentation.

Enfin, les dernières séries d'images, celles des quinzième et seizième pages, sont peut-être les plus intéressantes en ce qu'elles sont moins des indices utilisés par Monnin pour initier sa quête que des indices, laissés à notre intention, pour comprendre celle-ci. Les deux images de la quinzième page montrent Mamie Poulet : sur la première image, elle est assise et observe une série de polaroids, qu'on peut se prendre à imaginer être ceux de l'album. La seconde image, placée dessous, a sans doute été prise quelques minutes plus tard. La grand-mère y a remis ses verres fumés, elle s'est levée, elle s'apprête à quitter le cadre de l'image par la droite – vers l'enquête. Elle agrippe un manteau, et l'image est un peu floue au niveau des mains. Les deux clichés semblent avoir été pris par une personne assise à la même table que la grand-mère, à l'extrémité opposée. Forme de mise en abyme, voire de choix autoréflexif de la part de Monnin, ces images montrent une femme s'adonnant au réagencement des images avant de quitter la scène, soit de laisser place aux individus réels. En clôture, la dernière image renforce cette idée métaleptique. Il s'agit du seul portrait buste de la série, à l'exception de la reproduction peinte de la même image, qui figure sur l'un des quatre polaroids de la quatrième page (figure 6.6). Cet ordre d'apparition nous dit déjà qu'au fil de l'album, il s'agissait en partie de déplacer le récit de la réinterprétation subjective (la toile peinte) à la représentation référentielle (la photographie qui l'inspire). Mais les yeux de Laurence, comme ceux de Mimi sur la première image de l'album, ne pointent pas vers l'objectif : conformément aux pas de Mamie Poulet, son regard porte à droite, vers le hors champ de l'image, mais aussi vers la page suivante, où commence la nouvelle section, celle s'intitulant « L'enquête ». Si l'album est, comme je l'ai stipulé, central à l'ouvrage, il insiste néanmoins répétitivement sur son débordement hors de ses propres cadres.



6.7 Mamie Poulet quitte le cadre (gauche) et 6.8 Le début du roman (droite)

En étant attentive au familial gaze qui structure les images, Monnin peut construire un récit qui lui est propre et qui, d'une certaine façon, s'émancipe des images tout en leur étant redevable. Les jeux entre texte et images ainsi que les qualités iconiques et symboliques des photographies choisies par Monnin sont donc aussi pertinentes que leur dimension indiciaire : les polaroids signifient aux lecteur·rices que ces gens ont bel et bien existé, mais que tout, au sujet de cette existence, reste à inventer. C'est pourquoi le récit de l'enquête n'apporte d'ailleurs aucun démenti au roman. Pour Monnin il ne s'agit pas, en définitive, de prouver la justesse référentielle de son interprétation, tout comme il n'est pas question, dans cette thèse, de soutenir que les photographies portent en elles, en amont, les hypothèses de Monnin. L'intérêt est plutôt de souligner comment cette dernière les a lues pour arriver à supposer une histoire, puis comment, de cette histoire, elle a ensuite fait émerger un ensemble visuellement cohérent qui raconte, différemment, une histoire similaire mais pas exclusive. Le récit en images ne prouve pas la validité du récit romanesque, il démontre la possibilité de faire coexister des hypothèses multiples.

5.11 Julie Doucet : refaire l’empreinte

À certains égards, *Melek* de Julie Doucet livre une histoire similaire à celle des *Gens dans l’enveloppe* : comme c’était le cas pour Michelle, étouffée par son quotidien domestique, Doucet trace le destin étriqué d’une femme qui paraît asphyxiée par le cadre social et culturel mais aussi familial de sa vie, et qui semble l’avoir fui – ou avoir voulu le fuir. Prénommée Melek (sans que l’on sache si ce prénom a été inventé ou non par Doucet), cette « héroïne » éponyme émerge grâce à quelques rares photos, certaines qui la représentent explicitement, mais aussi par le biais de multiples visages féminins qui semblent ouvrir son identité et poser une question plus générale sur la condition des femmes en encourageant la permutabilité des visages. Il n’est pas aisé de définir précisément *ce que* raconte *Melek* de Julie Doucet, ni de démêler les multiples histoires qu’on y voit poindre et de déterminer si elles sont le fait de l’auteurice ou de notre propre lecture. Je prends donc le parti de les entrelacer toutes.

Les rares fragments textuels de *Melek* restent volontairement approximatifs, et les détails du projet sont mentionnés uniquement en toute fin de l’ouvrage, c’est-à-dire au moment où les lecteur·rices l’ont déjà parcouru une première fois sans explication. On apprend qu’

[u]n certain hiver à Berlin, au Tiergarten Julie Doucet trouva dans les poubelles le contenu épars d’un album photo. Plus tard, à l’atelier Graff de Montréal, elle s’en est inspirée pour créer l’ensemble de linogravures, bois gravés et sérigraphies que l’on a pu découvrir ici. (Doucet, 2002, 39²⁵⁸)

²⁵⁸ *Melek* n’est pas paginé. Par souci de clarté et afin que l’ordre d’apparition des citations puisse rester clair pour le lecteur n’ayant pas accès à l’ouvrage, j’ai pris l’initiative de paginer le livre pour les besoins de référencement.

Le cadre spatio-temporel flou (« un certain hiver ») ainsi que la multiplicité des espaces évoqués (on verra que le texte se construit dans une constante tension entre Montréal, Berlin, Istanbul et le Kurdistan turc) ne permettent pas très précisément de situer les événements dans un contexte concret, mais j'ai pour ambition de montrer que, même en disant très peu, *Melek* arrive à la fois à s'ancrer dans une – voire plusieurs – histoire collective et à produire aussi des pistes de récits fictionnels bâtis, comme chez Monnin, grâce à l'agencement des images entre elles autant qu'à leur contenu.

Melek s'ouvre sur la photo (figure 6.9) d'une croix en construction légendée « *das kreuz des deutschen ostens* », « la croix de l'Allemagne de l'Est », soit le nom donné à un type de mémorial, souvent situé dans un cimetière, qui commémore l'expulsion des Allemands de certaines régions de la Tchécoslovaquie, de la Pologne et de la Prusse orientale à la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'image, captée en contreplongée, présente la croix en contrejour et produit un effet surplombant, signalant le rôle intimidant du passé auquel s'affronte l'autrice. La présence de cette photo place l'œuvre sous le signe de la réminiscence, du document, et indique la place qu'y occupe la mémoire et sa conservation. Elle inscrit également le micro-récit qui nous est livré dans le cadre d'une histoire collective tragique, celle de plusieurs déplacements contraints : la déportation et l'extermination massives des Juif·ves²⁵⁹, l'immigration turque en Allemagne²⁶⁰, le conflit kurde, la chute de l'URSS. La multiplicité diffuse des allusions historiques dans *Melek*, en dehors du fait qu'elle insiste sur la convergence des drames, oriente considérablement le rapport aux événements factuels dans lequel le récit souhaite s'engager. En effet, l'enquête menée par Doucet ne vise pas tant à élucider définitivement la raison de sa trouvaille dans les ordures qu'à

²⁵⁹ Il ne faut pas non plus exclure qu'en plus d'être un prénom turc, Melek est un prénom d'origine arabe et hébraïque : le fait de trouver des images dans une poubelle berlinoise et de les attribuer à une famille juive n'est évidemment pas sans répercussions sur l'imaginaire.

²⁶⁰ En contrepartie, le prénom turc attribué à la femme sur les photos fait très probablement d'elle une immigrée turque, issue des grandes vagues de migration de travailleurs des années 1950. Dans le cadre de la Gastarbeiter, les Turcs étaient invités à travailler sur le territoire allemand, mais pas à y résider de façon permanente, ce qui peut occasionner des départs précipités par la suite.

prospector les virtualités biographiques de ces images jetées. Je considérerai donc en premier lieu le potentiel symbolique que les inférences permettent de tirer des images, verrai en quels récits elles peuvent s'articuler et, enfin, comment les stratégies médiologiques de l'œuvre produisent un commentaire sur sa propre ouverture.

Le récit raconté par Doucet, aussi protéiforme et impénétrable soit-il, en est bien un de déplacements – forcés ou volontaires, personnels ou collectifs. Signaler au lecteur la présence de ces photos au fond d'une poubelle semble effectivement être une manière d'insinuer que ces images ont été abandonnées dans la foulée d'une migration forcée, voire d'une suite de fuites, même s'il est difficile de savoir lesquelles. Il n'en demeure pas moins que c'est à la croisée des espaces traversés subrepticement et superposés par la mémoire que se construit *Melek*. L'image de l'Allee der Kosmonauten (figure 6.10), l'un des seuls indices spatio-temporels, ancre le récit dans une réalité berlinoise (anciennement Berlin Est) et additionne avenue soviétique, ville allemande et protagonistes turcs, potentiellement kurdes (et, par conséquent, ayant eux-mêmes préalablement à l'immigration une identité précaire et constamment menacée au sein de leur pays d'origine), qui viennent se surimposer à l'espace de création montréalais. Enfin, le nom de la rue fait référence au voyage spatial du Soyouz 31 (1978), pérégrination extrême s'il en est puisque galactique. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le panneau de l'Allee figurant sur l'image soit celui d'une intersection, qui alerte sur la croisée des lieux, des passages, des histoires.



Das kreuz des Deutschen Ostens

6.9 Das kreuz des deutschen ostens (gauche) et 6.10 Allee der Kosmonauten (droite)

Séparées par une dizaine de pages, ces deux photos– l’Allee, la kreuz – sont les deux seules images (hormis la dernière, qui représente deux hommes dans toute leur longueur, et sur laquelle je reviendrai) n’étant pas reproduites sous forme de linogravure par Doucet²⁶¹. Hormis ces exceptions, toutes les pages sont composées selon un même modèle aux variantes minimales : sur la page de gauche, l’archive photographique suivie, sur la page de droite, de sa reproduction gravée (figures 6.11 à 6.16²⁶²). Comme c’était le cas dans *Les gens dans l’enveloppe*, les clichés frappent par leur banalité et leur respect des conventions photographiques familiales de l’époque,

²⁶¹ Elles sont aussi, avec un portrait poitrine de trois quart de Melek, les seules photos colorisées de l’ouvrage.

²⁶² À l’exception de la figure 6.13.

même si une certaine partie d'entre elles ne sont pas amatrices et paraissent avoir été produites en studio.

Des textes, souvent d'au plus deux phrases, accompagnent ces images et jouent aussi sur la frontière entre le tragique et le trivial. Moins axées sur un drame collectif et portant plutôt vers l'intime, ces images d'apparence anodine tracent, quand on en observe le déroulement, des hypothèses sombres mais toujours en filigrane, qui rôdent comme des désastres en puissance. Le fragment textuel conclusif, d'ailleurs, semble sinon nous encourager, du moins nous autoriser à effectuer de telles lectures :

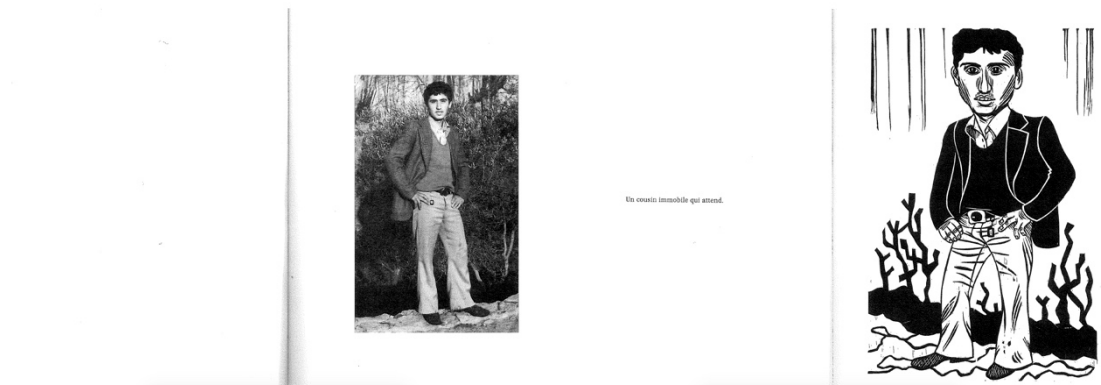
Images, sages. Et quelque chose qui crie sous la surface muette : la poussière qui retombe et les moments qui ne seront jamais dénoués. La présence de vies qu'on ne saura plus rejoindre, à jamais fermées, mais qui racontent pourtant une histoire bien connue, trop proche pour que l'on puisse croire à cette distance. Nous ne le savons que trop : face à ce qui transpire sous le silence, il n'y a guère d'abri. (39)

Doucet paraît inviter son lecteur à relire *Melek* muni d'une loupe, à se méfier de ce qui est montré pour mieux détecter ces « cris » dissimulés par la conformité superficielle de l'image d'origine : à son « enquête », elle nous enjoint d'adjoindre la nôtre. Et, de fait, lorsque l'on relit *Melek* en état attentif·ve à la dimension genrée de l'expérience, deux énigmes semblent poindre. Toutes deux touchent à la violence perpétrée envers les femmes, aux pressions hétéropatriarcales vers lesquelles de nombreux fragments pointent en mentionnant une coupe de cheveux forcée, un rapport mortifère à l'enfantement et à la fertilité.

5.12 Citer l'image à comparaître : le procès photographique du patriarcat ?

La première de ces énigmes concerne un « cousin » (10), « ce salaud » (10) « qui attend » (13). Le texte en dit peu, mais son silence, mis en rapport avec la construction et la disposition des images, est éloquent. La première mention du cousin surgit accolée

à la photo de l'Allee der Kosmonauten, par le biais de l'écriture : « Encore vu ce salaud sur Kosmonaut Strasse. Celui de la photo, un cousin sans doute. » Ce n'est qu'à la page suivante que la photo (figure 6.11) en question (ou celle que Doucet présente comme telle) apparaît. Contrairement aux autres clichés, sa contrepartie gravée (figure 6.12) ne figure pas sur la page jumelle et se trouve plutôt sur la page droite suivante (13). Photos et gravures, qui représentent un jeune homme brun, debout sur un sentier de forêt où il bloque le passage (posture assurée, mains sur la taille, lèvres entrouvertes et regard franc vers l'objectif), ne sont donc pas jumelées : la première est accolée à une page blanche, à l'absence de texte, et la seconde est accompagnée d'une simple phrase (« Un cousin immobile qui attend. » [13]).



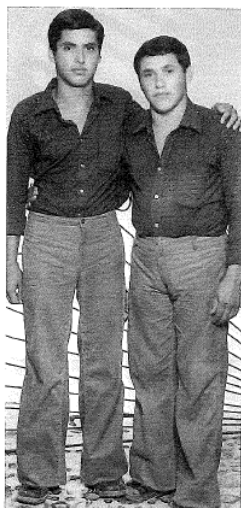
6.11 Un cousin immobile (gauche) et 6.12 Contrepartie gravée (droite)

Je reviendrai sur les implications sémiotiques de cette séparation en regard de l'accolement habituel des photographies et des gravures, mais je signale déjà qu'elle suffit à créer un hiatus ambigu, une dislocation qui se présente comme l'écho d'un moment lui aussi charnière. La disposition des images fait en sorte qu'à cet endroit précis du livre photo et gravure se disjoignent, comme si le cousin était arraché à son image, ou plutôt que la représentation se décollait du réel dont on l'avait tirée. De plus, ces deux images produisent ensemble un véritable carrefour dans la mesure où, par la symétrie, les chemins se dédoublent en sens contraire et forment un V inversé lui-même

brisé par la séparation des images. Cette configuration reprend l'idée d'intersection que suggérait déjà l'allée Kosmonauten à la page précédente, mais selon une perspective bien plus funèbre, qui semble suggérer le dévoiement d'une vie sortant de son axe, ou une convergence des chemins vers le cul-de-sac qu'est l'évènement avalé par la reliure.

J'aimerais avancer une hypothèse plus téméraire et, comme les détectives de la tradition policière, désigner des suspects potentiels. J'y suis enjointe par cet effet de dislocation, qui est renforcé par les allusions textuelles à un secret dissimulé. Elles vont suivre cette séquence énantiomorphe, et accompagnent des photos de famille, ainsi que des allusions à un départ vers l'Allemagne et à des cauchemars liés à la procréation (sans qu'on sache s'il s'agit de grossesse, d'avortement ou de fausse couche²⁶³) : manière de signaler que le récit restera à jamais hermétique, mais qu'il nous est permis de croire qu'il « racont[e] pourtant une histoire bien connue » (39), celle par exemple d'une famille qui privilégie le statu quo à la confrontation, qui protégerait un abuseur aux dépens de sa victime. La conclusion photographique de l'album – deux hommes aux vêtements identiques se tenant par les épaules, qui fixent l'objectif et dont les corps occupent tout l'espace de l'image et bloquent la perspective qui, derrière, s'égare dans les lignes d'un point de fuite situé très bas, et hors cadre (figure 6.13) – rappelle aisément la solidarité d'un boys club résolu à serrer les rangs et, après le sentier barré par le cousin, obstrue une seconde route. Ce serait peut-être celle de l'énonciation directe, qui expliquerait les détours pris par le texte pour évoquer la violence sexuelle, conjugale, familiale.

²⁶³ « Réveil en sueur. Melek était creusée de l'intérieur par une racine noire. Elle formait des syllabes sans signification. Des hommes de chez elle la portaient en triomphe. Elle riait et je voyais le sang qui coulait le long de ses cuisses en torrent sur les hommes de la terre. J'eus peur pour la petite. » (18)



6.13 Boys club

La seconde énigme affleure à partir de la trentième page : deux femmes s’y tiennent assises, leur proximité physique fait en sorte que leurs têtes se touchent. L’image est coupée par le V blanc que forment leurs bras se rejoignant au centre de l’image, où leurs mains se nouent (figure 6.14), V qui paraît être le contrepoint de celui, inversé, que créent les images du cousin. Sur les deux pages qui précèdent, comme en préfiguration, Doucet donne à voir une image presque identique (figure 6.16) réunissant mari et femme (suppose-t-on), et où l’homme s’agrippe à l’épaule de la femme – qui sourit sans conviction – et serre le poing dans une attitude crispée (le texte spécifie d’ailleurs « On rira, ce sera un peu forcé »). Or, cette photo est traversée en son centre par un pli horizontal marqué, qui sépare les deux époux, détail qui « me[t] en lumière les failles qui se creusent sous le vernis des relations, et rével[e] les limites des relations normatives » (Grué, 2018, para 14). Au silence qui accompagnait les images du cousin s’oppose ici la répétition textuelle, puisque la photo et la gravure sont toutes les deux accompagnées de ces mots redoublés de page en page : « Nevin viens Nevin. Nous partons. » (Doucet, 2002, 30,31) Il s’agit de la seule occurrence d’une

telle répétition, qui laisse croire à l'importance de ces images et de ces phrases suggérant une fuite potentielle.



6.14 (gauche) Nevin, 6.15 Doigts noués (droite) et 6.16 On rira, ce sera un peu forcé (centre)

Cette image incarne aussi le pendant de la dernière photographie, sur laquelle figurent les deux hommes bras dessus bras dessus : cependant l'union des corps n'y est plus barrage, mais conjugaison. Enfin, si on doutait de son importance, un fragment de la version gravée de cette photo fait retour plus loin, à la toute fin du livre, entre le dernier

fragment de texte et les remerciements de l'autrice (figure 6.15). Ultime image de *Melek*, il s'agit d'un gros plan sur les doigts noués des deux femmes, qui paraît insister sur la centralité de cette connexion sans en déterminer précisément la nature. Persiste, avec le doute quant au lien unissant les deux femmes (deux amantes, deux sœurs, deux amies ?), la force du désir de fuite et d'intimité, qui fait contrepoids à l'ensemble des photos de couples et de famille plus convenues de la sélection. Comme l'album de Monnin, d'où s'efface la figure maternelle pour n'être présente que sous forme de regard en instance de disparition, l'album de Doucet malmène, quoique différemment, la « mythologie hétérosexuelle et de la domesticité » (Grué, 2018, para 12). Car au final, il importe peu de connaître la nature exacte de la relation entre les deux femmes qui apparaissent (ou la nature que lui suppose Doucet) : il suffit de signaler que cette alliance brise le récit familial et masculin que les images semblaient initialement destinées à consolider.

Ces interprétations répondent à la posture d'enquêtrice de Doucet ainsi qu'à l'esthétique des reprises gravées, qui semblent accentuer le potentiel inquiétant de chaque image pour mieux les suspecter : ainsi la mère veillant sur son bébé semble le menacer (2002, 21), les mains qui caressent paraissent s'agripper agressivement (6-7), les sourires deviennent rictus (19, 34). Ici, le semblable perd de sa familiarité et devient proprement « unheimlich », présage d'une détérioration qui n'est plus seulement celle des photos mais aussi celle de ceux qui y figurent, qui perdent au sens figuré comme littéral (et anglicisé) leur composition (*to lose composure*). De simples ombres portées sur les murs sont ainsi redessinées par l'autrice sous forme de véritables lignes franches et épaisses, qui isolent les membres de la famille posant ensemble (8-9) : certaines contingences indicielles deviennent donc de véritables marques symboliques de l'image gravée et paraissent indiquer la rupture, tout comme la mise en page et le format de certaines images, qui demandent à ce que les feuillets soient repliés pour ne pas déborder du livre, ce qui crée sur le papier de véritables sillons séparant les individus

représentés (cette particularité ne vaut d'ailleurs que pour les photos de groupe, souvent familiales, et apparemment prises dans un studio professionnel).

Tout se passe comme si Doucet souhaitait exploiter l'aspect morbide des photos de famille, montrer moins les images que ce qu'elles cachent, les rapports mortifères qu'elles dissimulent sous les codes sociologiques du portrait de groupe. Mais comme c'était le cas pour Monnin, les photos ne sont pas présentées comme la révélation d'un mystère qui préexiste au livre, mais bien comme un agencement qui produit une narration possible. Doucet offre une forme à ces « syllabes sans signification » auxquelles renvoie le texte lorsqu'il fait allusion aux cauchemars de Melek²⁶⁴ dans la mesure où elle fournit une syntaxe possible à ces images qui, à première vue, se succèdent sans grammaire véritable. Ces références au rêve ne sont d'ailleurs pas anodine, puisque l'onirisme de plusieurs fragments fait écho à la réélaboration du réel auquel se livre l'autrice. Cette réélaboration, les fragments la signalent, mais c'est avant tout la mise à profit des caractéristiques médiologiques du support et la mise en page des images qui la sous-tendent de manière manifeste. Ainsi, c'est tout un commentaire sur le rapport à la référentialité de sa propre pratique que semble véhiculer Doucet par ses choix iconographiques.

Au premier chef, la symétrie des gravures par rapport aux photographies a une incidence sur la façon dont le lecteur peut parcourir et appréhender l'objet livre. En effet, l'ouvrage présente sur le recto de droite la reproduction, tandis que le verso de la page droite donne à voir, en miroir, la photographie dont elle est inspirée. Le résultat, hormis qu'il semble mettre à l'honneur la gravure aux dépens de son original (on lui réserve la belle page), est aussi que, du fait de l'inversion énantiomorphe, la fermeture de l'ouvrage fait s'embrasser original et copie, qui semblent alors se fondre l'une dans les contours de l'autre, entrer en adéquation. A priori donc, représentation initiale,

²⁶⁴ Voir la note 263.

référentielle, et reproduction subjective s'emboîteraient. Mais les formats différents des gravures et des clichés – les premières sont légèrement plus grandes que les seconds – font en sorte que la remédiation, dans le repli des pages, semble déborder des photographies dont elles sont originaires. En d'autres termes, le livre suggère un dépassement de l'image photographique par la remédiation en même temps qu'il sous-entend leur rencontre. Simultanément, cette rencontre ne peut jamais être proprement vue, puisqu'elle n'advient que lorsque le livre est fermé, et les pages collées. Par ailleurs, la gravure transforme les lignes virtuelles de la photo en de véritables lignes tracées : ce « lieu de la démarcation » (Saouter, 2000, 32) devient donc net, il n'est plus implicite, comme si la reproduction venait fixer non pas l'image photographique, mais une possible interprétation de celle-ci. Ainsi le projet est-il moins de figer le sens de ces images que de tendre vers leur épuisement, d'en consommer les potentialités poétiques et fictionnelles. La photographie de l'Alle der Kosmonauten fournit un exemple parlant de ce parti pris pour l'imaginaire. En effet, la photo coupe le panneau de signalisation et rebaptise ainsi la rue « Allee der Kosmonaut », erreur que reprend Doucet dans le corps du texte (2002, 10), comme si ce qu'avait capturé l'appareil était désormais plus véridique que le réel. Pour comprendre cette préférence accordée à l'erreur non-corrigée, il faut peut-être, en clôture de *Melek*, retourner interroger la démarche de Monnin et sa réaction lorsqu'elle est confrontée à l'inexactitude de ses estimations :

Je pourrais réajuster le texte en fonction de cette date. Je ne le fais pas, cette erreur crée un décalage qui nous protège, moi comme romancière, eux comme personnes. Le décalage dit Ceci est une fiction, la preuve : les dates sont fausses. [...] Ce décalage délimite la zone où se tient le projet : la subjectivité du roman, la vérité de l'enquête, à moins bien sûr que ce ne soit précisément l'inverse. (Monnin, 2015, 207)

Pour reprendre les mots de Dominique Viart, *Melek* et *Les gens dans l'enveloppe* se situent « entre ces deux notions opposées que traduisent *evidence* (en langue anglaise) et *evidentia* : entre production de documents [...] et pure puissance de l'écriture. »

(2019, para 26) Les textes d'enquêtrice « participent ainsi d'une approximation analogique, qui à la fois *renseigne* (fonctionne donc à la manière d'un document, voire d'une preuve) et *exprime* (fonctionne sur le mode de l'*ekphrasis*). » (para 18). C'est cette seconde dimension de la remédiation, l'*ekphrasis*, que j'aimerais à présent explorer.

5.13 Marie Cosnay : l'impossible regard, un apprentissage

Les exemples de Doucet et de Monnin témoignent de manière éclatante du rapport ambigu de l'enquêtrice aux images, puisque le potentiel probatoire de la photographie n'est tout compte fait employé que pour mieux être mis au service de sa propre remise en question. Dans une certaine mesure, ce que ces œuvres mettent en valeur est moins le contenu iconique ou la valeur indicielle que leur nécessaire dépassement par l'écriture. C'est pourquoi le texte entre parfois en contradiction explicite avec l'image, mais aussi la raison pour laquelle certaines enquêtrices préfèrent éclipser la seconde au profit du premier. Laurent Jenny n'a d'ailleurs pas tort de qualifier ce processus de légendarisation (2019, 117), terme qui renvoie autant au fait de produire des récits fabuleux qu'à la rédaction d'un texte explicitant une image. Peut-être est-ce parce que « voir, ce n'est pas *d'abord* projeter sa fantaisie sur des formes, c'est *répondre* à ce à quoi elles disposent » (48). Mais les modalités de cette réponse sont variables au sein des œuvres du corpus. Chez Marie Cosnay, celle-ci est une réaction non pas à l'invitation, mais à l'agression imposée par l'image.

L'idée selon laquelle le « cliché photographique a une fonction germinative » (117) s'applique donc à merveille aux démarches de Monnin et de Doucet, mais ne suffit cependant pas à décrire certaines autres œuvres, où la légende, qui avale tout le récit, occupe plutôt une fonction palliative. Ainsi, au sein du récit de Marie Cosnay, c'est justement pour *ne pas voir ni montrer* que l'enquêtrice va se livrer à la description ekphrastique. Moins que la photographie elle-même, la narratrice de l'ouvrage s'échine

ainsi à raconter « [l']impossibilité où [elle est] de décrire de façon claire l'image enfouie, surgie, déplacée, cachée de nouveau [...] » (2006, 12) Dans le récit de Cosnay (comme dans ceux de Léger et de Kapriélian, d'ailleurs²⁶⁵) se vérifie une intuition de Bazin selon laquelle « le cadre photographique fonctionne tout autant comme *cache* que comme *cadre* » (cité par Jenny, 2019, 65), en distinguant, isolant des éléments pour en éclipser d'autres dans le hors champs – qui est celui, dans le cas présent, que produit l'écriture pour y reléguer les images.

Ce sont trois images, présentées sous forme ekphrastique, qui se répondent dans *Villa Chagrin* et qui structurent la découpe de l'ouvrage (divisé en trois parties : « Image 1 », « Image 2 », « Sans image ») ; la première est une photographie trouvée par inadvertance dans les affaires de l'amant de la narratrice. Cette photo est la matrice du récit, sa découverte enclenchant l'écriture du roman, qui raconte de quelle manière la protagoniste n'arrive pas à la regarder tout en ne parvenant guère plus à l'évacuer de son discours. Le texte oscille donc entre ce besoin d'occulter l'image et la centralité du vide que crée son absence effective. On saisit d'ailleurs assez mal ce que représente cette première image. Sur le plan iconique, le récit est clair : il s'agit très explicitement d'une femme nue, étendue sur un lit, dont le sexe est exposé et le visage visible. Mais sur le plan référentiel, une ambiguïté est maintenue par Cosnay, qui reste ambivalente quant à l'identité du sujet. Les extraits laissent parfois penser que la narratrice ignore tout de cette femme photographiée, qui l'arrache à sa propre histoire d'amour en s'y insérant sans préavis, tandis qu'à d'autres moments le texte suggère qu'il s'agit en fait de la protagoniste principale qui, endormie, a été photographiée par l'amant sans son consentement, geste qui la ravit alors en quelque sorte à elle-même²⁶⁶. Car si persiste la possibilité que le corps montré ne soit pas celui d'une amante et appartienne plutôt à la narratrice, il n'en reste pas moins celui d'une étrangère qu'il faut approcher avec

²⁶⁵ Voir à ce titre le chapitre 7, où j'en fournis l'analyse.

²⁶⁶ Au point d'ailleurs ou, plus loin, elle cesse de reconnaître son reflet dans le miroir (22-23).

circonspection. Dans tous les cas, ce corps demeure obscène, non seulement parce qu'il est mis en scène selon une configuration pornographique de la visualité, mais parce qu'en vertu d'une conception baudelairienne de l'image, toute photographie le serait : c'est que cette dernière

bouche la vue par son trop plein et [...] interdit toute appropriation imaginaire. Là est son « obscénité » [...]. La pornographie de la photographie ne se cantonne pas à ses stéréoscopies érotiques : beaucoup plus généralement, elle tient à ce qu'elle montre tout sans laisser imaginer. (Jenny, 2019, 45)

Et pourtant, ou peut-être précisément pour cette raison, c'est-à-dire parce qu'elle génère une forme de saturation, la photographie vue par la narratrice de Cosnay est aussi ob-scène, hors de la scène de la représentation. C'est pourquoi il faut l'approcher avec précaution, par le langage.

C'est donc un même mouvement, une même pensée qui éloigne la narratrice de sa propre image en même temps qu'il rend familier le corps inconnu. C'est qu'ou bien elle la dissout dans une autre femme, ou bien elle la dédouble en une image où elle ne se devine pas :

Le 18 janvier, j'ignorais ce que j'avais loisir de contempler. Le sexe était béant, au premier plan de la photo. Le visage de la femme, inconnu jusque-là, m'était en un coup d'œil devenu familier. (Cosnay, 2006, 12)

Je la reconnais tout de suite, c'est bien moi, elle appelle, de la bouche, l'homme qui regarde. J'appelle. Je la reconnais tout de suite, elle est visible dans le cadre, les yeux sont grands ouverts, elle voit, elle est vue. C'est moi, dans le cadre de l'homme. (48)

je voudrais garder dans le creux de la main la preuve de ce visage mien
qui est celui d'une autre. (50)

Ce qui reste certain est que l'image, peu importe qui elle représente, déréalise la narratrice (« je cherche la certitude de ce que je suis quand je ne suis pas là » [49]) autant qu'elle permet à l'homme de s'incarner (« Jamais homme n'eut plus de corps que l'homme quand je serre au creux de mon poing les images de celle que je ne suis pas. » [50]) Dans cette optique, l'ekphrasis – de cette image-ci, mais aussi de deux autres – vient redonner corps à celles qu'estompent le cliché autant qu'elle rend compte de leur disparition.

Les autres images montrent encore plus nettement cette ambivalence par laquelle parler de la disparition fait apparaître quelqu'un·e, quelque chose. Car la seconde est en effet une première forme de réponse à cette première photographie. Produite elle aussi par l'amant, elle est pourtant très différente : s'y illustre le pont de l'Adour, une scène relativement innocente et de caractère public sinon touristique, qui n'a rien de l'intimité et du secret de la première image²⁶⁷. Contrairement au cliché dérobé, celle-ci est offerte volontairement par l'amant. Mais malgré les circonstances plus volontaires de ce don et la naïveté de ce qu'elle représente, cette image de carte postale agit, pour la narratrice, à la manière d'une lunette ou d'une boîte à éclipse lui permettant de voir l'image première :

La photographie en noir et blanc du pont de l'Adour qui rase le cadre. Les nuages sur l'image, au-dessus de l'eau, sont si blancs, on dirait qu'ils furent épurés. Je m'attache là, je m'attache à l'image, au ciel et au fleuve saisis et je sais ce qu'il va m'en coûter. Je soulève doucement l'image, Ponts, ciels, villes. (48)

²⁶⁷ « L'homme que j'aime, dont je dis qu'il voyage de ponts en ponts, prit une photo sur l'Adour, le ciel étouffait le fleuve, le pont frôlait le bord de la photo, l'étendue liquide, en haut, était cotonneuse, souple, de blancheur miroitante. » (44)

On verra que « s’attacher là » est, pour la narratrice, une façon de s’ancrer dans le regard de l’homme aimé, de regagner une forme de présence. Mais l’attache – qui s’inscrit d’ailleurs dans l’univers sémantique de la filature – est aussi funeste à partir du moment où elle est mise en rapport avec la troisième et dernière image, puisque son titre fait référence à une femme ligotée et suppliciée.

En effet, cette dernière image est une toile produite par le peintre Bram Van Velde, *Femme au poteau de torture*²⁶⁸ (1914) : « Sur le tableau, la femme au poteau de torture avait un corps nu et sombre, sans yeux ni parole. Des cheveux couvrant la face, ou pas de face du tout. Un ventre à la lumière. Sur la photo, dans ma poche, la femme avait un visage. » (12) On imagine difficilement une description qui corresponde plus adéquatement à l’illustration du *male gaze* que celle-ci. L’image peinte, décrite assez sommairement, permet à Cosnay de lier son récit à celui de Marthe Arnaud-Kuntz, qui a passé quelques années auprès de Van Velde, dont elle fut l’amante avant d’être abandonnée de lui et de mourir d’un accident dans l’oubli presque total. Cette femme « sans yeux ni parole », comme le corps nu de la première photographie, représente et ne représente pas Marthe simultanément : Cosnay se permet manifestement d’imaginer qu’elle a inspiré l’exécution du tableau, mais il n’en demeure pas moins que la représentation muette et aveugle qu’en fait Van Velde constitue un arrachement à soi autant que le cliché au modèle indéfini de l’amant. En ce sens, la toile autorise une mise en parallèle des deux points de vue, qui se rejoignent dans leur anéantissement respectifs mais qui, par conséquent, se restaurent aussi mutuellement. De nouveau, elle tisse un lien entre deux femmes – plus justement, elle établit un rapport entre deux rapports.

De fait, je l’ai rapidement suggéré, l’image première est déconcertante puisqu’elle révèle une probable relation adultère de l’amant, mais ce qui fait avant tout dérailler

²⁶⁸ Dont on peut se demander si elle existe réellement, faute d’arriver à en trouver des reproductions.

l'interprétation est moins l'événement que laisse pressentir la photographie du corps nu que le trouble généré par l'émergence d'un point de vue qui relève, pour la narratrice, de l'ordre de l'impensé. Ce dont témoigne la photo, c'est avant tout du fait que « [l]'homme était aussi un œil. L'œil qui avait vu, une fois, brève peut-être, l'image que je dis (cachée dans ma poche à présent, je la tenais, secrètement, en glorieux héritage). » (22) L'autrice écrit encore que, moins que la femme en elle-même, elle « veu[t] voir le regard qu'il pose sur la femme » (34), c'est-à-dire occuper, en définitive, la place de l'observateur plutôt que celle de l'observée, se loger dans le *male gaze*, voire le faire imploser. Le vol de cette photo à l'amant apparaît donc aussi comme une manière de dérober ce qui a été pris à l'insu de la narratrice (pris doublement : prise de vue, prise de possession), et ce qui est jalosé est moins la possession exclusive de l'amant que le « désir pour le désir qu'il eut ». L'image est présentée comme un fragment d'impossible qu'il faut s'exercer à regarder, à investir par la parole et par le concours d'autres images décrites²⁶⁹.

L'ekphrasis vise alors à apprivoiser l'idée de cet œil voyant, mais surtout à s'emparer, d'une certaine manière, de sa perspective. Mais pourquoi s'appropriier ce regard ? C'est qu'il permet de défaire le stasisme dans lequel l'image a statufié la narratrice : « Ce que je veux de lui, touché et visible, glacé, c'est l'endroit où son regard s'est porté. [...] Cela devient : avoir vu les juments de Diomède, la tête de Gorgô, une pluie d'or [...] » (29) Le désir de s'installer, par l'écriture, dans l'œil de l'homme, s'éclaire grâce aux recours à une mythologie de la femme figée (la pluie d'or fait référence à Danaé, mère de Persée emprisonnée dans une tour d'airain par son père, puis morte emmurée vivante) et de la femme figeant (la méduse, dont le regard pétrifie le guerrier), mais il

²⁶⁹ D'ailleurs Marthe se porte mal justement car elle n'arrive pas à assimiler certaines images qu'elle a vues en Afrique.

réactive aussi un imaginaire de la dévoration et de la consommation par l'image²⁷⁰ grâce à la référence aux juments anthropophages.

Ces rappels mythologiques permettent aussi de considérer autrement la question de la vision, en l'extrayant partiellement du régime exclusivement scopique. C'est le cas lorsque la protagoniste de Cosnay affirme « changer de sexe » en adoptant le regard masculin : « Double sexe. [...] Comme dans une autre histoire je change de sexe. Et j'y gagne la vue. » (36) Cette mention rappelle la figure de Tirésias, dont on sait qu'il était aveugle (selon certaines versions²⁷¹, pour avoir vu le corps nu d'Athéna par inadvertance, dans un geste similaire à celui que décrit le roman et qui rappelle également le mythe cynégétique d'Actéon), mais aussi qu'il devint « hermaphrodite » pour avoir défié l'opinion d'Héra²⁷². La vue s'inscrit alors proprement dans un imaginaire de la *vision* au sens divinatoire. Comme le suggère Warren Motte dans une formule difficilement traduisible, « Cosnay is thinking not so much of sight, but rather of insight²⁷³. » (2013, 185) Cosnay écrit d'ailleurs « qu'il n'y a pas d'oracle ou de science, mais [...] celui qui voit et celle qui n'y voit plus ». (2006, 55) Le problème traductologique vient de ce que le passage au français annule la polysémie du terme « insight » ainsi que le jeu de résonance avec « sight ». « Insight » peut se traduire par « aperçu », « perspective », mais renvoie aussi à la connaissance et la maîtrise d'un sujet donné, et peut avoir une connotation mystique. Pour tenter de rendre compte en français de cette particularité, on pourrait dire du texte de Cosnay qu'il joue sur l'oculaire autant que sur l'oraculaire.

Or, en plus de faire référence à l'histoire du devin thébain, cette citation rattache aussi le récit à la figure de Marthe Arnaud-Kuntz (55), forme de pythie politique du XX^e

²⁷⁰ Que l'on trouvait déjà chez Doucet et Monnin (assimilation aux pelures d'orange ou submersion dans le lait – voir les chapitres cinq et sept).

²⁷¹ Selon la version de Phérécyde, que l'on retrouve dans la Bibliothèque du Pseudo-Apollodore.

²⁷² Selon les *Métamorphoses* d'Ovide.

²⁷³ « Cosnay pense moins à la vue qu'à l'aperçu/perspicacité. »

siècle (autrice de *Manières de Blancs*, elle a souffert de fièvres délirantes qui évoquent les transes des aruspices) ayant perdu la vue en fin de vie (au point où cet aveuglement a causé sa mort en l'empêchant de bien discerner une voiture sur le point de la happer). S'identifier à ces deux représentations ambivalentes de l'aveuglement et de la voyance devient ainsi une façon, pour Cosnay, de décrire la photographie sans avoir à véritablement la regarder, mais en tâtonnant plutôt pour déterminer ce que cette dernière permet de voir *d'autre*. L'aveu en est d'ailleurs explicitement fait : « Voilà où je voulais en venir, depuis le début, passant par les images et tout ce que l'on ne voit pas. » (64)

5.14 La présence et l'aprésence : une image-remède

Si Monnin et Doucet réélaborent, par l'écriture, des images de ce qui n'a pas existé tandis que Cosnay essaie d'annuler une image déjà existante grâce au texte, l'enjeu reste similaire en dépit des apparences : arriver à montrer autre chose que l'ascendance du regard masculin sur le corps exhibé, sur le récit mis en branle ou rigidifié par l'acte photographique initial. Pour y parvenir sans réifier de nouveau la femme affichée (qu'il s'agisse d'elle-même ou non importe peu), Cosnay va s'attacher à décrire *d'autres images*, inscrire celle qui l'obsède dans un réseau de correspondances. Ce réseau, au final, est composé surtout de palimpsestes où Marthe se dessine en négatif, dans la mesure où ils témoignent de son effacement par Bram, auquel s'identifie la narratrice, qui a l'impression qu'à elle s'est substituée la photographie. À la bibliothèque de Bayonne, en consultant les archives, l'autrice réalise que Bram « avait, sur les mots de Marthe, tracé à l'encre à grands traits » (74), effaçant le contenu de ses lettres par la peinture. Cosnay écrit alors que « [s]ur chacune des lettres de Marthe, Bram dessine ce qu'on ne voit pas. » (73) Ce qui reste invisible, ce ne sont pas les lignes de Marthe couvertes par celles de Bram, mais bien toute la violence symbolique sous-jacente et qu'éclaire l'écriture.

À ce premier palimpseste, Cosnay en additionnera un de son cru ; afin de contrebalancer l’effacement de Marthe, mais aussi pour se permettre, dans le même geste, de ressurgir sur la surface du papier photo, elle écrit :

J’ai jeté les images, chaque trace de lui possédée. Je n’ai gardé que le pont sur l’Adour qui rase le cadre de la photo. À l’encre j’ai écrit sur les nuages de la photo. Je manquais de place. J’ai continué partout où je trouvais, pages déchirées de carnet, feuilles imprimées, couvertures de livres qui m’entouraient. Au centre de la photo, les nuages étaient d’un blanc éclatant. [...] Les nuages sont écrits maintenant. Ou sur eux il est écrit.
(66)

Le geste de la narratrice inverse et annule celui de Van Velde. La convocation de la figure de Marthe est donc au départ une manière de comprendre son propre effacement mais, ultimement, comme dans un échange de bons procédés, c’est la réapparition de Cosnay qui permettra aussi à Marthe de ressurgir. En refusant de porter le regard sur l’image autrement que de manière indirecte, par un jeu de correspondances ekphrastiques, Cosnay délite les expressions machistes de la photographie, de la peinture auxquelles Marthe et elle sont soumises.

Cependant, le texte de Cosnay n’est pas le seul à montrer peu ou pas d’images. Les textes du corpus où la photographie n’est ni évoquée, ni moteur du texte sont minoritaires (Frain, Cloarec, Delay, Lesbre, Laurens, Piégay) et, pourtant, malgré la centralité diégétique de l’image, il existe un déséquilibre flagrant entre la maigre présence effective et l’imposante présence hypotypique de l’image photographique. Il est évident que ces contradictions iconotextuelles ou ces descriptions *in absentia* nourrissent les frictions entre fictionnalité et factualité dont j’ai parlé, mais il me semble que pour en comprendre plus sérieusement l’usage, il faille encore retourner à la question de l’éthique représentationnelle. En effet, l’enquête aura beau ne ménager aucun effort pour consigner tous les détails, il n’empêche, écrit Dominique Rabaté, que « [l]a tâche d’élucidation policière [...] fait naître le besoin de redonner aux victimes

un statut, une histoire personnelle qui ne se réduise pas à une conclusion atroce. » (2015, 27) Ainsi, ce n'est qu'à travers, mais aussi *au-delà* des images produites par le processus d'investigation que cette histoire-là peut s'élaborer.

L'analyse de *Villa Chagrin* souligne avec insistance ce caractère insatisfaisant de l'image, mais les œuvres de Monnin et de Doucet en fournissent aussi la preuve (et les analyses du prochain chapitre en témoigneront également en filigrane). L'un des fragments textuels les plus longs de *Melek* insiste notamment sur l'incapacité de l'image photographique à rendre le réel, un décalage entre le ressenti et l'enregistrement, manière d'annoncer que sa remédiation linogravée est un hommage imparfait aux impressions initiales que la photo occulte, un basculement du côté de la subjectivité :

Ces têtes de momies. Elle a dit : ce n'était pas comme cela. Elle a parlé des odeurs, des courses dans la ruelle qui était partout et d'un coin de ciel par la fenêtre qu'on pouvait observer calmement. Le photographe, qu'elle voulait croire innocent, n'avait jamais parlé de momies. Mais voilà ce qu'il lui avait laissé : des têtes sans souffle qui veulent tout étouffer. (Doucet, 2002, 25)

La photographie, en plus d'être un embaumement, serait une représentation inadéquate²⁷⁴. Monnin aussi sait que sur ces images, « [o]n ne voit rien de vivant. Juste des objets, des souvenirs, des passés. » (2015, 185)

Dans d'autres œuvres, comme celles de Nuala O'faolain ou d'Annie Correal, d'ailleurs, l'image vient agrandir l'écart qui la sépare de ce qu'elle représente (ou est censée représenter), puisqu'elle entre ici en contradiction avec le récit, où elle sert à souligner l'écueil du souvenir davantage qu'à en consolider la fiabilité. La poignée de

²⁷⁴ Elle dénaturerait la représentation, comme je l'ai dit dans le chapitre précédent. Éric Fassin écrit d'ailleurs, dans *Reproduire le genre* (2010), que la naturalisation renvoie également au geste d'empailler un animal mort dans le but de le conserver.

photographies contenues dans *L'histoire de Chicago May* imagent les endroits où aurait pu passer May (2006, 54, 275), les visages auxquels le sien aurait probablement ressemblé (146), les gens qu'elle a connu (102, 149, 160, 297, 355), les bidonvilles où il est possible qu'elle ait vécu (69, 112), les classes sociales auxquelles elle a appartenu (26, 81). Parmi les images reproduites, les seules qui sont véritablement liées à May sont celles de documents écrits ou de dessins croqués lors de procès ou d'arrestations. Cette présence à une fonction à la fois métaphorique et métonymique : elle tient lieu pour ce qui n'est pas visible, mais parvient à le faire en raison d'une contiguïté supposée de l'image avec ce qui n'a jamais été capté²⁷⁵. Ces images sont ce que Dominique Viart appelle des approximations, un mode de connaissance indirecte et conjecturale qui se déploie « à l'aide de documents et d'archives qui le désignent directement, mais de manière oblique » (2019, para 4) :

Dans une telle poétique de l'approximation, l'historien, l'écrivain *ne façonnent pas leurs figures*, ils empruntent. Ils les puisent dans la bibliothèque et la pinacothèque. Ils écrivent *avec*. Et ils maintiennent ainsi très explicites l'absence et l'inaccessibilité de ce qu'ils évoquent. Les choses ne sont donc ni *présentées* ni *re-présentées*, elles sont *figurées*. (20)

Au final, ces archives substitutives, si elles se rapportent plus ou moins au familial gaze, restent proches parentes de la question filiale, puisque ce type de comparaison crée « une association, un rapprochement [qui] *fera reconnaître ce pas-encore-connu* » (Deguy, 1986, 36) : or, si la photographie permet de reconnaître au sens d'identifier, elle permet peut-être aussi une reconnaissance plus près du sens juridique (déclaration faite à l'état civil d'un enfant naturel qui l'englobe dans une lignée), dans la mesure où elle donne une famille à l'individu en le logeant dans une configuration visuelle. Comme les enquêtrices par les vertus du récit, les enquêtées trouvent au sein

²⁷⁵ « C'est que l'emprunt n'est plus une citation : il *tient lieu* du récit absent, pratique envers laquelle les Historiens sont d'ordinaire plus réservés. » (Viart, 2019, para 14)

des images des communautés grâce auxquelles apparaître. L'absence, tout compte fait, s'avère aussi révélatrice que la présence elle-même.

C'est en ce sens que les images présentées visuellement ou ekphrastiquement par les autrices sont remédiées et remédiatisées, mais qu'elles permettent aussi, en retour, de remédier à – une image, un effacement, une absence, un récit parallèle – dans la mesure où elles corrigent, constituent un remède qui efface certaines images par leur propre description ou remédie aux lacunes d'information par la réarticulation des données disponibles. Ne serait-ce qu'en faisant disparaître, dans ses linogravures, certaines pliures qui barraient les photos initiales, Doucet montre comment son esthétique dépend aussi d'une certaine éthique du soin, et comment remédier revient parfois à *refaire* l'image autant qu'à la *réparer*. Et lorsque le texte remplace l'image, sa fonction palliative nous rappelle également l'usage fait de ce mot en médecine, où il sert à désigner, faute d'une véritable guérison, les stratégies qui permettent l'atténuation d'un mal.

Pour cette raison, la photographie vient prêter main forte à l'autrice moins pour lui fournir les gages d'une certaine vérité factuelle que pour lui octroyer un support sur lequel broder un récit qui dépasse la simple interprétation de l'information visuelle dont sont porteuses les images. Plus encore, les photos, en plus de ne pas permettre d'asseoir cette notion de vérité factuelle, semblent plutôt indiquer l'aspect douteux qu'est susceptible de revêtir cette notion. L'insignifiance de certaines images ou leur absence est néanmoins loin d'être a-signifiante, elle montre notamment l'impossible figuration de ce qui n'y apparaît pas, elles actent la mise en échec d'un geste de monstration iconique qui se dispenserait de la médiation qu'est le travail d'écriture, d'une exégèse qui puisse l'insérer dans un récit la dépassant. C'est qu'une enquête en développement est menée *dans* ces livres, mais qu'une autre, plus intime, se produit aussi *par* l'écriture ; or, cette dernière investigate moins la disparition ou l'effacement des enquêtées que le rapport qu'entretiennent les autrices avec l'évènement en question –

un évènement qui excède l'expérience personnelle et relève donc à parts égales de l'imaginaire et de l'archive qui en subsiste. Ainsi, même lorsqu'elle est absente, la photographie *fait image*. Sa problématisation ou son absence effective ne l'empêchent pas, au contraire, d'agir en tant que métaphore forte des textes. C'est ce que j'aimerais démontrer, dans le chapitre suivant, en analysant comment les autrices, même lorsqu'elles ne parlent pas de photographie, parlent *avec* la photographie.

CHAPITRE VII

HYPERMÉDIER. LE PHOTOGRAPHIQUE, UNE MATRICE SÉMIOTIQUE ET MÉTAPHORIQUE.

Le cinéma captive ceux qui cherchent des arguments pour ne pas ressembler à leurs ascendants.

Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*

Quand je suis entrée pour la première fois dans une chambre noire, j'ai ressenti une forme de nostalgie. On y employait le même produit que celui qui permettait de fixer la couleur sur un tissu. J'ai compris que la photographie était comme la teinture. On pense souvent que le tissu est plat ; en réalité, il a du relief. Il est traversé par la lumière et l'air, de même que la pellicule ou le grain du tirage argentique. [...] L'empreinte laissée par un corps sur un tissu me semble pleine de sens, elle est la preuve de l'existence de l'être humain.

Miyako Ishiuchi, *La photographie comme trace*

Dans le chapitre précédent, j'ai démontré qu'en dépit du fait qu'elles ne produisent pas elles-mêmes les images dont elles parlent, les enquêtrices en offrent néanmoins une interprétation créative lorsqu'elles les reproduisent – interprétation que j'ai tentée de prolonger par ma propre lecture. La remédiation, dans le travail d'enquête, est donc une façon pour ces autrices d'offrir une pensée de la photographie, et ce en dépit du fait qu'elles n'ont pas généré les images, voire principalement pour cette raison. Dans ce septième chapitre, j'aimerais éclairer une autre incidence de cette particularité – celle d'utiliser des images de seconde main. Dans le corpus, même lorsque l'image est absente de manière effective ou ekphrastique, elle continue d'agir à titre de matrice sémiotique et métaphorique pour l'enquêtrice. Tout un ensemble de stratégies

textuelles employées par les autrices rappellent, que ce soit par le vocabulaire convoqué ou par les processus littéraires mis en œuvres, le fonctionnement du dispositif photographique, qui va de la marche de l'appareil aux manipulations en chambre noire. Ces stratégies, parfois, font même en sorte que l'autrice aspire à se substituer à la caméra. Ainsi, lorsqu'elle écrit, Clara Beaudoux estime « [s]e mettre en "mode Madeleine", comme [...] on mettrait un appareil photo en "mode manuel", un mode de sensibilité au monde, un peu à fleur de peau, prêt à tout recevoir et analyser » (2017, 456). Gaëlle Josse, quant à elle, éprouve « l'impression de [s]e glisser à la place de l'objectif, de superposer [s]on regard à celui de la photographe. » (2019, 147) Tout se passe à vrai dire comme si les autrices, parce qu'elles n'ont pas joué de rôle actif dans la production initiale des images qu'elles emploient, cherchaient à reproduire la mécanique de l'appareil, à performer la capture par l'écriture afin de mettre en scène sur le plan de l'imaginaire cette scène manquée.

Ce chapitre aura donc pour objectif de décliner les manières dont les enquêtrices « font l'image » avec le texte, et manipulent souvent moins *la photographie* que *le photographique*²⁷⁶. En dehors du champ sémantique qui l'accompagne, ce sont des processus sémiotiques que le texte emprunte à l'appareil, dont la présence se fait aussi sentir dans l'imitation de son fonctionnement en tant que dispositif médiatique, un fonctionnement qui est mis à profit dans la constitution du récit d'enquête. Le texte reprend alors ici et là les motifs de la production mécanique de l'image photographique afin de décrire l'écriture, comme pour user des pouvoirs de l'une afin de faire émerger l'autre. Le rapport photolittéraire passe alors moins par la re-présentation des images, ou par une représentation des photographes, que par une « photographisation » du texte

²⁷⁶ J'utilise ici le photographique plutôt que la photographie de la même manière que je préfère parler, comme Caroline Dupont, du biographique que de la biographie : « Le premier terme, dynamique en soi du fait de sa forme adjectivale, présente l'avantage de suggérer l'idée de composante, de forme, de matériau susceptible de faire une incursion au sein de divers genres ou de s'annexer lui-même des "matières" variées, tandis que *biographie* renvoie spécifiquement à un genre [...] » (2006, 40)

littéraire, qui équivaut ou bien à l'emploi de son dispositif en tant que métaphore, ou bien à une tendance analogique qui s'incarne souvent dans l'indiciarisation des autres médias.

Je parcourrai donc d'abord un ensemble de métaphores photographiques utilisées par les textes afin de décrire leur pratique littéraire – la révélation, le déclencheur, le développement et le bain/flux. Je montrerai ensuite qu'une certaine pensée de l'indice traverse les pratiques des enquêtrices lorsqu'elles mettent en scène non seulement l'écriture, mais aussi d'autres médias (sculpture, peinture, gravure), qui sont envisagés à l'aune de leurs potentialités indiciaries. Enfin, j'aimerais me livrer à une lecture plus approfondie des textes de Nathalie Léger et de Nelly Kapriélian. Par le sujet qui les occupe, *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2016 [2012]), *La Robe blanche* (2018) et *Le Manteau de Greta Garbo* (2014) doivent composer avec la question de la matière filmique, ne serait-ce que d'un point de vue anecdotique, périphérique. Pourtant, Léger et Kapriélian sont loin de s'adonner à la simple référence lorsqu'elles se tournent vers le cinéma. J'essaierai au contraire de monter de quelle manière, en pensant l'imagemouvement et en la décomposant textuellement par la description, elles effectuent un ressaisissement de l'expérience au sein de leur texte – celle de l'autrice-spectatrice comme celle des femmes violentées sur lesquelles elles écrivent. Ces deux récits, tout en faisant usage de la métaphores du montage et de la doublure, réagissent également à l'aprésence de l'image-remède telle que je l'ai déclinée dans le chapitre précédent. Mon objectif est donc de montrer que la mise à contribution du thème de la doublure, en étroite relation avec la question de la filature abordée dans le cadre du troisième chapitre, est un emprunt de l'enquêtrice au monde de l'image indicielle qui va au-delà de la simple présence de l'image. Cette lecture me permettra en définitive de souligner qu'en plus d'une remédiation, c'est aussi une hypermédiation au sens où l'entendent Jay Bolter et David Grusin (1999) qui est à l'œuvre chez certaines enquêtrices.

5.15 Déclencher, révéler : processus actantiels et photographiques de l'enquête

Dans le corpus, un important ensemble de termes tels que plaque sensible (Josse, 2019, 113), cadre et cadrage (152, 147), tirage (Cosnay, 2006, 38), composition (Josse, 2019, 13, 147), (sur)exposition (Monnin, 2015, 319 ; Josse, 2019, 28 ; Kapriélian, 2014, 54, 87 ; Laurens, 2017, 9 ; Léger, 2018, 20 ; Léger, 2008, 111-112) ou mise au point (Josse, 2019, 112) sont mis à contribution par les textes des enquêtrices dans des contextes où celles-ci ne décrivent pas le processus de production des images photographiques, mais bel et bien leur propre démarche d'écriture. Par ces usages multipliés, on devine qu'elles font de l'imaginaire photographique l'embrayeur de leur fiction et un paramètre structurant de leur regard. Au sein de ce lexique, toutefois, deux mots retiennent d'abord mon attention plus que les autres, en raison de leur présence marquée et de leurs virtualités polysémiques : le déclenchement et la révélation. J'aimerais qu'ils servent de guide pour une première lecture des transpositions métaphoriques d'un médium à l'autre.

Sur un appareil, le déclencheur est un bouton permettant d'ouvrir l'obturateur d'une caméra afin de réaliser une photographie en laissant passer la lumière par l'objectif afin qu'elle atteigne le capteur selon des paramètres établis en amont (focale, exposition, mise au point). Mais on sait aussi qu'en narratologie, l'élément déclencheur, soit l'événement ou la situation qui engendre la quête du personnage central, est une composante essentielle du schéma narratif tel que développé par les formalistes puis par les structuralistes au courant du XX^e siècle. Dans plusieurs récits du corpus, cette double entente va être mise à profit par les enquêtrices, qui tantôt placent en exergue une citation sur la photographie, tantôt stipulent explicitement que c'est une image qui est à l'origine de leur projet. Dès les premières pages, Mimouni dit de sa biographiée que « [s]a photo apparaît à l'écran. Elle [la] regarde droit dans les yeux depuis le pas. » (Mimouni, 2019, 11-12) ; Benkemoun nous révèle en introduction que c'est grâce aux photos qu'elle a « inventé un passé dont [elle] étai[t] amnésique » (Benkemoun, 2012,

13) ; Léger, qui écrit son roman sur la femme la plus photographiée du XIX^e siècle, dit avoir été « médusée par la violence de cette femme qui surgissait dans l'image » (Léger, 2008, 10) lorsqu'elle rencontre, au tout départ de sa quête, une représentation de son sujet. Quant au texte de Cosnay, on a vu qu'il est tout entier fondé autour de la trouvaille d'un cliché compromettant.

Dans les œuvres du corpus où l'image ne fait pas d'apparition directe, le déclenchement continue de susciter l'envoûtement que provoque l'enquêtee : chez Delay, c'est explicitement le fait de lire les mots de Catalina « qui déclench[e] [s]on enthousiasme » (1992, 146) tandis que, dans le cas de Plantagenet, le fait divers sur Horowitz « constitue le déclenchement de sa quête et la réactivation de son désir. » (2016, 4) Que les photographies fassent défaut ou abondent, la présence des biographiées semble enclencher un mécanisme chez les autrices, provoquer une germination. On peut supposer, à la racine de cette tendance, une certaine soif de performativité, par laquelle le texte dirait ce que la main n'a pu accomplir. En effet, les photographies utilisées étant majoritairement²⁷⁷ des archives, les autrices n'ont pas elles-mêmes appuyé sur le déclencheur de l'appareil qui les a générées. Comme pour pallier au regret que provoque cette passivité dans la constitution de l'image, les enquêtrices les transforment en déclencheur narratif de la fiction policière. Une causalité entre l'image et le geste est ainsi réinstaurée par les textes, mais elle se fait ici à rebours, puisque c'est désormais l'image qui engendre le déclic, et non pas l'inverse.

Ce premier geste par lequel l'enquêtrice se performe en photographe par les vertus du texte est peut-être le plus évident, mais il est loin d'être le seul. En plus de nommer un certain nombre de photographes ou de théoricien·nes de l'image en exergue ou de placer structurellement (dans le récit comme dans le livre) l'apparition de l'image

²⁷⁷ La seule exception est le *Madeleine Project* de Clara Beaudoux, mais les photographies que prend l'autrice sont des photographies d'archives photographiques (voir les analyses du prochain chapitre).

comme acte originel, les enquêtrices emploient aussi un lexique de la révélation, qui se décline à travers l'apparition répétée du verbe révéler (Benkemoun, 2019, 23 ; Josse, 2019, 65, 114, 116 ; O'Faolain, 2006, 44 ; Kaprièlian, 2016, 16), des mots révélation (Josse, 2019, 115, 116 ; Plantagenet, 2015, 116), révélateur (Josse, 2019, 113 ; Kaprièlian, 2016, 4) ou révélatrice (Léger, 2018, 31). Le travail d'écriture consisterait alors à « suivre les traces de sa propre énigme, révélée par le crime d'un ou d'une autre » (Plantagenet, 2015, 4) : en retraçant l'existence de sa biographiée, il faudrait véritablement « [l]a révéler, au sens photographique du terme. » (Josse, 2019, 24) Le texte, dans cette perspective, « évoque une photo de groupe où, sous l'effet d'un révélateur, des personnages surgissent un à un dans la pénombre rouge d'un laboratoire. » (Benkemoun, 2019, 23) S'il est ici omniprésent, ce principe serait susceptible de s'appliquer à tout récit photolittéraire puisque, de manière générale, « tout comme la photographie est révélée par l'action de la chimie, elle doit à son tour susciter une expérience de révélation. » (Monjour, 2019, 18-19). Ainsi, pour Servanne Monjour, la notion de révélation, empruntée au domaine théologico-littéraire, a joué un rôle fondamental dans la construction de la « photographie », mais il ne faut pas omettre qu'inversement, le processus de révélation photographique a, par la suite, orienté considérablement les déterminations du fait littéraire (18).

Dans le cadre de cette thèse, de tels choix lexicaux sont d'autant plus parlants que si le mot *révélation* possède un sens tout particulier dans la chambre noire, son importance est loin d'être moindre dans la chambre jaune, où il désigne le point d'orgue de l'affaire criminelle mise en scène dans tout roman à énigme classique. La révélation, au sens de divulgation, suppose l'existence préalable d'un secret et de son enfouissement volontaire ou involontaire²⁷⁸. Or, « tandis que la révélation dans son acception classique (non photographique) joue de l'écart entre le dissimulé et l'évidence, souvent

²⁷⁸ Gaëlle Josse et Nuala O'Faolain, notamment, font des suppositions sur un tel secret, et j'ai bien montré dans le chapitre précédent que c'était aussi le cas des trois enquêtrices que sont Doucet, Cosnay et Monnin.

sur fond d'interdit (on révèle un secret, un complot), la révélation photographique joue d'abord des interférences entre le visible et l'invisible. » (22) En d'autres termes, dans le corpus, cela signifierait qu'un jeu s'instaure entre les économies du savoir et de la visibilité, par lequel le secret et l'absence d'image se rapprochent l'un de l'autre. Photographie et enquête s'amalgament alors à la biographie dans cette visée commune, celle de révéler, soit, si l'on s'en rapporte à la définition du mot, de manifester par des signes indubitables ce qui n'était pas immédiatement perceptible, de transformer l'image photographique latente en image visible, de rendre public ce qui était tenu secret.

Si ces métaphores sont omniprésentes, c'est pour montrer qu'un véritable geste de révélation est impossible à effectuer, au sens photographique comme herméneutique : les enquêtrices ne peuvent pas plus rejouer le processus s'étant déroulé dans la chambre noire qu'elles ne peuvent mettre au jour ce qui se cache sous le silence de leur enquêtées. Les images de ces mystères supposés restent hypothétiques, elles sont évoquées par le texte mais seulement en tant que virtualités. On peut comparer cette difficulté d'avènement et cette mise à mort des possibles par le texte à l'image latente, soit celle que contient la pellicule avant que la révélation n'en détermine la fixation sur le négatif. C'est que la révélation, au final, est un processus (initialement chimique, ici métaphorique) de transformation par lequel cette image latente se transforme en image visible. Or, certaines enquêtrices semblent percevoir ainsi le travail qu'elles effectuent. Dora Maar serait « unrealized », « [e]n latence, non aboutie, instable, en évolution, en construction » (Benkemoun, 2019, 190) avant que l'autrice ne s'en empare ; Marguerite, mère d'Aragon, est perçue comme une femme « traitée de haut par ceux qui ne voient en elle qu'une image avortée de ce que deviendra son fils. » (Piégay, 2018, 175) Si du déclencheur à la révélation nous sommes passé·es de l'impression sur la pellicule à l'apparition de l'image, le processus de compénétration d'un média (l'écriture) par l'autre (photographie) reste le même.

Il faut aussi se rappeler qu'étymologiquement, la révélation (du préfixe latin *re-*, qui signifie un mouvement de retour en arrière et de *velo*, signifiant voiler, couvrir) renvoie au geste de dévoiler, de mettre à nu. Ceci, on le verra, n'est pas sans incidence au sein des textes, dont on sait déjà qu'ils mettent à contribution un imaginaire du vêtement et de son retrait. Aussi n'est-il pas étonnant que se multiplient les occurrences telles que « lever un voile » (Beaudoux, 2017, 121 ; Frain, 2019, 67), dévoiler/dévoilée (Beaudoux, 2017, 255 ; Cloarec, 2016, 309) et voiler/voilée (306, 309), dévoilement et indévoilable (Cosnay, 2006, 7) pour parler de la démarche d'écriture biographico-policiaire²⁷⁹.

5.16 Développer l'image, envelopper le visible

Ce rapport à la révélation permet aussi à la fiction de s'engouffrer dans le texte puisque,

[e]n raison du processus aveugle du négatif argentique, de sa latence en chambre noire, de l'obtention différée du tirage, la découverte de l'image subi[t] toujours un temps de retard durant lequel s'ach[ève] le *développement* du désir, ou du rêve qui l'[a] conditionné. L'image rel[ève] alors de l'invu, comme il se dit de l'insu, une zone vacante de l'espace visuel ou, tel un fantôme, l'image err[e] en imaginaire avant de s'incarner en objet matériel. Une certaine qualité d'attente me[t] cette image en souffrance, la coefficient[e] d'une indécision retournée en résolution dans le temps, souvent long, de sa conservation. (Garat, 2001, 195)

J'aimerais, à partir de cette réflexion d'Anne-Marie Garat, rappeler à la suite de Servanne Monjour que le concept photographique de révélation doit se comprendre à

²⁷⁹ Ce rappel nous permet également de mieux interpréter la finale post apocalyptique du *Manteau de Greta Garbo* (voir à ce sujet la note 97 de cette thèse), point d'orgue lui-même étroitement lié au vêtement, car c'est pas son histoire que Kapriélian interprète le sort de l'humanité en fantasmant un futur où les corps et les habits auraient fusionnés pour devenir de parfaites interfaces de notre espèce en déclin. Or, on sait que l'origine grecque ancienne d'apocalypse (de *kalupto*, cacher, et du préfixe privatif *apo*, qui signifie dé-cacher, dé-voiler, retirer un voile) le rapproche du geste posé par le laborantin dans sa chambre noire.

la lumière du processus global de développement de l'image. Tout comme le déclenchement et la révélation, le développement désigne à la fois une partie du discours ou un registre discursif, et l'acte de développer une pellicule photographique, une étape qui transforme les images latentes et les fixe avant d'en permettre le tirage. Sans être un synonyme exact de « révélation²⁸⁰ », cet autre mot bénéficie lui aussi simultanément d'une définition narratologique et d'une définition photographique – si bien que leur multiplication nous fait croire que prendre une photo est un geste dont le lexique dépend d'une pensée du récit. Le mot, d'ailleurs, n'est pas lui non plus sémantiquement étranger à l'univers du textile : le développement « rappelle le jeu d'enroulement et de déroulement du tissu (par extension, du film photographique), [...] évoque un principe de recouvrement et de découverture par ce tissu. » (Monjour, 2019, 23) Cette remarque attire l'attention sur le fait que le développement renvoie aussi au geste d'ôter ce qui enveloppe (quelque chose) de manière à en étaler le contenu, ou à étendre quelque chose, que cette chose soit ou non un voile/tissu. Informé de cette acception du terme, on remarque rapidement que les autrices la mettent à profit pour créer dans leurs textes une dynamique du développement/enveloppement qui englobe et dépasse sa dimension photographique. Il faudra donc simultanément comprendre le développement comme un processus plus large dans lequel s'inscrit la révélation²⁸¹, et comme un acte qui répond à celui de l'enveloppement.

Ce rapport de la photographie à l'enveloppement est peut-être moins manifeste que celui qui la lie au développement, mais Serge Tisseron indique bien qu'il est tout à fait réel. De son avis, l'image photographique incarne « [c]et espace qui enveloppe dans un

²⁸⁰ Servanne Monjour donne une explication synthétique de cette nuance : « À ce titre, on notera que l'anglais, autre langue maternelle du fait photographique, préfère l'expression *developing* (bath), moins chargée d'encombrantes connotations. Tout comme en allemand (*entwicklung*), *development* désigne à la fois l'ensemble des manipulations en chambre noire, et plus spécifiquement l'opération d'immersion de l'image latente dans une solution chimique. » (2019, 23)

²⁸¹ De fait, dans le corpus, on dénote un certain nombre d'intentions ou d'injonctions directes à « développer » le récit, surtout autour des images vues par les enquêtrices (Léger 2016, 58 ; Delay, 1992, 50, 53), mais elles sont beaucoup moins nombreuses que les références à la révélation.

même grain le proche et le lointain, l'animé et l'inanimé, le vivant et l'inerte, constitue l'"Un-visible" même. » (1996, 121) En effet,

[l]a photographie n'est pas seulement capable de révéler l'enveloppe commune qui englobe ensemble les objets photographiés, le monde et le photographe. Il lui appartient de pouvoir faire pressentir les enveloppes subjectives de l'être. [...] Cette proximité de la photographie avec l'objet qu'elle représente la situe dans une fonction de *contenance* – au moins partielle – de cet objet, autant que dans une fonction de *représentation*. » (123)

La photographie aurait donc, ontologiquement et visuellement, des propriétés d'enveloppement. Dans une hypothèse similaire à celle de Hirsch, Tisseron ajoute que la photographie est également porteuse d'un imaginaire de l'enveloppe groupale (128) : « ainsi, la continuité de l'enveloppe photographique fonctionne comme la garantie de la continuité qui en censée lier les membres de la famille [...]. [Ê]tre exclu de l'image, c'est être symboliquement exclu du groupe. » (132)

Les gens dans l'enveloppe, son titre le laisse bien pressentir, est exemplaire à cet égard. Le texte déplie chacune de ces virtualités de l'enveloppement, donnant à voir des dynamiques d'intégration et d'exclusion sociales à travers la composition des clichés. D'une certaine façon pourtant, Monnin articule aussi son récit autour du développement dans la mesure où elle extrait les photographies de l'enveloppe postale (celle dans laquelle sont rangées les photographies lorsqu'elles lui parviennent par courrier) comme de l'enveloppe de silence qui les entoure, découvrant du même coup le caractère irrésoluble de l'énigme identitaire qui habille chaque individu. Monnin en fait d'ailleurs le constat : « Je sais pourtant que je n'accéderai pas à leur intérieur. Je n'aurai jamais que l'enveloppe des gens. » (2015, 303) Mais peut-être ce geste est-il alors moins un développement qu'un *désenveloppement*. De l'aveu même de l'autrice, « [l]es gens dans l'enveloppe sont à cette précise intersection — intérieur/extérieur, absence/présence, fiction/réalité — qui doit s'appeler ma place. » (203) C'est que ce

dévoilement/développement n'est pas non plus, pour persister dans le lexique photographique, une surexposition, comme s'il importait de prendre soin de ce qui avait été déplié, exposé (« tout ce que je veux faire c'est installer des protections. Il me faut veiller sur Michel et les siens comme j'ai veillé sur mes personnages. » [295]). Aussi développe-t-on les photographies par le texte, mais on les désenveloppe également comme on retire un emballage.

Chez Doucet, les références à cette tension entre enveloppement et développement sont plus subtiles mais bien présentes. On en pressent dès le fragment textuel inaugural : « Berlin, l'horreur. Aux Puces on dévore des oranges sur des épluchures d'album photo. » (2002, 6) De manière évidente, *Melek* met en rapport l'extraordinaire (l'horreur, Berlin), le tragique implicite, et la trivialité du marché (les Puces). Mais, au-delà de ce rapprochement entre horreur et banalité, l'extrait encourage aussi une certaine interchangeabilité entre les pelures de l'orange, soit des rebuts de l'acte de consommation, et les photographies, qui sont ici épluchées par l'enquêtrice. L'archive photographique est alors comparée au déchet, aux rognures qui subsistent une fois le fruit pelé – à son enveloppe vidée, et les photos sont assimilées à quelque chose que l'on mange, dont on se nourrit, accentuant la dimension périssable du récit, qu'il faut prendre garde à conserver. L'image n'est alors plus enveloppée mais enveloppe.

D'autres autrices, en utilisant le verbe « éplucher » pour parler des archives à compulsier, des photos à ausculter (Beaudoux, 2017, 111; Benkemoun, 2019, 107), semblent puiser au même imaginaire. Se promettant de ne pas reproduire cette erreur, Anne Plantagenet formule un reproche envers les journalistes ayant écrit sur l'affaire Horowitz : « tous étaient demeurés à la surface des choses, ils n'avaient pas cherché à creuser, s'étaient contentés du palpable. Ils avaient peur de l'insondable. » (Plantagenet, 2015, 137) Ce fragment, qui appuie la nécessité double de ne pas s'en tenir à l'enveloppe des gens tout en respectant suffisamment son sujet pour ne pas en étaler les secrets sans considération, renseigne autrement sur cet imaginaire de

l'enveloppe. Il indique en effet à quel point ce dernier se rattache à l'idée d'une tension entre surface et profondeur, transparence et impénétrabilité, intérieur et extérieur. C'est par là que l'imaginaire de l'enveloppe rejoint de nouveau celui du développement, dont on sait qu'il nécessite le concours du bain/bac révélateur.

5.17 Le bain et le flux : des submersions parallèles

En effet, on a rapidement envie de percevoir ce champ sémantique de l'image photographique dans lequel trempe incessamment l'écriture comme un bain révélateur, qui laisserait lentement apparaître les contours d'une figure par le concours de descriptions détaillées d'images. Et la chose n'est pas sans provoquer certains échos avec les textes, puisque les figures du débordement aqueux, de la baignade et de la submersion y sont extrêmement fréquentes. Le cas le plus évident reste sans doute celui de Marthe Bonnard, la biographiée de Françoise Cloarec, dont on sait qu'elle fut fréquemment peinte dans son bain par son époux Pierre Bonnard. Cependant, au-delà d'une présence thématique du bain, *L'Indolente* donne à voir une femme dont l'identité, floue et multiple comme le sont les images latentes gravées sur la pellicule, demande à être fixée. Dans ce processus où Marthe devient elle-même, les représentations picturales produites par son mari sont jugées cruciales par Cloarec. Le récit présente les bains de Marthe, qui sont littéralement des temps de pose, ceux où elle remplit son rôle de modèle, comme une façon de la faire advenir en tant qu'image. Encore plus explicitement, Gaëlle Josse suggère qu'en trempant ses images dans la chambre noire de fortune qu'elle s'est créée dans l'espace de la salle de bain, Vivian Maier procède à son propre développement : la baignoire, qui était censée recueillir le corps de la photographe, est ici réservé au traitement des tirages²⁸².

²⁸²« Vivian dispose d'une chambre et d'une salle de bain privée. Elle ne l'utilisera pas pour d'innombrables contemplations dans son miroir, mais en fera une chambre noire, un petit labo. Secrets de la révélation. Frissonnement du papier photographique dans les bacs. Épiphanie. Athanor du miracle. » (Josse, 2019, 114-115)

Chez Léger, les scènes de baignades sont à la fois rares et déterminantes. Quasi systématiquement, elles ont pour habitude de clôturer les récits. *L'Exposition* se termine sur la description d'une photographie représentant « [t]rois jeunes filles de dos, côte à côte dans l'eau [...]. Ma mère est l'une d'entre elles, mais laquelle ? [...] La plongeuse, la chercheuse, ou la rêveuse ? [...] Elle pourrait être les trois. Elle l'a probablement été [...] » (2008, 156). L'extrait produit, comme dans *L'Indolente*, une forme de tension entre la labilité de l'identité et la possibilité de fixation des potentialités qu'est l'immersion. La fin de *La Robe blanche*, quelques années plus tard, paraît reprendre là où on l'avait laissée cette scène de baignade (ce qui n'est pas surprenant quand on sait que le processus de développement implique plusieurs trempages dans des solutions différentes), puisque le livre s'achève alors que la mère observe une femme baignée dans cet étrange bocal qu'est la piscine du Cap 3000 : elle « nageait lentement au fond, là, si près d'elle, glissant et tâtonnant, scrutant les hublots immenses comme si elle jetait un œil d'outre-tombe, regardant, cherchant ce qui était perdu, puis remontant, et revenant, souriant, remontant, fuyant très vite, et revenant. » (2018, 150) Si la mère était difficile à distinguer parmi les jeunes filles de la photo décrite dans *L'Exposition*, elle se dilue ici volontairement dans l'image de cette sirène en captivité, qui allégorise la suffocation éprouvée par elle dans l'aquarium de la vie domestique. Ces baignades auxquelles se livrent les individus ne sont pas sans rappeler celles qu'inflige aux polaroids l'imagination de Monnin en ce qu'ils déstabilisent l'arrimage identitaire des sujets. Par un trempage dans le lait, le personnage de Mamie Poulet semble effacer les gens comme leur image dans ce développement à rebours. L'acte effectué par la vieille dame se présente comme une forme de contre-révélation des photographies, puisqu'ici le bain ne sert pas à fixer mais bien à effacer, à libérer les images de leur cadre pour permettre la venue de la fiction.

Au-delà de ces scènes spécifiques, c'est tout un lexique de l'aqueux que l'on retrouve dans les œuvres du corpus : l'une écrit que « [d]ire une histoire, la mienne ou celle d'un inconnu, c'est comme plonger » (Frain, 2019, 469), l'autre, « immergée dans [s]on

sujet », (Léger, 2018, 73) stipule « ressembl[er] à ces objets qui flottent à l’embouchure des estuaires, emportés par un puissant courant, refoulés par une force inversement égale, et finalement contraints à la plus exacte immobilité. » (73) Certaines affirment travailler sur « ces "engloutis", ces oubliés, ceux que l’Histoire ne retient pas » (Beaudoux, 2017, 258. Je souligne), un sujet qui « apparaît et disparaît devant nous comme l’écume de Moby Dick sillonnant les mers, *une vacante blancheur* [...] » (Léger, 2018, 73) L’enquête biographico-policière consiste alors à « lancer un tamis dans le fleuve et ramener à la surface tessons, clous rouillés et pierres aurifères. » (Josse, 2019, 145)

Il faut donc aux enquêtrices plonger, pêcher, sonder certaines profondeurs. Mais ces métaphores de la submersion ne sont pas les seules manifestations d’un imaginaire aqueux que je lie à l’image du bain révélateur, puisqu’elles s’accompagnent aussi de références au débordement. En effet, il est étonnant de constater au sein du corpus la récurrence d’un motif qui, pour l’enquête, ne paraît pas significatif de prime abord, celui du fleuve qui sort de son lit. Warren Motte, dans « Marie Cosnay’s roman fleuve », a bien rendu compte de la prégnance du fleuve (ici, plus précisément, l’Adour) comme métaphore photographique de la création dans le texte : Si *Villa Chagrin* « n’est pas un roman fleuve au sens strict du terme, [...] une rivière le traverse certainement, de la première à la dernière page²⁸³. » (2013, 173. Je traduis) Dans le roman de Cosnay,

la rivière est difficile à saisir. On ne peut en percevoir que la surface ; le reste doit être imaginé. Cette surface est imprécise, élastique et réfléchive, ce qui complexifie le problème. Quiconque y regarde de trop près court le risque de ne rencontrer rien d’autre que son propre regard. Ce problème, bien sûr, doit être négocié par la lecture critique d’un texte lui-même critique²⁸⁴. (175. Je traduis)

²⁸³ « *Villa Chagrin* « may not be a roman-fleuve in the strict sense of that term (indeed it may not even be a novel), but a river most certainly runs through it, from first page to last. »

²⁸⁴ « Framed by sky and bridge, the river is hard to seize. One can perceive only its surface; the rest must be imagined. That surface is imprecise, elastic, and reflective, furthermore, which surely does not simplify matters. Anyone looking into it too closely runs the risk of encountering nothing other than his

Comme le bac dans lequel s’immerge le papier, la rivière est une surface à interpréter et un moyen de saisissement de l’image qui y flotte. Mais, contrairement à celui-ci, ses mouvements sont beaucoup plus imprévisibles et indomptables. Il est à prévoir que ses déchaînements redéfinissent la limite des rives. C’est que la référence fluviale est fréquemment teintée par la métaréflexivité de l’écrivaine sur sa propre pratique, et sur la notion de frontière mouvante. Cette éruption liquide sert donc à se questionner, selon un procédé mimétique, sur les capacités de l’image à être saisie et contenue par la fiction. Mais elle est aussi porteuse d’une certaine interrogation sur la possibilité (ou plutôt l’impossibilité) de s’en tenir à des considérations biographiques traditionnelles sans que la question éthico-politique ne déferle dans le texte. Ainsi Lesbre, dans *Chère Brigande*, mentionne

[qu’en] partant, [elle] quittai[t] une ville frissonnante, un fleuve submergé par des pluies incessantes, des ponts envahis par une foule curieuse et inquiète, craignant le pire, les emportements de la nature en écho aux grèves et protestations qui montaient dans les rues, mais qui, elle, n’était pas maîtrisable. Aucune intervention de police ne pouvait faire reculer la Seine et la remettre dans son lit. [Elle était] allée prendre des images de ces débordements qui donnaient au fleuve une autorité soudaine, loin de son image habituelle et touristique. Il y avait quelque chose de solennel dans ce spectacle, quelque chose de plus fort que les cris de la foule, le silence. Aucune péniche, aucun bateau ne pouvait passer sous les ponts dont les gorges se fermaient peu à peu. L’eau boueuse filait à grande vitesse, prenant les arbres dans sa course, les laissant derrière elle comme des baigneurs surpris par la vague et tentant d’y résister. (2017, 27-28)

S’instaure alors un parallèle entre l’impossibilité de contenir la quête sans qu’elle ne déborde sur le politique, la vague d’indignation populaire et la montée des eaux. Lesbre n’est pas la seule à faire du fleuve débordant une figuration de la colère citoyenne (la grève, en plus de son acception politique, renvoie aux abords d’un cours d’eau). Dans

or her gaze. Yet that problem is, of course, one which a critical reading of a critical text must often negotiate- and, for choice. »

le texte de Monnin, nombreuses sont les références à un barrage dans l'Est de la France et à l'estuaire portègne du Rio de la Plata, que l'autrice met en parallèle pour créer des ponts²⁸⁵ entre les traumas individuels et collectifs (abandon par la mère et *desaparecidos* de la dictature argentine). Dès les prémisses de sa fiction, Monnin sait qu'« [i]l y aura un fleuve aussi, qui les menacera et les sauvera, qui les engloutira et les portera » (2015, 92) : « un fleuve, de l'eau, une menace et un espoir. La fille s'appelle Laurence (l'eau rance). » (194) Peut-être est-ce au départ à cause de l'état de détérioration des images (« Est-ce l'odeur des photos, d'humidité indétachable qui a amené jusqu'à moi cette idée d'eau qui prend les corps et ne les recrache pas ? » [229]), mais il demeure que cette particularité matérielle finit par avoir des conséquences sur le texte, elle *déborde* littéralement sur la fiction. Cette mouvance répondrait peut-être, contrairement aux bains, à la fixité initiale de cette eau stagnante qu'est Laurence, dont Monnin spécifie qu'elle ne sait d'ailleurs pas nager (102). Lorsque le fleuve ou le bain déborde, l'image – et le texte avec elle – regagne ses virtualités, ses instabilités.

Si de tels exemples, axés sur la mouvance, semblent contrevénir à l'idée voulant que le bain produise une fixation de l'image sur le papier, on s'en étonne peu lorsqu'on sait l'importance de la métaphore aqueuse employée par Arlette Farge pour parler de l'archive : « démesurée, envahissante comme les marées d'équinoxe, les avalanches ou les inondations » (Farges, 1989, 10), l'archive (ici photographique) est justement un *fonds* pour qui s'y plonge. Ainsi, « [l]a comparaison avec des flux naturels et imprévisibles est loin d'être fortuite ; celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion, voire de noyade... » (10) Cependant, on aurait tort de conclure que c'est uniquement son statut archivistique qui rapproche la photographie du fleuve plus que de la fixité. La question du flux, très présente dans les œuvres numériques du corpus – il faut, par le texte, « mettre pause

²⁸⁵ « en allant au fleuve dimanche, j'ai pensé que tu te promenais peut-être avec Mimi au barrage, ça nous faisait de l'eau en commun. » (Monnin, 2015, 127)

dans ces flux qui nous emportent » (Beaudoux, 2017, 256), « arrêter le flux de Twitter à un instant T » (124) – nous ramène elle aussi à la question de l'écoulement liquide.

Cette autre métaphore fluviale, si elle apparaît avec saillance au sein des pratiques numériques autant que dans les théories de l'image postphotographique, précède l'avènement contemporain de la photo numérique. Pour Arnaud Claas, il existerait depuis l'invention de l'argentique quatre visées aspectuelles de la photo, qu'il décline ainsi dans sa taxonomie : moment crucial, moment subitiste, moment fluvial et moment de validation (cité par Jenny, 2019, 83). C'est que, de longue date, « [l]es photographes se sont volontiers attachés à saisir des flux en mouvement [...]. Cette matière inconnue [eau floue] a pu ainsi passer pour la matière même de l'instant photographique. » (86) L'acte photographique fixe peut-être, mais en figeant il permet de revenir aux allégories héraclitiennes sur le temps ; si ce dernier est un cours d'eau, l'image permet de faire barrage, le temps d'une captation, mais celle-ci ne fait que mieux illustrer le mouvement de ce qu'elle a tenté infructueusement d'arrêter.

5.18 Photographie : la dimension indicielle des médias

Une autre particularité du bain révélateur mérite que l'on s'y intéresse. Servanne Monjour note qu'« [e]n conservant l'empreinte du photographe et des centaines de clichés passés au révélateur, le bac devient un objet singulier » (2018, 16), qui laisse deviner la trace d'une pratique. C'est qu'en plus de produire des images indicielles, le bac est lui-même marqué indiciairement par le passage des multiples tirages. Après avoir consacré les premières pages de ce chapitre à démontrer qu'un ensemble important de métaphores photographiques traversent les textes du corpus comme autant de processus sur lesquels il importe de calquer l'écriture, j'aimerais à présent montrer que cette dernière, ainsi que, de manière générale, les autres arts représentés par les enquêtrices, sont également « photographisés » par l'attention portée par les enquêtrices à leurs dimensions indicielles. En plus de voir leur écriture contaminée par

une pensée de la photographie, les autrices présentent les autres formes artistiques à l'aune de leur possible indicialité²⁸⁶.

Bien que la photographie appartienne au registre de l'image, son étymologie nous rappelle que cela ne l'empêche pas de constituer aussi une écriture (*graphein*), composée à partir de la lumière ou de son absence. Si l'image photographique tend vers l'écriture, cette dernière n'est pas dépourvue de parenté avec elle, qu'elle rejoint notamment par l'indice. Philippe Despoix, par exemple, suggère que l'on envisage moins l'activité scripturale comme l'origine d'un système de signification pour laisser transparaître un temps sa dimension de technique graphique :

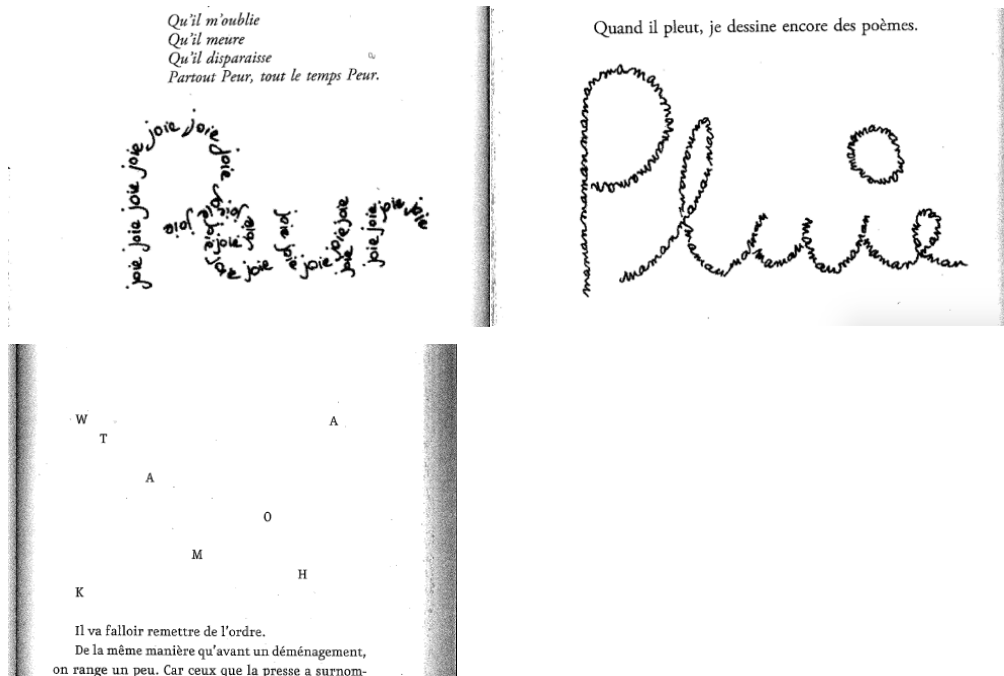
Elle se distingue alors directement des autres types d'activité symbolique (gestuelles ou verbales) par ses traces matérielles durables. On peut interroger l'existence même de telles traces et considérer l'écriture comme une activité, une technique du corps (en général de la main, en liaison avec la vue ou l'ouïe) appliquée à un outil d'inscription sur un support. (Despoix, 2005, 96)

Une pareille citation nous rappelle que l'écriture est plus qu'une matrice symbolique, qu'il s'agit aussi d'une action manuscrite. En d'autres termes, l'écriture est aussi la trace indicielle du passage effectué par une main, ou par la pointe du crayon que tient cette dernière, sur une page. Bien que ce qu'il nous révèle soit différent, si le texte signifie, le tracé aussi.

²⁸⁶ Je souligne que c'est autant à une photographisation qu'à une indiciarisation des médias que nous avons affaire, car ce n'est pas qu'à la photographie que sont comparés les autres arts. En témoignent en effet les nombreuses comparaisons à des fossiles (Beaudoux, 2017, 7, 22 ; Plantagenet, 2015, 98; Frain, 2019, 18 ; Monnin, 2015, 267), qui laissent bien voir que c'est la notion de trace qui concatène ensemble ces diverses disciplines artistiques. On peut postuler que cette indiciarisation représente une manière supplémentaire de faire surgir la photographie dans l'œuvre, mais on peut également arguer que ce sont tous ces modes de production sémiotique qui sont rassemblés, avec la photographie, sous le signe de l'indice (qui n'en serait que la manifestation idoine). Cela expliquerait notamment pourquoi il arrive que ces médias soient comparés à la photographie, et qu'en d'autres cas ce soit la photographie qui y soit assimilée dans un jeu de relance constant qui dissout une possible hiérarchie.

Les autrices partagent certainement cette croyance : Benkemoun soumet le carnet de Dora à un graphologue (2019, 149) en espérant en apprendre davantage sur son caractère, établissant un lien entre calligraphie et tempérament. Ainsi s'intéresse-t-on moins au contenu des archives qu'à la trace d'une activité d'écriture (et, parfois, à celles d'une lecture antérieure et anonyme, comme Frain lorsqu'elle se penche avec intérêt sur les cernes de café qui marquent les pages des documents qu'elle consulte) : après tout, dans un manuscrit, « [l]a réalité est [...] dans l'écriture manuscrite à l'encre noire de l'employé plus ou moins pressé, plus ou moins artiste – calligraphie, pattes de mouche, pleins et déliés de la plume, souvenirs scolaires. » (Laurens, 2017, 81) Peut-être est-ce pourquoi Frain retranscrit les verbatims de certains échanges intercalés dans le manuscrit de Pauline (2019, 230) : réactivant le vieil adage voulant que si les paroles s'envolent, les écrits restent, elle fait aussi usage de la forme du procès-verbal, qui transforme par l'écriture la parole en preuve. Léger, quant à elle, voit son écriture comparée par sa mère au travail d'un sismographe (2018, 94), instrument grâce auquel les ondes sismiques sont enregistrées par les vertus d'un tracé écrit. L'écriture, dans ces cas, est perçue avant tout comme l'indice d'une main, le symptôme d'un geste.

On peut ranger à la même enseigne les calligrammes présentés par Monnin (figure 7.1) et Mimouni (figure 7.2). Si le processus relève moins de l'indiciarisation, il n'en demeure pas moins attaché à une pensée de l'indice, le signifiant étant, dans l'exercice du calligramme, comme pris sur l'image de son signifié. Les inflexions cratyliennes rattachées à ces pratiques cherchent à neutraliser en partie l'arbitrarité du signe linguistique et, par un détour vers l'iconique, éloignent en quelque sorte le mot de sa dimension symbolique. Dans *Les gens dans l'enveloppe*, où les calligrammes sont tracés dans une écriture manuscrite plutôt que typographiée, il y a pourtant tension entre ce que le mot répété assène et celui que trace leur sillon : la ritournelle itérative du mot « joie » finit par être l'expression de la peur, à moins que le fait d'engraver dans le corps de la lettre son contraire permette de le conjurer. Dans un cas comme dans l'autre, l'indice est double, à la fois preuve et manifestation d'une réalité en latence.



7.1 Peur, pluie (haut) et 7.2 Anagrammes (bas)

Les anagrammes, s'ils ne fonctionnent pas selon ce même principe, sont perçus dans une perspective analogue : en plus de faire de la lettre un objet à permuter, Mimouni les interprète comme des indices au sens de Ginzburg, les déchiffrant comme on lirait l'avenir dans le marc de café ou dans les entrailles d'un poisson²⁸⁷.

De la même manière que la caméra partage une racine étymologique avec la chambre (*caméra*), la photographie est *graphein*, mot grec renvoyant à la fois à l'acte d'écrire et de peindre. C'est que, comme l'écriture, « [l]a peinture est indicielle dans la mesure

²⁸⁷ En voici deux exemples : « Tout à coup les lettres se détachent. S'isolent. AEILS dans l'ordre alphabétique. Je compte cinq lettres en commun avec mon prénom : ISAEEL. Il manque le B. mon prénom apparaît, méconnaissable, tout autre que ce que j'ai toujours su de lui. Isabelle. Je commence à comprendre : Élisabeth est en train de faire surgir Isabelle. Sa naissance agit sur la mienne. » (Mimouni, 2019, 13) ; « On devine ce qui travaillait Élisabeth. Pourquoi pas elle dans le ciel ? Dans le S I E L E : son nom était prédestiné. ELISA, même, dès sa naissance, avait des AILES. » (85)

ou le pinceau laisse une trace sur la toile. Elle est donc une *trace* du geste pictural porteur de l'expression, *indice* du corps du peintre » (Brogowski, 2008, 138). Ainsi l'image picturale, elle aussi, est embrassée par ce geste d'indiciarisation dans plusieurs démarches d'enquête. Par l'image peinte, les enquêtées veulent « voir [leur] âme capturée » (Peretti, 2011, 95), être « fix[ées] pour toujours » (107). Citant la pratique d'Yves Klein, Nathalie Léger s'intéresse dans *L'Exposition* (2008, 33) à la réification des corps, mais nous rappelle aussi par cette allusion que la peinture est, littéralement, l'empreinte d'un corps. En écrivant : « Ces gens sur les tableaux : ils ont été là » (Darrieussecq, 2016, 46), ou « [l]a peindre c'est l'emporter un peu et lui laisser un morceau de l'instant » (Monnin, 2015, 107), Marie Darrieussecq et Isabelle Monnin reprennent la pensée barthésienne du ça-a-été, mais l'appliquent à l'image picturale.

En peignant, Paula Becker

creuse, littéralement, au bout du pinceau dans la matière. Elle aime « l'impression tactile de l'application de la couleur ». Elle travaille à une profondeur épaisse, couche après couche, une surface « rude et vivante », comme les vieux marbres ou les sculptures de grès travaillées par le temps, [...] c'est comme si elle défaisait ses tableaux jour après jour pour les fondre dans la matière à nouveau, pour extraire de ses aplats les reliefs et la forme colorés du monde²⁸⁸ (2016, 85, 90)

L'activité de Paula est présentée comme un travail d'« impression » des couleurs, un marquage par creux et reliefs de la surface de la toile. De la même façon, écrire, c'est pétrir : « [d]e l'organique, de l'eau, du sable, je prépare un mortier. Les mains sales de malaxer la matière, toujours y reviennent. » (Monnin, 2015, 204) On peut ainsi comparer la rédaction du roman au fait de « [t]racer un trait sur la paroi de la grotte, modeler une glaise, graver le tronc d'un arbre, fixer la lumière sur la pellicule. Écrire

²⁸⁸ D'ailleurs, certaines peintures évoquées dans les œuvres sont faites d'après photo : « C'était le dernier jour de pose pour le tableau et son dernier jour avec nous, son dernier jour avec moi, elle le savait, pas moi. [...] je faisais de mon mieux, maman, pour que tu ne me rates pas. D'après photo et d'après modèle réel, tu disais, ce serait plus juste. Presque pas, je n'ai bougé. J'ai été sage, tu vois. » (Monnin, 2015, 59)

un mot. » (206) Peut-être est-ce aussi pourquoi l'écriture et la peinture sont souvent assimilées à la sculpture, cet art où l'intervention de la main est manifeste. Laurens, qui s'intéresse à *La petite danseuse de quatorze ans*, en sait quelque chose. Parlant du travail pictural de Degas, elle affirme qu'il « "impressionne", mais d'une autre façon que ses amis peintres. » (2017, 44) S'intéressant à une statue, l'autrice cherche à montrer en quoi sculpture et peinture se ressemblent chez le maître *impressionniste*, mais aussi comment elles ont quelque chose à voir avec la photographie :

Il y a de l'embaumement dans cette statue. Comme la photographie, à laquelle il s'intéresse aussi dans ces années-là, comme le cinéma qui débute, la sculpture de Degas saisit quelque chose du « ça a été » dont Barthes souligne le nécessaire pendant : « Ça n'est plus. » Mais quand Barthes dit de la photographie : « Elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant [...] : c'est l'image vivante d'une chose morte », on pourrait dire le contraire de cette statuette en cire : c'est la représentation morte d'un être vivant. (76)

Il est possible d'ailleurs que cela ait quelque chose à voir avec la statue autant qu'avec son sujet, si on en croit les propos de Léger, qui voit dans la danse et, plus précisément, dans le concept de *fantasmata* de Domenica da Piacenza, une manière de « figer un instant l'esprit du corps, *fixer sa manière, sa mesure et sa mémoire* [...] dans cette immobilisation de la figure, dans cet arrêt sur image qui donne seul le sens du mouvement. » (2008, 147)

À répétition, l'expression artistique trouve à se déployer, dans les textes, à l'aune de l'indicialité qui les caractérise. Le travail de Doucet ne démentit pas cette affirmation, les photographies étant également « des héritières lointaines de la gravure et de l'estampe » (Jenny, 2019, 1). Le procédé linogravé consiste après tout à creuser une surface pour créer l'image, activité par laquelle la linographe soustrait de la matière afin de produire un résultat iconique. En ce sens, comme les photographies qu'elles reproduisent, les linogravures de Doucet sont elles aussi originées par des négatifs, qui

sont ici faits de linoléum ou de bois, puisque les images sont le fruit d'une impression (ici, d'une matière plutôt que d'une lumière) d'une image inversée sur une surface. Indiciaires à leur façon, puisqu'elles naissent du contact direct entre le papier et l'estampe, les gravures de Doucet ne sont cependant pas des reproductions exactes, ne serait-ce que parce qu'elles sont énantiomorphes : il faut en déduire que Doucet a reproduit la photo sans la transposer symétriquement sur l'estampe, ce qui provoque une inversion subséquente sur le papier. En d'autres termes, dans *Melek*, l'image photographique est véritablement le négatif de sa duplication spéculaire. Encore une fois, c'est sans doute moins pour témoigner d'une capacité probatoire de l'écriture, de la peinture, de la sculpture ou de la gravure que les autrices font appel à leur indicialité, et bien davantage pour montrer comment cette dernière ne garantit pas l'interprétation.

5.19 Léger et Kapriélian : monter l'image (en épingle)

Deux autres médias, dont je n'ai toujours pas parlé, sont concernés par cette indiciarisation généralisée dont j'ai tenté de dresser un bref panorama. Le premier, l'image filmique ou vidéographique, l'est peut-être moins par les textes des enquêtrices que par les vertus de son statut sémiotique, qui en fait déjà une captation photosensible. Le cinéma se distingue évidemment de la photographie par d'autres dimensions, mais il est, dans le corpus, envisagé régulièrement comme la trace filmique d'un corps ayant existé devant l'objectif, bien qu'il s'inscrive sur la scène d'une fiction en cours. C'est d'ailleurs sans doute la raison pour laquelle cinéma et archives vidéo s'entremêlent avec autant d'harmonie dans les textes du corpus, les deux participant de régimes filmiques différents mais se situant néanmoins en précaire équilibre entre preuve et récit. En d'autres termes, ramenés sur le plan de la production sémio-technique, les film d'Akerman et mes archives vidéographiques familiales sont générés pareillement, quoique reçus différemment.

Le second média relève peut-être moins de l'évidence : même si le vêtement a fait l'objet d'une analyse dans le cadre du troisième chapitre, il n'y figurait pas forcément à titre d'archive indiciariaire. Or, comme la pellicule et l'écran de cinéma, le tissu est, lui aussi, matière et surface où s'impriment les chairs, se projettent les attentes. « [P]reuves concrètes de la présence matérielle [des] corps » (Kapriélian, 2014, 115), les vêtements sont observés « avec intérêt et suspicion comme [...] des lignes de [l]a main, entrelacs incongru qui ne tient rigoureusement qu'à la matière, tel sillon, tel pli qu'[on] ne peut s'empêcher de lire comme un destin. » (Léger, 2008, 114) À vrai dire, tandis que les vêtements deviennent documents, les seconds, à leur tour, sont comparés aux premiers : « Je note tout, j'enregistre tout, les souvenirs, les impressions, les interrogations. Ça fait comme un tas de vêtements ayant appartenu à des gens disparus, des fragments de vies vraies qui ont gardé la forme de ceux qui les portaient », écrit Clara Beaudoux (2017, 311). C'est cette compénétration, permise par la métaphore et renforcée par un nouveau geste, celui du montage, que j'aimerais montrer dans l'analyse composant la seconde moitié de ce chapitre, consacrée aux textes de Nathalie Léger et de Nelly Kapriélian. Tandis que le textile et le film sont indiciarisés, je voudrais aussi révéler de quelle manière ils se fondent l'un dans l'autre, et s'assimilent mutuellement. Cette lecture sera l'occasion de montrer que, par ces compénétrations médiatiques, les questions de filiation, de filature et de fictionnalisation recourent celle de l'image-remède (par un fort usage de l'ekphrasis), et celle de la matrice intermédiaire qu'est l'archive photo-vidéographique (par l'opération de montage qu'ils miment). Pour cela, l'usage d'une autre métaphore, celle-ci filmique, s'avère nécessaire : celle de la doublure²⁸⁹.

²⁸⁹ La présence de la doublure est tenace dans ces deux romans, mais d'autres œuvres du corpus y renvoient : tandis que Lesbre fait de l'itinérante anonyme un double de Marion du Faouët, Plantagenet fait songer ceci à Lorca : « ma silhouette doit fondre davantage pour se superposer exactement à la vôtre sans déborder, à aucun endroit, comme quand on s'applique enfant à faire un coloriage et que c'est une question capitale, de vie ou de mort, une frontière entre deux âges, celui ou on dépasse encore et celui ou on ne dépasse plus. Alors on confondra nos corps et on nous prendra pour des sœurs, l'une pour l'autre. » (Plantagenet, 2015, 68)

Au-delà du récit que les autrices nous livrent de la vie de Garbo, de Loden et de Bacca, le travail d'investigation mené par Léger et Kapriélian devient effectivement l'occasion d'une double réinterprétation. D'une part, cette réinterprétation est celle d'un corpus d'œuvres filmiques (tantôt composé de matière cinématographique, tantôt de performances artistiques filmées) qui les réorganise en une certaine histoire critique du féminin. D'autre part, cette réinterprétation est celle du récit familial des narratrices, et plus particulièrement du rapport affectif qui les unit à la figure maternelle. C'est qu'à l'image de Garbo et de Bacca se substitue ou se superpose aussi celle des mères des narratrices. Dans les deux œuvres, le parcours spectatorial est donc entrecoupé par le récit intime et familial. Or, ces deux opérations sémiotiques (relecture du vécu et relecture de l'histoire de l'art ou du cinéma) sont liées entre elles par le motif commun du vêtement, de la matière textile. Si on y passe de cette catégorie plus générale de l'habillement à celle, spécifique, de la robe (notamment de mariée), c'est avant tout parce que l'existence maternelle à réarticuler a été disloquée par l'expérience de la vie conjugale. Les films de Garbo et de Loden ainsi que les enregistrements de Bacca sont ainsi regardés selon une perspective fortement subjective, qui accorde une grande attention à la question du vêtement, à sa fonction symbolique et sociale. C'est pourquoi je veux mettre à profit le motif polysémique de la doublure (cinématographique, vestimentaire) pour lier ensemble ces romans contemporains.

Tandis qu'au cinéma la doublure est un individu, souvent anonyme, qui prête un temps son image et son corps afin de se substituer à l'acteur lors de scènes spécifiques, en couture, le mot renvoie à une étoffe servant à garnir l'intérieur d'un vêtement. Plus généralement, la doublure entre dans un rapport d'identité ou de similarité mais aussi de dédoublement avec un·e autre. Cette liaison, qui s'opère sur le plan poétique et thématique, fait en sorte que les gestes spectatoriels de revoir et d'interpréter sont assimilés à ceux de coudre, de repriser, tandis que la pellicule filmique s'apparente au textile. On assiste ainsi à une récupération de l'imaginaire cinéματο-photographique par la question de la doublure en même temps que se produit une assimilation du film à la robe fondée sur leurs deux matérialités à découper, recoudre, réagencer (à la manière d'un montage). Ce rapport d'analogie a donc

une fonction substitutive ; la robe tient lieu du film, de l'image non captée ; un écran de tissu compense pour l'écran de cinéma. Faisant de cette observation mon fil rouge, j'étudierai comment la déconstruction de l'image filmique permettent de revisiter et de mettre en récit le passé familial et, plus particulièrement, l'humiliation qui a été infligée à la mère des deux narratrices par le processus légal du divorce et les violences symboliques qui lui sont rattachées.

Dans *La robe blanche*, Nathalie Léger nous livre la description de certains extraits vidéos, qui jouent un rôle similaire à celui qu'occupait la matière filmique de *Wanda* dans *Suppléments* et dans le roman de Kapriélian, où les habits et les corps écraniques de Lizabeth Scott (2014, 10), Marlene Dietrich (12), Kim Novak (18) et Marylin Monroe (71) se succèdent. Parcourant les archives vidéographiques et vestimentaires que ces femmes ont laissées derrière elles, les romans sont ainsi composés d'un nombre imposant d'extraits détaillant les images revues par les narratrices dans le cadre de leurs recherches documentaires. Mais on voit aussi, en dehors des sujets et des thématiques, se dessiner quelques similitudes méthodologiques évidentes entre les trois romans, puisque Léger et Kapriélian adoptent une posture à mi-chemin entre l'ekphrasis de l'image filmique et l'enquête sociologique à la subjectivité assumée. À travers ces successions de femmes en surimpression, ce sont tous les personnages qu'elles ont incarnés à l'écran, tous les alter ego que Bacca, Loden et Garbo se sont créés qui apparaissent et défilent. Mais parmi ces multiples doubles, l'un fait saillance plus que les autres : il s'agit de la mère, qui vient se surimposer à ces figures créatrices par des opérations de montage textuel.

On en trouve un exemple révélateur dans *Supplément* : « La lumière s'allume. Je revois le visage de Barbara. La lumière s'éteint. Wanda se penche sur l'homme allongé à ses côtés et le regarde. La lumière s'allume. Une femme abandonnée marche seule dans un centre commercial. La lumière s'éteint. » (Léger, 2016, 66) À cette description de la scène et de son découpage en plans semble se surimposer un montage propre à Léger, celui qui fait s'articuler ensemble les visages de Barbara, actrice et réalisatrice, de

Wanda, personnage et avatar d'Alma Malone, et de cette femme abandonnée, qui n'est nulle autre que la mère de Léger. En effet, on apprend auparavant par un dialogue que, à la suite du procès ayant prononcé son divorce, la mère de la narratrice a erré dans les couloirs du Cap 3000, ce centre commercial de la banlieue de Nice. C'est donc à elle que renvoie l'évocation d'une silhouette fuyante. Ces effets de montage sont reconduits de textes en textes : alors qu'on lit, sur la dernière page de *Supplément*, les mots « Le noir se fait » (Léger, 2016, 149), *La Robe blanche* commence par « on fait la lumière » (Léger, 2018, 9) et s'achève sur « minute obscure » (138). L'alternance entre ombre et lumière, qui organise les passages entre les vécus d'un roman à l'autre, recoupe celle de l'extrait de *Suppléments*.

Dans *La Robe blanche*, le récit est également fondé, en plus de cette alternance, sur une attention particulière à l'enchâssement autoréflexif des images, ce qui fait en sorte qu'elles se répondent, se chevauchent et se contiennent parfois l'une l'autre. À la manière d'un dispositif rappelant les poupées russes, mais duquel serait balayé le principe de hiérarchisation, ce sont plusieurs histoires enchâssées qui se racontent et se répondent dans ces deux livres. Léger écrit notamment que « sur les archives qui restent [du] voyage [de Bacca], on [voit l'artiste] qui se penche sur l'écran minuscule de sa caméra, on la voit qui se cadre dans le rétroviseur, fait des effets d'emboîtement, vitre, miroir, reflets » (Léger, 2018, 22). Lorsque les autrices s'adonnent à des descriptions de l'image, c'est donc essentiellement pour produire des analogies qui tendent, par des jeux de superposition descriptifs, à faire se fondre les unes dans les autres les figures féminines qui peuplent le récit :

« Mon projet, c'est avant tout de filmer la garde-robe d'une femme morte. » C'est ainsi que je présente mon film sur Garbo à la production, et je détourne aussitôt les yeux, ils viennent de s'emplir de larmes. 3 juin 1992, je déménage la garde-robe de ma mère, morte le 28 mai d'un arrêt cardiaque. Je ne trouve dans ses placards que quatre robes, trois gilets, deux manteaux, trois paires de chaussures. (Kapriélian, 2014, 33)

Proche du fondu enchaîné, le récit de cette rencontre professionnelle montre déjà comment le projet qui attache Kapriélian à Garbo, celui de filmer les vêtements d'une défunte, la ramène systématiquement à l'image surimprimée des placards vides de sa mère décédée, dont elle nous raconte, au fil du récit, l'abandon par le père déserteur. Mais l'adéquation entre les deux femmes est loin d'être parfaite, puisque la profusion des vêtements de Garbo souligne surtout un décalage avec la pauvreté de la garde-robe de la mère. Les images de Garbo et de ses vêtements viennent ainsi tenir lieu de ceux, désormais perdus, de la mère. Les archives filmiques de ces bouts de tissus fétichisés sont par conséquent une façon d'enregistrer ce qui autrement n'a pas été vu, capté, préservé : la penderie maternelle, qui fait elle-même office de substitut chétif pour le corps désormais absent. À défaut d'avoir lieu sur un réel plateau de tournage, une permutation/condensation s'opère entre les deux femmes sur la scène de l'imaginaire²⁹⁰.

Cette condensation des deux figures par le biais de leurs oripeaux respectifs témoigne d'une existence évanouie mais insiste aussi sur la violence de genre : « Dans les boîtes en carton [au fond de la penderie maternelle] gît le désir d'un homme. Ma mère refuse de s'y soumettre. [...] Ce désir ne lui va pas, comme s'il ne s'adressait pas à elle, il veut la changer en une autre qu'elle n'est pas, la désigne d'emblée comme inadéquate et prône son élimination » (34). Ce refus formulé par la mère de se fondre dans le désir du mari rejoint celui qu'oppose à plusieurs reprises Garbo (11, 50, 56, 65, 96, 185) dans ses rôles et dans sa vie face à la demande des hommes²⁹¹. Effacée par cette attente non remplie, la mère peut néanmoins réapparaître sur l'écran où se rejoue, par l'actrice, sa résistance. Le texte de Kapriélian superpose alors les mêmes figures que le désir masculin (qui plaque l'image de

²⁹⁰ Cela la relie aussi à d'autres femmes du corpus, qui ont, elles aussi, dû vendre leurs biens, la Castiglione et la Casati.

²⁹¹ On trouve là un autre écho entre Barbara Loden et Greta Garbo sur la base d'une comparaison avec la figure maternelle : « cette façon propre aux femmes en général et à moi en particulier [...] de ne pas savoir ou ne pas vouloir s'opposer au désir encombrant des hommes, de se soumettre follement à leur demande. On dirait qu'il ne sait pas combien il est difficile de dire non, d'affronter la demande de l'autre et de la refuser — difficile et peut-être inutile. Pourquoi ne sait-il pas la nécessité parfois impérieuse de se couler dans le désir de l'autre pour mieux s'en échapper ? » (2016, 50)

la star de cinéma sur celle de la femme au foyer banale), mais dans un mouvement d'assimilation inverse : plutôt que de tenter de transformer la mère en une parodie d'actrice, le visionnement des films cultes du cinéma hollywoodien par Kapriélian fait de l'actrice un chemin vers cette mère encore à imag(in)er²⁹². Il permet au final à la mère de « [j]ouir du trouble d'être enfin soi-même, d'avoir réconcilié deux parts de soi : son corps réel avec le rêve, son corps trivial avec son image idéalisée. » (10) La doublure, tout compte fait, annule une scission plus qu'elle ne la provoque.

La construction narrative de ces images relève elle-même d'un processus de décalcomanie grâce à l'apparition sporadique du vêtement. Dans une scène de quatre pages (Léger, 2018, 99-102), l'autrice de *La Robe blanche* superpose la description du corps maternel se dénudant pour enfiler la robe de mariée à une série de captations mettant en scène les performances vestimentaires de Marie-Ange Guilleminot, Niki de Saint-Phalle et Jana Sterbak, transformant alors les gestes de la mère en véritable événement esthétique. Comme dans *Le Manteau de Greta Garbo*, ce geste vise à en contrer un autre, premier, celui d'une annulation maritale : « Les femmes pensent peut-être que leur robe de mariée, c'est leur corps d'avant, un corps qui leur appartenait alors en propre si on peut dire, un corps plein d'espérance et sans remords, un corps qui, dans la robe, s'éterniserait, pure abstraction déposée là. » (99) L'enfilement puis le retrait de ce vêtement symboliquement chargé par la mère, tous deux intercalés entre les images d'archive, est une façon de faire de ce déshabillage une performance artistique, mais aussi un geste performatif d'émancipation du sujet et de l'image (voir du premier par la seconde).

Dans les deux cas, ces associations sont présentées comme de véritables actes, elles insistent sur l'intervention de la narratrice et l'incidence de son regard spectatorial sur la

²⁹² Il fournit aussi, peut-être involontairement, un écho à la scène inaugurale de *L'image fantôme* (1981) d'Hervé Guibert, dans laquelle l'auteur raconte retirer à sa mère les appareils dont l'a affublée le père avant de la tenter de la photographier (sans succès, puisque la pellicule de l'appareil est mal enclenchée, et l'image est alors perdue).

transformation mutuelle des images maternelles et cinématographiques. Le rapport que l'écriture entretient avec le cinéma s'inscrit donc sous le signe du *faire* en transformant performativement le vécu par l'énoncé. Les passages relatant l'expérience du visionnement ne font pas que nous livrer ce qui est (re)vu, ils font la part belle à la mère ainsi qu'à l'affect des spectatrices : ces intermittences où les identités oscillent apparaissent comme des espèces de « faux raccords scripturaires » qui viennent remodeler le scénario en truquant le montage d'origine par insertions²⁹³. L'ekphrasis de l'image écranique n'a donc pas un caractère très extensif chez Léger et Kapriélian, puisque les autrices ne cherchent pas à produire un effet d'exhaustivité par le détail, mais plutôt à engendrer des relations entre ce qui est montré iconiquement et ce qui est perçu affectivement. À travers les mêmes gestes exécutés par différents corps, les livres de Kapriélian et de Léger racontent alors plusieurs existences, et le cinéma comme l'expérience s'éclaircit autrement lorsque ils sont regardés de nouveau et conjointement. Mais au-delà d'une analogie posée entre les actes effectués, c'est souvent le geste qui n'a jamais été exécuté par la mère que l'actrice ou l'artiste permet aux narratrices de se figurer.

C'est là qu'intervient une pensée de la doublure cinématographique, qui hante véritablement ces textes. Léger décrit le comportement de Loden comme celui d'une femme « [qui en] contrefait une autre écrite par elle-même à partir d'une autre [...], jouant non pas son propre rôle, mais une projection de soi dans une autre interprétée par soi-même à partir d'une autre. » (2016, 82) Kapriélian, ne se contentant pas d'affirmer que « Garbo s'était servi du cinéma comme d'un miroir pour se dédoubler²⁹⁴ » (2014, 26), estime qu'elle a continué « à se dupliquer dans sa propre vie, à travers ses deux garde-robes » (26), « comme

²⁹³ D'ailleurs, on est surpris d'apprendre, notamment en visionnant le documentaire *Sono innamorata di Pippa Bacca* de Simone Manetti, que Pippa Bacca était accompagnée par Silvia Moro pendant la majeure partie de son voyage. Cette artiste et amie a été entièrement effacée du récit par Léger, ce qui montre bien comment son texte est une opération de montage qui frôle parfois le truquage et qui accorde une importante place à la subjectivité et au goût personnel de l'autrice.

²⁹⁴ Elle donne des exemples : « Agent double dans *The Mysterious Lady* et dans *Mata Hari*, garçon et fille dans *La reine Christine*, émancipée et mère dans *The Single Standard*, pute et honnête dans presque tous ses films. » (2014, 25)

si elle s'était mise en position d'avoir à sa portée le costume ou l'accessoire parfaits pour mieux s'adapter à chaque rôle, chaque scène qu'elle allait devoir jouer à l'ombre des caméras : elle-même, dans sa propre vie, sans que rien ne soit écrit à l'avance²⁹⁵. » (7)

En intercalant les scènes revues des films et des enregistrements avec les scènes jamais vues de la douleur maternelle, Kapriélian et Léger font des actrices et des artistes qui les obsèdent des figures de substitution, elles les érigent en corps expérimentés qui occupent l'espace fictionnel pour en protéger d'autres. C'est dans cette première mesure que Kapriélian et Léger créent des doublures, donnent une présence de substitution à des corps au préalable évacués de l'image. Ce n'est cependant pas l'individu anonyme qui prête sa chair à la personnalité fameuse, mais plutôt la seconde qui devient la peau protectrice de l'autre. Dans *Supplément*, une autre digression descriptive se termine sur un plan rapproché du « visage de Wanda, fermé, triste, obstiné » (2016, 31), et produit un effet de renvoi significatif. Léger y songe qu'« on ne saura jamais d'où vient la blessure qui condamne Wanda à la désolation, on ne saura jamais quelle ancienne trahison ou quel abandon lointain l'ont plongée dans ce désarroi sans aspérité et sans partage [...] » (31) puisqu'il *n'apparaît pas* à l'image. Or, plus loin, dans un dialogue engagé entre la narratrice et la mère, Léger crée un parallèle entre cette scène et celle, toujours *imaginée* mais jamais *imagée*, de l'errance maternelle au Cap 3000 :

De l'extérieur, dit [la mère], je devais avoir l'air d'une femme de médecin qui fait du shopping, de l'extérieur on ne voit rien du plus profond désespoir – on ne voit rien sur le visage de Wanda quand elle erre en ville, on ne voit que l'attente, on ne voit qu'une femme qui tue le temps. (36)

On perçoit bien comment il ne s'agit pas seulement de capter ce qui, de Barbara, se dissimule sous Wanda (et vice versa), mais aussi de faire basculer dans le visible ce qui n'a pas eu la possibilité d'être aperçu, ce qui s'est déroulé sans témoin. Léger l'admet,

²⁹⁵ Kapriélian spécifie que « Garbo avait elle aussi une doublure, une autre femme qui était morte, d'une certaine façon, à sa place. » (2014, 24)

dans *La robe Blanche* : « des preuves de ce que ma mère a vécu, non, je n'en ai pas » (2018, 47), « ne reste par déduction que l'image : une femme se tient près de la fenêtre [...]. Elle attend quelque chose de moi au nom de ce qu'elle appelle nos souvenirs » (47). À ce titre, on réalise vite que le substantif *Supplément*, qu'a choisi Léger pour titre, ne fait pas que renvoyer l'imaginaire du côté de l'excédentaire, mais nous rappelle aussi la fonction de *suppléance*, celle qu'exerce ici l'iconographie cinématographique. Dans cette optique, le texte traverse une série d'images qui tiennent lieu de celle qui aura, à jamais, été perdue.

5.20 La doublure sur/de l'écran : de fil en aiguille, faire son cinéma

Ainsi, ce n'est pas uniquement la femme qui apparaît à l'écran qui est la doublure de la mère, puisque ce sont les images de l'une qui agissent comme tenant lieu des autres, jamais produites. Est-ce à dire que nous avons affaire à des « images-*vindex* » ? On est en droit de le croire, surtout si on se fonde sur l'usage que la mère de la narratrice de Léger fait de ce mot : « elle a lu que le *vindex* était le tiers qui, prenant la place de la victime, réclame justice, le *vindex*, dit-elle, est le protecteur, il est le défenseur, celui qui exige un dédommagement. » (42) S'il est requis de la narratrice qu'elle devienne juridiquement le *vindex* de sa mère, en retour, les images filmées par Bacca et Loden s'imposent comme les *vindex* de ce moment de cassure qui n'a jamais été élevé au rang de la représentation : elles réparent le faux raccord entre l'avant et l'après du divorce. Car il reste encore à dire quelle est cette scène que Bacca, Loden et Garbo viennent interpréter pour les femmes qui n'en ont pas eu la possibilité, celle d'un abandon marital.

S'il n'est pas tout à fait juste de dire que ces divorces n'ont pas eu droit à une forme de représentation, il faut néanmoins spécifier que n'a pas été laissée aux mères la possibilité de les représenter. Tel que l'affirme Valérie Lefebvre-Faucher à la suite de Barthes, « pour les justiciables, pas de vérité possible : ce ne sont pas les personnages principaux qui racontent » (2019, 48) dans un tribunal, puisque le crime (ainsi que les accusations,

déclarations, condamnations, acquittements) est toujours tel « parce qu'une personne compétente l'a verbalisé comme crime » (48). Les modalités selon lesquelles sont déterminés une telle compétence et un tel privilège de verbalisation sont rarement en faveur des femmes considérées fautives. En effet, dans le texte de Léger, le dossier volumineux issu du procès s'impose comme la seule archive, l'unique empreinte de l'évènement : l'autrice écrit que ce « dossier est le territoire où [sa mère] paraît en larmes, [...] il est son seul lieu, sa dernière demeure » (2018, 23). La violence de ce document ne vient pas seulement des entorses faites à la vérité qu'on y trouve, puisqu'il nous est décrit comme un récit truffé d'outrages dont la véridicité est toute relative, elle réside aussi dans l'absence de contre-discours qui puisse lui faire face, s'y opposer. Léger nous indique que « [c]e jour-là, dans cette pièce si petite, a dit plus tard ma mère, [...] elle n'avait pas eu le droit de se défendre des griefs très articulés qui avaient été exposés contre elle » (125) : « Et qu'aurait-elle pu dire ? Tout lui a été interdit : les mots, les coups, la justice. » (129)

Si le dossier juridique du divorce y prend une place plus diffuse, *Le Manteau de Greta Garbo* procède néanmoins selon le même schéma cherchant, par l'écriture, à suppléer à l'absence d'archive maternelle. Ici cependant, cette archive à inventer est autant celle, plus personnelle, du divorce parental que celle, collective (et dont les ancêtres de Kapriélian ont été victimes), du génocide arménien, dont on sait qu'il fait encore à ce jour l'objet d'une négation par la Turquie. Cet évènement mal documenté, Kapriélian le rend visible par un parallèle entre les machines génocidaires, broyant les corps et ne laissant que les vêtements, et les machines textiles produisant à la chaîne des vêtements sans corps. S'amalgament alors usine de mort et usine de mode²⁹⁶ : c'est cette disparition des corps et des archives qui est « à la base de [son] histoire » (Kapriélian, 2014, 109), qui hante « [ceux] qui se transmettent son absence sous forme de non-dit, et consacrent leur existence à répéter le manque d'un corps auprès du leur, et le manque de mots dans la narration, forcément trouée, fragmentée, de leur vie » (109).

²⁹⁶ Dans un esprit similaire, Léger compare les témoignages au tribunal à un « défilé » (2018, 54)

L'ombre pesante de ces dossiers pourtant maigres ou disparus constitue ce que Foucault aurait appelé une archive de l'infamie, un document, on l'a vu, qui enserme dans un rapport de police « ces vies infimes [qui deviennent] cendres dans les quelques phrases qui les ont abattues » (1977, 8). Les vies infimes de celles, ajouterait Arlette Farge, « qui ne demandaient aucunement à se raconter ainsi, et qui y sont obligées, parce qu'un jour confrontées aux réalités de la police et de la répression. » (Farge, 1989, 12) Dans ce lieu ouvert aux femmes par l'archive, elles sont bien davantage parlées que parlantes, comprimées par l'écrasante masse de ces papiers qui les disent et qui, par procédés de condamnation, de transaction et de nomination, performent souvent leur destin. Paradoxalement, on voit que l'absence est d'autant plus lourde et accablante qu'elle est immatérielle. Dans *La Robe blanche*, Léger insiste sur le « poids » (Léger, 2018, 23) et « l'épaisseur crasseuse » (103) de la masse d'archives, « pas moins lourd[e] qu'une pierre » (91), décrite comme une « tombe miniature » (103). Kapriélian, elle aussi, parle des vêtements cousus par sa mère comme de « millions de robes qui avaient fini par ensevelir leur vie comme la plus lourde des pierres tombales » (110), et qui constituent la seule archive tangible de sa misère.

L'essentiel n'est donc pas tant de contrecarrer la parole hégémonique (paternelle, juridique, étatique) que d'en diminuer le fardeau en aménageant un espace qui puisse quant à lui accueillir le récit de l'expérience telle qu'elle a été vécue par la mère. Déjà, dans *Supplément*, le texte le laissait bien entendre, « [c]e que ma mère a vécu dans l'intervalle minuscule, presque dérisoire de sa fuite, [...] c'était un coup, un trou » (2016, 106), celui laissé par la parole achoppée. Une fois que le texte de Léger aura pris en charge la narration du procès, la mère dira à sa fille qu'elle a « posé des phrases comme une poignée de cailloux sur l'autre plateau de la balance, [...] gravé, dans la pauvreté de la chose dite, un petit mémorial de mots. » (2018, 131) Les images cinématographiques ouvrent alors l'espace du discours archivistique. De cette manière, Léger et Kapriélian aspirent moins à « rendre justice » qu'à « ajuster » (Léger, 2018, 121) ; qu'à rétablir adéquatement la focalisation,

pour continuer d'employer un vocabulaire au plus près de l'image ou, pour se rapprocher de Barthes, à produire des images justes, c'est-à-dire tendues entre justice et justesse (1980, 107).

La masse discursive que représente le dossier juridique est alors en partie contrebalancée par la réécriture romanesque de l'image filmique, qui restitue moins, ce point est capital chez Léger comme chez Kapriélian, une forme de vérité définitive, que la possibilité de dire la sienne propre. C'est pourquoi le vêtement, « petit fétiche, artefact d'un corps qui avait pris la place du vrai » (Kapriélian, 2014, 110), est, autant que le corps de l'actrice/artiste et que l'image de celui-ci, une suppléance au corps absent, « dupliqué par ses costumes de scène les plus flamboyants, [...] peaux mortes prélevées à même un corps-concept. » (129) « [R]empart » ou « citadelle imprenable » (8), le vêtement est aussi une protection, une doublure : Garbo les entasse d'ailleurs « comme s'il lui avait fallu superposer plusieurs couches de matière à l'intérieur de son appartement — pour mieux s'y calfeutrer et s'y sentir protégée. » (8) L'image-vindex est donc assimilée au vêtement-vindex qui, par analogie, fait de la réécriture de l'image un réel travail de couture.

Quel point de croix, quels rapports établir, alors, entre ces éléments d'apparence disparate – le vécu maternel tronqué, l'usage de la matière filmique exploitée par le texte et la métaphore textile ? C'est encore l'image de la doublure, au premier chef du vêtement doublé et dédoublé, qui métaphorise le problème épistémologique que pose l'archive²⁹⁷. Léger commente beaucoup, par exemple, le fait qu'il y ait eu non pas une, mais deux robes dans la performance de Bacca :

L'une, d'une blancheur immaculée, est restée à Milan, et l'autre, usée, salie, bousillée par le voyage, abreuvée d'expériences, celle-là, on la

²⁹⁷ On apprend d'ailleurs, dans *Vestiaire de la littérature : Cent petites confections*, que « c'était, semble-t-il, une pratique courante au dix-septième siècle [...] de porter [...] des écrits dans la doublure de ses vêtements. » (Boyer-Weinmann et Reynaud, 2019, 76)

découvre au commissariat d'Istanbul, énorme pièce à conviction posée au sol sur des feuilles de papier journal, démantibulée comme un insecte mort. (Léger, 2018, 12)

On voit bien comment le vêtement devient ici un « document-robe » (17), un palimpseste. Il faut peu s'en surprendre si on accepte de considérer, à partir des travaux de Broden sur l'intertextualité et l'interdiscursivité vestimentaire, qu'« un costume se laiss[e] percevoir comme double, renvoyant à un autre costume qu'il développe au sein d'un réseau d'intertextualité de l'habillement » (2008, 390). Un vêtement en appellerait toujours un autre, dans la filiation duquel il s'inscrit. Mais dans le cas présent, la seconde robe fait littéralement figure d'archive pour l'état d'origine de la première, dont elle est le double exact. Sa conservation met en lumière l'usure que subit son homologue. Quant à la première robe, elle est d'abord souillée par la volonté de l'artiste, son étiolement est initialement le fruit d'une autodétermination. La charge symbolique est claire : faire de la robe un tissu cathartique, une peau de chagrin qui témoigne des érosions historiquement produites sur les femmes par l'institution maritale et les dynamiques au mieux hétéropatriarcales, au pire féminicides – une archive alternative²⁹⁸.

La première phrase du *Manteau de Greta Garbo* laisse aussi deviner le rôle de redoublement archivistique que joue le vêtement dans la vie de Garbo pour l'autrice : « Son corps s'était désintégré depuis longtemps et pourtant elle se tenait devant nous, démultipliée en une centaine de vêtements comme autant de secondes peaux qui en avaient épousé les courbes et en réincarnaient la forme jusqu'au trouble. » (Kapriélian, 2014, 3) La garde-robe de l'actrice est une véritable trace de son identité, elle « serait comme le testament de ce qu'elle fut intimement » (4), « son ombre matérialisée » (4) ; or, c'est une destruction violente aux mains des admirateurs que raconte le roman en livrant le détail de sa dispersion (6). Comme pour Garbo, la mort violente de Pippa Bacca ne fait pas qu'interrompre brusquement le cours de son existence, il la dépouille aussi de ce vêtement-buvard sur lequel il y a eu

²⁹⁸ Voire, pour prolonger l'analogie textile dans une perspective mythologique, une tunique de Nessus.

consignation de l'expérience, l'en détrousse²⁹⁹. Ce qui était destiné à la salle muséale termine sa course dans le fichier médico-légal d'un procès criminel, et au protocole de la performance se substitue celui de la justice, tandis que pour Garbo, l'intimité du foyer est annulée par la froideur d'une salle des ventes.

Mais si le vêtement est pour elles une archive funeste, le texte et le film dont il s'origine sont eux aussi, en contrepartie, une forme de tissu à manier. Comme je l'ai annoncé dans le troisième chapitre, Kapriélian et Léger envisagent en effet leur texte comme un textile, calquent le déploiement de leur pensée sur le modèle du fil, qui rapièce entre eux les fragments épars des archives visuelles et familiales. Ainsi, ces réécritures se donnent pour impératif de rejoindre les films de Garbo, les captations de Bacca – aller vers eux, certes, mais aussi créer des jonctions entre les séquences, procédant à la manière de monteuses-couturières. Les deux autrices se lancent donc dans un travail de raccommodage de l'archive où le travail du textile sert de modèle à la réactualisation de l'image filmique et à sa prise en charge par la parole. Si l'image revue se superpose en filigrane à sa réécriture, elle en devient en quelque sorte la doublure dont se dotent les autrices, le patron sur lequel elles se calquent. C'est à ce titre que l'image est, doublement, une doublure que s'octroie le récit textuel : fournissant les figures de substitution, les romans réparent aussi, par la rapièçure filmique, l'étoffe décousue du vécu féminin, son archive dispersée. Il faut « repr[endre] » (Léger, 2018, 11), « réparer » (54) ou, citant Jean-Jacques Schuhl, « rendre visible le parcours, la trame » (Kapriélian, 2014, 41), « rapport[er] des morceaux de feuilles, en les collant, les agrafant, les déchirant » (41).

S'il faut parler de doublure, c'est que cette façon d'adosser les vécus de Bacca et de Garbo à ceux de la mère, plutôt que d'annuler l'un par l'autre, pour prolonger l'analogie, répare deux étiolements en adjoignant leurs lambeaux respectifs. Si l'enquêtrice « taille un

²⁹⁹ Il n'est pas non plus vain de rappeler que le trousseau est justement le nom traditionnellement donné à l'ensemble des linges donnés à une jeune fille sur le point de se marier.

costume à l'Histoire, c'est dans ce tissu d'Arlequin, pris à l'intuition, dans le biais le plus subjectif. Sans jamais perdre de vue que [s]es ciseaux vont heurter à tout bout de champ du factuel historique. » (Garat, 2014, para 5) Une telle convocation du vêtement n'est pas qu'instrumentale, puisqu'elle fait davantage que mettre Garbo, Loden et Bacca au service d'un projet de restitution en cherchant aussi à rétablir, en les rejouant, les préjudices infligés à ces figures publiques. Kapriélian ne cesse d'insister sur la difficulté de s'approcher de Garbo : si elle est certes célèbre, on peut dire que les formes instituées du discours n'ont pas été particulièrement clémentes envers l'actrice. Pour reprendre la formule de Valérie Lefebvre-Faucher, Garbo fait partie de ces femmes qui, « [e]n payant le prix d'un scandale, [...] ont réussi leur pari d'apparaître, de rompre le confinement des femmes à l'espace privé. » (2019, 51)

C'est aussi le cas de Loden, absente des dictionnaires cinématographiques³⁰⁰, et dont les *Mémoires* de son ex-mari (Elia Kazan) restent ce qui s'approche le plus d'une biographie dont elle serait le sujet secondaire. Comme la mère de Léger, elle n'a eu que peu de possibilités de formuler elle-même un discours sur son expérience (et de voir celui-ci être préféré à la parole des autres, dont elle a été l'objet), d'où l'inconfort de l'autrice face à la masse discursive qui prend en charge – avec les réductions et les silences qu'on imagine – la relation de son vécu. Par ailleurs, le film *Wanda* redouble lui-même cette question, puisque c'est après tout un bref fait divers concernant un procès qui inspire à Loden son récit. Alma Malone, dont la vie en dicta le scénario, n'est par conséquent pas davantage maître que Loden de la masse discursive (journalistique, juridique) l'enserrant. *Supplément* est d'ailleurs, à l'origine, motivé par une commande, celle d'une notice biographique. Au fil du texte, ce mandat initial, qui apparaît au premier abord relativement simple à la narratrice, pose un problème de plus en plus épineux :

³⁰⁰ « J'ai essayé de trouver son nom dans les index des histoires du cinéma américain, mais elle en est systématiquement absente. » (2016, 30) ; « Mais la notice, l'écriture de la notice, c'est justement le refus de la coïncidence. Je vous en prie, faites-moi une notice, pas un autoportrait, m'a dit l'éditeur. » (66)

Je m’essayais à toujours plus d’objectivité et de rigueur. Décrire, rien que décrire. L’état des choses saisi en de moindres mots. Barbara, Wanda. S’y tenir. Viser au général et à l’anodin. Mais j’avais beau m’appliquer chaque matin à la saine et bureaucratique impassibilité d’un rédacteur de notice, je me faisais toujours emporter par le sujet effarée, effondrée, de découvrir que tout avait commencé malgré moi et même sans moi dans le désordre et l’imperfection, l’inachèvement prévisible et l’incomplétude programmée. (24)

Tandis que progresse la narration, les remarques de ce genre se multiplient. Léger ne cesse d’insister sur la difficulté de ne pas délaissier la notice, cette « version la plus saturée et la plus désertée » (89) de l’existence, ou sur celle de l’excéder³⁰¹. Parlant de Pippa Bacca, elle fait montre de la même sensibilité à la question de l’archive et, surtout, à la position qu’occupe ceux qui la produisent, notamment lorsqu’elle critique ouvertement le traitement médiatique du meurtre de Pippa Bacca (Léger, 2018, 6-7, 29, 32).

Le pillage de la robe de Bacca avait après tout été prolongé par le vol de sa caméra par son assassin. En plus des enregistrements filmiques que réalise Pippa Bacca, Léger nous décrira aussi les images recueillies lors de l’ultime office de l’appareil : celles, anodines, mais précisément terrifiantes parce que d’apparence éminemment inoffensives, qu’aura capté le tueur lui-même lors d’un événement qui succède au drame, soit le mariage de sa propre nièce. Ainsi « [l]e tueur poursuit sans le savoir, ou pire, le sachant, l’ayant deviné, ce que Pippa n’a pu aboutir, ce qu’il a lui-même interrompu en lui donnant la mort » (Léger, 2018, 136) : « il n’a pas cessé de braquer la caméra sur ce qui l’entoure, il l’a fait comme s’il était réfugié dans le film, glissé,

³⁰¹ « Délaissant la notice et l’excédant malgré moi, j’ai cherché pendant plusieurs mois à reconstituer la vie de Barbara Loden, surtout dans ce moment où elle-même tentait, à partir de la vie d’une autre, d’inventer un personnage qui soit le plus proche d’elle-même. Wanda. » (2016, 19); « on croit n’avoir affaire qu’à de pures formalités, notes de bas de page, notices ou notules, tables, préambules, index ou annexes – profusion tranquille et organisée de mots qu’il suffit un matin d’assembler en quelques phrases, simple administration de la langue -, et puis on se retrouve devant un monde de décisions à prendre, d’élans abandonnés, d’hypothèses effondrées. » (29)

exfiltré dans l'histoire d'une autre, comme s'il voulait imprimer, écraser son corps et sa faute dans les images. » (138) Ce lugubre redoublement revêt d'un caractère macabre la performance originale, mais il constitue aussi une violence symbolique, un ultime rapt, qui ne concerne plus seulement l'intégrité du corps de Bacca mais permet au tueur de s'octroyer aussi certains pouvoirs sur sa mythologie artistique. Enfin, si j'ai mentionné que dans ce texte-ci le divorce maternel prenait des proportions inégalées par *Supplément*, c'est que la narration ne se contente plus de ponctuer les recherches de l'autrice d'allusions au drame maternel. Au contraire, ce dernier occupe à part égale le devant de la scène, ce qui favorise évidemment certains parallèles entre les préjudices infligés à ces femmes.

Comme Bacca, « lentement dépecée, Greta Garbo est morte une deuxième fois » (Kapriélian, 2014, 7) par les vertus de ce dépouillement qu'est l'encan. Difficile alors de ne pas lier ces trois obsessions – la vie de Garbo, la mort de Bacca et le divorce de la mère – par une finalité récurrente : celle de la réparation d'une négation et d'un écrasement du point de vue féminin (au propre comme au figuré, qu'on parle de perspective sur l'évènement ou, carrément, de prise de vue vidéographique). La polysémie de la doublure permet donc paradoxalement, en arrachant la figure maternelle à sa propre image appauvrie (mais aussi Garbo, Loden et Bacca), de les rhabiller autrement et, plus que de restituer leur image, de leur rendre une forme de regard. Par un détour à travers les figures intermédiaires que leur fournissent le cinéma, les autrices creusent à rebours une profondeur de champ à ces évènements à travers leur réélaboration textuelle. Mais pas n'importe quel type de réécriture : pas celle de Kazan, l'ex-mari, ni celle du tueur ; pas celle, non plus, de la cours de justice qui condamna tour à tour Alma, Wanda et la mère ; ni même celle qui mis sous les verrous l'assassin de Pippa. Cette réécriture se donne pour impératif de *rejoindre* le film de Loden, les captations de Bacca. Ce n'est qu'à ce prix que pourra s'inventer l'image jamais vue parce qu'incessamment écrite par d'autres. Dans ce processus mu par une volonté d'autodétermination, l'image filmique, dont Kapriélian et Léger effectuent le

méticuleux « démontage », se présente comme la voie détournée par laquelle agencer un patchwork cinématographique-artistique qui donne à voir le récit familial sous un nouveau jour. En abordant à leur guise les scènes du film, Léger et Kapriélian ne suppriment pas la matière filmique mais la réorganisent de manière à ce qu'elle n'enserme plus les sujets filmés ou filmant dans le cadre, sans les évacuer non plus du champ de la représentation.

5.21 Hypermédiation : faire disparaître la transparence

Ainsi la doublure masque-t-elle un sujet tout en offrant sa surface au regard. L'ambiguïté du terme permet de percevoir la labilité entre *projection* et *protection* dans, sur, par et de l'image, elle-même d'ailleurs opérée par le dispositif écranique, dont on sait qu'il sert à accueillir l'image autant qu'à dissimuler ce qui se trouve derrière (faire écran). Kapriélian stipule bien, d'ailleurs, que les vêtements de Garbo officient « comme un paravent » (Kapriélian, 2014, 15), reproduisent l'« opacité de l'écran » (15). En ce sens l'image, dans les textes de Léger et de Kapriélian, façonne un régime plus large du visible mais aussi, ultimement, du lisible, s'étendant comme on l'a vu à l'écriture même, qui en mime certains effets tel que le montage. En abordant la vie de ces femmes inconnues et les images qu'elles ont produites ou sur lesquelles elles ont figuré, notamment en soulignant l'impossibilité de faire correspondre le vécu et l'œuvre à des formes standardisées, impératives et dominées par d'autres, Léger et Kapriélian ont ceci de commun avec les autrices étudiées dans le chapitre précédent qu'elles interrogent le régime scopique dans lequel sont au préalable inscrites leurs enquêtées.

Surgit de nouveau un constat, qui accompagne cette thèse pour en conclure déjà presque toutes les analyses, et vers lequel tendra aussi le suivant : comme le tissu de la robe-archive, comme l'écran du cinéma, le texte des enquêtrices occupe une double fonction d'opacification et de transparence, il perce à jour tout en dissimulant, rend

visible des tentatives d'invisibiliser. L'analyse des textes de Léger et de Kapriélian rejoint ainsi l'ensemble des images-remèdes travaillées par Monnin, Doucet et Cosnay. Mais ce que nous apprend la cinémato-photographisation dont j'ai voulu faire état, c'est que la question de la remédiation dépasse certes la présence ou l'absence de l'image, mais aussi son a-présence, c'est-à-dire la prise en charge explicite, par le texte, du manque qu'elle provoque. En effet, dès lors que s'y manifeste l'imaginaire de sa technicité par un ensemble de métaphores, ce n'est plus seulement l'image qui est représentée textuellement ou non, mais la représentation textuelle qui est hantée par le fantôme du média photographique. Cette présence spectrale, plus que d'appuyer l'importance de l'intermédialité, opère un pas de côté semblable à ceux que j'ai eu l'occasion de décrire lorsque j'ai parlé des vertus dénaturalisantes de la photographie. C'est alors la représentation littéraire qui se donne comme telle, annonce les conditions qui la rendent possible par le concours d'un autre média, qui fait signe vers ses propres paramètres de constitution.

Dans ce chapitre, on a constaté que l'objet-photo est présent au point de s'ériger en principe-photo, indiciarisant dans son sillage tout un ensemble de pratiques. L'archive photographique n'est pas, dans ce scénario, qu'un objet représenté (aussi ambigu soit-il), elle est aussi une stratégie de représentation qui s'insère dans une économie plus large de la visibilité, voire de la « visualité » telle qu'elle est pensée par ces autrices. En tant que dispositifs de structuration du champ du visible, les logiques photographiques configurent les représentations littéraires par de fortes références à la révélation, au déclenchement, au développement, au bain. Cette tendance culmine dans les textes de Léger et de Kapriélian où, par le motif de la doublure et par le geste de montage, le texte lui-même est assimilé à une image qu'il faut découper tel un vêtement.

En ce sens, la disparition des images ne soustrait pas le texte à la logique photographique, et fait plus que révéler un défaut de représentation : elle met fin à

l'effacement du dispositif médiatique, provoquant son « apparition forcée » en rendant perceptible les conditions de production du récit. L'omniprésence métaphorique et techno-sémiotique de l'archive photo-vidéographique devient alors un embrayeur de lecture, elle *attire notre attention*, fais signe vers ce problème plus large de la question de la représentation. C'est alors un recours incessant aux thématiques photographiques qui métaphorise le rapport que l'individu narrant entretient avec son sujet ainsi qu'avec l'énonciation elle-même. Tout se passe comme si l'organisation du visible se calquait sur le modèle écranique et sur le manège de la doublure, entre dévoilement et camouflage : pour révéler la médiation, il va ainsi devenir obligatoire d'en altérer la bonne marche, afin qu'elle devienne autant sinon plus perceptible que les images qu'elle capte ou échoue à capter. C'est pourquoi il me semble qu'il faille en appeler à une redéfinition ou à un affinement de la notion de remédiation qui m'a servi à interpréter les textes depuis le chapitre précédent. Pour conclure ce chapitre, je soutiendrai donc que les stratégies photolittéraires employées ici exercent davantage qu'une remédiation de l'image – ou, plus justement, qu'un terme davantage spécifique, l'hypermédiation, peut nous permettre de décrire plus adéquatement le processus auquel les autrices se livrent.

Dans *Remediation: Understanding New Media*, Jay Bolter et David Grusin posent une distinction entre plusieurs stratégies de remédiation. Ils déclinent leur analyse en deux mouvements principaux, « immediacy » et « hypermediacy », que l'on peut traduire par l'immédiation et l'hypermédiation. Il faut concevoir ces deux termes comme les extrémités d'un spectre, puisque chaque manifestation culturelle oscille, par les médiations qu'elle mobilise, entre ces deux pôles. La première de ces catégories, l'immédiation, cherche à produire un effet de transparence. Elle crée, par des moyens artificiels, une impression neutralisatrice du média : « la logique de l'immédiation

exige que le médium lui-même disparaisse et nous laisse en présence de la chose³⁰² » (6. Je traduis), ce qui signifie que la représentation s'estompe, autant que possible, au profit de la saisie immédiate de ce qui est représenté. Évidemment, rien n'est proprement immédiatique, mais certaines formes de médiation, plus que d'autres, visent à gommer leurs conditions de production. L'*immédiation* cherche donc aussi à produire une forme d'*immédiateté*, l'illusion d'un accès direct au monde. Il est facile de distinguer là une tentation et une tentative similaires à celles qui poussaient certains courants théoriques à admettre la représentation photographique d'une chose comme la chose elle-même (ce qui était aussi déjà le cas de la matrice hétérosexuelle d'ailleurs, souvent prise pour preuve de ce qu'elle construit, tel que j'ai pu le signaler dans le premier chapitre de cette thèse).

Une interface transparente, comme la photographie dans un régime de réception réaliste, ou le genre tel qu'il est reproduit sans être questionné, « en serait une qui s'efface elle-même afin que l'utilisateur ne soit plus conscient qu'il se confronte à un médium, mais croie qu'il entretient plutôt une relation immédiate avec le contenu de ce médium³⁰³. » (23-24. Je traduis) On sait, grâce aux analyses qui précèdent, que les enquêtrices s'écartent de cette voie et répondent davantage à une logique d'hypermédiation, c'est-à-dire qu'elles emploient des stratégies « qui pren[nent] en compte les multiples actes de représentation et les rendent visibles³⁰⁴. » (33. Je traduis) Dans une logique d'immédiation, c'est le dispositif qui s'efface au profit de son résultat, et nous avons affaire à une monstration du contenu qui, paradoxalement, masque autant que possible sa condition matérielle de production ; dans une logique

³⁰² « the logic of immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented. »

³⁰³ « A transparent interface would be one that erases itself, so that the user is no longer aware of confronting a medium, but instead stands in an immediate relationship to the contents of that medium. »

³⁰⁴ « If the logic of immediacy leads one either to erase or to render automatic the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible. »

d'hypermédiation, l'image se fissure, se brouille, et ce qui s'offrait au regard disparaît, mais peut alors rendre visible le support, intelligible ses modalités d'émergence.

L'hypermédiation peut aller de l'incorporation métaréflexive d'un medium au sein d'un autre (les auteurs de *Remediation* donnent l'exemple des peintres hollandais représentant des cartes, des miroirs et des lettres au sein de leurs natures mortes [43]) à l'adoption de caractéristiques médiatiques (à la manière dont, par exemple, les interfaces numériques imitent par leur iconographie celle du plan de travail, avec ses dossiers, son bureau, etc.). Avec les textes du corpus, nous entrons simultanément dans ces deux logiques hypermédiatiques : alors que le chapitre précédent montrait comment l'ekphrasis, cette représentation verbale de la représentation visuelle, pour reprendre les mots de W. J. T. Mitchell (1994, cité par Bolter et Grusin, 1999, 44), était une manière pour le texte d'englober l'image dont il part ou qui lui manque, le présent chapitre a souligné comment le récit compose avec davantage que la *production* photographique de l'appareil, puisqu'il s'empare aussi des *processus* qui lui sont propres.

Dans un cas comme dans l'autre, l'artiste faisant usage d'une tactique hypermédiatique « aspire à faire reconnaître au spectateur le médium en tant que médium [...] en redéfinissant à répétition les relations visuelles et conceptuelles entre les espaces médiés³⁰⁵ ». (41-42. Je traduis) En ce sens, le texte hypermédié est un *text in drag*, dont les auteurs de *Remediation* reconnaissent d'ailleurs les potentialités subversives³⁰⁶. En convoquant des tactiques représentationnelles qui enrayent la naturalisation du geste de représentation, l'hypermédiation nous empêche de *ne pas percevoir* le média grâce

³⁰⁵ « In the logic of hypermediacy, the artist (or multimedia programmer or web designer) strives to make the viewer acknowledge the medium as a medium and to delight in that acknowledgment. She does so by multiplying spaces and media and by repeatedly redefining the visual and conceptual relationships among mediated spaces-relationships that may range from simple juxtaposition to complete absorption. »

³⁰⁶ « Sometimes hypermediacy has adopted a playful or subversive attitude, both acknowledging and undercutting the desire for immediacy. » (1999, 34)

à la mixité et au brouillement des catégories médiatiques. Précisément, elle contrecarre la possibilité de le percevoir comme allant de soi. Le texte s'habille des attributs de la caméra, ébranlant alors la question de ses propres limites et potentialités médiatiques. Cette idée est d'autant plus intéressante que, comme j'ai pu l'illustrer, les œuvres de Léger et de Kapriélian utilisent l'image de la robe pour montrer les possibles perturbations des catégories médiatiques, geste qui rattache leur pratique à celle du drag tel qu'on le conçoit traditionnellement, mais sans chercher à signifier qu'il se limite aux pratiques vestimentaires. Bolter et Grusin parlent d'ailleurs de la « médiation immédiate » comme d'une tentative de produire « a seamless moving image » (6) c'est-à-dire une image sans accroc, sans à-coup, mais aussi une image sans *couture*. C'est tout l'inverse que cherchent à faire Kapriélian et Léger, dont l'intention est plutôt de laisser paraître les traces de la confection littéraire par un attirail de références et de métaphores photo-vidéographiques.

Dans sa contribution au collectif *R/B. Roland Barthes* (2002), Nathalie Léger rapporte une anecdote qui, il me semble, a quelque chose à nous apprendre, toujours grâce au vêtement, sur la démarche de l'enquêtrice :

Savez-vous ce que c'est, une épingle japonaise ? Demande Roland Barthes en commençant une conférence [...]. Eh bien, c'est une épingle de couturière dont la tête est munie d'un minuscule grelot, dit Barthes, de sorte qu'on ne puisse pas l'oublier dans le vêtement terminé. Son cliquetis dit la vérité du leurre, annonce le composé et l'agencement, la diversité articulée qui fait, qui doit faire, tout le tissu d'un texte dès lors qu'on s'est résolu à coudre et faire défiler dans un certain ordre les morceaux d'idées. (91)

L'hypermédiation serait l'épingle japonaise de l'enquête. Elle empêche quiconque la consulte d'oublier qu'il y a, en amont, un travail de confection qui est à l'œuvre, parce que l'artiste se propose de provoquer ces cliquetis qui viennent interrompre le silence commode de l'illusion immédiate.

Il est vrai que l'hypermédiation et, plus précisément, la notion d'œuvre hypermédiatique est presque systématiquement associée à la sphère du numérique – les auteurs de *Remediation* en font d'ailleurs, bien qu'ils ne s'y limitent pas, leur terrain d'étude fétiche. J'ai voulu montrer que ce terme, à tous le moins entendu selon l'acception spécifique de Botler et Grusin, recouvre un ensemble de pratiques médiatiques beaucoup plus vaste que les pratiques Web. Cela, toutefois, ne m'empêchera pas d'en noter les effets propres à l'ensemble des manifestations numériques de l'enquêtrice qui peuplent le corpus. Dans le chapitre qui suit, je conclurai donc cette traversée des potentialités intermédiales de l'enquêtrice par l'amendement du concept d'hypermédiation ainsi que par l'analyse de trois œuvres spécifiques, *The (un)secret Life of Samantha C.* d'Héla Lamine, *Madeleine Project* de Clara Beaudoux et *My Google Search History* d'Albertine Meunier. Il n'est pas dit, par ailleurs, que ces œuvres s'éloignent de la couture et du textile (qui est *toile*, comme le *Web*, faut-il le souligner) autant qu'on le croit. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler que le métier à tisser à cartes perforées, inventé par Joseph Marie Jacquard en 1801, et qui a le premier permis d'automatiser le tissage de motifs complexes, est souvent considéré, parce qu'il est l'une des premières machines à avoir pu être programmée, comme un lointain ancêtre de l'ordinateur.

CHAPITRE VIII

RÉTROMÉDIER. EFFACEMENTS, DISCRÉTION ET FUITES : LA (DIS)SOLUTION NUMÉRIQUE

*Nous sommes les intrus, nous sommes mal reçus. On veut nous
mettre à la porte, mais à la porte de quoi ?
Nous vivons dans les murs.
Nous entrons par la marge.
La Fièvre, La Marge*

*Pour ceux qui cherchent encore à devenir possible, la possibilité
est une nécessité
Judith Butler, Défaire le genre*

Nombre de théoricien·nes (Gervais, Bachimont, Treleani, Welger-Barboza, Pédauque, etc.) s'interrogent sur l'impact structurel, conceptuel et culturel des technologies numériques sur les procédés de conservation, d'historicisation et de classement des données et documents. Leur réflexion s'étend du processus de numérisation et de catalogage à la production de nouvelles infrastructures d'indexation. À l'angoisse de l'accumulation des empreintes biométriques, des fiches anthropométriques et des dossiers judiciaires s'ajoutent ainsi les craintes provoquées par la traçabilité numérique, l'enserrement du sujet par l'algorithme et la récupération à l'envi des données personnelles : la fiche signalétique n'est plus seulement instrument de surveillance étatique, mais se présente comme une véritable stratégie marketing. Dans la foulée, il est évident que les esthétiques documentaires subissent elles aussi une mutation dont sont à leur tour tributaires les pratiques de l'enquêtrice, au cœur desquelles l'archive photographique occupe une place de choix. L'angoisse que certains éprouvent face à

la prolifération des caméras et des écrans (et la contrepartie de cette méfiance, l'apologie technophile) donne lieu à diverses récupérations de la part des artistes, qui proposent des réponses formelles à certaines interrogations éthiques, politique et sociales dans les balises mêmes du médium qu'elles questionnent.

Si l'usage des réseaux sociaux par l'enquêtrice n'entre pas en contradiction avec les réflexions qui ont orienté l'ensemble de la thèse, il comporte des spécificités que j'aimerais mettre au jour. Au fil des chapitres qui ont précédé, l'idée selon laquelle les enquêtées restent insaisissables en raison de contingences sociales, matérielles ou éthiques a fréquemment trouvé un écho dans les choix médiologiques opérés par les enquêtrices. Dans ce fil rouge implicite, je voudrais faire un nœud autour duquel centrer les analyses des pratiques en ligne sur lesquelles porte de ce dernier chapitre. Les réflexions qui le composent se déclineront en trois mouvements, dont j'entends souligner la continuité : l'effacement, la discrétion et la fuite. Chacun de ces mouvements me servira à décrire les attitudes qu'adopte l'enquêtrice face à l'archive (majoritairement photographique mais, lorsqu'elle ne l'est pas, toujours indiciaire³⁰⁷) dans le cadre d'une démarche intermédiaire de création numérique.

C'est par l'effacement que j'interpréterai les œuvres d'Héla Lamine et de Clara Beaudoux : sur les images proposées par l'artiste, les enquêtées de *The (Un)Secret Life of Samantha C.* et de *Madeleine Project* sont montrées précisément alors qu'elles sont en train de disparaître, cachées par le geste d'hypermédiation de l'enquêtrice. Mais parallèlement, la discrétion, telle que l'a théorisée Pierre Zaoui, me servira à comprendre comment la thématization de l'absence est, dans ces deux œuvres, un enjeu par lequel l'enquêtrice, cachée derrière son geste de monstration, s'invisibilise aussi

³⁰⁷ L'œuvre d'Albertine Meunier ne comporte pas de photographies, mais les suites de données qu'elle contient sont néanmoins générées de manière indiciaire : dans un parcours en ligne, chaque action entraîne la création de code – qui est souvent inaccessible à l'utilisateur moyen-ne, ce qui ne l'empêche pas d'être uni par un lien causal à l'action qui le produit.

pour mieux révéler l'enquêtée. La fuite, qui me sert de clé de lecture pour comprendre *My Google Search History*, d'Albertine Meunier, renvoie quant à elle à un geste par lequel le sujet est montré au moment où il se dérobe à travers ses données, alors qu'enquêtrice et enquêtée de confondent. Je présenterai chacun de ces gestes en les intégrant à une pensée de l'hypermédiation numérique qui est éminemment liée à un refaçonnement de la temporalité.

En effet, l'idée selon laquelle les réseaux sociaux auraient modifié notre rapport au temps est désormais notoirement répandue : le Web 2.0 serait marqué par l'antéchronologie de la présentation des contenus (Audet et Brousseau, 2011, 13), l'interactivité des arcs narratifs (10), une rhétorique arborescente de l'hyperlien et une poétique du dispositif (Saemmer, 2015). Le simple fait que le fil Facebook s'appelle une *timeline*, que Google nous propose un « historique » ou que snapchat nous permette de raconter notre *story* est assez révélateur de cette centralité des plateformes dans l'organisation d'un rapport au temps et à la narration.

Cependant, si « le support conditionne la narrativité » (Bouchardon, 2014, 122), les balises policières et biographiques l'impactent elles aussi : lorsqu'elles s'invitent sur Internet, les enquêtrices ne font pas que composer avec des paramètres de structuration imputables aux médias, elles en découlent aussi avec certaines traditions narratives (les rejetant ou les assimilant) qui relèvent de pratiques génériques. En contexte biographique, on devine rapidement à quel point demeure asymptotique un rapprochement entre deux types d'écoulement du temps : le biographe doit « s'embarrasser du lourd maniement de la chronologie [...] » (Madelénat, 1984, 169), et, surtout, ne pas oublier que celle-ci est double, puisque « le traitement du temps se décompose en deux opérations : l'ordre narratif, avec sa conformité plus ou moins docile à la chronologie, et la temporalité (proportionnalité entre la quantité du texte et la longueur du temps évoqué » (152). Si on peut rétorquer que n'importe quelle narration fait face au problème qui oppose temps diégétique et narratif, dans la

biographie, ce constat se double d'une négociation entre temps narratif et temps *vécu*, puisque le matériau d'écriture reste une existence. Mais plus qu'à deux temporalités, les biographes font face à deux *chronologies* : en effet, « c'est à partir du présent que le passé s'appréhende, dans un mouvement de remontée-amont vers lui et non dans la fiction d'une histoire linéaire, chronologiquement dévidée » (Viart, 2007, 131).

Cette remarque rappelle l'un des lieux communs de la critique policière, qui veut que le récit adopte une structure régressive, étant donné que « [l'avancée] dans le temps de l'enquête [correspond] à une remontée dans le temps de la première histoire » (Reuter, 1990, 39). Bien que Uri Eisenzweig ait remis en question la pertinence d'une critique qualifiant le roman policier de « film projeté à l'envers³⁰⁸ » (Caillois, 1974 [1941], 178), il n'en reste pas moins que « [...] *la thématique policière elle-même est d'ordre narratologique* en ce qu'elle s'articule nécessairement autour d'une structure narrative duelle opposant histoire racontée (l'enquête) et histoire à raconter (le crime) » (Eisenzweig, 1986, 50). En dehors d'une progression narrative double (l'une, vers l'avant, au sein de laquelle se reconstitue rétrospectivement l'autre, celle de l'énigme criminelle), le genre policier s'appuie donc également sur une thématisation de sa propre narrativité, elle-même source de potentiels autoréflexifs : les fictions policières sont en effet « fondé[e]s sur la mise en question (sous la forme d'une *thématisation*) de ce qui est au principe (en tant que *présupposé*) dudit projet : la capacité de représenter, d'expliquer, de montrer un monde en le *racontant* » (Eisenzweig, 1986, 7), puisque la révélation finale du détective est seule en mesure de clore le récit par le concours d'un autre, exégèse du premier.

³⁰⁸ « Il est toutefois intéressant de constater que l'objet précis de l'inversion chronologique est une source de confusion dans les travaux consacrés au genre. En effet, ce que ceux-ci omettent généralement de préciser, c'est que le renversement de l'ordre chronologique ne concerne pas *le récit de l'enquête*, mais bien *le récit du crime*. C'est le récit absent, recherché, qui apparaîtra au lecteur en commençant par la fin [...]. L'enquête, elle, se déroule tout à fait linéairement. » (Eisenzweig, 1986, 70)

Si « la situation initiale de tout roman policier est un *manque* » et que le rôle de la narration est « de circonscrire ce *manque* » (Michel-Boyer, 1981, 81) pour en révéler l'irréductibilité, on peut en dire tout autant de la fiction biographique qui,

devant l'infini du donné, l'indéfini de la recherche [...], doit limiter [...] la partialité et l'incomplétude de toute œuvre biographique achevée. [Ainsi l'auteur] dévoile l'opération biographique, exhibe ses procédures, ses approximations, sa part de fiction, ses intrigues (dans tous les sens du terme), en retournement réflexif contraire au génie résurrectionniste (Madelénat, 2007, 97).

Dans ce cas, la narration n'a pas forcément un rôle palliatif : elle ne colmate pas la brèche inhérente qui sépare le récit de vie de la vie, mais en fait le moteur de sa quête et la thématise, la poétise. Les enquêtrices offrent ainsi des propositions interprétatives dont l'élaboration est structurée par un impossible qu'elles ne cherchent pas à dissimuler mais plutôt à dialectiser en montrant ce qu'elles masquent, en jouant formellement le manque constitutif de toute existence pour rendre sensible la nécessité d'une interprétation toujours à renouveler, à reprendre.

Le temps étant un concept philosophique et conceptuel très large, je ne souhaite pas en débattre dans le cadre limité de cette thèse. Je l'emploierai largement afin de désigner l'expérience phénoménologique de la durée : ce qui m'intéresse est la mise en œuvre par des artistes de stratégies formelles afin de reproduire, contrecarrer ou questionner cette expérience. Je ne me penche donc pas sur son essence, mais sur sa représentation ou sur les impacts qu'il a sur la représentation. Pareillement, mon objectif est moins de soutenir l'existence de cette modification que de voir ce que le discours qui la suppose produit en termes de stratégies créatives. Sur le plan médiologique, notamment, on peut déceler les échos de cette mise en scène d'un rapport problématisé au temps (de la recherche, de la lecture), que le terme de rétromédiation (forgé par Servanne Monjour) m'aidera, en conclusion, à cerner. C'est à partir de cet amendement lexicologique de la

remédiation que je déterminerai qu'en définitive l'enquêtrice, en plus de se dérober, rend aussi fuyants les concepts grâce auxquels nous pouvons la saisir.

5.22 Héla Lamine : le temps de l'effacement

En 2015, Héla Lamine, une artiste tunisienne contemporaine, choisit « au hasard une personne sur Facebook qui [...] offre [...] sans le savoir, une partie de ses données numériques qu'elle désignait de publiques sur le réseau. » (2015, 6) Protéiforme, le projet de Lamine aspire à épuiser les potentialités intermédiales des photographies de sa biographiée en les intégrant à des collages qui mêlent plusieurs techniques et médias. *The (Un)secret Life of Samantha C.* est d'abord une exposition muséale, puis « un livre se situant entre le catalogue d'exposition, le roman graphique et le livre d'artiste [...], ce dernier étant pensé et traité comme pièce à part entière de l'exposition. » (6) Imprimé dans un format à l'italienne, l'ouvrage a lui-même un caractère très hybride, que le terme de catalogue d'exposition ne peut suffire à cerner. Il se compose d'une introduction bilingue (anglais et français) écrite par Lamine, suivie d'une intervention en français d'Aïcha Filali accompagnée de commentaires Facebook récupérés sur la page de Samantha. Lui succède un texte en arabe de Slimen El Kamel et, finalement, une création poétique d'Anne-Marie Butler intitulée *11 comments*, composée de ce qu'elle appelle des « digital scraps » (des débris numériques). En plus d'être couplé avec l'exposition s'étant tenue en 2015, ce livre est disponible dans son intégralité sur le site de l'artiste³⁰⁹. *Samantha's Photos* (2019), un ensemble de faux polaroids sur lequel je reviendrai, décline une nouvelle fois le projet. L'œuvre est donc d'une nature

³⁰⁹ Grâce à un rigoureux travail de documentation dont l'exposition à la Galerie Gorgi a fait l'objet, des images en 360° et des photographies de l'exposition sont aussi rendues disponibles en ligne, sur le site professionnel de l'artiste <https://helalamine.com/2016/05/04/the-unsecret-life-of-samantha-c/>

éminemment composite et se déploie sur plusieurs versants, qui sont à la fois indépendants et fortement interreliés, et dont l'entrelacement s'élabore dans la durée³¹⁰.

Dans le cadre de son projet, Lamine baptise Samantha d'un patronyme qui en révèle déjà beaucoup sur le rapport à la photographie numérique que développe l'artiste. Dans le pseudonyme Samantha C., on peut entendre à la fois « *see* », le verbe voir, qui renvoie à la démarche d'espionnage de Lamine comme à la pulsion scopique qui dicte les conduites adoptées par une majorité d'individus sur les réseaux, mais aussi le « si » du conditionnel en français, qui renvoie quant à lui aux potentialités de la vie de Samantha, que Lamine explore par l'imaginaire. Filature et fictionnalisation se li(s)ent par ce nom d'emprunt et, d'ores et déjà, le regard et le virtuel (au sens philosophique autant qu'informatique) s'amalgament par le biais du nom, dont j'ai déjà montré qu'il est un vecteur de filiation.

Ce que nous enseigne aussi ce nom d'emprunt, c'est la tension constitutive entre effacement et monstration qui structure toute la démarche de Lamine. Sur le plan plastique, notamment, s'élabore un important jeu de transparences et d'opacités. La remédiation des photographies par Lamine témoigne d'un usage de techniques mixtes ; collages, peinture aquarelle et crayons Sharpie se mêlent sur la surface des clichés récupérés en ligne, que l'artiste n'hésite pas à recouvrir de ses dessins après les avoir imprimés. Les couleurs y sont généralement rompues à l'eau pour être éclaircies, ce qui provoque un certain effet de transparence s'opposant à l'usage ponctuel de peinture opaque, générant quant à elle (souvent par de grands aplats de noir) l'invisibilisation de certains pans de l'image (figure 8.1). En éclipsant la perspective propre aux images initiales par une mise à plat qui élimine la profondeur de champ et évacue complètement l'arrière-plan, Lamine crée un effet de décontextualisation grâce auquel

³¹⁰ Pour des raisons que j'explicitierai plus loin, bien qu'il m'apparaisse important de mentionner ici le caractère hétéroclite de l'œuvre, je concentrerai mes analyses plus précisément sur la forme livresque de *The (Un)secret Life of Samantha C.*

les illustrations ne deviennent pas abstraites, mais restent difficilement déchiffrables ; on ne discerne pas précisément de scènes ou de récit, mais plutôt un ensemble dense de motif où on reconnaît des éléments familiers (un gâteau d'anniversaire, un chien domestique, un mariage).



8.1 Jon and Rachel's Wedding

À l'hybridité des médiums convoqués s'additionnent la répétition et l'accumulation, que ce soit au fil de l'ouvrage ou au sein de la même page. Les visages grimaçants, en gros plan et de point de vue frontal, prédominent largement parmi les silhouettes ; on y voit régulièrement des bouches, mais rarement des yeux – ou, en tout cas, peu de regards, puisque ces yeux sont généralement dépourvus de pupilles (figure 8.2). Ils constituent le symptôme d'un travail d'hyperbolisation et de caricature dans lequel les plans rapprochés et frontaux réutilisent les codes du selfie/égoprotrait (ce que sont la plupart des images numériques d'origine). La répétition, l'épaisseur et l'aspect sommaire du trait, qui rappellent la hâte et l'exagération, évoquent aussi le contexte de production souvent hâtif de ce type d'image, destinée à une consommation éphémère.



8.2 Hyperbolisation du selfie

Ces caractéristiques (foisonnement, mise à plat) semblent citer, non sans humour, celles qui sont souvent attribuées aux médias numériques – principalement par leurs détracteur·rices. Il est coutumier de dire qu’en ligne, les images, faute de temps et d’explication, perdent de leur profondeur (au sens figuré, mais aussi au sens littéral si on pense que les selfies exploitent peu l’échelle des plans). La prolifération des images fait aussi fréquemment l’objet d’une critique, souvent élitiste, qui porte tantôt sur la valeur esthétique des images, tantôt sur les motivations personnelles (jugées vaines) de de ceux qui les produisent. Les ajouts de Lamine, apposés directement sur la surface de l’image photographique, offrent ainsi une réponse hypermédiatique aux discours ambiants (et parfois galvaudés) portant sur les plateformes grâce auxquelles les images qu’elle utilise ont originellement été rendues disponibles. Lamine mobilise ainsi un

certain nombre de stratégies plastiques et iconiques qui impliquent une forme de regard critique autant sur les réseaux sociaux que sur l’imaginaire social qui les prend en charge, et que la structure de l’ouvrage va prolonger.

Dans l’ensemble, *The (Un)Secret Life of Samantha C.* propose donc moins un récit visuel qu’un discours sur l’image. Sa narration, toujours brisée et partielle, dédaigne l’idée d’un parcours chronologique, soit un parcours qui ne rendrait pas justice à celui effectué par Lamine sur la page de Samantha. Car c’est finalement ce que raconte l’ouvrage : le travail d’enquête créatif hypermédiatique que déploie Lamine. Non-linéaire, celui-ci donne naissance à un objet étant, lui aussi, composé de dévoilements qui impactent la lecture en multipliant les trajets possibles à travers l’ouvrage. Le passage de langues occidentales (français et anglais) à une langue orientale (arabe), notamment, brouille la linéarité du cheminement en convoquant des régimes lectoraux distincts. En effet, en plus d’être confronté à deux alphabets, deux systèmes graphiques différents, les lecteur·rices de *The (Un)Secret Life of Samantha C.* sont enjoint·es à passer d’un mode de lecture gauche/droite à un mode de lecture droite/gauche avant de repasser au premier mode une fois le centre du livre traversé. L’effet produit sur un·e lecteur·rice occidental·e est celui d’une progression dans laquelle est enchâssée une remontée. Cette stratégie rappelle la théorie développée par Jack Goody dans *La raison graphique* (1979), et selon laquelle la littératie produit des effets sur nos façons de regarder le monde³¹¹.

³¹¹ Jean-Claude Carrière observe lui aussi ce phénomène au cinéma : « Si je pense à notre usage [occidental] du livre, notre œil va de gauche à droite et de haut en bas. Avec l’écriture arabe et persane, avec l’hébreu, c’est le contraire. L’œil va de droite à gauche. Je me suis demandé si ces deux mouvements n’avaient pas eu une influence sur les mouvements de caméra au cinéma. La plupart des travellings, dans le cinéma occidental, vont de gauche à droite, alors que j’ai souvent vérifié le contraire dans le cinéma iranien, pour ne citer que celui-là. Pourquoi ne pas imaginer que des habitudes de lecture puissent conditionner nos modes de vision ? Les mouvements instinctifs de nos yeux ? » (Eco et Carrière, 2009, 55)

Ainsi le mode de navigation popularisés par Facebook, sa logique tabulaire et antéchronologique, engendreraient aussi des habitudes de lecture et de production du sens, que l'ouvrage de Lamine interroge en les empruntant pour la constitution hypermédiatique de son livre. Cependant, je l'ai signalé, il ne s'agit pas uniquement, à travers les procédés plastiques et les choix formels, de mimer le média d'origine, mais bien de faire usage de la reprise pour permettre à un commentaire d'affleurer. En effet, pour Anne-Marie Butler, l'une des intervenantes de l'ouvrage,

[l]a spontanéité visuelle de Facebook est subvertie à travers le travail de marquage à l'encre et à la peinture auquel sont soumises les images. Tandis que prendre une photo et la poster sur Facebook fournit une gratification digitale instantanée, la préparation et l'anticipation de l'exposition de Lamine reporte cette satisfaction. (Lamine, 2015, 31. Je traduis)

Cette rapidité de consommation serait stoppée par le travail d'opacification auquel s'adonne Lamine, qui nous oblige forcément à ralentir – à ressentir le temps de l'effacement. En effet, Lamine imprime les images de Samantha – une pratique qui va à l'encontre du régime de consommation des images photographiques proposé par Facebook – et en rejoue les scènes en les recouvrant par ses dessins. Le temps qu'elle emploie à confectionner ces illustrations, puis celui qu'elle exige que nous passions à les déchiffrer, est donc une façon de questionner les procédés de la plateforme à laquelle elle emprunte ses photos d'origine, d'en arrêter momentanément le flux – non pas pour en condamner l'écoulement, mais pour livrer aux spectateur·rices un temps d'arrêt nécessaire à la réflexion.

Butler spécifie encore avec Kamel que, si les images en ligne peuvent être reproduites à l'infini, l'exposition et le livre portant sur Samantha C. cherchent à la fois à resingulariser des images, leur potentiel auratique, mais aussi à leur donner de nouveaux contextes qui augmentent de manière exponentielle leur usage futur étant donné l'ouverture qui les caractérise. Si, comme le soutient Citton, les plateformes

numériques « vectorialisent les perceptions sensorielles » (2014, 105) en les compressant dans un seul et même système d'équivalence pour en établir la valeur mais aussi simplement pour parvenir à les compiler, comme c'est le cas de la pixellisation, le travail auquel s'adonne Lamine en créant Samantha C. représente une re-subjectivation de ces images vectorialisées. Cette re-subjectivation passe par une remédiation (Lamine s'approprié des images photographiques pixellisées pour en faire des collages, des peintures) et une remédiatisation (Lamine installe ces images dans une galerie et dans un livre et, ce faisant, elle bouleverse leur logique de consommation initiale). Nous ne sommes pas loin, ici, des *ready mades* du XX^e siècle, puisque c'est autant en modifiant les clichés qu'en leur choisissant un nouveau lieu d'accueil que l'artiste éclaire le système d'attribution de valeur aux images.

Le travail de remédiation hypermédiatique opère donc un troc entre exhibition/exposition (action ostentatoire de montrer) et exhibition/exposition (présentation d'œuvres à un public). Ainsi Lamine est moins en train de s'emparer, dans un geste violent, de la vie privée d'une inconnue, que de lui rendre sa privacité, son droit à une image singulière. Comme plusieurs enquêtrices avant elle, elle rhabille ce que Facebook avait dénudé. C'est dans cette logique qu'elle donne à son enquête un pseudonyme grâce auquel elle dissimule son identité – car ce n'est pas Samantha elle-même qu'il s'agit³¹² d'exposer, mais bien davantage les mécanismes de diffusions de son image, qui sont révélés et décortiqués. Souvent décriés pour leur impudeur, les réseaux sociaux sont alors mis à contribution pour remplir une fonction d'obscurcissement ou, comme le laisse entendre Kamel, pour révéler l'opacité inapparente mais intrinsèque à ces modes de représentation de soi. Les visages ont été cachés, les contextes brouillés, les identités gommées. C'est un double mouvement qu'effectue Lamine en *exhibant* une Samantha C. *effacée*, en donnant à voir une déroboade au regard (ce que laisse entrevoir l'ambivalence du titre, qui hésite, avec sa

³¹² D'ailleurs l'artiste, une fois son travail terminé, est entrée en relation avec son modèle.

parenthèse entre *secret* et *unsecret*). La particularité de cet effacement est qu'il procède par recouvrement (par *habillement* des images originelles, pour reprendre une métaphore structurante de cette thèse).

Samantha se fait discrète car elle se noie dans une foule, une foule double, comme déployée autour d'elle en deux temps : d'abord, celle des usager·ères dans laquelle son profil ne se distingue pas ; ensuite, celle des possibles Samantha que fantasment les collages de Lamine (figure 8.3). La biographiée se retrouve alors camouflée derrière sa *propre* image multipliée. En s'accumulant, les figures de Samantha C. derrière lesquelles se camoufle la figure de Samantha (la propriétaire des photographies) nous rappellent le processus d'itération constant qu'est l'identité.



8.3 11 Comments

5.23 Clara Beaudoux : l'effacement du temps

Tandis que Lamine semble rendre au temps son épaisseur grâce à ses remédiations, Beaudoux paraît quant à elle chercher à l'effacer en remédiant les photographies prises par sa biographiée. Pourtant, c'est aussi par la répétition, quoiqu'autrement, que s'initie le geste critique de l'autrice. Comme celle de Lamine, *Madeleine Project* est une œuvre qui s'élabore dans le temps long, à partir de plusieurs médias et supports. L'autrice s'y évertue à découvrir, à travers une série d'artéfacts, la vie de Madeleine,

l'ancienne habitante de son logement. Elle en documente les traces, qu'elle encadre d'hypothèses et d'interrogation personnelles à l'occasion du « docutwitter » (néologisme entre la forme documentaire et la plateforme twitter) dont sa biographiée fait l'objet. Initialement proposée en ligne, l'initiative de Beaudoux a également été publiée sous forme livresque par les Éditions du Sous-Sol, puis par Le Livre de poche. Par refus de s'adonner à la transparence immédiate, ces deux maisons d'édition ont fait le choix de ne pas retranscrire les tweets et leurs images, mais de les donner à voir tel qu'ils ont été mis en ligne. Chaque ouvrage est donc composé d'une suite de captures d'écran, où apparaît la mise en page de Twitter dans laquelle s'enclasse le contenu généré par Beaudoux.

Absente à l'histoire avec un grand H (dont elle est pourtant le témoin actif et la victime corolaire, tel que le montre Clara Beaudoux³¹³), Madeleine n'apparaît a priori que dans un type d'archives : les siennes propres. Par sa démarche, Beaudoux fait donc effectuer à sa protagoniste une entrée dans la sphère publique : elle produit une archive de seconde main avec laquelle celle de Madeleine entre en dialogue en même temps qu'elle en constitue l'origine. Car contrairement à beaucoup d'enquêtrices du corpus, Beaudoux crée les images qu'elle utilise. Mais celles-ci ont la particularité d'être fréquemment des images d'images. En effet, la majorité d'entre elles représentent des photos prises par Madeleine, que l'écrivaine photographie pour ensuite les diffuser sur Twitter (figure 8.4).

³¹³ Notamment en insistant sur le mélange entre l'intime et les trouvailles liées à l'histoire collective : « et puis, dans la valise, sous les images du monde, sous les coupures de la guerre, il y a ça [...] des lettres, beaucoup, par paquets, un paquet jaune, un paquet bleu. » (2017, 83)



Ce matin je vais continuer à fouiller dans toutes ces valises remplies de la vie de Madeleine #Madeleineproject pic.twitter.com/uPEndM9LBp

CLARA BEAUDOUX @CLARABDX · IL Y A 6 ANNÉES
RÉPONDRE RETWEETER FAVORI



Là je pense que c'est bien elle, belle série de portraits #Madeleineproject pic.twitter.com/S5psA0ci7e

CLARA BEAUDOUX @CLARABDX · IL Y A 6 ANNÉES
RÉPONDRE RETWEETER FAVORI



Dans une valise, plein de photos de groupes ou de classes avec une personne en commun sur chaque.. #Madeleineproject pic.twitter.com/DkLdp6FYR

CLARA BEAUDOUX @CLARABDX · IL Y A 6 ANNÉES
RÉPONDRE RETWEETER FAVORI



Dans ces valises il y a une énorme quantité de photos, ça me dépasse un peu, est-ce Madeleine ? #Madeleineproject pic.twitter.com/GAcuj9pB5X

CLARA BEAUDOUX @CLARABDX · IL Y A 6 ANNÉES
RÉPONDRE RETWEETER FAVORI

8.4 Photographies de photographies

Photographier des photographies n'est pas un geste anodin pour qui s'intéresse au temps – perdu puis retrouvé, si l'on se rapporte à l'intertexte proustien de l'œuvre. Qu'on la compare à une fixation de l'instant passé, « un regard vers le futur que le sujet lance vers une lentille mécanique » (Chapuis, 2013, para 5) ou à un *memento mori*, la photographie est une madeleine de Proust qui « dit la mort au futur » (Barthes, 1980, 867), « vol[e] de l'instant au temps » (Garat, 2011, 43). Tension entre présence et représentation (Didi-Huberman, 2008, 47), l'image photographique tient lieu, dans la pensée collective, pour ce qui n'est plus, et dont elle incarne la manifestation fantomatique. Comme le fait remarquer Danièle Méaux,

la photographie est, dans une certaine mesure, toujours un remploi de quelque chose, puisqu'elle ne sait figurer ex nihilo [...]. Le saut n'est donc pas aussi grand qu'on pourrait le croire de prime abord lorsqu'un praticien, au lieu de partir des apparences du monde, opte pour l'appropriation d'images déjà-là. Dans ce cas, il re-travaille des artefacts qui sont déjà eux-mêmes enregistrements et interprétations de manifestations du réel. Le photographe se positionne ainsi dans une *diachronie* : il superpose le présent d'une nouvelle prise de vue à l'instant révolu d'une mise en image précédente ; il met en perspective ces deux moments, en une forme d'étagement. (2019, 101. Je souligne)

De fait, plusieurs temps s'enchaînent dans *Madeleine Project*, et chacun de ceux-ci se manifeste par des moyens médiologiques : d'abord le temps de l'image argentique prise par Madeleine, mis en scène par le temps de la recherche immortalisé grâce aux photographies numériques de Beaudoux ; ensuite le temps de la publication papier, dans lequel est figuré celui de la mise en ligne par la remédiatisation des captures d'écran.

Prendre en photo une image photographique, c'est la propulser dans le présent de sa diffusion, la réinstaller dans une temporalité qui n'est plus celle du *ça a été* de la photo, mais du *cela sera* de l'enquête. Car Beaudoux le spécifie elle-même, elle n'est pas « à la recherche [d'un temps perdu] mais d'un temps vécu, de fragments d'une mémoire traversée par l'Histoire » (Beaudoux, 2017, 6), d'un temps par conséquent suspendu et qui attend le passage d'une autre, l'investissement d'une nouvelle voix pour être réactualisé. Si Lamine forçait le spectateur à s'arrêter pour regarder dans une galerie ou un livre d'art des images qui auraient dû être consommées avec rapidité, Beaudoux quant à elle s'efforce de faire dérailler la temporalité prescrite par son médium en y injectant constamment un passé qui est alors ravalé par le présent où il s'énonce, par un procédé de réactualisation constante. En faisant usage de Twitter pour tenir un discours sur la mémoire, Beaudoux se place déjà du côté d'une remise en cause des modes de temporalité propres au Web, elle se crée une machine hypermédiatique à

remonter le temps – raison pour laquelle les artefacts sont présentés dans l’ordre de leur découverte et non pas selon la chronologie biographique de la vie de Madeleine.

Mais, comme c’était le cas chez Monnin et Doucet, en dehors du contexte de présentation des images remédiatisées, leur contenu est lui aussi susceptible de fournir quelques indices. En effet, la manière dont Beaudoux dirige notre regard en recréant le sien par l’image photographique induit un rapport au temps particulier. En témoigne par exemple l’effort soutenu de rendre disponibles les unes des journaux que conservait Madeleine dans son sous-sol (figure 8.5) ; le quotidien étant une forme de discours lié à l’immédiatement périssable et conçu pour se performer dans l’instantanéité, l’usage de ces unes fait écho aux *tweets*, eux aussi initialement destinés à être ensevelis peu après leur apparition. Le travail de Beaudoux met ces journaux au sens périodique (actualité collective) en relation avec le journal au sens diaristique (quotidien subjectif) par la publication de son enquête sous forme d’entrées successives mais souvent non reliées dans un esprit de causalité³¹⁴.



8.5 Unes de journaux

³¹⁴ Alexandre Gefen souligne d’ailleurs « que les blogs [sont] pensés comme un espace de mise en scène [...] ou de construction identitaire, leur statut esthétique [étant] en général rapporté par analogie à celui du journal personnel [...] ». (2010, 155)

La répétition qui est ici à l'œuvre n'est cependant pas qu'une façon de montrer à *nouveau*, puisqu'il s'agit aussi de montrer *autrement*. Comme chez Lamine, la pratique citationnelle de Beaudoux n'est pas qu'une itération : c'est autant une mise à distance de la mort qu'une distanciation critique, puisqu'en refusant de simplement numériser les images et en mettant en scène le geste par lequel elle les capte, Beaudoux construit tout un discours sur l'éthique de la représentation et sur le geste d'effraction. Dans tous les tweets qui composent l'ouvrage, Beaudoux n'apparaît que furtivement, comme dessinée en creux à travers la série des gestes de monstration qu'elle pose. Exemple de cette particularité, la première image livrée par Beaudoux nous donne à voir la porte de la cave, dont elle vient de forcer le cadenas (figure 8.6).



8.6 Entrée forcée

Toute l'enquête va être teintée par ce premier geste d'irruption forcée, que l'autrice refuse de dissimuler. Jamais, sur les photographies livrées par Beaudoux, on ne verra apparaître son propre visage : d'elle, on ne verra qu'ici et là un œil grossi par la lentille

d'une loupe (figure 8.7) ou une main tenant, devant l'objectif, les effets personnels ou les correspondances de Madeleine qu'elle offre à son public (figure 8.8). L'accent mis sur l'œil insiste sur sa posture de regardant·e pour mieux mettre de l'avant ce qu'elle se propose ensuite de regarder, tandis que la présence de la main place l'enquête de Beaudoux du côté du *faire*. Ainsi l'autrice ne s'érige pas en sujet de la représentation mais se donne plutôt pour rôle de vectorialiser l'attention dont elle bénéficie en nous laissant suivre la direction de son regard (l'une de ses photographies place d'ailleurs l'objectif de la caméra derrière une paire de lunettes).



8.7 L'œil de Clara (gauche) et 8.8 La main de Clara (droite)



Ainsi *Madeleine Project* fait davantage que dévoiler impudiquement Madeleine en inversant l'économie habituelle de la monstration en ligne, qui place souvent les producteur·rices d'images au centre de ces dernières. Beaudoux souhaite plutôt évacuer sa propre présence pour livrer l'espace de la représentation à sa biographiée. Le capital

attentionnel que génère le statut de journaliste de Clara Beaudoux est ici redirigé, ses stratégies de mise en scène dissimulant ce qui nous serait d'ordinaire immédiatement visible pour favoriser l'apparition d'une disparue. La configuration de la représentation semble ainsi livrer une réflexion éthique sur l'effacement, mais aussi sur les manières adéquates de rompre ce dernier. Si remédier n'avait pas rien à voir avec le remède, l'attention, comme le suggère Bernard Stiegler (2014, 131), peut aussi s'inscrire dans une économie de l'attention à (*care for*).

5.24 La discrétion : passé perçu/passé inaperçue

Beaudoux comme Lamine investissent de différentes façons ce qu'Yves Citton appelle des « temporalités présentes » (Citton, 2014, 97). Si leurs enquêtes n'arrêtent pas le temps et ne l'accélèrent pas non plus, elles modifient toutefois, par leurs stratégies de médiation, l'épreuve de la durée telle que l'expérimente les lecteur·rices. Lamine y parvient en essayant de ralentir les échanges entre récepteur·rices et émetteur·rices à une même échelle ; le temps consacré à la consommation d'une image tend alors à se rapprocher du temps de production de cette dernière. Beaudoux, quant à elle, profite de l'automation des données et de leur transmission pour multiplier la présence virtuelle d'une absente de l'histoire collective. Ces deux gestes, qui semblent paradoxaux, relèvent pourtant du même art de la discrétion. Un art de la discrétion consisterait à « apprendre à quitter l'ordre de la monstration de soi et de la surveillance généralisée [...] [pour] entrer dans une certaine forme de dissidence » (Zaoui, 2013, 77), « toute résistance sérieuse et modeste [ayant] toujours commencé par l'acceptation d'une certaine clandestinité » (77). La discrétion est ainsi une forme de résistance qui se manifeste par des stratégies représentationnelles questionnant les régimes de visibilité dominants.

Difficile, en lisant Zaoui, de ne pas penser aux mots de Foucault sur l'économie visuelle du pouvoir. Alors que « traditionnellement, le pouvoir c'est ce qui se voit, ce qui se

montre, ce qui se manifeste [...] [, et] ceux sur qui il s'exerce peuvent rester dans l'ombre » (Foucault, 219), « [l]e pouvoir disciplinaire, lui, s'exerce en se rendant invisible ; en revanche il impose à ceux qu'il soumet un principe de visibilité obligatoire. » (Foucault, 1998, 219) Ainsi, « [d]ans la discipline, ce sont les sujets qui ont à être vus. Leur éclairage assure l'emprise du pouvoir qui s'exerce sur eux. C'est le fait d'être vu sans cesse, de pouvoir toujours être vu, qui maintient dans son assujettissement l'individu disciplinaire. » (219) Cependant, s'il n'est pas étonnant, dans ce cas de figure, que la discrétion soit une dissension souhaitable, il ne faut pas la confondre avec la disparition. En effet, la discrétion est conditionnelle à la liberté d'apparaître et de disparaître :

quand ce sont toujours les mêmes qui s'avèrent discrets et toujours les mêmes qui font parler d'eux, il ne peut plus y avoir d'expérience neuve, imprévue, justement ludique, mais seulement ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible », c'est-à-dire la répartition figée des places et des visibilités qui s'opère toujours par l'exclusion d'une partie de la population – les « sans-part », les « invisibles » pour qui l'invisibilité ne peut plus être choisie à force d'être subie³¹⁵. (Zaoui, 2013, 33)

Ainsi ceux qui n'apparaissent jamais se situent au degré d'existence le plus bas – bien davantage encore que ceux qui disparaissent, car encore faut-il pour disparaître avoir déjà été visible, laisser un espace vacant.

Comment prendre à la fois en compte cet impératif de monstration et son contrepoids, celui du camouflage, et selon quelles modalités tirer parti de cette apparente contradiction ? Les textes du corpus y parviennent partiellement en questionnant la légitimité d'une certaine cible d'attention aux dépens d'une autre, à laquelle aucun capital attentionnel n'est accordé. En d'autres termes, ils rejouent et interrogent en partie ce que Citton appelle l'*asymétrie attentionnelle*, qui veut que l'attention ne soit

³¹⁵ Pour une explication plus détaillée, voir l'ouvrage de Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique* (2000).

pas distribuée de manière équitable entre les intervenant·es – ceux qui la donnent, qui la reçoivent, qui la distribuent et qui capitalisent sur les procédés transactionnels dont elle fait l'objet. Héla Lamine, de son côté, cherche à gommer la singularité et la continuité d'une existence individuelle en dérobant l'identité de son sujet à notre regard : c'est la façon dont nous interprétons une vie qu'elle questionne. Clara Beaudoux jette une femme inconnue sous les projecteurs : c'est le choix conventionnel du sujet biographié qu'elle interroge. Ces différents efforts de répartition sont supportés par une même conviction, à savoir qu'« une société vivante et démocratique est une société où chacun *peut* devenir visible, être reconnu dans ses droits et sa dignité, et où chacun *doit* se garder régulièrement de l'être pour laisser un peu de place aux autres et au monde. » (Zaoui, 2013, 119)

Pour comprendre la distinction entre le geste de Beaudoux et celui de Lamine, il est donc moins utile d'opposer monstration et dissimulation que l'acte d'effacer (quelqu'un) à s'effacer (soi-même) au profit d'une autre. Ce qui change alors, c'est non pas l'action posée, mais son objet, dans la mesure où ces deux gestes brouillent à parts égales l'« ontologie de la visibilité qui mesure le degré d'existence d'un être à la quantité et à la qualité des perceptions dont il fait l'objet de la part d'autrui. » (Citton, 2014, 75) Pour le dire plus succinctement, on peut comprendre les effacements produits par Beaudoux et Lamine comme des stratégies esthétiques et hypermédiatiques distinctes dont le résultat au plan politique serait la discrétion – soit une redistribution éthique de l'attention. Mais qu'apparaît-il lorsque celle qui s'efface et celle qui est effacée sont une seule et même personne ?

5.25 Extérioriser la mémoire : de l'histoire à l'historique

L'œuvre *My Google Search History*, d'Albertine Meunier, se décline en deux tomes, publiés à cinq ans d'intervalle, l'un en 2011, puis l'autre en 2016. Le projet réalise l'entreprise déclarée que promet son titre : celui de publier, sous forme livresque,

l'historique de navigation de l'autrice sur le moteur de recherche Google. Alors que le premier tome contient les données de navigation qui s'étendent du 6 novembre 2006 au 7 janvier 2011, le second reprend exactement là où le premier s'était interrompu, le 8 janvier 2011, pour ne se conclure que le 20 septembre 2016. À première vue, Albertine Meunier est donc sa propre biographiée. Pourtant, je voudrais montrer que sa démarche éloigne la figure de l'enquêtrice de l'autobiographie plus qu'elle ne l'en rapproche en produisant une étrangeté du sujet à lui-même – étrangeté qui devra générer la découverte et la conquête d'une identité difficile d'atteinte, comme c'est le cas dans l'ensemble du corpus. En effet, le processus mis en place par le texte vise précisément à présenter l'autrice elle-même, telle que rendue visible par son historique, comme le personnage à la fois gémellaire et inconnu sur lequel il s'agit de s'interroger.

L'hypermédiation, déjà hautement perceptible chez Lamine et Beaudoux, Meunier la rend encore plus manifeste. Dans *My Google Search History*, les données sont livrées presque telles quelles, c'est-à-dire accompagnées d'un travail d'édition minimal qui laisse voir sans détours leur support d'origine. Elles sont simplement segmentées, en chapitres aux titres loufoques, qui reprennent des expressions populaires ou convoquent des référents culturels en les modifiant de manière à ce qu'ils apparaissent très connotés par l'environnement numérique qui les a vu naître. Ainsi de syntagmes tels que « En attendant Baudot » (Meunier, 2011, 120), cette référence à mi-chemin entre les codages binaires (code Baudot) et Beckett, ou encore de « Double inconnu à bord d'un Data Center » (120) (qui semble être un renvoi à la fois à Poe et à Dumont d'Urville). On déniche aussi certaines réinterprétations de formules galvaudées, parfois bilingues, telles que « Faut pas pousser pixel dans les orties » (47-49) ou « Life in tweet » (74-75). Ces chapitres, la table des matières en rend compte (figure 8.9), sont eux-mêmes suivis d'un certain nombre de postfaces au ton essayistique et rédigées par divers collaborateur·trices (au total, cinq par tome). Ceux-ci se sont greffés au projet à la demande de Meunier qui, pour sa part, ne prendra pas directement la parole entre les pages de ces ouvrages.

My Google Search History

Faut pas pousser pixel dans les orties	9
L'art au temps des appareils	10
Elle aime le sac de sa mère	15
Incertitude espace temps	20
Le truc vu du ciel	26
Select source:life	29
Le chien avec la tête qui bouge	31
Falbala, riffs et écrevisses	34
Une journée si ennuyeuse	37
Cherche patate chips à louer	40
Bouillant drag & drop	42
Double inconnu à bord d'un data center	47
Google fait de l'art	50
5w d'accord, mais pour quoi faire ?	53
En direction de 47.696823,1.001129	57
Le tourniquet est en rodage	60
Caillou et fourmi sur une microplanète	63
Mais où sont passées les voitures ?	65
Au delà du souffle de l'ange	66
Ni là ni ici	71
Life is stweet	74
Toile déchirée à la bonne longitude	76
Artichauts quand je vous tiens	81
Less than zero	83
Elle écrit à l'envers ! Elle adore	85
I kiss life	89
Le pixel mort est clinique	93
www.youareinmyheart.net	95
12 secondes dans la matrice	97
Riquiqui roll le monde	99
250 grammes d'opera	100
Un peu de choucroute pour le tea time	102

8.9 Pousser pixel dans les orties

En extrayant du Web le contenu fourni par le géant de l'information qu'est Google pour le rendre disponible sous forme matérielle, Meunier entame une démarche qui n'est pas sans évoquer les œuvres (aux titres tout aussi explicites) de ses contemporains américains Kenneth Goldsmith et Michael Mandiberg, *Printing out the Internet* (2013) et *Print Wikipedia* (2015). C'est que chez eux comme chez Meunier, les données ont la particularité d'être laissées en majeure partie intactes et, pourtant, de changer radicalement de signification du fait de leur migration d'un support à l'autre. Si les signes persistent mais que leur sens fluctue, c'est précisément parce qu'un transfert médiatique a lieu sans qu'une adaptation des contenus aux nouveaux supports ne lui soit corrélative. Ainsi, contrairement à ce qui se produit dans le cas où un roman se trouve à être diffusé simultanément sous forme papier et par le biais des plateformes numériques, ou encore à ce qui advient lorsque le contenu d'un blog fait l'objet d'un

processus d'édition traditionnel, la démarche ne vise pas à favoriser l'adaptabilité des contenus, mais plutôt à exposer explicitement leur inadéquation à des supports différents.

Ce qu'on pourrait appeler la « curation » du contenu effectuée par Meunier pointe bien l'obsolescence volontaire produite par une telle migration. Les chapitres grâce auxquels l'artiste subdivise son ouvrage font la part belle au lexique et aux habitus de la navigation en ligne, en multipliant les références au *hacking*, au *catfishing*, aux pixels, en fabulant des extensions de fichiers imaginaires ou en fournissant des données de géolocalisation, des simulations de *downloads*, de *resets*, des *tags* Facebook ou Instagram, en assénant des « ok google » et autres injonctions à une Siri ou une Cortana hors de portée, ou encore en feignant d'utiliser certaines combinaisons de touches ou des manipulations endogènes à la sphère informatique, comme le pomme+maj, le *drag and drop*, le *zoom* ou le *scrolling*. Chacun de ces clins d'œil au support passé, en plus d'être souvent garant de la dimension cabotine du projet de Meunier, montre au lecteur combien, en débordant de leur cadre d'origine, les données acquièrent une forme d'opacité, dès lors qu'elles ne peuvent être soumises aux manipulations que permet habituellement le média dont elles sont issues. Pour être plus juste, il faudrait à vrai dire signaler qu'elles rendent visible une illisibilité qui les a toujours caractérisées, mais que l'interface native tendait précisément à gommer par son aspect convivial, sa facilité d'utilisation, son rôle d'intermédiaire.

En effet, bien que le projet de Meunier soit textuel, le fait qu'apparaissent des mots dans le corps du texte ne rend pas l'ouvrage à proprement parler *lisible*. J'en donne pour exemple les premières lignes du chapitre « La poule n'est pas libre » (figure 8.10), qui offrent rapidement une idée du caractère indigeste de ce non-récit : « February 29, 2008 . j'aime pas la choucroute. Marie Lechner. 351 Rue des Pyrénées, 75020 Paris, Paris, Ile-de-France. 351 rue des pyrénées, paris . 352 avenue des pyrénées, paris . damien Legois. loic hay. loic hay google . loic hay social graph api. » (Meunier, 2006,

109) Cette quasi-glossolalie, qui s'étend sur plus de 500 pages, ne raconte en apparence à peu près rien d'autre que sa propre absence de narrativité.

La poule n'est pas libre

February 29, 2008 . j'aime pas la choucroute . Marie Lechner . 351 Rue des Pyrénées, 75020 Paris, Paris, Ile-de-France, France . 351 ruedespyrénées, paris . 352 avenue des pyrénées, paris . damien legois . loic hay . loic hay google . loic hay social graph api . February 28, 2008 . yahoo answer . google answer . "passeport pour l'art" . passeport pour l'art . muji france . muji . camera macbook pro . webcam sur macbook pro . webcam sur mac . olivier auber revolution permanente . February 27, 2008 . albertine meunier . talk . google bot . damien legois blog . damien legois . inconsistent damien . inconsistent . February 26, 2008 . paranos greek . paranos grek . paranos island . paranos . vent de paranos . PLymedia . February 25, 2008 . avenue théophile gautier, paris . rue théophile gautier, paris . rue théophile gautier . February 24, 2008 . r4v3n . piano cours . February 23, 2008 . antoine moreau . licence art libre . delicious . delicious . internet actu . pocket film . france culture . pocket film . bot.talk.google.com . rualbert.net . "annie abrahams" . citation marcel duchamp . boutique des salaires orange . boutique salaires france telecom . February 22, 2008 . How to stream audio and video to a mobile phone . streaming video on mobile phone . video on mobile phone . streaming video on mobile phone . video streaming on mobile phone . February 21, 2008 . free influencer . arte 7 . pages jaunes . reconnaissance vocale demo orange . reconnaissance vocale demo . February 20, 2008 . google history . google recherche history . capture ecran mac . February 19, 2008 . delicious . February 18, 2008 . jeuner en bretagne et céleste . jeuner en bretagne . jeuner . jeune . faire un jeune . faire un jeune . www.explorateurduweb . social graph api . logo twitter . 1, Rue de la Boule Rouge, paris . la boule rouge . February 16, 2008 . identités actives . online ftp . 3 rue faubourg saint jacques, paris . Web 2.0 Collage logos

5

8.10 La poule n'est pas libre

C'est que la transformation que fait advenir Meunier (voire son absence) ne se limite ainsi pas uniquement aux enjeux médiologiques, puisque cette transposition engendre de grandes conséquences sémiotiques. Par son geste, l'artiste oblige les lecteur·rices à reconsidérer leur rapport de plus en plus instinctif et mécanique à l'outil de recherche proposé par Google, notamment en rendant visible l'infrastructure qui le sous-tend ainsi que son nécessaire concours au sein de nos usages quotidiens, ne serait-ce que parce que ces données quittent le cadre de la banalité et de la transparence par lequel nous les livre le moteur de recherche. En d'autres termes, en rendant caduques les usages de l'interface première, Meunier la rend visible, ne serait-ce que parce que cette déféctuosité produit un temps d'arrêt qui dénature celle-ci. C'est sans doute l'une

des raisons pour lesquelles, par le biais de la mise en page, Meunier investit moins le potentiel textuel et romanesque que les virtualités iconiques de ces résultats³¹⁶. Ainsi par exemple, la masse visuelle des données extraites, imposante et saturée, rend enfin visible cette entité titanesque qui d'ordinaire se montre d'autant moins qu'elle nous expose.

Le résultat computationnel d'une scrutation constante s'élève alors comme un mur devant le regard et semble paradoxalement faire barrage à la machine qui l'aurait originellement généré, comme si le texte dans lequel s'écrivaient les rapports d'activité automatiquement engendrés par l'observation était l'écran derrière lequel il devenait désormais possible de se dérober. À partir du moment où les données lisibles par une machine se trouvent à être imprimées sur la page, elles deviennent impénétrables aux lecteur·rices, qui ne peuvent quant à elleux pas les exécuter. Si on ne peut pas dire qu'à proprement parler l'interface Google est mise en échec par Meunier, on peut néanmoins arguer que sa visée sémiotique initiale, elle, est contrecarrée par un détournement de fonctions qui lui empêche de « faire récit », mais pas de « faire sens ». C'est ainsi qu'en passant de l'histoire à l'historique Meunier parvient à raconter sans narrer. Albertine Meunier est donc bien une écranvaine au sens où l'entend Gilles Bonnet : « Conscient[e] de l'impossibilité qui est faite désormais à l'individu de *contrôler* véritablement cette économie des *datas*, l'écranvain[e] se propose de les identifier et de les manipuler hors de leur cadre originel. » (2017, 14) C'est en cela qu'elle fait œuvre d'une poignée de données d'apparence inaltérées, « dans ce passage de la manipulation algorithmique [de la machine] à la manipulation gestuelle [de l'utilisateur, où] s'ouvrent [l]es possibles de création. » (Bouchardon, 2014, 14)

³¹⁶ C'était aussi le cas dans *The (Un)Secret Life of Samantha C.* : En raison des différentes langues utilisées, et que le·la lecteur·rice moyenn·e ne maîtrise sans doute pas toutes, la lettre devient souvent un signe graphique plutôt que scripturaire.

Je voudrais cependant insister sur le fait qu'illisible ne signifie pas asignant ; en faisant migrer les données d'une interface numérique à une autre, livresque, le projet d'Albertine Meunier sait nous rappeler ceci d'essentiel que Google extériorise la mémoire, et privilégie la dimension pratique de l'information au détriment des singularités qui ne peuvent être converties en renseignements. Meunier nous invite à reconnaître que notre historique de recherche Google continue de s'écrire mécaniquement, indépendamment de toute lecture, mais que l'œuvre *My Google Search History*, en revanche, ne préexiste pas au travail interprétatif (de Meunier d'abord, des postfacier·ères ensuite, puis enfin des lecteur·rices). Mais ce n'est pas uniquement la machine qu'interroge l'artiste ; c'est aussi sa propre posture. Meunier, en choisissant de maintenir l'hétérogénéité des contenus et en optant pour un travail de curation minimal, ne fait pas que signaler comment nos propres gestes d'usager·ères nous échappent, mais montre aussi de quelles retailles et de quels *readymade*, de quels rebuts et rébus se construit sa propre mémoire, et à quel point elle est habitée par d'autres.

5.26 Albertine disparaissant : le temps perdu de la recherche

Soutenir qu'Albertine privilégie la fuite plutôt que l'effacement ou la discrétion est une manière de comprendre son œuvre de disparition en réactivant la polysémie du terme. La fuite est une dérobade, un évitement, mais c'est aussi un écoulement : fuit ce qui s'égoutte, se déverse de manière inopinée. Car je l'ai laissé entendre, *My Google Search History* est pour une grande part un amalgame d'appendices essayistiques qui bordent l'œuvre ou, plus justement, semblent la faire dé-border, lui retirer ses bords, puisqu'ils questionnent l'étanchéité des limites séparant l'autrice de la machine, mais également le texte de son appareillage critique, voire le geste exégétique du geste artistique. Cette impression de ne plus s'appartenir dès lors que nos données en ligne sont stockées à des fins qui nous restent inconnues serait donc simultanément mimée et contrée par la présence de ces multiples postfacier·ères, qui viennent en offrir une

certaine forme de contrepartie, celle-ci se situant cependant davantage du côté de la collaboration active et agentive que du sentiment diffus d'impuissance. La postface, ici, est beaucoup plus que l'outil dont se dote les commentateur·rices externes ; comme l'interface de Google, elle est réinvestie comme un espace qui ne va pas de soi, et qu'il faut questionner de l'intérieur. En d'autres termes, le discours *de* l'œuvre se déguise ici en discours *sur* l'œuvre, et fait en même temps vaciller l'auctorialité en problématisant l'attribution de l'origine du texte. On pourrait aussi soutenir qu'un autre type de collaboration est à l'œuvre, étant donné que le livre a été en partie « coécrit » par Google, puisque la plus grande part de l'ouvrage est composé des données qui ont été extraites par le navigateur. Emmanuel Guez va même jusqu'à suggérer dans sa postface que « Google est l'écrivain fantôme et la machine biographique d'Albertine Meunier. » (Meunier, 2016, 332) Mais il reste qu'à cette impression tenace d'être consigné·e malgré soi, à son corps défendant, Meunier répond par la surenchère, en concédant délibérément la glose de son propre itinéraire à d'autres rédacteur·rices.

S'il est clair que l'Albertine Proustienne était disparue, celle qui nous livre (et que nous livre) *My Google Search History* est bien davantage « disparaissante », c'est-à-dire engagée dans un processus volontaire de dissolution de sa propre autorité narrative, qui nous enjoint à repenser de quelles identités nous pouvons nous prétendre les maîtres. Dans cette démultiplication des fuites, qu'elle se pense comme un débordement ou comme une dérobade, se laissent pressentir les fondements d'un rapport à la création et d'un questionnement à la fois esthétique et politique de celle-ci : à qui appartiennent ces données ? À ceux qui les récoltent, à ceux qui les génèrent ou à ceux qui les interprètent ? À supposer que l'on puisse réellement parler de « texte », à qui peut-on attribuer cet objet automatiquement produit par une machine, découpé par une instance auctoriale dont nous ne connaissons que le pseudonyme, et rendu compréhensible uniquement par l'intervention périphérique d'une pluralité de voix semi-savantes ?

De l'avis de Gilles Bonnet, cette préférence accordée à la collaboration et à la « poly-auctorialité » ne signifie pas que la catégorie de l'auteur·rice devient caduque ni qu'elle disparaît en régime numérique, car si

[o]n a coutume d'opposer la conception moderne de l'auteur, fondée sur l'individu, à sa prétendue disparition à l'ère d'Internet et des œuvres collectives [...] [c]'est en réalité que l'écranvain redistribue les cartes autrement, au-delà de cette binarité simpliste. C'est désormais l'individu qui est collectif, l'auteur qui se diffracte en de multiples micro-identités. (Bonnet, 2017, 131)

Ainsi les parcours se dédoublent, et les foyers de l'identité avec eux. Comme pour semer l'adversaire, l'autrice en ligne s'esquive à travers ce déferlement paratextuel et, « [à] la trace numérique responsable du profilage de l'usager, [elle] oppos[e] un tracé de leurres numériques (auto)fictifs et poétiques dont il faut plus que jamais, reconnaître la fonction politique. » (Monjour, 2015, 19) Dans la postface que signe Étienne Gatti, ce projet est aussi « une mesure subjective du temps dont l'unité est l'acte de recherche. » (2011, 152) Autrement dit, l'écoulement du temps quotidien – et toute la dimension biographoïde qu'il peut ici avoir – se compte au fil des micro-investigations menées par Meunier via ses propres traces. Si je dis biographoïde plutôt que biographique, c'est que le projet se situe à l'intersection entre biographie et autobiographie. Certes, cette oscillation repose sur le fait qu'on y montre ce qu'il y a d'irréductible dans l'identité en soulignant à quel point l'existence d'Albertine demeure, pour les lecteur·rices, énigmatique. Et de fait, elle le reste sans doute aussi pour elle-même, car comme l'exprime Léchenet, « le "moi" dessiné par Google correspond-il vraiment à notre vrai moi » (2016, p. 334-335) ? Cependant, l'effet d'étrangeté se fonde aussi sur la difficulté technique que représente le fait de reprendre ses propres données : les nouveaux systèmes développés par Google rendent cette tâche d'extraction si laborieuse que récupérer nos propres archives exige de surpasser des difficultés pas moins éprouvantes que si les données n'étaient pas les nôtres.

Parler de fuite et de fonction politique pour décrire le mouvement des données d'une interface à l'autre convoque assez évidemment l'imaginaire des *data leaks* (sans oublier le fait qu'ils concernent parfois *l'évasion* fiscale, une expression tirée elle aussi du champ sémantique de la fuite). Mais à la différence de ces scandales de divulgation, l'entreprise de Meunier est une esquive d'ordre plus individuel. Plus exactement, elle semble incarner une transformation du sujet écrit en sujet écrivant, et qui naît paradoxalement, on vient de le voir, dans l'absence de prise de parole en son propre nom. L'étalage des données, dans cette situation, devient en quelque sorte une manière pour l'artiste de pointer cet endroit où elle ne se trouve pas. Dans les postfaces, c'est d'ailleurs tout un imaginaire de la disparition, de l'esquive et de la trace en instance d'effacement qui va se déployer au service de cette idée.

Si j'ai précédemment parlé de *rébus* pour qualifier les données d'Albertine, c'est que l'agencement hétéroclite et parcellaire de l'ensemble renvoie par analogie à ce jeu d'énigme où l'addition inhabituelle des fragments fait surgir un sens qui se révèle par touches successives ; si je parlais aussi de rebuts, c'est que le matériau principal de *My Google Search History* naît d'un geste d'archivage, mais que son contenu ne figure pas au nombre des documents paraphés ou des sources officielles, et tombe davantage du côté du déchet, du débris. En affirmant que « remonter l'historique, c'est remonter les traces laissées par des petits cailloux au milieu de la forêt » (2016, 334), Léchenet nous indique d'ailleurs assez bien comment l'historique n'est après tout que la trace résiduelle d'un passage, ce qui « fait retaille » d'un parcours intangible, mais pas invisible pour autant. C'est d'ailleurs le cas chez bien des enquêtrices, qui s'emparent d'un objet souvent obsolète, destiné aux ordures à moins qu'il n'y soit carrément repêché, pour le traiter avec un soin qui met à l'épreuve les présupposés épistémologiques et idéologiques à la base de nos habitudes de conservation et de nos manières de déterminer ce qui revêt ou non de l'importance. Comme chez Lamine, traiter des déchets comme des reliques souligne évidemment à quel point c'est dans l'acte d'archivage que se performe le statut de l'objet en tant qu'artéfact de valeur.

Dans le second tome, la postface d'Alexandre Léchenet qualifie d'ailleurs ces données de « miettes de pain » (334), et on est vite tenté d'acquiescer à la lecture de l'ouvrage, puisque le mode de présentation donne véritablement l'impression de se trouver face à une accumulation d'artéfacts à la fois nombreux, inutilisables et périmés.

Pourtant, si l'autrice suit parfois à la trace ces indices qui rappellent sans trop de mal le stratagème du petit poucet, ces cailloux et ces miettes³¹⁷ peuvent aussi s'avérer trompeurs, et n'avoir été laissés là que pour mieux nous induire en erreur. Meunier ne se contente pas de se réappropriier ses données, comme si elle confisquait les preuves de la partie adverse : elle s'attache aussi à en produire de nouvelles, fausses cette fois. C'est que la remédiation des données à laquelle elle s'adonne ne relève pas de l'apologie de la surveillance, mais se présente plutôt comme une tactique activiste de sousveillance (Mann, Nolan et Wellman, 2003), ce qu'Annick Rivoire appelle l'« obfusquation » (Meunier, 2011, 159), cette stratégie de brouillage qui sert à effacer sa propre piste grâce à des logiciels comme *trakmenot* ou *scroogle*, par exemple, qui multiplient les recherches factices afin de noyer les véritables requêtes dans la foulée, où qui interceptent les recherches pour les anonymiser. Les chapitres intitulés « Ni là ni ici » (71), « (position actuelle) zéro, zéro » (Meunier, 2016, 97) ou encore « Route inconnue to Redirect » (234), narguent les lecteur·rices et leur indiquent qu'Albertine n'est pas là, qu'Albertine est une fugitive (peut-être néo-proustienne), qu'il faudra la prendre en filature, mais, surtout, dans les rets de la fiction. Ainsi pour Annick Rivoire, il est que clair que « de cette potentielle atteinte à sa vie numérique privée, [Albertine Meunier] fait depuis 2006 une sorte de journal extime » (Meunier, 2011, 160), un « roman sans fin, à la fois allo- et auto-biographique » (Meunier, 2016, 330), la chronique de son avatar numérique dont elle ne sait presque rien.

³¹⁷ Beaudoux elle aussi fait ce parallèle : « l'enquête a été lente, si lente... Comme de minuscules cailloux accumulés au fil des mois. » (2017, 462)

En effectuant cette recontextualisation, Meunier opère une distanciation entre sa personne et celle que laissent deviner ses parcours numériques antérieurs, un décalage qui n'est pas dissemblable à celui que produit le pseudonyme ou le pacte autofictionnel. En ce sens, elle questionne la brèche identitaire que peut produire l'éparpillement de nos informations personnelles qui, si elles s'érigent en rapports permettant de nous identifier, ne sauraient être comprises dans une relation d'identité à celles qu'elles décrivent. Ce qui n'empêche pas l'artiste de les réinvestir en ce sens. Pour emprunter les mots d'Étienne Gatti, l'historique « est simplement cette matière brute qui ne permet pas de constituer une biographie et ne peut être le support d'une histoire, si ce n'est celle qu'on veut se raconter. » (Meunier, 2011, 152) Car bien que « [l]es données [...] relèvent de la catégorie peircienne des indices par leur pouvoir d'attestation, elles ménagent en même temps l'esacement d'une différence ([au sens où l'entend] Derrida) [...] » (Pédauque, 2006, 186) Même si nous avons affaire à des traces, leur état quasi mutique exige le concours obligatoire d'un acte interprétatif pour se constituer en tant que récit. Tel que nous le rappelle Sybille Krämer, « [u]ne empreinte laissée par un contact physique ne permet aucunement d'identifier avec certitude ce qui l'a laissée. La trace ne rend jamais présent ce qui est absent ; elle représente la non-présence de l'Absent. Les traces ne donnent pas à voir ce qui est absent, mais plutôt l'absence même. » (2012, 4) Ici, cette absence est celle d'Albertine à son propre trajet. C'est alors aux lecteur·rices, comme aux multiples postfacier·ères avant nous, qu'il appartient de combler le vide que les permutations ont rendu visible plus qu'elle ne l'ont véritablement créé. En somme, le hiatus produit pas la rupture de continuité entre les médiums (donc entre les *interfaces*) doit être pallié par un travail ultérieur (les *postfaces*), cette fois-ci plus herméneutique que cosmétique.

L'intervention artistique, dans le cas de *My Google Search History*, n'est ni permise ni empêchée par l'environnement qui en fournit la matière : mais c'est la prise en charge de ce dernier comme *objet* du commentaire plutôt qu'en tant que dispositif de communication qui en favorise la critique, notamment parce qu'il le met à distance,

l'inscrit dans un geste herméneutique, dialogique – comme le ferait, finalement, une postface. Albertine Meunier nous montre certes, dans un premier temps, que nous ne sommes pas en mesure de lire les commandes computationnelles dont sont composées nos historiques, mais elle nous rappelle également, dans un second temps, que l'ordinateur ne peut guère davantage exécuter la pensée critique comme il le ferait d'un programme informatique. La fuite – des données, d'Albertine – que permet la transposition médiatique, ce serait alors le geste réflexif par lequel l'échappée délibérée répondrait à l'échappement incontrôlé. En ce sens, c'est en quelque sorte parce que ces fuites sont comprises comme des écoulements ou des esquives, qu'elles nous deviennent alors, dans *My Google Search History*, à nouveau saisissables, reconquises.

5.27 Voix de fait : interroger le réel à plusieurs

L'aspect collaboratif du travail de Meunier, on le retrouvait déjà chez Beaudoux, qui met à profit une communauté d'internautes dans la constitution de son enquête, ainsi que chez Lamine, où la collectivisation est signifiée par l'hétérogénéité des matériaux (le sujet est multiple, diffracté) mais aussi par cette rhétorique de la répétition (le sujet n'est pas unique), qui redouble certaines figures à l'identique. De l'aveu de Lamine, d'ailleurs, il est crucial que le projet soit un travail collaboratif entre plusieurs intervenant·es. Son ouvrage, dit-elle, « ne doit pas être un simple contenant indépendant du contenu, c'est d'ailleurs en sa globalité qu'il revêt tout son sens. » (Lamine, 2015, 8) Cette insistance sur l'aspect collaboratif et pluriel du savoir serait caractéristique de l'esthétique du « profil » numérique, puisque

les tensions tissées entre l'auteur (une instance d'abord paratextuelle), l'écrivain (lui-même tiraillé entre le métier et l'art d'écrire), le personnage d'écrivain (soit un narrateur auctorial) et la personne elle-même constituent l'originalité même du profil qui, nourri de la somme de ces confusions, tend à s'imposer comme une nouvelle instance indépendante. (Monjour, 2015, 12)

La collectivisation du travail créatif serait la réponse apportée à l'épreuve que fait le sujet de sa propre multiplicité³¹⁸.

On peut également éclairer en partie cette valorisation du travail collaboratif par l'influence des imaginaires biographique et policier, où le témoignage occupe une fonction cruciale. Bien que celui-ci ne soit pas toujours mis en évidence au sein de la diégèse, l'interrogatoire, dans un contexte d'écriture biographique ou d'enquête policière, est à la base de l'acte interprétatif. Formellement, « [l]e fonctionnement des structures romanesques [...] policières (silences et témoignages, masques et indices, mystère et vérité) ouvre inévitablement le texte sur *d'autres* espaces. C'est-à-dire [...] que le déploiement du roman policier est fondé sur une référence récurrente à l'*altérité* » (Eizensweig, 1986, 10), à laquelle il réserve une place problématique, mais prépondérante. Pareillement, le·la biographe « s'immerge dans l'entrelacs de liens concrets que lui révèlent les confidences des acteurs ou des témoins » (Madelénat, 2000, 162), iel peut difficilement faire l'économie de l'aveu et de la confiance, ce qui le·la rend redevable envers la parole de l'autre.

Les dépositions et les confessions intimes reposent toutes deux sur l'existence d'un·e tiers, tiers entendu au sens large d'intermédiaire (au sens où iel se place entre deux médiations). Lui accorder une grande place au sein de telles œuvres, c'est en quelque sorte payer un tribut, mais aussi insister sur le processus de constitution d'un récit de vérité, qui repose immanquablement sur l'hétérogénéité des prises de parole, sur la posture subjective et, enfin, sur la mise en cause critique et la formalisation esthétique des diverses versions récoltées. Avec l'enquêtrice en ligne, il faut désormais prendre

³¹⁸ Ces particularités de l'enquêtrice sont potentiellement amplifiées par l'emploi des supports numériques, mais n'en étaient pas pour autant inexistantes auparavant. Qu'il suffise de penser à l'usage de ce mot dans des expressions comme « profil psychologique », « profileur » ou « profilage » pour se rendre compte de la place qu'occupe une telle posture au sein de démarches d'investigation, ou de songer à l'emploi de la locution « de profil » pour qualifier certaines pratiques du portrait, elles-mêmes semblables à celles entreprises dans les textes du corpus. Au sein des œuvres où apparaît l'enquêtrice, il n'est pas rare que ce profil se démultiplie ou se fractionne.

au pied de la lettre le commentaire d'Alain Michel Boyer selon lequel « les matériaux, détails et témoignages, recueillis par l'enquête, restent, au départ, hétérogènes, ils attendent leur agencement *en réseau*. » (1988, 30. Je souligne). Plus que le travail des biographes ou des détectives, en règle générale, c'est toute forme de mémoire qui s'érige au détour de procédures diverses et collectives : or, d'elles émerge une méta-mémoire, « un récit désormais *stabilisé* par l'écriture et préservé par des institutions [...] : la mémoire des éléments mémoriels dignes (au nom de principes divers) d'être traités comme tels. » (Guédon, 2011, 121) Refusant de gommer cette pluralité, l'enquêtrice préserve l'instabilité en conservant à chacun·e son *temps* de parole³¹⁹.

Dans ma déclinaison des procédés employés par les enquêtrices, j'ai temporairement ajourné l'étude de cette caractéristique centrale de leur démarche, qui mérite que l'on s'y attarde explicitement : chacune des œuvres analysées repose sur l'existence et l'exploitation des réseaux sociaux, mais trouve sa forme définitive sur papier. À l'hétérogénéité des paroles s'ajoute donc celle des supports. Celle-ci, je l'ai laissé transparaître dans mon analyse des trois oeuvres, n'est pas dissimulée mais au contraire mise de l'avant avec ostentation. Albertine Meunier a choisi de ne pas massicoter les pages de *My Google Search History*, ce qui oblige les lecteur·rices à couper elleux-mêmes les pages et à altérer l'objet pour le parcourir (figure 8.11) ; en 2019, Héli Lamine a prolongé son projet grâce à *Samantha's Photos*, un boîtier contenant les images du livre, imprimées sur des vignettes qui imitent celles des polaroids (figure 8.12), ainsi que des feuilles sur lesquelles on retrouve le contenu des mails échangés entre l'artiste et Samantha. Ces caractéristiques réactivent à la fois la notion de collaboration, dans laquelle nous sommes alors inclu·ses (chez Meunier), ou à laquelle nous assistons de plus près (chez Lamine, par la présentation de l'échange courriel). Elles accentuent également le ralentissement du flux : par le livre, ce n'est pas que

³¹⁹ Beaudoux, elle aussi, réfléchit à cette dimension de son projet : « Je trouve ça émouvant que ce projet devienne participatif, qu'il crée des liens, alors que cette femme a fini si seule. » (2017, 123)

l'enquête qui acquiert une physicalité, mais la temporalité (de création, de consultation) qui trouve à s'incarner de manière palpable dans une série d'artéfacts et de gestes.

À la recherche du temps perdu s'est donc substitué le temps perdu de la recherche, ces heures compilées mais évanescences que l'on comptabilise rarement, et auxquelles le projet d'enquête donne un poids et une présence physique réelle par la transposition papier. La première postface du livre de Meunier, signée par Margherita Balzerani, présente d'ailleurs Google comme un lieu de mémoire, et l'historique de Meunier comme « un moyen pour se battre contre l'usure du temps [...] ». » (2011, 143)



8.11 Pages non tranchées (gauche) et 8.12 Samantha's Photos (droite)

Le projet de Clara Beaudoux est de facture plus classique, mais cela n'empêche pas l'autrice de s'interroger explicitement sur les raisons qui la poussent, elle aussi, à matérialiser son investigation : « pourquoi désormais imprimer tous ces tweets, coucher sur papier l'immatériel ? » (2017, 6) Ses questionnements trouvent une réponse, partielle, dans la présentation des éditeur·rices :

Nous souhaitons garder la spécificité du médium, de ces tweets, de ce reportage photo où le texte avance en légende, plutôt que d'obliger le nouveau format à s'adapter à l'ancien, absurde décalage et anachronisme dénaturant le projet initial. (7)

De prime abord, le « passage au livre » (comme on dit un passage à l'acte) peut être perçu comme une forme de légitimation qui s'inscrit dans la continuité des principes d'autorité mis en scène et questionnés par les enquêtrices³²⁰. « [J]'ai eu le sentiment qu'imprimer sur du papier c'était bien différent [...], bien plus important, comme irréversible... » (266), écrit Beaudoux, ajoutant toutefois ceci : « j'avais senti que, pour certains, le livre légitimait le projet, comme si c'était un format plus noble, comme si le Web ne pouvait être que le brouillon du papier. » Le besoin d'ajourner la disparition des enquêtées par le support papier s'accompagne ainsi d'un questionnement sur la dimension auratique du livre.

Polyauctorialité, goût pour le pseudonyme ou l'anonymat, hétéroglossie, penchant pour l'amateurisme : chacune de ces caractéristiques aurait pu être le facteur autour duquel structurer les gestes d'effacement et de fuites opérés en ligne par les enquêtrices grâce à un ensemble de procédés hypermédiatiques. Pourquoi, dans ce cas, avoir fait du temps et de son écoulement le fil conducteur principal de ce chapitre ? À mon sens, une analyse des procédés intermédiaires employés par les trois enquêtrices autour desquelles est construit ma lecture ne peut faire l'économie d'une réflexion sur le temps précisément parce que les œuvres du corpus nous obligent à repenser l'hypermédiation pour la rendre plus apte à décrire des phénomènes de création numérique tels que ceux proposés par Lamine, Beaudoux et Meunier.

5.28 Rétromédiations : dérobades diféinitionnelles

Dans *Mythologies postphotographiques : L'invention littéraire de l'image numérique* (2018), Servanne Monjour se penche sur la transition de l'argentique au numérique (ou de la photographie à la postphotographie) qui marque la tradition photographique et sur

³²⁰ Voir la première partie de la thèse.

les implications de cette transition sur l'imaginaire de l'image. Elle y souligne que les pratiques numériques s'inspirent considérablement d'une esthétique et d'une rhétorique propre à l'ère argentique, « [c]e qui montre, comme l'a notamment fait valoir Jenkins (2008), qu'un média ne meurt jamais vraiment. Reste cependant à déterminer les conditions de sa "survie". » (2018, 10) On retrouve là, sur le plan plastique, un réflexe semblable à celui que j'ai tenté de décrire dans le précédent chapitre, et qui visait à mimer la capture de l'image par la rédaction du texte. Ces stratégies se rapportent à l'idée d'hypermédiation, autour de laquelle j'ai centré le dernier chapitre, qui consiste à remédier de manière à laisser paraître les marques de la migration. On a vu, au fil des analyses, que les œuvres de Lamine, Beaudoux et Meunier adhèrent à ce principe. Puisque « tout nouveau média se déploie en imitant les formes de celui auquel il succède en le "vampirisant" – [pour] mieux négocier son intégration auprès du public » (Monjour, 2018, 9), ce qui était à l'origine fondé sur des contingences matérielles et pratiques devient ainsi un parti pris formel qui rend possible une forme de survivance. Le numérique n'est peut-être pas l'enfant légitime de l'argentique, mais il s'invente résolument une paternité avec lui en l'érigant à titre d'ancêtre choisi, comme le font les enquêtrices³²¹.

Pour Monjour, le concept de remédiation (qu'elle soit hypermédiatique ou non) proposé par Bolter et Grusin est pertinent, mais demeure insuffisant pour qui voudrait arriver à parler efficacement des transactions entre photographie numérique et argentique, qui sont loin d'être aussi unilatérales que le laissent entendre les deux auteurs. La remédiation telle que la conceptualisaient Bolter et Grusin suppose surtout une perméabilité qui voudrait que les médias « anciens » imprègnent leurs successeurs. Or, ce que nous montrent les œuvres des enquêtrices, c'est qu'il existe des situations ou c'est l'inverse qui se produit : une influence des nouveaux médias sur leurs prédécesseurs. Le concept de remédiation revêtirait un aspect trop téléologique : en

³²¹ Se rapporter aux analyses du 3^e chapitre.

fonction de ce principe, les pratiques moins récentes sont ravalées au rang d'explications d'un avènement numérique, qui serait la consécration de leur cumul, et qu'elle engloberait tous (jusqu'à son éventuel remplacement). La remédiation pense les influences entre médias à la manière d'une filiation linéaire et causale plus qu'élective. À l'inverse, Monjour croit que les jeux de remédiation « se décline[nt] davantage sur le mode de l'intercontamination que du legs d'un média vers un autre. » (124) En effet, si la remédiation vient souligner cette présence d'un vieux média dans un nouveau, le concept n'explique pas le transfert qui s'établit dans l'autre sens, du nouveau média vers l'ancien, soit, en l'occurrence, du numérique vers l'argentique. Pourtant, « la photographie argentique ne fait pas que transmettre au numérique certaines de ses singularités : elle se réinvente au contact d'une nouvelle culture » (160), désormais pratiquée autrement à l'aune des particularités de son « successeur ».

En d'autres termes, le numérique a aussi engendré en partie, et rétroactivement, la photographie argentique, c'est-à-dire de nouvelles façons de l'envisager. Cette logique n'est d'ailleurs pas sans rappeler le concept d'intertextualité tel que le présente Sophie Rabau, qui proposait en 2002 de penser l'histoire littéraire comme un réseau où chaque nouvelle donnée viendrait altérer la configuration de l'ensemble (et nous avons vu, dans le deuxième chapitre, que c'est à ce type de conception de l'influence que souscrivent les enquêtrices). Dans cette optique, Rabau constate que « ce n'est pas le texte premier qui détermine le texte second mais bien le texte second qui (re)donne accès au texte premier, comme pourrait le faire un commentaire » (Rabaud, 2002, 37). Mais contrairement à Rabau, qui s'essaie à une rectification du concept d'intertexte, Monjour tente plutôt de forger une proposition nouvelle : pour penser ce « ce phénomène complexe et anachronique de remédiation "à rebours" » (2018, 57), elle suggère le terme de rétromédiation. La différence entre remédiation et rétromédiation

repose donc essentiellement sur une distinction temporelle, sur le caractère anachronique du procédé³²².

Au-delà de son intérêt dans le champ des études intermédiales sur l'image photographique, la proposition de Monjour a l'avantage de pouvoir être élargie à un ensemble de productions au statut médiologique trouble, telles que les œuvres des enquêtrices, qui participent d'un imaginaire du livre tout en étant fortement imprégnées des univers numériques auxquels elles appartiennent aussi. Chez Lamine, Beaudoux et Meunier, la rétromédiation signifie certes repenser l'image photographique et ses modes de diffusion, mais aussi imaginer autrement la relation entre les supports papier et numérique. On connaît bien les processus d'édition numériques qui visent à imiter le livre sur l'écran (on assiste à ce genre de pratique lorsque des éditeur·rices publient en ligne des ouvrages dont on peut consulter les textes en « tournant les pages » d'un clic de souris), et qui s'apparentent aux contaminations du numérique par l'argentique. Les ouvrages dont les récits ont germé en ligne pour finalement s'intégrer à la collection d'un·e éditeur·rice³²³, et les numérisations de titres anciens, sont elles aussi de plus en plus nombreuses. Mais les œuvres des enquêtrices, dont la création n'aurait pas été possible sans le concours du numérique et qui se trouvent pourtant à acquérir l'entièreté de leur portée sémiotique en raison de leur forme papier définitive, racontent par leur migration autre chose qu'une simple stratégie de diffusion. Le résultat « n'est plus un texte, mais une figure de texte » (Gervais, 2015, 194). Il est exemplaire³²⁴ de ce que Bertrand Gervais nomme des pratiques illittéraires, soit des livres qui « ne cherchent pas tant à donner à lire qu'à voir, transformant le lisible en visible [...] »

³²² Dont il n'est pas interdit de penser qu'il est une façon, dans le corpus de ce chapitre, de réfléchir l'antéchronologie des contenus sur les réseaux.

³²³ Voir par exemple le chapitre d'Anaïs Guilet dans *Tous artistes ! Les pratiques (ré)créatives du Web* (2017)

³²⁴ Surtout les œuvres de Lamine et de Meunier (le texte de Beaudoux est formellement beaucoup moins ambitieux).

(198). S'il est clair que le livre illittéraire ne cherche pas à se rendre lisible, que propose-t-il ou permet-il de rendre visible ?

Comme je l'ai laissé entendre, les rétromédiations sur lesquelles portent ce chapitre sont des œuvres 1) dont la constitution et le discours n'auraient pas été rendus possibles sans le concours du numérique (il s'agit de *digital native content 2.0*³²⁵) ; 2) rendues disponibles, dans leur forme définitive, sur support imprimé et ; 3) au sein desquelles ce rapport au numérique est avant tout organisé autour des réseaux (qu'il s'agisse de réseaux sociaux, de moteurs de recherches ou de *microblogging* [Gefen, 2010, non paginé]). Pour ces raisons, elles constituent des cas de figure souvent peu pris en compte par les définitions traditionnelles de la littérature numérique³²⁶. Cette difficulté étant posée, il semble qu'on gagnerait moins à rejeter cette terminologie qu'à l'élargir. Ce n'est qu'ainsi que certains livres imprimés, dont l'existence n'aurait pas été possible sans l'entretien d'un rapport au numérique, sur lequel est fondé leur poétique et leur discours, peuvent être intégrés à ce syntagme qui recouvre déjà un ensemble vaste et protéiforme de manifestations.

³²⁵ Cette spécification a une importance puisqu'elle renvoie aussi à un usage particulier du Web et de l'ordinateur : l'internaute 2.0, dans le cas qui nous concerne, manipule davantage des interfaces et des plateformes que du code. C'est un·e usager·ère davantage qu'un·e programmeur·se.

³²⁶ D'entrée de jeu, Serge Bouchardon, dans sa tentative de définition de la littérature numérique, la présente comme une création « conçu[e] avec un ordinateur, mais aussi pour l'ordinateur. » (2014, 45) Cette circonscription échoue plus ou moins à englober ou à rejeter les œuvres qui appartiennent à la catégorie dont je viens de faire état. Selon les critères de Serge Bouchardon, des œuvres *digital natives* sur support imprimé ne pourraient pas être *numériques*, mais elles ne seraient pas non plus *numérisées*, puisque leur migration opère en sens inverse, de l'écran au papier (Bouchardon, 2014, 45). Dans le cas présent, cette définition est d'autant plus problématique que le processus d'impression est loin d'épuiser le sens des œuvres : au contraire, c'est en partie ce passage au support livresque qui génère le discours des œuvres sur leur propre technicité et sur leurs conditions d'émergences. En ces circonstances, la définition que donne Philippe Bootz de la littérature numérique est peut-être plus commode : dans sa proposition, il stipule qu'« [u]ne œuvre littéraire ne peut être qualifiée de numérique que si elle utilise comme contrainte au moins une propriété spécifique du médium informatique, c'est-à-dire si elle en use pour formuler une proposition littéraire qui n'est pas réalisable dans un autre médium. » (2006, non paginé. Je souligne) Bien que le recours aux plateformes et aux réseaux dans le processus antérieur à l'impression puisse être entendu comme l'utilisation d'une propriété spécifique du médium, la préposition *dans* semble elle aussi indiquer que la question du support reste irrésolue.

Peut-être est-ce donc une ultime fuite qu'il s'agit de rendre palpable, dès lors que le thème de la dérobade trouve son écho dans le caractère fuyant de ces productions sur le plan classificatoire. La rétromédiation telle qu'elle se manifeste dans les œuvres nous autorise à évaluer l'élasticité de champ de la littérature numérique : ce ne sont alors pas que les œuvres qui se repensent par le biais d'une rétromédiation, mais le discours théorique à leur endroit. Il s'agit moins d'exclure l'enquêtrice de la sphère des littératures numériques que de rendre à ce terme un peu de plasticité. Bien qu'elle outre passe les balises de la nomenclature qu'il propose, cette hypothèse enchanterait sans doute Serge Bouchardon, pour qui la pertinence d'étudier la littérature numérique repose précisément sur une valeur heuristique nous permettant d'observer autrement ce que nous entendons par « numérique » autant que par « littérature ». Nous revoilà revenu·es à la marge : Régine Jomand-Baudry nous dit d'elle que s'y pencher, « ce n'est pas s'intéresser à une bordure close sur elle-même, mais prendre en compte son rapport avec ce qu'elle borde et aussi le rapport d'une marge à l'autre. [...] Loin d'être une ligne de démarcation, qui figerait le paysage dans une fixité, la frontière est poreuse et instable ; elle instaure une relation problématique » (2005, 17). De fait, l'insaisissabilité de l'enquêtrice, liée à un enjeu définitionnel tout comme à une volonté de brouiller les cartes temporelles et à un goût pour le collage et la multiplication des foyers d'autorité narrative et auctoriale, place une nouvelle fois l'enquêtrice du côté de la performance subversive des catégories, de la contestation de leur perméabilité. Au fil de ce chapitre, la conflictualité des temps, la polyauctorialité et l'investissement de l'espace paratextuel (dont l'étymologie même signale l'aspect périphérique) l'ont souligné avec insistance ; de la même manière, tout au long de cette thèse, l'amendement constant de la notion d'intermédialité et la problématisation des catégories génériques nous l'ont rappelé : l'enquêtrice est-elle jamais autre part qu'ailleurs ? C'est à la marge de cette thèse, au sein de sa conclusion, qu'il faudra tenter de répondre à cette épineuse question.

CONCLUSION

A queer body can be a queer body of thought
Sara Ahmed, *Wilful Subject*

Queeriser les espaces, les disciplines, les modes de savoir-pouvoir hétérocentrés tout en gardant en mémoire l'ancrage politico-sexuel du terme, tel pourrait être le programme d'un « sujet queer » forcément « mauvais élève », anti-assimilationniste et « out », qui cherche à exploiter les ressources de la marge et reste attentif aux discriminations, que celles-ci se produisent à l'extérieur ou à l'intérieur de la communauté politico-sexuelle dont il se réclame.
Sam Bourcier *Queer zones t.1*

Comme le mentionne Margherita Balzerani, les démarches rétromédiales que j'ai analysées « engendrent une répétition d'un *moto perpetuo* » (2011, 143). C'est dans la récursivité, toujours décalée par rapport à son objet d'origine, que naît la pensée de l'œuvre : l'enquêtrice « "tourne en rond", cherche sans cesse, produit une [...] œuvre infatigable, qui se répète à l'infini et qui n'est jamais assouvie. » (143) L'exagération des caractéristiques médiologiques, leur investissement forcené et toujours recommencé, opère ainsi comme la féminité (ou la masculinité) exacerbée du drag, qui s'inscrit simultanément dans la reprise et la mise à distance. Ce n'est d'ailleurs pas innocent que les œuvres des enquêtrices (en ligne ou ailleurs) jouent avec la notion de readymade, qui consiste à s'emparer d'un objet préexistant, mais dont le déplacement rend visible la construction. Le readymade, le cadavre exquis ou le collage pointent après tout « les espaces intermédiaires et refusent de respecter les frontières qui délimitent habituellement le soi de l'autre [...], la copie de l'original. C'est dans cette mesure que [...] le collage [...] apparaît tel un geste féministe et queer. » (Halberstam,

2011, 136. Je traduis³²⁷) Ainsi la rétromédiation, par l'hétérogénéisation des médias et des temps, renvoie à l'archive sa propre image dénaturalisée, elle se positionne comme une imitation d'archive qui engage moins la légitimation du travail d'enquête mené (même si elle fait en partie) que le questionnement de la légitimité, au départ, des processus d'archivage conventionnels, notamment en questionnant la valeur différentielle attribuée à ce qui est ou non matérialisé et matérialisable, authentique ou dérivatif. En indiquant, par ces opérations d'extraction et de recyclage, que l'archive dont elles usent est une performance sociale régie par des codes particuliers, les textes nous interrogent sur ce que peut *d'autre* l'archive lorsqu'elle est recrée dans et par le livre.

Dans *In a Queer Time and Place*, Jack Halberstam postule que « les subcultures queers produisent des temporalités alternatives en permettant aux individus de croire que leur futur peut être imaginé en fonction de logiques étrangères aux marqueurs paradigmatiques de l'existence – tels que la naissance, le mariage, la reproduction et la mort³²⁸ » (2005, 2. Je traduis). Cette expérience serait donc étrangère à des logiques de continuité classiques, où le présent serait le fruit du passé, et l'avenir celui du présent. Pour le dire plus simplement, comme le temps queer refuse les logiques d'engendrement normatif, il est moins un temps de la *reproduction* que de la *répétition*. Par l'investissement du livre, les enquêtrices nient une pensée du média fondée sur le progrès, mais n'aspirent pas non plus à un retour en arrière : elles ne cherchent pas forcément à retrouver le temps – un temps qui serait celui, édénique et idéalisé, du papier – mais à problématiser notre expérience de ce dernier en faisant œuvre d'itération. Peut-être ainsi a-t-on tort de dire, à la suite d'Edmund Burke, Georges

³²⁷ « Collage precisely references the spaces in between and refuses to respect the boundaries that usually delineate self from other, art object from museum, and the copy from the original. In this respect, as well as in many others, collage (from the French coller, to paste or glue) seems feminist and queer. »

³²⁸ « Queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience—namely, birth, marriage, reproduction, and death. »

Santayana ou Winston Churchill, que ceux qui ne peuvent se rappeler leur passé sont condamnés à le répéter. Non pas pour contester la causalité entre oubli et danger de ces célèbres aphorismes, mais plutôt pour atténuer la connotation péjorative de la répétition et célébrer plutôt ses pouvoirs heuristiques.

Bilan : bis repetita

Au-delà du fait que l'exercice même du bilan se présente comme une forme d'itération critique, entamer cette conclusion par la notion de répétition semble approprié compte tenu de la position structurante de cette idée au sein de ma réflexion. Dans la première partie de la thèse, consacrée à l'intergénéricité, j'ai analysé la manière dont l'enquêtrice répétait toute une série de motifs, de structures, de postures ou de thèmes hérités du roman policier ou de la fiction biographique pour s'élaborer à la fois à travers et au-delà de ces traditions. Dans la seconde partie, qui portait sur l'intermédialité, j'ai éclairé la manière dont les stratégies iconotextuelles et ekphrastiques d'intégration de l'archive à l'œuvre faisaient affleurer de nouvelles interprétations, notamment en pointant le caractère orienté de la collecte initiale et ses lacunes. La répétition a été un enjeu clé de mes analyses, mais aussi de ma démarche, puisque c'est la constante remise sur le métier des variations sur le concept d'intermédialité et, corrélativement, sur celui de l'enquêtrice, qui a orienté la progression concentrique de ma pensée.

Si les notions d'intergénéricité et d'intermédialité ont organisé ma recherche de manière très déterminante, deux importantes lignes de fuite ont aussi traversé l'ensemble de cette étude sur la figure, agissant comme des horizons vers lesquels tendait la réflexion en lui permettant de s'ouvrir. Le premier de ces horizons est théorique et méthodologique : il repose sur la convocation récurrente de la pensée queerféministe. Le second, politico-poétique, concerne la dimension éthique des tentatives d'enquête, et la manière dont cette dimension est commentée et prise en

charge par les stratégies de représentation mobilisées au sein des textes. C'est à partir de ces horizons que je souhaite synthétiser le parcours mené dans cette thèse.

Le premier chapitre laissait clairement voir cette double allégeance. J'y soutenais que c'était une absence ou un défaut qualitatif de la représentation qui engendrait la quête des enquêtrices, soucieuses de réparer ce tort – dont j'avais à cœur de souligner la dimension genrée. Cette démonstration a servi de base à une exploration des limites que représentent les catégories génériques. C'est alors la pensée queer qui m'a servi de socle théorique pour repenser le concept de genre littéraire : en faisant dialoguer la pensée de Butler avec celle de Schaeffer, j'ai pu soutenir que les hybridations génériques sont des stratégies de dénaturalisation des catégories, une façon de signaler que le genre littéraire, comme le gender, est une performance codée en fonction de scripts sociaux essentialisés. Or, ces codes, dans le cas des traditions biographiques et policières, sont fortement teintés de machisme. Ce que la théorie féministe matérialiste m'a permis d'identifier en tant que problème trouvait en partie sa solution dans une pensée queer du genre littéraire, où un travail de réinvestissement devient la réponse éthique formulée par l'enquêtrice face à l'archive préexistante. Je me suis servie de ces réflexions, posées sur le plan théorique, pour interroger un ensemble de métaphores partagées par les deux genres littéraires.

Dans le second chapitre, j'ai insisté pour aborder la mécanique filiale sur un mode électif, qu'il s'agisse de filiation à l'intérieur des textes (entre personnages, par exemple) ou de filiation (inter)textuelle, opérée par les enquêtrices. Ces procédés d'affiliation agentive permettent d'extraire la filiation de sa dimension biologique et de penser les parentés autrement – comme le font les théories queers, notamment avec la notion répandue de famille choisie (*chosen family*). J'ai souligné à quel point ce geste d'affiliation entre femmes inconnues se décline en fonction de deux gestes principaux, la juxtaposition et la triangulation : toutes deux sont des formes de relationnalité qui refusent l'assimilation et l'appropriation du vécu de l'autre. Elles mettent l'accent sur

la capacité des autrices à se reconnaître dans une figure qui reste pourtant irréductible aux similarités entre enquêtrice et enquêtée.

Intéressée par la dimension cynégétique de la filature, j'accordais, dans le troisième chapitre, une attention particulière aux dimensions genrées de la chasse, et à la manière dont, en retour, les rapports genrés sont souvent interprétés à l'aune de cette métaphore qui fait des femmes un gibier et des hommes des trappeurs. Je questionnais la naturalisation de ces rapports et proposais de nouveaux modèles représentationnels de la poursuite. C'est grâce à une relecture des travaux de Carlo Ginzburg sur les liens entre chasse et narration au prisme de ceux d'Ursula K. Le Guin que j'ai pu réintégrer ces savoirs de la filature au sein d'une dynamique de soin et de création plutôt que de prédation. Ce réaménagement passait entre autres par un investissement prononcé de la dimension textile de la filature, que j'ai privilégiée aux dépens de sa connotation prédatrice. Je m'intéressais donc au rôle de la couture, du tissu et de l'habillement dans une perspective genrée, où j'insistais sur la performance sociale que contribue à instituer le vêtement. Ultiment, en réactivant la dimension textile de la filature, j'apportais un éclairage particulier sur les techniques de déshabillage et de rapiéçage symboliques des enquêtrices, qui vont à l'encontre des violences infligées à leur biographiées (souvent imagées grâce à des métaphores liées à la nudité ou à son absence).

Mon regard s'est ensuite porté, dans le quatrième chapitre, sur les procédés de fictionnalisation à l'œuvre dans le corpus. Très liée à la fiction biographique – où elle constitue le critère distinctif qui la sépare de la biofiction – la fictionnalisation est aussi essentielle au travail de déchiffrement sémiotique qu'entreprend toute enquêtrice. Le repérage et la narrativisation des indices faisait cependant l'objet d'un procès alors que je montrais comment la fabulation, dans les textes du corpus, n'est pas un outil manipulé de manière aléatoire, mais bien une tactique au service d'un projet éthique. La multiplication des procédés de fictionnalisation est ainsi perçue comme un moyen

de « contrarchiver la patrarchie », c'est-à-dire de produire des archives alternatives qui contestent le discours officiel (donc hétéropatriarcal). Ce chapitre, en clôture, interrogerait la fiction du nom propre et son rôle dans le genrage des individus, ainsi que l'alternative du prête-nom qu'y préfèrent les enquêtées et les enquêtrices. En plus de souligner l'extraction de la lignée et l'autonomisation identitaire qu'engendre l'autonomination, la fictionnalisation s'inscrit dans un imaginaire genré du mensonge et, lorsque mise à profit par les enquêtrices, engage toute une réflexion sur la crédibilité et l'autorité narrative des femmes sur leur propre expérience.

C'est dans le cinquième chapitre que mon attention s'est déplacée des enjeux intergénériques vers les questions intermédiales (plus précisément sur les rapports photolittéraires entre archives photographiques et texte). Pourtant, ces premiers ne sont pas disparus de la réflexion, puisque j'ai entamé cette seconde partie de la thèse en explicitant les liens qui unissaient la pratique photographique aux traditions policières et biographiques avant de passer en revue la relation de l'image avec les trois axes de la première partie. Ici, encore une fois, théories queers et féministes m'aident à explorer le rôle de la caméra dans la fixation de performances sociales de genre, mais deviennent aussi des outils de dénaturalisation de la représentation. J'envisageais donc l'intermédialité comme une technologie mais aussi une technique de soi. Comme j'ai lu le genre littéraire au prisme de la théorie échafaudée par Butler dans *Trouble dans le genre*, je supposais, grâce à cette analogie, un possible trouble dans l'image que la photographie numérique vient amplifier.

Les analyses du sixième chapitre mettaient l'accent sur le soin (remédier à) tout en proposant une sortie de l'interprétation hétérocentrée et patriarcale de l'image. Je déployais une lecture redevable au double héritage de Marianne Hirsch et de Henry Bond autour de la notion de gaze (familial, forensique). Grâce à mon interprétation des tensions iconotextuelles que créent Isabelle Monnin et Julie Doucet, j'interrogeais, à la manière d'une enquêtrice, les stratégies par lesquelles les autrices « défont le regard »,

c'est-à-dire minent de l'intérieur les rapports de pouvoir (notamment genrés) que laissent entrevoir les images afin d'en proposer des lectures alternatives. Cette réflexion sur ce que les images peuvent montrer malgré elles a été prolongée par une analyse du texte de Marie Cosnay, qui s'intéressait à ce qui se produit lorsque l'on choisit, pour des raisons éthiques, de raconter l'archive plutôt que de la donner à voir.

Dans le septième chapitre, j'ai d'abord étudié la façon dont les enquêtrices invoquent l'image en mimant le procédé sémiotique qui mène à sa création par toute une série de métaphores et de gestes hérités de l'imaginaire photographique. Cette tendance culmine dans une photographisation des médias (peinture, danse, sculpture, etc.) convoqués par les enquêtrices, qui sont repensés à l'aune de leur rapport à la trace indicielle. Dans mon analyse des textes de Nelly Kapriélian et de Nathalie Léger qui consolide cette hypothèse, je méditais sur le rôle du rapiécage dans la réparation des existences brisées. Orientée sur le média filmique, l'analyse examinait comment les vécus et les vêtements étaient repensés à l'aune de l'imaginaire cinématographique, plus précisément grâce à la notion de doublure, qui rendait manifeste les opérations d'hypermédiation de l'enquêtrice, un concept que j'ai emprunté à Jay Bolter et David Grusin. Ce geste de remédiation spécifique, qui provoque une disparition de la transparence du geste de médiation, n'avait pas rien à voir avec la reprise critique suggérée par Butler.

Enfin, le huitième et dernier chapitre, à travers trois mouvements de dérobades, interrogeait les fictions numériques au prisme d'une éthique de la discrétion. Je montrais comment l'enquêtrice se maintient dans l'ambivalence en luttant « contre la banalisation du regard dans la société de contrôle » (Limare, 2015, 60), « exploit[ant] les contradictions d'une vigilance ponctuellement retournée contre soi pour mieux dénoncer les excès de la surveillance subie au quotidien » (60). Dans chaque analyse, j'avais pour ambition de souligner le caractère corrélatif de l'effacement de la biographe et/ou de la biographiée et de l'apparition du média. L'hypermédiation à

l'œuvre dans les propositions de Lamine, Beaudoux et Meunier ont cependant la particularité d'exploiter de manière accrue les caractéristiques médiologiques du livre grâce au numérique. Cette caractéristique partagée exigeait la convocation de la notion de rétromédiation, une forme de « remédiation à rebours », qui m'a permis de penser, encore une fois, l'insaisissabilité de l'enquêtrice. J'attribuais à cette dernière, dans une perspective queer (que prolonge cette conclusion), le pouvoir de questionner les limites définitionnelles ainsi que celles de l'œuvre et du livre.

Remplir les blancs

J'ai clos cette thèse par un chapitre sur les dérobades et les débordements de l'enquêtrice : hors de ses genres, gender, médias, définitions. C'est dans une même logique que je voudrais, en guise d'ouverture, la laisser déborder hors des balises de ma réflexion. Cela passe, à mon avis, par l'exploration de ses angles morts, dont l'un des plus importants m'apparaît, rétrospectivement, être celui de la race (entendu, évidemment, au sens sociologique). Il s'agit là d'une donnée dont je n'avais pas conscience en commençant à travailler, et que mes privilèges ont contribué à masquer : le phénomène étudié dans cette thèse est un phénomène pratiquement circonscrit aux femmes blanches, scolarisées, et de classe moyenne-aisée. S'il y a parfois intersection furtive des enjeux genrés avec le classisme (Plantagenet, 2016), le racisme (Correal, 2017), le colonialisme (Benkemoun, 2012) et l'impérialisme (O'Faolain, 2006), ces exemples sont d'une grande rareté dans le corpus. Cette insuffisance s'explique en partie par les privilèges des enquêtrices. Cependant, la délimitation d'un corpus de texte est un exercice dont la responsabilité repose sur le·la chercheur·e, et qui est le résultat d'un ensemble de choix et de biais qui orientent sa constitution et son contenu. Ainsi ce silence n'est pas que celui des enquêtrices, puisque je le partage avec elles.

On peut se demander pourquoi, surtout lorsqu'on sait à quel point la tradition queer est éminemment redevable aux activistes, artistes et théoricien·nes racisé·es (dont les plus

connues sont Audre Lorde, José Esteban Muñoz, Gloria Anzaldúa, ou des collectifs d'importance tels que the Combahee River Collective, Lesbians of Colour, the Black Women's Collective, pour ne citer que quelques contributions d'envergure à l'obtention de droits civiques comme à la pensée queer). En dehors de cet important héritage conceptuel et militant, on sait également que la notion de différence sexuelle et celle de race sont nées d'un même système capitalistico-colonial³²⁹. L'absence de cette question dans une enquête sur la queerisation de l'enquête peut – et doit – susciter la circonspection. Elle éveille en tout cas la mienne envers mes propres pratiques.

Face à cette homogénéité raciale du corpus, un premier réflexe a consisté à vouloir diversifier l'objet de la recherche. Cependant, mes biais personnels et les limites de mes connaissances ne constituent apparemment pas la (seule) explication de ce défaut de représentation, puisque l'étude attentive des parutions littéraires francophones a donné peu d'exemples de ce que je désigne par figure de l'enquêtrice. Il semble donc qu'il faille poser la question autrement : doit-on tenter de modifier (avec des résultats plus ou moins convaincants) le degré de diversité du corpus, qui inclut majoritairement des femmes blanches occidentales, aisées, cis-hétérosexuelles, ou doit-on, comme je le propose ici, déduire que le phénomène circonscrit et étudié dans cette thèse est éminemment lié à la blancheur ?

Ce constat est loin d'évacuer la question raciale en la posant comme un non-enjeu – au contraire : la blancheur est une catégorie identitaire, sociale, culturelle, et elle doit par conséquent être analysée en tant que telle, comme c'est le cas des masculinités, souvent perçues comme la catégorie impensée du général et de l'universel³³⁰. L'absence de problématisation de la blancheur (ou blanchitude, deux traductions du terme

³²⁹ C'est l'un des postulats qu'explore Elsa Dorlin, notamment dans *La matrice de la race* (2006).

³³⁰ Voir, par exemple, les récents travaux de François Dupuis-Déri (*La crise de la masculinité. Autopsie d'un mythe tenace*, 2018), de Lucile Peytavin (*Le coût de la virilité*, 2021), ou de Delphine Dulong, Christine Guionnet et Érik Neveu (*Boys don't Cry ! Les coûts de la domination masculin*, 2012).

« whiteness », utilisé dans la plupart des études anglo-saxonnes qui en font leur objet), perçue comme une forme de neutralité raciale, empêche de percevoir les rapports de pouvoir et les processus d'invisibilisation qui en découlent. Plusieurs chercheur·euses en sciences sociales ont entamé cet important travail de dénaturalisation. Les recherches de Ruth Frankenberg (*White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*, 1988 ; « The Mirage of an Unmarked Whiteness », 2001) sur la construction de la blancheur ou, plus récemment, ceux de Robin DiAngelo sur la fragilité (*What Does It Mean to Be White? Developing White Racial Literacy*, 2012 ; *White Fragility*, 2018) et de Ruby Hamad sur la féminité (*White Tears/Brown Scars*, 2020) blanches montrent qu'une approche héritée des théories critiques de la race (*critical race theory*) ne doit pas se contenter de percevoir celle-ci comme construction uniquement lorsqu'elle est un marqueur de différence par rapport à une blancheur normalisée, mais aussi lorsqu'elle incarne un standard non problématisé. Les études littéraires peuvent certainement profiter de ces enseignements ; c'est en tout cas définitivement le cas d'une thèse telle que celle-ci, où je me suis systématiquement efforcée de faire disparaître plusieurs autres formes de transparence.

Raciser la figure de l'enquêtrice telle que je l'ai détaillée pour en révéler la blancheur permet de désuniversaliser mon propos. Le potentiel de cette découverte – à savoir, que les modalités d'apparition de l'enquêtrice sont liées à une façon très blanche de vivre son féminisme, sa queerité, son engagement politique et son rapport à l'injustice sociale – a néanmoins d'autres mérites, et repose aussi sur les réponses que l'on peut offrir à la question suivante : si ce sont presque exclusivement les individus bénéficiant d'un privilège racial blanc qui se donnent pour objectif de contester les modes de connaissances dominants *de cette manière*, pourquoi ces formes ne sont pas investies par certaines personnes et certains groupes et, surtout, *quelles autres formes le sont ?* Je pense notamment à l'importante place qu'occupe l'afrofuturisme dans les

mouvements décoloniaux et antiracistes³³¹, mais aussi à l'envergure du rôle pris par la science-fiction dans l'imaginaire trans³³². Les genres prospectifs sont peut-être potentiellement plus susceptibles de remodeler une pensée du gender selon une perspective moins ethnocentrée.

Le roman de détection est après tout une forme narrative historiquement liée à l'impérialisme et à la naissance de la répression d'état (Reitz, 2004). Si, à l'origine, le roman policier est « un refuge du Même face à un monde traversé par l'altérité » (1986, 215) comme le soutenait Eisenzweig, alors il exclut au départ certaines expériences minoritaires. L'enquête, telle qu'elle est pensée et conçue dans cette thèse, relève sans aucun doute de modes de connaissance et de savoirs occidentaux. Des polars tels que ceux de Patrick Chamoiseau, Michael Ondaatje, Vikram Chandra ou Mongo Beti exploitent autant ce problème à leur avantage qu'ils nous montrent, en même temps, que le réinvestissement postcolonial de l'enquête est effectué principalement par des hommes. Une pratique décoloniale de la fiction policière existe résolument, mais on peut imaginer que les autrices y trouvent une place limitée. Si les femmes blanches pressentent là un potentiel de réinvestissement critique, comme je l'ai démontré, il faut admettre que leur expérience n'a pas valeur de preuve universelle.

Queer Art of Failure/Failed ARt of Queerness

Le bref bilan qui précède a mis l'accent sur deux caractéristiques spécifiques de la thèse, qui sont à mon sens corrélatives : le queer implique une certaine éthique du soin,

³³¹ Dont les exemples les plus connus sont les romans d'Octavia Butler, Nisi Shawl, Samuel R. Delany, Tananarive Due et Nalo Hopkinson.

³³² Les exemples qui me viennent en tête sont Sabrina Calvo (*Toxoplasma*, 2016), Auriane Velten (*After*, 2021), Caroline George (*La mue de l'hermaphrodite*, 2001), Rita Indiana (*La mucama de Omicunlé*, 2015, traduit en 2020 sous le titre *Les tentacules*), Chris Bergeron (*Valide*, 2021), Nghi Vo (*The Empress of Salt and Fortune*, 2020), Kai Cheng Thom (*Fierce Femmes and Notorious Liars*, 2016) et Rivers Solomon (*An Unkindness of Ghosts*, 2017). Un exemple très connu, dans la culture populaire, est celui qu'offre la série de films *The Matrix* (1999) des sœurs Wachowski.

une prise de conscience aiguë du lieu de prise de parole et des implications liées à la configuration préexistante des rapports de pouvoir. Mes hypothèses quant au domaine d'applicabilité de la figure de l'enquêtrice ont cependant montré que l'efficace de ce concept comporte des limites certaines. Cette insistance sur les lacunes n'est pas fortuite, et découle d'un questionnement tenace : suis-je réellement parvenue, dans le cadre de cette thèse, à queeriser l'enquêtrice ? J'ai auparavant établi que la position et la sensibilité des chercheur·es pouvaient être queer sans que le soient leurs objets, que l'absence presque totale de personnages ou thématiques queers dans les œuvres du corpus ne délégitimait pas systématiquement les entreprises visant à produire des savoirs queers.

Mais qu'est-ce qu'un savoir queer ? L'absence de concerné·es dans le corpus rappelle en effet les critiques formulées par Gayatri Spivak sur la tendance du discours hégémonique à interpréter des enjeux qui lui échappent à l'aune de ses propres critères (1985), ou encore les réserves de Paul B. Preciado sur l'homosexualité molaire et moléculaire conceptualisée par un Deleuze qui privilégie systématiquement son approche philosophique du devenir mineur à une expérience concrète du vécu minoritaire (2000, 141-160). S'il est clair que cela a un impact sur ma légitimité de chercheuse, le simple fait d'appartenir à la communauté queer ne résout pas, à mon sens, ce problème – cela reviendrait à retomber dans le piège de l'essence en affirmant que tout ce que produit un sujet queer *est* en quelque sorte queer par procuration. La question mérite réellement qu'on s'y penche, surtout dans un contexte où se multiplient les tentatives contemporaines de racolage et d'appropriation de la part de ceux qui flairent une martingale profitable dans l'étude des populations marginalisées et dans la cooptation de leurs méthodologies. Cette thèse contribue-t-elle à cet engouement, qui consiste à qualifier de manière cosmétique des processus d'hybridation, de mixité, d'hétérogénéité en fonction d'un terme perçu comme étant plus en vogue ?

La réponse à cette question n'est peut-être pas aussi académique qu'elle le devrait, mais je choisis de l'exposer néanmoins, dès lors qu'à titre de chercheuse queer, j'éprouve la nécessité de produire une « pensée freak » (Renate Lorenz, 2018, 41), une « low theory³³³ » (Halberstam, 2011, 15) peuplée de « sweaty concepts³³⁴ » (Sara Ahmed, 2014, 18). Ce désir, je le partage certainement avec les enquêtrices du corpus, dont j'ai souligné la soif de proposer des modes de cognition alternatifs, amateurs, qui relèvent du bricolage et du dilettantisme plus que de la rigueur et du sérieux, dont Halberstam dit qu'ils constituent « une forme d'entraînement et d'apprentissage qui confirme ce qui est déjà connu en fonction de méthodes de connaissances approuvées, mais ne permettent pas les idées visionnaires ou les envolées imaginatives. » (2011, 6. Je traduis³³⁵), et empêchent de devenir un *mauvais sujet* :

En réponse à la paralysie qui a saisi le sujet postmoderne ou post-structural, prisonnier de systèmes disciplinaires de pouvoirs/savoirs surproductifs, la théorie queer affirme la nécessité du « mauvais sujet » en réaction au sujet souverain qui cherche à maîtriser et dominer intentionnellement l'action et le langage. Ce « mauvais sujet » revendique de nouvelles formes de représentation politiques dans les démocraties capitalistes mais génère également une critique du discours universitaire, de la construction des objets de savoir et notamment de la discipline. (Bourcier, 2001, 153)

³³³ « Low theory tries to locate all the in-between spaces that save us from being snared by the hooks of hegemony and speared by the seductions of the gift shop. [...] Low theory is a model of thinking that I extract from Stuart Hall's famous notion that theory is not an end unto itself but "a detour en route to something else" (1991: 43). » (2011, 15)

³³⁴ « assembling a willfulness archive, I am also working with concepts, and I hope to return concepts to bodies. Concepts can be sweaty: a trace of the laboring of bodies. Willfulness becomes a sweaty concept if we can reveal the labor of its creation. » (2014, 18)

³³⁵ Voici la citation dans son entièreté : « Indeed terms like serious and rigorous tend to be code words, in academia as well as other contexts, for disciplinary correctness; they signal a form of training and learning that confirms what is already known according to approved methods of knowing, but they do not allow for visionary insights or flights of fancy. Training of any kind, in fact, is a way of refusing a kind of Benjaminian relation to knowing, a stroll down uncharted streets in the "wrong" direction (Benjamin 1996); it is precisely about staying in well-lit territories and about knowing exactly which way to go before you set out. Like many others before me, I propose that instead the goal is to lose one's way, and indeed to be prepared to lose more than one's way. » (2011, 6)

L'enquêtrice se présente très certainement comme un mauvais sujet, et la volonté de la queeriser doit inciter les chercheur·euses à en devenir à leur tour. S'engager dans une recherche queer, avec ce que cette démarche implique de remise en question de ce qui est présenté comme allant de soi, ne peut se faire sans autoréflexivité critique sur nos propres postures, tout comme cela ne peut nous dispenser de questionner les modes de production de la connaissance tels que les envisage l'université.

Si cet épilogue respecte plus ou moins l'exercice codifié de la conclusion en semblant mordre la main qui l'a nourri, il m'apparaît toutefois en accord avec une démarche queer autant qu'avec ma volonté, dans cette thèse, de penser l'*inter* et le *trans* comme des principes moteurs de la réflexion sur l'enquête. Peut-être, par conséquent, que la réponse à cette question, à savoir ai-je *réussi* ou non à queeriser l'enquêtrice, importe peu si on remet en perspective notre conception de la réussite :

L'art queer de l'échec démantèle les logiques du succès et de l'échec au sein desquelles nous vivons actuellement. En certaines circonstances, échouer, perdre, oublier, défaire, ne pas savoir offrent en fait des façons plus créatives, coopératives et surprenantes d'être au monde. Échouer est quelque chose que les queers ont toujours fait, et iels l'ont toujours fait exceptionnellement bien³³⁶. Pour les queers, l'échec peut être un style, pour citer Quentin Crisp, ou un mode de vie, pour citer Foucault, et il peut contraster avec les sombres scénarios du succès. Bien que l'échec s'accompagne certainement d'une multitude d'effets négatifs tels que la déception, la désillusion et le désespoir, il offre certainement l'opportunité d'user de ces affects négatifs pour percer des trous dans la

³³⁶ Il faut quand même préciser que l'échec n'est pas pour autant un geste queer *en lui-même*, et qu'en contrepartie le queer n'est pas caractérisé exclusivement par son échec. C'est plutôt l'association historique entre les deux qui mérite d'être réinvestie. Halberstam en est bien conscient et pose cette nuance : « Obviously nothing essentially connects gay and lesbian and trans people to these forms of unbeing and unbecoming, but the social and symbolic systems that tether queerness to loss and failure cannot be wished away; some would say, nor should they be. As Lee Edelman, Heather Love, and others have argued, to simply repudiate the connections between queerness and negativity is to commit to an unbearably positivist and progressive understanding of the queer [...]» (2011, 97-98)

positivité toxique de nos vies contemporaines³³⁷ (Halberstam, 2011, 2-3, je traduis).

C'est dans le refus de présenter un bilan éclatant des accomplissements de cette thèse, dans la révélation insistante et obstinée de son inaptitude à jongler parfaitement avec le concept mouvant, fluctuant du queer qu'elle s'engage le plus à l'être. Je préfère souscrire, pour prolonger le titre de Jack Halberstam, à l'art queer de l'échec (*queer art of failure*) que de me risquer à l'art raté de la queeritude (*failed art of queerness*). Un tel postulat ne vise pas, par une pirouette rhétorique, à soustraire ce travail de recherche à tout retour critique ni à d'éventuelles réserves. Il signale plutôt combien le fait de souscrire pleinement à certains modes d'évaluation sans les évaluer eux-mêmes en retour n'est pas un exercice de queerisation, du moins si l'on considère que le queer n'est pas uniquement une identité, mais aussi un *moment*, celui où la pensée s'interroge sur les conditions qui la rendent possibles.

Figuring it out

Dans *Wilful Subjects*, Sara Ahmed entame sa poursuite de la figure du « sujet obstiné » (*wilful*) par une « archive de l'entêtement » (*archive on wilfulness*). Selon ses observations, la figure du sujet obstiné est souvent

dépeinte comme une vagabonde. Lorsque l'on s'égare des sentiers officiels, on crée des lignes de désir, des marques pâles sur la terre, des traces qui indiquent où vous ou d'autres sont passés. Une archive obstinée est fondée sur l'espoir : l'espoir que ceux qui s'éloignent des chemins

³³⁷ « The Queer Art of Failure dismantles the logics of success and failure with which we currently live. Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, [...] not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of low theory being in the world. Failing is something queers do and have always done exceptionally well; for queers failure can be a style, to cite Quentin Crisp, or a way of life, to cite Foucault, and it can stand in contrast to the grim scenarios of success that depend upon [...]. And while failure certainly comes accompanied by a host of negative affects, such as disappointment, disillusionment, and despair, it also provides the opportunity to use these negative affects to poke holes in the toxic positivity of contemporary life. »

qu'ils sont censés suivre laissent leurs empreintes derrière eux³³⁸ (2014, 21. Je traduis).

Il me serait facile d'argumenter que ce sujet obstiné/volontaire est en partie incarné par l'enquêtrice, dont on a appris le goût pour l'esquive, la trace, la délinquance. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'Ahmed en détecte les traces à travers les archives, et que ce soit de nouveau par elles qu'elle révèle son parcours intellectuel. Mon travail de recherche ne reposant pas sur une ambition typologique, j'espère, comme Ahmed, avoir montré que l'impossibilité d'immobiliser la figure de l'enquêtrice n'empêche pas d'en suivre la trajectoire, d'en deviner les errements, de s'enthousiasmer en anticipant ses écarts à la manière de ce « sujet obstiné ».

Cependant, ce qui m'intéresse avant tout, dans l'introduction de *Wilful Subject*, est la manière dont l'autrice décrit sa découverte de la figure en racontant la façon dont celle-ci lui est apparue inopinément, à la lecture d'un conte des Frères Grimm :

Le sujet obstinée m'a menée là où elle apparaissait. En suivant cette figure, je suis donc tombée sur des matériaux que je n'avais jamais rencontrés auparavant. La recherche implique de s'ouvrir au fait d'être transformée par ce que nous rencontrons. Cette fable a redirigé ma pensée et est devenue un pivot, ou une table qui a supporté mes transports. (5. Je traduis³³⁹)

La sérendipité d'Ahmed, comme celle de l'enquêtrice, a aussi été, tout au long de cette thèse, la mienne.

³³⁸ « the willful subject is often depicted as a wanderer. When you stray from the official paths, you create desire lines, faint marks on the earth, as traces of where you or others have been. A willfulness archive is premised on hope: the hope that those who wander away from the paths they are supposed to follow leave their footprints behind. »

³³⁹ « The willful subject led me to where she came to appear. In following this figure, I thus came across materials I had not previously encountered. [...] Research involves being open to being transformed by what we encounter. This fable redirected my thinking and became a pivot, or a table, that supported my travels. »

Ce que ne laisse pas paraître ma traduction est la polysémie du mot *figure* : en anglais, au sens nominal, le mot désigne une silhouette, une forme ; employé comme un verbe (*to figure*), il fait référence au fait de pressentir un événement, de comprendre (*figuring out something*), ou d'apparaître, de prendre part à quelque chose (*figure on/in something*). En apparaissant dans les textes (*figuring in*) avec autant d'insistance et en de multiples occurrences, toujours différentielles, l'enquêtrice – ses frictions, ses entrecroisements – m'a permis, pour employer ces expressions difficilement traduisibles, de « *figure it out* » : de déployer un exercice de compréhension qui relève moins de la résolution de problème que de l'attention étonnée et joueuse, une investigation qui ne freine pas l'objet observé sur sa piste évanescence, mais se laisse plutôt remuer par lui. Car au final, la question est moins de savoir *qui* est l'enquêtrice que de déterminer ce qu'elle *fait* – au texte, au genre, au gender, au média, aux chercheur·es. Comme l'écrit Ahmed dans une formule peu aisée à traduire et inspirée par les jeux de la pensée de Donna Haraway sur le terme « *matter* », « *figures are semiotic and material. If figures mean ; they matter. If figures matter; they mean. [...] When figures are exercised, they move ; and we are moved by them.* » (17) C'est là son *importance*, là sa *matière*, et peut-être l'énigme la plus cruciale qu'elle puisse, en définitive, poser sans résoudre.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Principal

Beaudoux, Clara. *Madeleine Project*. Paris : Le Livre de poche, 2017 [2016].

Cosnay, Marie. *Villa Chagrin*. Paris : Verdier, 2006.

Doucet, Julie. *Melek*. Montréal : L'Oie de Cravan, 2002.

Kapriélian, Nelly. *Le manteau de Greta Garbo*. Paris : Grasset, 2014.

Lamine, Héla. *The (un)secret life of Samantha C*. Sidi Bou Saïd : A. Gorgi, 2015.

Léger, Nathalie. *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Paris : P.O.L., 2016 [2012].

Léger, Nathalie. *La robe blanche*. Paris : P.O.L., 2018.

Meunier, Albertine. *My Google Search History T. 1*. Éditions L'air de rien, 2011 ; *T. 2*. Éditions Matière Primaire, 2016.

Monnin, Isabelle. *Les Gens dans l'enveloppe*. Paris : JC Lattès, 2015.

Secondaire

Benkemoun, Brigitte. *La petite fille sur la photo*. Paris : Fayard, 2012.

Benkemoun, Brigitte. *Je suis le carnet de Dora Maar*. Paris : Stock, 2019.

Cloarec, Françoise. *L'Indolente*. Paris : Stock, 2016.

- Correal, Annie. « Histoire en noir et blanc. » [trad. Jérôme Orsoni] *Feuilleton* n°20, printemps-été 2017 : 34-49.
- Darrieussecq, Marie. *Être ici est une splendeur*. Paris : P.O.L., 2016.
- Delay, Florence. *Catalina. Une Enquête*. Paris : Point, 2004 [1994].
- Frain, Irène. *Je te suivrai en Sibérie*. Chamonix : Éditions Paulsen, 2019.
- Josse, Gaëlle. *Une femme en contre-jour*. Paris : Noir sur Blanc, 2019.
- Laurens, Camille. *La petite danseuse de quatorze ans*. Paris : Stock, 2017.
- Léger, Nathalie. *L'exposition*. Paris : P.O.L., 2008.
- Lesbre, Michèle. *Chère brigande : lettres à Marion du Faouët*. Paris : Sabine Wespieser, 2017.
- Mimouni, Isabelle. *La gloire perdue d'Elise Deroche*. Paris : Cohen&Cohen, 2019.
- O'Faolain, Nuala. *L'histoire de Chicago May*. [traduction de Vitalie Lemerre] Paris : Sabine Wespieser, 2006 [2005].
- Peretti (de), Camille. *La Casati*. Paris : Stock, 2011.
- Piégay, Nathalie. *Une femme invisible*. Monaco : Les Éditions du Rocher, 2018.
- Plantagenet, Anne. *Appelez-moi Lorca Horowitz*. Paris : Stock, 2016.

Corpus théorique et critique

Roman policier et enquête

- Amir, Lucie. « L'enquête dissoute dans le quotidien : les enjeux critiques de l'épuisement d'une matrice narrative dans quelques polars contemporains. » *Cahiers de recherche Archiver le présent ?* n°1, 2019. [En ligne.] <http://www.archiverlepresent.org/article-cahier/lenquete-dissoute-quotidien>
- Astier, Colette. « Histoires de meurtres. Réflexions sur le roman. » dans *Criminels et policiers*, sous la dir. d'Alain-Michel Boyer. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1988 : 39-56.

- Bertozzi, Marco. « Chasseurs d'indices. Quelques réflexions sur les formes de rationalité et les ruses de l'intelligence. » dans *L'interprétation des indices : enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, sous la dir. de Denis Thouard. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007 : 25-34.
- Boltanski, Luc. *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*. Paris : Gallimard, coll. « NRF essais », 2012.
- Bonfantini, Massimo A. et Giampaolo Proni. « Deviner ou ne pas deviner? » dans *Le Signe des trois. Dupin, Holmes, Peirce*, sous la dir. d'Umberto Eco et Thomas Sebeok. Liège : Presses universitaires de Liège, 2015 [1984] : 139-154.
- Boyer, Alain-Michel. « L'énigme, l'enquête et la quête du récit : la fiction policière dans *Les Gommages* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet. » *French Forum*, vol 6, n° 1 1981 : 74-83.
- Boyer, Alain Michel. « Caïn, Sherlock Holmes et Sigmund Freud : vers une logique du secret. » dans *Criminels et policiers*, sous la dir. d'Alain-Michel Boyer. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1988 : 1-38.
- Boyer, Alain-Michel. « Portrait de l'artiste en policier. » dans *Criminels et policiers*, sous la dir. d'Alain-Michel Boyer. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1988 : 217-270.
- Butor, Michel. *L'emploi du temps*. Paris : 10/18, 1972.
- Caillet, Aline. *L'Art de l'enquête: savoirs pratiques et sciences sociales*. Paris/Sestos an Giovanni : Mimésis, 2019.
- Caillois, Roger. « Le roman policier. » dans *Approches de l'imaginaire*. Paris : Gallimard, 1974 [1941] : 177-206.
- Campbell, SueEllen. « The detective Heroine and the Death of Her Hero : Dorothy Sayers to P.D. James. » dans *Feminism in Women's Detective Fiction*, sous la dir. de Glenwood Irons. Toronto : University of Toronto Press, 1995 : 12-29.
- Carron, Delphine (2013). *Figures du détective dans le polar américain contemporain. Littératures*. (Thèse de doctorat). Angers : Université d'Angers.
- Catellin, Sylvie. « L'abduction : une pratique de la découverte scientifique et littéraire. » *Hermès, La Revue*, vol. 39, n° 2, 2004 : 179-185.

- Chaudier, Stéphane. « Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu* », *Cahiers d'études romanes*, n°34, 2017 : 143-162.
- Combes, Annie. « Indices et leurres : de la trace au tracé. » dans *Les Cahiers des Paralittératures*, « Agatha Christie et le roman policier d'énigme », Actes du 5ème colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine (1991), sous la dir. de Jean-Marie Graitson. Liège : CEFAL, 1994 : 82-86.
- Decout, Maxime. *Pouvoirs de l'imposture*. Paris : Minuit, 2018.
- Décuré, Nicole. « Les filles et les petites-filles d'Agatha. Images de femmes et images des femmes dans le roman policier anglais contemporain. » *Études Anglaises*, octobre-décembre 1991 : 399-412.
- Décuré, Nicole. « Friendless Orphans : Family Relationships in Women's Crime Fiction. » *Phoebe, An Interdisciplinary Journal of Feminist Scholarship, Theory and Aesthetics*, vol. 6 n° 1, 1994 : 27-40.
- Décuré, Nicole. « Pleins feux sur les limières anglo-américaines : 30 ans de féminisme, 15 ans de polar. » *Les Temps Modernes*, n° 595, 1997 : 35-52.
- Décuré, Nicole. « Cherchez les femmes. » *Mystery Readers Journal*, vol. 16 n° 2, 2000 : 9-12.
- Demanze, Laurent. *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris : Librairie José Corti, coll. « Les Essais », 2019.
- Demanze, Laurent. « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. » *CONTEXTES*, n°22, 2019. [En ligne] <http://journals.openedition.org/contextes/6893>
- Denis, Marie-Ève (2006). *Scruté à la loupe : analyse de la représentation du personnage du détective dans le roman policier*. (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris : Armand Collin, 1992.
- Eco, Umberto et Thomas Sebeok (dir.). *Le Signe des trois. Dupin, Holmes, Peirce*. Liège : Presses universitaires de Liège, 2015 [1984].
- Eisenzweig, Uri. *Autopsies du roman policier*. Paris : 10/18, 1983.
- Eisenzweig, Uri. *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*. Paris : Bourgois, 1986.

- Engel, Pascal. « Savoir et enquêter. » *En attendant Nadeau*, dossier « Enquêtes », 2019. [En ligne.] <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/23/savoir-enqueter/>
- Evrard, Franck. *Lire le roman policier*. Paris : Dunod, 1996.
- Fondanèche, Daniel. *Le roman policier*. Paris : Ellipses, 2003.
- François, Marion. « La vérité dans le sang : roman policier et connaissance. » *LISA/LISA, Écrivains, écritures, Literary Studies*. [En ligne.] <http://journals.openedition.org/lisa/7175>
- Gaudy, Hélène. « Les lieux du crime. » *En attendant Nadeau*, dossier « Enquêtes », 2019. [En ligne.] <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/23/lieux-crime-sebald/>
- Granier, Caroline. *À armes égales. Les femmes armées dans les romans policiers contemporains*. Paris : Ressouvenances, 2018.
- Gheorghe, Adriana (2006). *Le mythe d'Œdipe et le roman policier*. Mémoire de maîtrise : Université de Reims Champagne-Ardenne.
- Ginzburg, Carlo. *Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice*. Paris : Gallimard, 1980.
- Ginzburg, Carlo. « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après. » dans *L'interprétation des indices : enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, sous la dir. de Denis Thouard. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007 : 37-47
- Ginzburg, Carlo. « Traces, racines d'un paradigme indiciaire » dans *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*. Paris : Verdier, 2010 : 139-180.
- Gregory Klein, Kathleen. *The Woman Detective : Genre and Gender*. Chicago : University of Illinois Press, 1995.
- Gregory Klein, Kathleen. « *Habeas Corpus* : Feminism and Detective Fiction. » dans *Feminism in Women's Detective Fiction*, sous la dir. de Glenwood Irons. Toronto : University of Toronto Press, 1995 : 171-190.
- Horowitz, Nancy. « Le cœur du modèle policier. » dans *Le Signe des trois. Dupin, Holmes, Peirce*, sous la dir. d'Umberto Eco et Thomas Sebeok. Liège : Presses universitaires de Liège, 2015 [1984] : 205-224.

- Irons, Glenwood. « Introduction : gender and genre : The woman Detective and the Diffusion of Generic Voices. » dans *Feminism in Women's Detective Fiction*, sous la dir. de Glenwood Irons. Toronto : University of Toronto Press, 1995 : VII-IX.
- Kalifa, Dominique. *Naissance de la police privée : détectives et agences de recherches en France (1832-1942)*. Paris : Plon, coll. « Civilisations et mentalités », 2000.
- Kalifa, Dominique. « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900. » *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 22, 2004 : 15-28.
- Kalifa, Dominique. « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIXe siècle » dans *L'enquête judiciaire en Europe au XIXe siècle. Acteurs, imaginaires, pratiques*, sous la dir. de Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa et Jean-Noël Luc. Paris : Créaphis, 2007 : 241-253.
- Kalifa, Dominique. « "Enquête et culture de l'enquête" au XIX^e siècle. » *Romantisme* 3, n° 149, 2010 : 3-23.
- Klinkenberg, Jean-Marie. « Connaître, abduire, interpréter. » dans *Le Signe des trois. Dupin, Holmes, Peirce*, sous la dir. d'Umberto Eco et Thomas Sebeok. Liège : Presses universitaires de Liège, 2015 [1984] : 11-18.
- Lacassin, Francis. *Mythologie du roman policier*. Paris : Christian Bourgeois, 1993 [1974].
- Legros Chapuis, Élisabeth. *Des femmes dans le noir*. Paris : Coin du Canal, 2012.
- Lemondé, Anne. *Les femmes et le roman policier : anatomie d'un paradoxe*. Montréal : Québec Amérique, 1984.
- Lits, Marc. *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège : Éditions du CEFAL, 1999.
- Loiseau, Dominique. « *Noir de femme* : conformités et transgression. » dans *Les œuvres noires de l'art de la littérature (sur le roman policier)*, sous la dir. d'Alain Pessin et Marie-Caroline Vanbremeersch. Paris : L'Harmattan, 2002 : 143-158.
- Mellier, Denis et Luc Ruiz (dir.). *Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures*. Fontenay/Saint-Cloud : ENS éditions, 1995.
- Mellier, Denis. *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*. Paris : ENS éditions, 1999.
- Mellier, Denis. « Enquêtes biographiques. Énigme et énigmatique dans le cadre des récits déceptifs (Russell Banks, Claudio Magris, Antonio Muñoz Molina, Jean-François

- Vilar). » *Cahier ReMix*, n° 14, Chicoutimi : UQAC, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2021. [En ligne.] <http://oic.uqam.ca/fr/remix/enquetes-biographiques-enigme-et-enigmatique-dans-le-cadre-des-recits-deceptifs-russell-banks>
- Messac, Régis. *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*. Paris : Honoré Champion, 2011 [1929].
- Peyronie, André. « La double enquête du roman policier à énigmes. » dans *Criminels et policiers*, sous la dir. d'Alain-Michel Boyer. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1988 : 129-162.
- Piglia, Ricardo. *Le dernier lecteur*. Paris : Christian Bourgois, 2008.
- Plain, Gill. *Twentieth-century Crime Fiction : Gender, Sexuality and the Body*. Edinburg : Edinburg University Press, 2001.
- Privat, Jean-Marie. 2015. « Ethnocritique du roman policier (Agatha Christie, "La mystérieuse affaire de Styles") ». Dans le cadre de *Repenser le réalisme. IIe Symposium de sociocritique*. Colloque organisé par CRIST, le Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes. Montréal, Université de Montréal, 12 décembre 2015. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/communications/ethnocritique-du-roman-policier-agatha-christie-la-mysterieuse-affaire-de-styles>>.
- Privat, Jean-Marie. 2017. « Du paradigme indiciaire au sémiodrame. L'exemple du roman policier classique ». Dans le cadre de *Personnages*. Table ronde organisée par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Université du Québec à Montréal, Montréal, 24 février 2017. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/communications/du-paradigme-indiciaire-au-semiodrame-lexemple-du-roman-policier-classique>>.
- Rabaté, Dominique. *Désirs de disparaître : une traversée du roman français contemporain*. Paris : Tangence éditeur, 2015
- Rabosseau, Sandrine (2010). *La figure de la criminelle dans le roman français (1789-1918)*. (Thèse de doctorat). Lille : Université Lille III.
- Reddy, Maureen T. *Sisters in Crime : Feminism and the Crime Novel*. New York : Continuum, 1988.
- Regard, Frédérique. *Le détective était une femme : le polar a-t-il un genre ?* Paris : PUF, 2018.

- Reitz, Caroline. *Detecting the Nation Fictions of Detection and the Imperial Venture*. Columbus : Ohio State University Press, 2004.
- Reuter, Yves (dir.). *Le Roman policier et ses personnages*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 1990.
- Rowena Munt, Sally. *Murder by the Book : Feminism and the Crime Novel*. Abingdon-on-Thames : Routledge, 1994.
- Rowland, Susan. *From Agatha Christie to Ruth Rendell. British Women Writers in Detective and Crime Fiction*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2000.
- Schaffner, Alain. « Qui a tué la petite madeleine ? À la Recherche du temps perdu et le roman policier » *La licorne*, n°44, 1998 : 17-34.
- Seboek, Thomas A. « Un, deux, trois énonce UBERTÉ. » dans *Le Signe des trois. Dupin, Holmes, Peirce*, sous la dir. d'Umberto Eco et Thomas Seboek. Liège : Presses universitaires de Liège, 2015 [1984] : 23-32.
- Soukhodolskaia, Alisa (2011). *Quête identitaire/enquête policière métaphysique dans trois romans de Patrick Modiano, suivi de Récits sans musique*. (Mémoire de maîtrise). Montréal : McGill.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971.
- Tomc, Sandra. « Questing Women : The Feminist Mystery after Feminism. » dans *Feminism in Women's Detective Fiction*, sous la dir. de Glenwood Irons. Toronto : University of Toronto Press, 1995 : 46-63.
- Truzzi, Marcello. « Sherlock Holmes : un psychologue appliqué. » dans *Le Signe des trois. Dupin, Holmes, Peirce*, sous la dir. d'Umberto Eco et Thomas Seboek. Liège : Presses universitaires de Liège, 2015 [1984] : 73-100.
- Vareille, Jean-Claude. *Filatures, Itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1980.
- Warthling Roberts, Joan. « Amelia Butterworth : The Spinster Detective. » dans *Feminism in Women's Detective Fiction*, sous la dir. de Glenwood Irons. Toronto : University of Toronto Press, 1995 : 3-12.

Xanthos, Nicolas (2002). *De l'empreinte au récit. Représentation des processus de sémiotisation de l'indice dans le roman policier*. (Thèse de doctorat). Montréal : Université du Québec à Montréal.

Xanthos, Nicolas. *De l'empreinte au récit : destins de l'indice et de l'action dans le roman policier*. Québec : Nota bene, 2008.

Xanthos, Nicolas. « Irréductibilités événementielles dans le roman d'enquête contemporain. » dans *Poétiques et imaginaires de l'événement*, sous la dir. de Nicolas Xanthos et Anne-Martine Parent, Montréal : Figura, 2011 : 45-61.

Biographie, récits de filiation et littératures référentielles

Adler, Aurélie. « Introduction. Minuscule et marginal : émergence d'un paradigme. » dans *Éclats des vies muettes*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

Bloch-Dano, Évelyne. « Écrire une vie de femme... » *Critique*, vol. 781-782, n° 6, 2012 : 599-609.

Bouju, Emmanuel. « Auctor in Fabula / Opus A Fabula : le double fond de la fiction biographique. » Dans *Fictions biographiques, XIXe -XXIe siècles*, sous la dir. De Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 305-315.

Bouju, Emmanuel. « La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation du roman contemporain. » dans *Le roman français contemporain face à l'Histoire*. Sous la dir. de Gianfranco Rubino et Dominique Viart. Macerata : Quodlibet, 2014 : 77-88.

Boyer-Weinmann, Martine. *La relation biographique : enjeux contemporains*. Seyssel : Champ vallon, 2005.

Buisine, Alain. « Biofictions. » *Revue des sciences humaines*, n° 224, 1991 : 9-13.

Calle-Gruber, Mireille. « Le deuil de la biographie. » *Revue des sciences humaines*, n° 263 (2001) : 124-147.

Castro, Ginette et Marie-Lise Paoli (dirs.). *Écritures de femmes et autobiographie*. Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2001.

Caumartin, Anne et Martine-Emmanuelle Lapointe. « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise. » *@analyses* Vol. 2, n° 3, Automne 2007. <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/issue/view/180>

- Cerquiglini, Blanche. « Des vies rêvées. » *Critique*, vol. 4, n°767, 2011 : 293-304.
- Compagnon, Antoine et Roger, Philippe. « Biographies, mode d'emploi. » *Critique*, n° 781-782 (2012) : 483.
- Craciunescu, Miruna. « Fictionnalité et référentialité. » *Itinéraires*, vol. 1, 2017–2018. [En ligne] <https://journals.openedition.org/itineraires/3693>
- Dion, Robert, Frances Fortier, Barabra Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, (dirs.). *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec : Nota Bene, coll. « Convergences », 2007.
- Dion, Robert et Mahigan Lepage « L'archive du biographe : Usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine. » *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007 : 11–21.
- Dion, Robert et Frances Fortier. *Écrire l'écrivain : formes contemporaines de la vie d'auteur*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.
- Dion, Robert et Frédéric Regard (dirs.). *Les nouvelles écritures biographiques*. Lyon : ENS, 2013.
- Dion, Robert. *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2018.
- Dupont, Caroline. *L'imagination biographique et critique : variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivain*. Québec : Nota Bene, coll. « Littératures », 2006.
- Filion, Louise-Hélène (2017). *Les usages littéraires de Thomas Bernhard et de Peter Handke au Québec. Les modalités d'une affiliation interculturelle*. (Thèse de doctorat) Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Fortier, Frances. « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation. » *Protée*, vol. 33, n° 3, 2005 : 51–64.
- Fortier, Frances. (2007) « La contrainte des vingt-quatre heures. Le quotidien dans trois microbiographies contemporaines. » *temps zéro*, n° 1, 2007 : 299-314.
- Foucault, Michel. « La vie des hommes infâmes. » dans *Cahiers du chemin*. Paris : Gallimard, 1977.

- Gefen, Alexandre. « Soi-même comme un autre : présupposés et signification du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine. » Dans *Fictions biographiques, XIXe -XXIe siècles*, sous la dir. de Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 55-76.
- Gefen, Alexandre et René Audet (dirs.). *Frontières de la fiction*. Québec et Bordeaux : Nota Bene et Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », 2001.
- Gefen, Alexandre. « Au pluriel du singulier : la fiction biographique. » *Critique*, n° 781-782 (2012) : 565-575.
- Gemis, Vanessa. « La biographie genrée : le genre au service du genre. » *COntEXTES* n° 3, « La question biographique en littérature », juin 2008. <https://journals.openedition.org/contextes/2573>
- Lapointe, Martine-Emmanuelle et Laurent Demanze. « Dossier Figures de l'héritier dans le roman contemporain. » *Études Françaises*, Vol. 45, n° 3, 2009.
- Larroux, Guy. *Et moi avec eux. Récit de filiation contemporain*. Paris : La Baconnière, 2020.
- Ledoux-Beaugrand, Évelyne (2010). *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*. (Thèse de doctorat) Montréal : Université de Montréal.
- Lejeune, Philippe (dir.). *Le Désir biographique*. Nanterre : Centre de sémiotique textuelle, « Cahiers de sémiotique textuelle », 1989.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, « Points », 1996 [1975].
- Leroy, Claude. « L'abiographie. » Dans *Le Désir biographique*, sous la dir. de Philippe Lejeune. Cahiers de sémiotique textuelle, Université Paris X Nanterre, 1989.
- Madelénat, Daniel. *La biographie*. Paris : Presses universitaires de France, 1984.
- Madelénat, Daniel. « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances. » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises (CAIÉF)*, n° 52, 2000 : 153-168.
- Madelénat, Daniel. « Moi, biographe : m'as-tu vu ? » *Revue de littérature comparée*, n° 325, 2008 : 95-108.
- Madelénat, Daniel. « L'auteur ! l'auteur ! Biographie, l'as-tu vu ? » dans *Les nouvelles écritures biographiques*, sous la dir. de Robert Dion et Frédérique Regard. Lyon : ENS, 2013 : 59-72.

- Monluçon, Anne-Marie et Salha, Agathe. « Introduction. Fictions biographiques XIXe-XXIe siècle : un jeu sérieux ? » Dans *Fictions biographiques, XIXe -XXIe siècles*, sous la dir. de Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 7-34.
- Planté, Christine. « Écrire des vies de femmes. » *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, « Le genre de l'histoire », printemps 1988 : 57-75.
- Puech, Jean-Benoît. « Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation. » dans *Les nouvelles écritures biographiques*, sous la dir. de Robert Dion et Frédérique Regard. Lyon : ENS, 2013 : 27-48.
- Regard, Frédéric. « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique. » dans *La biographie littéraire en Angleterre (XVIIe -XXe siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, sous la dir. De Frédéric Regard. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999 : 11-30
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset, 1988.
- Ryan, Marie-Laure. « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? » dans *Frontières de la fiction*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002 : 16-41.
- Titus-Carmel, Gérard. « Le moins en dehors. » *Revue des sciences humaines*, n° 263 (2001) : 115-121.
- Varikas, Eleni. « L'approche biographique dans l'histoire des femmes. » *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, « Le genre de l'histoire », printemps 1988 : 41-56.
- Viart, Dominique. « Filiations littéraires », dans *États du roman contemporain*, sous la dir. de Jan Baetens et Dominique Viart. Paris/Caen : Lettres modernes/Minard, coll. « La Revue des lettres modernes/Écritures contemporaines », 1999 : 115-139.
- Viart, Dominique. « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique. » *Revue des sciences humaines*, n° 263, 2001 : 7-33.
- Viart, Dominique. « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques. » Dans *Fictions biographiques, XIXe -XXIe siècles*, sous la dir. de Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 35-54.
- Viart, Dominique. « Fictions en procès. » dans *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Viart, Dominique. « Le silence des pères au principe du "récit de filiation". » *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009 : 95–112.

Viart, Dominique. « Tout, sauf le nom. Poétique et plastique des noms propres : Claude Simon et Christian Boltanski » dans *Nom propre et écritures de soi*, sous la dir. de Baudelle, Yves et Élisabeth Nardout-Lafarge. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011 : 103-120.

Viart, Dominique. « La littérature, l'histoire, de texte à texte. » dans *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, sous la dir. de Rubino, Gianfranco et Dominique Viart. Macerata : Quodlibet, 2014 : 29-40.

Genre littéraire, généricité, gender

Adam, Jean-Michel. *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*. Louvain-la-Neuve : Éd. L'Harmattan-Academia, coll. « Sciences du langage : carrefours et points de vue », 2011.

Ahmed, Sara. *Wilful Subjects*. Durham : Duke University Press, 2014.

Baby, Hélène (dir.). *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*. Paris : L'Harmattan, 2006.

Baroni, Raphaël et Marielle Macé (dir.) *Le Savoir des genres*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2007.

Bellet, Roger. « Masculin et féminin dans les pseudonymes des femmes de lettres au XIXe siècle. » dans *Femmes de lettres au XIXe siècle : Autour de Louise Colet*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1982 : 249-281.

Boisclair, Isabelle, et Lori Saint-Martin. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires ». *Recherches féministes*, n° 19, vol. 2, 2006 : 5-27.

Boof-Vermeesse, Isabelle. « *Masquereading* : masquarade et lecture, l'élargissement du répertoire. » dans *Comment faire des études-genres avec de la littérature ? Masquereading*. Paris : L'Harmattan, 2014 : 185-196.

Bourcier, Sam. *Queer zones 1 : politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. Paris : Balland, 2001.

- Bourcier, Sam. « Mini-épistémologie des études littéraires, des études genres et autres -*studies* dans une perspective interculturelle. » dans *Comment faire des études-genres avec de la littérature ? Masquereading*. Paris : L'Harmattan, 2014 : 13-28.
- Bourcier, Sam. « La fièvre des archives. » *Trou Noir*, n°2, 2020. [En ligne] <http://www.trounoir.org/?La-fievre-des-archives>
- Bourdieu, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : Le Seuil, 1998.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body : Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester : Manchester University Press, 1992.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre*. Paris : La Découverte, 2006 [1990].
- Butler, Judith. *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Paris : Éditions Amsterdam, 2009 [1993].
- Butler, Judith. *Défaire le genre*. Paris : Éditions Amsterdam, 2013 [2004].
- Cislaru, Georgeta. « Le pseudonyme, nom ou discours ? » *Les Carnets du Cediscor*, n° 11, 2009. [En ligne.] <http://journals.openedition.org/cediscor/746>
- Crenshaw, Kimberlé. « Cartographie des marges : Intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes de couleur. » *Les Cahiers du genre*, n° 39, 2005 [1989] : 51-82.
- Cusset, François. *Queer critics : la littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*. Paris : PUF, « Perspectives critiques », 2002.
- Delvaux, Martine. *Le boys club*. Montréal : Remue-Ménage, 2019.
- Delvaux, Martine. *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Remue-Ménage, 2013.
- de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Demeule, Fanie, Joyce Baker. « Femmes ingouvernables : postures créatrices. » *Quartier F*, Cahier virtuel n° 5, 2018. [En ligne.] <http://quartierf.org/fr/cahier/femmes-ingouvernables-postures-creatrices>
- Dion, Robert, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert (dir.). *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec : Éditions Nota bene, 2001.

- Dorlin, Elsa. *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*. Paris : PUF, coll. « Philosophies », 2008
- Dorlin, Elsa et Fassin, Éric (dir.). *Reproduire le genre*, Paris : BPI : 2010.
- Gay, Roxane. *Bad féministe*. Montréal : Édito, 2019 [2014].
- Giacchetti, Claudine. « Comment signer maintenant ? » *Le pseudonyme raconté par les femmes de lettres (1830–1870)*, *Romance Quarterly*, n°60, vol. 1, 2013 : 41-51.
- Grué, Mélanie. « La subversion du genre dans la photographie de Nan Goldin » dans *Épistémologies du genre : Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*. Lyon : ENS Éditions, 2018. [En ligne.] <http://books.openedition.org/enseditions/9257>
- Halbertsam, Jack. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Durham : Duke University Press, 2005.
- Halbertsam, Jack. *The Queer Art of Failure*. New York : New York University Press, 2001.
- Haraway, Donna. « Situated Knowledges : the Science Question in Feminism and the Privilege of partial Perspective. » *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988: 575-599.
- Haraway, Donna J. « A Game of Cat's Cradle : Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies. » *Configurations*, Vol. 2, n° 1, Winter 1994 : 59-71.
- Harding, Sandra. « Rethinking Standpoint Epistemology: What is "Strong Objectivity?" » *The Centennial Review*, vol. 36, n° 3, 1992 : 437-470.
- Huglo, Marie-Pascale. « "Entrer dans un art par un autre" : cinématographie de la petite scène chez Roland Barthes et Annie Ernaux. » dans *Le bal des arts : Le sujet et l'image : écrire avec l'art*. Macerata : Quodlibet, 2015 : 191-201.
- Lambert, Kevin. « Queering : propositions théoriques pour une politique de la lecture. » *Sens public*, 2020. [En ligne.] <http://sens-public.org/articles/1569/>
- Lapalud, Pascale, Chris Blache, Lucie Roussel-Richard. « Le droit à la flânerie. Genre et Ville. » *Les cahiers de la LCD*, n° 1, vol. 1, 2016 : 34-57.
- Lépinard, Éléonore, et Lieber, Marylène. *Les théories en études du genre*. Paris : La Découverte, 2020.

- Lieber, Marylène. *Genre, violences et espaces publics. La vulnérabilité des femmes en question*. Paris : Presses de Sciences Po, coll. « Académique », 2008.
- Lifshitz, Sébastien. *Mauvais genres : les travestis à travers un siècle de photographie amateur*. Paris : Éditions Textuel, 2016.
- Lorenz, Renate. *Art Queer. Pour une théorie freak*. Paris : Éditions b42, 2018.
- Moineau, Jean-Claude. *Queeriser l'art*. Paris: Les Presses du réel, 2016.
- Moncond'huy, Dominique et Henry Scepi (dir.). *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.
- Mohssine, Assia. *Genres littéraires et gender dans les Amériques*. Clermont-Ferrand : PUBP, coll. « Littératures », 2019.
- Mulvey, Laura. *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*. Paris : Mimésis, 2017.
- Pahud, Stéphanie. « Le corps exhibé : un texte singulier du féminisme quatrième génération. » *Argumentation et Analyse du Discours*. N°18, 2017. [En ligne.] <http://journals.openedition.org/aad/2338>
- Perrot, Michelle. *Les femmes ou les silences de l'histoire*. Paris : Flammarion, 2020 [1998].
- Planté, Christine. « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique ? » *RHLF*, n° 3, 2003 : 655-668.
- Potvin, Claudine. « De l'utopie féministe comme genre littéraire. » dans *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, sous la dir. de Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert. Québec : Éditions Nota bene, 2001 : 59-79.
- Preciado, Paul B. *Testo Junkie : Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. New York : Feminist Press, 2013.
- Preciado, Paul B. *Un appartement sur Uranus : Chroniques de la traversée*. Paris : Grasset, 2019.
- Rubin, Gayle. « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », *Les cahiers du CEDREF*, n°7, 1998 : 3-81.
- Saint-Martin, Lori. *Au-delà du nom : la question du père dans la littérature québécoise actuelle*. Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2010.

- Saint-Martin, Lori. *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Montréal : Alias, 2017.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, coll. « poétique », 1989.
- Sedgwick, Eve K. *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*. New York : Columbia University Press, 1985.
- Smith et Nadège Piton. « TRANSGALACTIQUE. Photographie. Genre. Transition. » *THE EYES*, n°11, 2020.
- Tomiche, Anne et Frédéric Regard (dirs.). *Genre et signature*. Paris : Classiques Garnier, 2018.
- Verdier, Yvonne. *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard NRF, 1979.
- Archive, indice et photographi(qu)e
- Barboza, Pierre. *Du photographique au numérique : la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1980.
- Bazin, André. « Ontologie de l'image photographique. » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, 1958 : 9-17.
- Benjamin, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris : Payot, 2004 [1931].
- Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. » dans *Œuvres, T. III*. Paris : Gallimard, 2001 [1938].
- Bond, Henry. *Lacan at the Scene*. Cambridge : MIT Press, 2009.
- Bouju, Emmanuel. « Mal d'archive, bien du roman. » *Fabula / Les colloques*, « Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives », 2019 [En ligne.] <http://www.fabula.org/colloques/document6326.php>

- Bourdieu, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit, 1965.
- Brogowski, Leszek. « Zola fuit hic. Le documentaire : dispositif photographique, dispositif littéraire. » dans *Littérature et photographie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008 : 127- 152.
- Caraion, Marta. « Texte-photographie : la vérité selon la fiction. » dans *Littérature et photographie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008 : 67-112.
- Chabin, Marie-Anne. *Le management de l'archive*. Paris : Hermès Science Publications, 2000.
- Chapuis, Bérengère. « Photographie et temporalité. » *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, n°24, 2013. [En ligne.] <http://journals.openedition.org/bcrfj/6974>
- Coblence, Françoise. « L'invention et l'effacement des traces. » dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Lire au présent », 2004 : 25-32.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archives : une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995.
- Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de Minuit, 2008.
- Dubois, Philippe. *L'acte photographique*. Bruxelles : Fernand Nathan-Labor, 1983.
- Dubois, Philippe. « De l'image-trace à l'image-fiction. » *Études photographiques*, n° 34, Printemps 2016. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>.
- Dubois, Philippe. *L'acte photographique*. Bruxelles : Fernand Nathan-Labor, 1983.
- Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil, 1989.
- Flusser, Vilém. *Pour une philosophie de la photographie*. Paris : Circé, 2004 [1983].
- Fontcuberta, Joan (dir.). *La condition post-photographique*. Montréal : le mois de la photo à Montréal, 2015.
- Garat, Anne-Marie. *Photos de famille. Un roman de l'album*. Arles : Actes sud, 2011.
- Garat, Anne-Marie. « Petit éloge du biais. Ou comment la fiction habille l'Histoire par le travers ; exposé illustré de quelques exemples de couture – la photo de famille,

- l'archive, le document » dans *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, sous la dir. de Rubino, Gianfranco et Dominique Viart. Macerata : Quodlibet, 2014 : 63-76.
- Grenier, Catherine. *La manipulation des images dans l'art contemporain : falsification, mythologisation, théâtralisation*. Paris : Éditions du regard, 2014.
- Guibert, Hervé. *L'image fantôme*. Paris : Éditions de minuit, 1981.
- Gunthert, André. « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique. » dans *La preuve par l'image*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2017 : 259-269.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge : Harvard University Press, 1997.
- Jenny, Laurent. *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique*. Paris : Éditions Mimésis, coll. « Esprit des signes », 2019.
- Jouhaud, Christian et Judith Lyon-Caen. « De quoi les traces regardées comme des objets sont-elles l'archive ? » *Fabula / Les colloques*, « Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives », 2019. [En ligne.] <http://www.fabula.org/colloques/document6325.php>
- Krämer, Sybille. « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », *Trivium*, n° 10, 2012 [En ligne.] <http://journals.openedition.org/trivium/4171>
- Krauss, Rosalind. *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris : Macula, 1990.
- Krauss, Rosalind. *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula, 1993.
- Lavoie, Vincent (dir.). *La preuve par l'image*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2017.
- Lavoie, Vincent (dir.). Dossier « Forensique, représentations et régimes de vérité. » *Ciel Variable*, n° 93, 2013.
- Lavoie, Vincent. *L'affaire Capa, le procès d'une icône*. Paris : Textuel, « L'écriture photographique », 2017.
- Léon, Paul. « L'écrivain et ses images. » dans *Littérature et photographie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008 : 113- 126.

- Louis, Annick. « En passant par les archives... » *Fabula / Les colloques*, « Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives », 2019. [En ligne.] <http://www.fabula.org/colloques/document6316.php>
- Macé, Marielle. « Le réel à l'état passé. Passion de l'archive et reflux du récit. » *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007 : 43–50.
- Méaux, Danièle et Jean-Bernard Vray (dirs). *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Lire au présent », 2004.
- Méaux, Danièle. *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*. Paris : Filigranes, 2019.
- Méchoulan, Éric. « Introduction. Des archives à l'archive. » *Intermédiatités*, n° 18, automne 2011 : 9–15.
- Méchoulan, Éric. « Archiver — geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique. » *Intermédiatités*, n° 18, automne 2011 : 151–169.
- Mnookin, Jennifer. « L'image de la vérité. La preuve photographique et le pouvoir de l'analogie. » dans *Images à charge, la construction de la preuve par l'image*. Paris : éditions Xavier Baral, 2015 : 9-16.
- Montier, Jean-Pierre (dir.). *Littérature et photographie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Montier, Jean-Pierre (dir.). *Transactions photolittéraires*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.
- Mora, Gilles. « Manifeste photobiographique. » dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Lire au présent », 2004 : 103-106.
- Mora, Gilles. « Photobiographies. » dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Lire au présent », 2004 : 107-114.
- Ortel, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 2002.

- Ortel, Philippe. « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste. » dans *Littérature et photographie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008 : 17-35.
- Parret, Herman. « Vestige, archive et trace : Présences du temps passé. » *Protée*, vol. 32, n° 2 (2004) : 37-46.
- Pedri, Nancy. « Le silence photographique, un geste provocateur. » dans *Littérature et photographie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008 : 391-398.
- Peirce, Charles Sanders. *Œuvres I : Pragmatisme et pragmatisme*. Paris : Cerf, 2002.
- Peirce, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil, 2017 [1978].
- Phillips, Sandra S. « Looking Out, Looking In : Voyeurism and Its Affinities from the Beginning of Photography. » dans *Exposed : Voyeurism, Surveillance and the Camera since 1870*, sous la dir. de Sandra S. Phillips. San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art/New Haven : Yale University Press, 2010 : 11-15.
- Piégay-Gros, Nathalie. « Récits d'archives. » *Écrire l'histoire*, n°13-14, 2014. [En ligne.] <http://journals.openedition.org/elh/473>
- Piégay-Gros, Nathalie. *Le futur antérieur de l'archive*. Rimouski : Tangences, coll. « Confluences », 2012.
- Ricœur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003.
- Rouillé, André. *La photographie : entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard, 2005.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris : Seuil, 1987.
- Sontag, Susan. *Sur la photographie*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- Soulages, François. « La trace ombilicale. » dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Lire au présent », 2004 : 17-24.
- Stiegler, Bernd. « La preuve par l'image : Conan Doyle et la photographie. » *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 76, n° 2, 2015 : 42-65.
- Tisseron, Serge. *Le mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*. Paris : Flammarion, 1996.

Viart, Dominique. « L'archive substitutive. Poétique de l'approximation historique. » *Fabula / Les colloques*, « Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives », 2019. [En ligne.] <http://www.fabula.org/colloques/document6334.php>

Wroblewski, Ania. *La vie des autres : Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2016.

Zenetti, Marie-Jeanne. *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris : Classiques Garnier, 2014.

Zenetti, Marie-Jeanne. « Détournements d'archives : littérature documentaire et dialogue interdisciplinaire. » *Fabula / Les colloques*, « Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives », 2019. [En ligne.] <http://www.fabula.org/colloques/document6324.php>

Zenetti, Marie-Jeanne. « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine. » *Revue des sciences humaines*, n°334, avril-juin 2019 : 17-28.

Zenetti, Marie-Jeanne. « Trouble dans le pacte. Littérature documentaire et post-vérité. » *Nouveaux cahiers de Marge*, n°3, 2021 [En ligne.] <http://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=353>.

Intermédialité et esthétiques numériques

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Rivages, 2007.

Archibald, Samuel. « Vraie fiction et faux documents : notes éparses sur l'assassinat de Bill Gates. » *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011 : 77-88.

Audet, René et Brousseau, Simon. « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique : l'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe. » *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011 : 9-22.

Bolter, Jay et David Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press, 1999.

Bonnet, Gilles. *Pour une poétique numérique. Littérature et internet*. Paris : Hermann, 2017.

Bouchardon, Serge et Jean Clément. *Un laboratoire de littératures : littérature numérique et Internet*. Paris : Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et recherche », 2005.

- Bouchardon, Serge. *La valeur heuristique de la littérature numérique*. Paris : Hermann, coll. « cultures numériques », 2014.
- Citton, Yves. *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Seuil, coll. « Philosophie/La couleur des idées », 2014.
- Despoix, Philippe. « Questions et hypothèses à partir des systèmes d'écritures : remédiation ou plurimédialité ? » *Intermédialités*, n° 6, automne 2005 : 95–106.
- Despoix, Philippe et Yvonne Spielmann. « Présentation. » *Intermédialités*, n° 6, automne 2005, p. 9–11.
- Fabris, Angelo. « Twitter et la philosophie. » *Sens public*, 2017 [En ligne.] <https://www.sens-public.org/article1233.html>
- Flichy, Patrice. *Le sacre de L'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris : Seuil, 2010.
- Gefen, Alexandre. « Ce que les réseaux font à la littérature. Réseaux sociaux, microblogging et création. » *Itinéraires*, n° 2, 2010 : 155-166.
- Gervais, Bertrand. « Illittéraire. », *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de critique littéraire*. Nantes : Cécile Defaut, 2015 : 193-223.
- Gervais, Bertrand. « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires. » *Fabula-LhT*, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016. [En ligne.] <http://www.fabula.org/lht/16/gervais.html>
- Guédon, Jean-Claude. « Google : une mémoire en trompe-l'œil. » *Intermédialités*, n° 18, automne 2011 : 121–136.
- Guilet, Anaïs (2013). *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*. (Thèse de doctorat). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Guilet, Anaïs. « Des petites madeleines et des tweets. » *Hybrid*, n°5, 2018. [En ligne.] <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=925>
- Gunning, Tom. « La retouche numérique à l'index. » *Études photographiques*, n° 19, Décembre 2006 : 96-119.
- Gunthert, André. « La rétine du savant. » *Études photographiques*, n° 7, mai 2000 : 28-48.

- Gunthert, André. « L'image partagée. Comment Internet a changé l'économie des images. » *Études photographiques*, n° 24, novembre, 2009 : 182-209.
- Lalonde, Joanne. « Art réseau et modalités de l'épistolaire. » *Protée*, vol. 30, n° 1 (2002) : 7-13.
- Langford, Martha et Vincent Lavoie. « Utopies et anxiétés de la photographie en régime numérique. » *Captures*, vol. 1, n° 1, 2016. [En ligne.] revuecaptures.org/node/418.
- Limare, Sophie. *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Parcours numériques », 2015.
- Limare, Sophie, Annick Girard et Anaïs Guilet (dirs.). *Tous artistes ! Les pratiques (ré)créatives du Web*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Parcours numériques », 2017.
- Mann, Steve, Nolan, Jason et Wellman, Barry. « Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments. » *Surveillance & Society*, n°3, 2003 : 331-355.
- Mariniello, Silvestra. « Présentation. » *CiNéMAS*, vol. 10, n°2-3, « Cinéma et intermédialité », printemps 2000 : 7-11.
- Mariniello, Silvestra. 2010. « L'intermédialité : un concept polymorphe. » dans *Intermedia. Littérature, cinéma et intermédialité*. Paris: L'Harmattan, 2010 : 11–29.
- Martin, Marcienne. *Le pseudonyme sur Internet : une nomination située au carrefour de l'anonymat et de la sphère privée*. Paris : L'Harmattan, coll. « Langue et parole », 2006.
- Martin, Marcienne. *Se nommer pour exister. L'exemple du pseudonyme sur Internet*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- Méchoulan « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003 : 9-27.
- Méchoulan, Éric. « Intermédialité : ressemblances de famille. » *Intermédialités*, n° 16, automne 2010 : 233–259.
- Merzeau, Louise. « Du signe à la trace : l'information sur mesure. » *Hermès, La Revue-Cognition, communication, politique*, CNRS-Éditions, 2009 : 23-29.

Monjour, Servanne. « Dibutade 2.0 : la "femme-auteur" à l'ère du numérique. » *Sens public*, 2015 [En ligne.] <https://www.sens-public.org/article1164.html>

Monjour, Servanne. *Mythologie Postphotographique. L'invention littéraire de l'image numérique*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Parcours numérique », 2018.

Ortel, Philippe. *Discours, Image, Dispositif : Penser La Représentation*. Paris : L'Harmattan, 2008.

Paquet, Suzanne. « Trafics numériques. Le Web en cascades d'images (photographiques) », dans *La condition post-photographique*. Montréal : le mois de la photo à Montréal, 2015 : 150-155.

Saemmer, Alexandra. *Matières textuelles sur support numérique*. Saint-Étienne France : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

Saemmer, Alexandra. *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*. Villeurbanne : Presses de l'enssib, coll. « Papiers », 2015.

Stiegler, Bernard. *Digital Studies. Organologie des savoirs et technologies de la connaissance*. Limoges : Fyp, 2014.

Zaoui, Pierre. *La discrétion ou l'art de disparaître*. Paris : Autrement, coll. « Philosophie/Les grands mots », 2013.

Autres références

Agamben, Giorgio. *Nudités*. Paris : Payot-Rivages, 2008.

Bailly, Jean-Christophe. « Reprise, répétition, réécriture » dans *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008 : 11-18.

Barbero, Odette. « De l'usage des nœuds. » *Sens-Dessous*, vol. 23, n° 1, 2019 : 79-90.

Baron, Christine. « Autorité, auctorialité, commencement. » dans *L'autorité en littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 : 85-94.

Baron, Christine. « La littérature, auxiliaire de l'acte de juger ? Contexte américain, contexte continental. » *Dalloz « Les Cahiers de la justice »*, vol. 2, n°2, 2016 : 371-382.

- Barthes, Roland. « Structure du fait divers. » dans *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1981 [1962] : 188-198.
- Barthes, Roland. « (Théorie du) texte. » dans *Œuvres complètes IV*. Paris : Seuil, 2002 [1973].
- Bonnet, Corinne et Pirenne-Delforge Vinciane. « "Cet obscur objet du désir". La nudité féminine entre Orient et Grèce. » *Antiquité*, tome 116, n°2, 2004 : 827-870.
- Bouju, Emmanuel (dir.). *L'autorité en littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Boyer-Weinmann, Martine et Denis Reynaud. *Vestiaire de la littérature : Cent petites confections*. Seyssel : Champ vallon, 2019.
- Broden F., Thomas. « Le tissu comme texte : l'intertextualité le la mode vestimentaire. » dans *Intertextualité, interdiscursivité, intermédialité*, Québec : PUL, 2008 : 389-410.
- Carrier Lafleur, Thomas. « Proust et l'autofiction : vers un montage des identités. » *@analyses*, vol. 5, n°2, 2010, [En ligne] <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/569>
- Cauchat, Hélène et Annick Durand-Delvigne. *De l'identité du sujet au lien social*. Paris : PUF, 1999.
- Certeau (de), Michel. *L'Invention du quotidien, 1. : Arts de faire et 2. : Habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard, 1990.
- Chamayou, Grégoire. *Les chasses à l'homme*. Paris : La Fabrique Éditions, 2010.
- Carrière, Jean-Claude et Umberto Eco. *N'espérez pas vous débarrasser des livres*. Paris : Grasset, 2009.
- Cormier-Larose, Catherine (2009). *Manquer de regard: enjeux intermédiatiques du texte et de l'image chez Julie Doucet et Ken Lum*. (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université de Montréal.
- Correard, Nicolas et Anne Teulade (dirs). *L'Herméneutique fictionnalisée : quand l'interprétation s'invite dans la fiction*. Paris : Classiques Garnier, 2014.
- Deguy, Michel. *Brevets*. Seyssel : Champ Vallon, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Marcel Proust et les signes*. Paris : PUF, coll. « Perspectives critiques », 1964.

- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1980.
- Despret, Vinciane. *Habiter en oiseau*. Paris : Actes sud, coll. « Mondes sauvages », 2019.
- Despret, Vinciane. *Autobiographie d'un poulpe: et autres récits d'anticipation*. Paris : Actes sud, coll. « Mondes sauvages », 2021.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Genève : Macula, 2012.
- Foucault, Michel. « Les techniques de soi. » *Dits et écrits II*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2001 [1994] : 1602-1632.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1998.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.
- Gervais, Bertrand. *Figures, lectures. Logiques de l'Imaginaire tome 1*. Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007.
- Gervais, Bertrand et Audrey Lemieux (dir.). *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012.
- Goody, Jack. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Éditions de Minuit, 1979 [1977].
- Hartog, François. *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps*. Paris : Le Seuil, 2003.
- Jablonka, Ivan. *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris : Éditions du Seuil, 2017.
- Jomand-Baudry, Régine. « Pour une théorie des marges littéraires », dans *Théorie des marges littéraires*, coll. « Horizons comparatistes », Paris : Cécile Default, 2005 : 13-22.
- Klee, Paul. « Exercice 13. Esquisses pédagogiques. » dans *Théorie de l'Art Moderne*. Paris : Denoël, coll. « Médiations », 1987.
- Kreplak, Yaël et Cécile Lavergne. « Les pragmatiques à l'épreuve du pragmatisme. Esquisse d'un "air de famille". » » *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 15, 2018 : 127-145.

- Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. » dans *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- Lapierre, Nicole. *Changer de nom*. Paris : Stock 1995.
- Lapoujade, David. *Les existences moindres*. Paris : Minuit, 2017.
- Léger, Nathalie et Alphant, Marianne. *R/B, Roland Barthes*. Paris : Seuil, 2002.
- Lefebvre-Faucher, Valérie. *Procès-verbal*. Montréal : Écosociété, 2019.
- Le Guin (K.), Ursula. « The Carrier Bag Theory of Fiction. » dans *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London : The University of Georgia Press, 1996 : 149-154.
- Lellouche, Raphaël. *Borges ou l'hypothèse de l'Auteur*. Paris : Balland, 1989.
- Lepage, Mahigan. « La bonne œuvre de François Bon. » *Acta fabula*, vol. 9, n° 6, Essais critiques, Juin 2008. [En ligne.] <http://www.fabula.org/revue/document4382.php>.
- Martens, David (dir.). *La pseudonymie dans la littérature française*. De François Rabelais à Éric Chevillard. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Mauss, Marcel. « Les techniques du corps. » dans *Sociologie et anthropologie*. Paris : Les Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie », 1950 [1936] : 363-386.
- Modleski, Tania. *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*. Paris : L'Harmattan, 2002 [1988].
- Monjaret, Anne. « De l'épingle à l'aiguille. » *L'Homme*, n°173, 2005. [En ligne] <http://journals.openedition.org/lhomme/25033>
- Motte, Warren. « Marie Cosnay's Roman-Fleuve. » *French Forum*, vol. 38, n° 1/2, 2013 : 173–188.
- Nancy, Jean-Luc. *La pensée dérobée*. Paris : Galilée, 2001.
- Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion, coll. « GF-Corpus/Lettres », 2002.
- Raibaud, Yves. *La ville faite par et pour les hommes*. Paris : Belin, 2015.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique éditions, 2000.

Saouter, Catherine. *Le langage visuel*. Montréal : XYZ, 2000.

Sicard, Monique. « La femme hystérique : émergence d'une représentation. » *Communication et langages*, n°127, 2001 : 35-49.

Solnit, Rebecca. *Ces hommes qui m'expliquent la vie*. Paris : Éditions de l'Olivier, 2018 [2014].

Spivak, Gayatri. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : Editions Amsterdam, 2009 [1985].

Tisseron, Serge. *Comment l'esprit vient aux objets*. Presses Universitaires de France, 2016.

Titre : Queeriser l'enquête : l'enquêtrice, une figure sémiotique intergénérique et intermédiaire

Mots clés : enquête, théories queer, intermédialité, intergénéricité, archive, photographie

Résumé : Dans cette thèse de doctorat, intergénérique : l'enquête se situerait à j'étudie les manifestations de la figure de l'intersection du roman policier et de la l'enquêtrice au sein de récits de la fin du fiction biographique, et mobiliserait ces XXe siècle et du XXIe siècle rédigés par catégories sans s'y inscrire cependant de des femmes à propos d'autres femmes. Si manière nette ou tranchée. Pour reprendre l'enquête a fait l'objet d'un important le titre de la nouvelle fondatrice de Poe, je nombre d'études contemporaines (Laurent considère cette association entre horizons Demanze, Aline Caillet, Marie-Jeanne biographique et policier comme la « lettre Zenetti, Ivan Jablonka, Dominique Kalifa, volée » de l'enquête : son existence est etc.), celles-ci sont majoritairement axées rendue manifeste par un ensemble sur la rencontre interdisciplinaire entre les d'allusions dans le champ théorique mais, arts littéraires et les sciences humaines et pourtant, elle reste non étudiée par les sociales. Je choisis pour ma part d'analyser analyses qui s'intéressent à l'un ou l'autre cette résurgence de l'enquête dans sa de ces deux genres littéraires. dimension

Title : Queering the Inquiry : the investigatoress, an intergeneric and intermedial semiotic figure

Keywords : inquiry, detective novel, biography, queer theories, genre, gender intermediality, intergenericity, archive, photography, filiation

Abstract : In this thesis, I will study the manifestations of the investigatoress figure in works of fiction written by women, about women, between the late 20th century and the 21st century. Even though the inquiry itself already was the subject of many contemporary studies (Laurent Demanze, Aline Caillet, Marie-Jeanne Zenetti, Ivan Jablonka, Dominique Kalifa, etc.), those were mainly focused on the interdisciplinary confluence between the Literary Arts and the Human and Social Sciences. Instead, I will choose to analyze this resurgence of the investigation in its intergeneric dimension, putting the investigation at the intersection of the detective novel and the biographical fiction, mobilizing both categories without being completely included in either one of them. As a reference to Edgar Allan Poe's novella, this association between biographical fictions and detective novels can be seen as the "purloined letter" of the investigation : its existence seems to be manifest, through many allusions within the theoretical field, yet it remains unstudied by critics specifically analyzing one of those two literary genres.