



**HAL**  
open science

# L'autofiction au féminin : une relecture de l'identité sexuelle féminine dans la littérature française et francophone au tournant du XXe et XXIe siècle

Asma Graa

► **To cite this version:**

Asma Graa. L'autofiction au féminin : une relecture de l'identité sexuelle féminine dans la littérature française et francophone au tournant du XXe et XXIe siècle. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Français. NNT : 2016TOU20130 . tel-03892691

**HAL Id: tel-03892691**

**<https://theses.hal.science/tel-03892691v1>**

Submitted on 10 Dec 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

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

---

**Présentée et soutenue par :**

**Asma GRAA**

**le** 9 décembre 2016

**Titre :**

L'autofiction au féminin: une relecture de l'identité sexuelle féminine dans la littérature française et francophone au tournant du XX et XXIe siècle dans les œuvres d'Annie Ernaux, Nelly Arcan et Nina Bouraoui

---

**École doctorale et discipline ou spécialité :**

ED ALLPH@ : Lettres modernes

**Unité de recherche :**

PLH/ELH

**Directeur/trice(s) de Thèse :**

Patrick Marot

**Jury :**

Patrick MAROT, Professeur, Université Toulouse 2 Jean Jaurès  
Jean BESSIÈRE, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris III  
Christine DETREZ, Professeur, École normale Supérieure, Lyon  
Guy LARROUX, Professeur, Université Toulouse 2 Jean Jaurès

Thèse présentée en vue de l'obtention du  
Doctorat de l'Université de Toulouse

Délivré par l'Université de Toulouse Jean Jaurès

ÉCOLE doctorale Arts, Lettres, Langues, Philosophie (ALLPH@)  
Lettres Modernes  
PLH/ELH

Asma GRAA

Sous la direction de Patrick Marot

L'autofiction au féminin : une relecture de l'identité sexuelle féminine dans la  
littérature française et francophone au tournant du XX et XXI e siècle

Soutenue le 09 décembre 2016

Devant un Jury composé de :

Patrick Marot, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès (directeur)

Jean BESSIÈRE, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Christine DETREZ, Professeur, L'École Normale Supérieure, Lyon

Guy LARROUX, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès





## Remerciements

C'est avec plaisir que je saisis cette opportunité de remercier toutes les personnes, et elles sont nombreuses, qui ont contribué à l'aboutissement de ce travail. Ma gratitude va en premier lieu à mon directeur de thèse Patrick Marot, pour l'attention sans relâche, sa patience et surtout son écoute bienveillante avec lesquelles il a accompagné mes recherches durant ces cinq années.

Mes remerciements vont aussi à l'équipe PLH-ELH, qui m'a soutenu tout au long de mon parcours de doctorant. Elle m'a offert l'opportunité de préparer cette thèse dans les meilleures conditions et dans une atmosphère des plus conviviales.

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont accompagné durant ces années, pour leur patience et leur écoute, pour l'aide précieuse qu'ils m'ont apportée dans les dernières semaines. Un merci pour Antony, Élodie et Anna, mes relecteurs pour leur patience. Je remercie la magnifique troupe des doctorants ERASME pour leur bonne humeur et leur jovialité incessante, merci de m'avoir intégré à votre troupe et de faire de cette aventure, une aventure humaine avant tout. Je remercie également Fabio, ami et compagnon dans cette aventure, qui a su toujours trouver les mots pour me remonter la morale.

Je pense, enfin, à mes proches, à qui je ne saurais jamais dire tout ce que je leur dois. À mon grand-père, Hédi, qui sans son appui je n'aurais jamais eu l'occasion de poursuivre mes études en France ; à mes parents, pour leur soutien indéfectible ; à mes sœurs Inès, Imene et Ikbel, les éternelles rebelles ; à mon cher Yassin, qui a toujours été à mes côtés, pour son soutien et surtout sa patience.

À tous, je dédie ce travail, en témoignage de ma profonde gratitude.

## **INTRODUCTION**

*« Merveilleuse » est un mot  
S'ouvrant visage,  
Sans hâte même à cause des parents loin quand le cœur sent  
le fil cassé et qu'on ramassait des cailloux pour s'y retrouver  
Presque de la chair dans la paume  
Avec quelqu'un d'invisible comme soi  
On a dans la main une histoire qui commence  
Maintenant on aime s'asseoir n'importe où  
Avec un livre ouvert touchant les deux genoux*

Ariane Dreyfus, *La terre voudrait recommencer*

### **État des lieux du sujet**

Qu'est-ce que la littérature au féminin ? Une littérature égocentrique, des textes mineurs, teintés souvent de sentimentalisme, de sensibilité, voire même des pleurnicheries de femme. La littérature au féminin serait donc, pour de nombreux critiques, la littérature du « sexe faible », celle d'une minorité, en opposition à une littérature holiste qui érige le masculin en détenteur du savoir et du pouvoir. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, on note une sacralisation du féminin. Les recherches qui assimilent la femme tantôt à un idéal féminin, tantôt à une « nature », dont il faudrait cerner les aspects surtout « physiologiques » afin d'approfondir le fossé qui la sépare du masculin dominant, foisonnent. Avec l'irruption des femmes dans le monde du travail et les prémices d'une sociabilité mixte, la littérature édifiante se voit destinée essentiellement à un public féminin et assimilée à une littérature dont l'avènement est vu comme un danger et une menace pour la cohésion sociale. Cette littérature s'est attribué le rôle d'inculquer une véritable pédagogie de la foi. Au sein de cette littérature édifiante, le roman devient l'un des vecteurs incontournables des règles et des codes imposés au sexe féminin (le sacrifice, les degrés de passion qu'elle doit manifester, l'association de la femme au foyer, l'amour maternel et conjugal). Préoccupé de l'éducation féminine, le roman tend à véhiculer une production aseptisée dans laquelle la perception réaliste des choses est toujours occultée par un discours qui sous-entend sans jamais nommer. Pureté, piété, la femme comme gardienne des valeurs et soutien indispensable de la famille sont les composantes essentielles

de l'image féminine valorisée par la culture catholique de l'époque. Le discours romanesque se fait souvent, par conséquent, le prolongement du discours religieux, qui fait abstraction des remises en cause des fondements de la société et de la famille en question par les mouvements libéraux. Être une femme, à cette époque, est assimilé à un danger, qu'il faut canaliser par un code éducatif afin d'éviter qu'il ne se propage à toutes les couches de la société. Dans le foisonnement des textes adressés au public féminin, la femme est conduite à se penser comme un objet, par le biais de la mortification physique des attributs féminins prônés, et comme une personne dont la voix est usurpée, plongée dans le silence, qui baisse les yeux et qui s'agenouille le dimanche aux pieds de l'autel pour demander pardon. L'humilité est le mot d'ordre dans ces écrits. Cette humilité se traduit par la résignation, la douceur, le refus de toute frivolité dont la femme doit faire preuve, par « l'esthétique de la dévotion ». La profusion des métaphores reflète l'enferment des femmes dans leurs propres corps et l'occultation de tout trait physique, comme « un précieux dans un écrin fermé », « un fruit blanc et protégé par une épaisse écorce ».

Ce très bref retour en arrière, en apparence bien loin de l'époque contemporaine, nous permet notamment de mettre en lumière les discriminations dont la femme a fait l'objet avec l'appui des sciences, des théories et de la littérature, processus débouchant sur un modèle oppressif de l'occultation du corps ou de la sexualité féminine, et sur le silence. En revanche, nous pensons que même avec les avancées et les exploits du féminisme sur le plan social et la libération de la femme et de l'imaginaire féminin qui lui est attribuée, on ne peut négliger les résidus de cet héritage présents à l'époque contemporaine. Jusqu'à nos jours, l'atténuation des barrières entre les sexes constitue un danger qui dépasse la société et la femme en soi. A-t-on pu effacer cette image de la femme associée à des termes tels que « pathologie », « hystérie » ou « confessions de sorcières » ? On serait tenté de répondre par la négative, même si en apparence « ces années d'apprentissage de la masculinité » au détriment du féminin se sont bien effacées. On peut parler plutôt d'une perpétuation de ces conceptions, sous une forme déguisée, cependant, afin de correspondre à l'ère actuelle.

Avec l'avènement du féminisme des années 1970, l'aube d'une ère nouvelle s'annonce dans l'histoire des femmes. Le féminisme s'immobilise pour mettre fin au pouvoir séculaire de la société patriarcale dans un long processus de lutte. Le mouvement féministe met en lumière l'obscurantisme dans lequel étaient maintenues la plupart des femmes, leur confinement dans des emplois subalternes et leur réduction au rôle ornemental d'épouse. À cet égard, le combat que menèrent les féministes des années 1970 s'avère le plus fécond. Né



principalement aux États-Unis (au Women's Rights Mouvement réformiste des années soixante succède en 1968 le Women's Liberation Movement, bien plus radical), ce courant s'expose et s'impose par le biais des œuvres et des artistes qui ont fait de leurs écrits non seulement le théâtre d'une lutte contre les inégalités des sexes, mais aussi l'affirmation de la représentation de la « différence féminine ». L'imaginaire féminin, dans ces écrits, croisé avec le militantisme féministe, donne à voir un nouveau regard sur les sexualités, une nouvelle perception du corps féminin à travers une expérience du langage véhiculant des idéaux, par le biais de formes littéraires extrêmement variées. On peut citer, à titre d'exemple, Kate Millet, Adrienne Rich, aux États-Unis, Monique Wittig, Xavier Gauthier ou Hélène Cixous, en France. En revanche, malgré la subversion de l'idée d'un Dieu masculin omniprésent dans les écrits des années 1970 et en dépit du radicalisme de leurs idées, ces écrits continuent parfois d'associer les qualificatifs péjoratifs traditionnels au sexe féminin, dans le prolongement d'une longue intériorisation des normes sexuelles depuis la naissance des écrits de femmes<sup>1</sup>. Monique Wittig explique que l'écriture féminine du XX<sup>e</sup> siècle hérite d'une culture dans laquelle les images archétypales de la femme prédominent et contribuent à faire de celle-ci un sujet minoritaire décentré<sup>2</sup>. Dans le sillage des mouvements féministes éclot une notion qui ne cesse de gagner en extension, celle d'« identité ». Cette notion est formulée en 1963 avec la publication d'Erving Goffman, *Stigma : Notes on the management of spoiled identity*<sup>3</sup>. Erving Goffman, l'un des chefs de file du courant interactionniste en sociologie, remplace la terminologie du soi par la notion d'identité, afin d'élargir les champs d'analyse des manières dont les interactions sociales se déploient au sein des systèmes symboliques partagés.

Le contexte politique des années soixante renforce la terminologie de l'identité, avec le mouvement des Black Panthers, favorable à une reconnaissance de la spécificité des Afro-Américains et visant à s'opposer à une catégorisation imposée et conçue en même temps comme auto-identification. Roger Brubaker explique que « l'expérience qu'ont faite les Afro-Américains de la "race" [...] a été déterminante non seulement à l'intérieur des propres limites de cette expérience, mais aussi en tant que modèle pour les revendications identitaires de toutes sortes, de celles qui concernent le sexe ou l'orientation sexuelle à celles qui sont fondées sur l' "appartenance ethnique" ou la race. »<sup>4</sup> C'est donc dans un contexte de minorité que le terme identité se répand dans les champs d'étude comme une donnée première. Les

---

<sup>1</sup> Voir, Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's fiction*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1981.

<sup>2</sup> Voir, Monique Wittig, Introduction à Barnes, Djuna, *Passion*, Paris, Flammarion, 1982.

<sup>3</sup> Erving Goffman, *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*, Minuit, 1975[1963]

<sup>4</sup> Roger Brubaker, « Au-delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°139, septembre 2001.

études postcoloniales, par exemple, avec Edward Saïd ou Gaytari Spivak, ont interrogé les identités hybrides dans un contexte postcolonial, tout comme les *gender studies* ont fait de ce terme une notion cardinale, afin de mettre l'accent sur le poids déterminant de ces minorités.

C'est donc à la conjoncture de l'avènement du féminisme et du « tournant identitaire » que la littérature au féminin prolifère et se présente, d'une part, comme un rappel des principes aliénants et de l'emprise du modèle normatif et, d'autre part, comme l'expression d'une « haine de soi » due à l'impossibilité de pouvoir ou de savoir se conformer à ce modèle, dans le but d'accéder à la reconnaissance première venant de l'autre, soit l'actant social et culturel dominant.

C'est donc dans ce tumulte protestataire que les écrivaines des années 1970 ont débuté la transformation d'un héritage littéraire féminin en s'appuyant sur deux formes de récits. La première comporte une tendance « mythologique », qui surévalue les pouvoirs féminins, comme dans *L'autre moitié de l'homme* de Joanna Russ<sup>5</sup>. L'image de la femme se donne à voir comme « irréelle » et rappelle l'image des déesses invincibles de l'Antiquité. Ce schéma est propre à ce que l'on appelle traditionnellement la littérature de l'évasion, à laquelle appartiennent souvent les utopies féminines<sup>6</sup>. Le deuxième modèle littéraire comporte une tendance « apologétique » et décrit une femme qui, dans sa tentative de se libérer, demeure condamnée à la « folie », de la même manière que la négation des pulsions créatrices conduit à la névrose. On peut citer à titre d'exemples Kate Chopin, Camille Claudel, Virginia Woolf, Sylvia Plath.<sup>7</sup>

Ce n'est qu'avec le roman de Charlotte Perkins Gilman et son étonnante société de femmes, *Herland*, publié en 1915, que le passage de ces deux modèles littéraires à une autre littérature s'opère. La redécouverte du texte de Gilman, dans les années soixante-dix, fera d'elle une figure pionnière par la remise en cause du genre et l'appel à la fin des stéréotypes sexuels, et par la transgression ultime que constitue l'utopie d'une société sans hommes et dans laquelle les femmes se reproduisent par parthénogenèse pour montrer la position superflue de l'homme. Par son positionnement dans le débat sur les différences des sexes, Gilman pose les premiers fondements de la réflexion dans la littérature sur la condition féminine, mais aussi relève le poids de la perspective culturelle, contextuelle et surtout de

---

<sup>5</sup> Joanna Russ, *L'autre moitié de l'homme*, trad. De l'américain par Henry-Luc Planchât, 1977.

<sup>6</sup> Voir, Claude Cohen-Safir, *Cartographie du féminin dans l'utopie, De l'Europe à l'Amérique*, L'Harmattan, 2000, p.127-128.

<sup>7</sup> Ibid.p.128.

l'environnement économique. Selon Gilman, c'est précisément parce que les femmes sont dépendantes économiquement qu'elles doivent attirer l'attention et se trouvent dans l'obligation de sur-développer leurs caractéristiques féminines à l'excès afin de se transformer en un être « oversexed », aux dépens de leurs caractéristiques humaines. Ainsi, parmi les comparaisons animalières dont elle use sur un ton provocateur, elle écrit :

To make clear by an instance the difference between normal and abnormal sex-distinction, look at the relative condition of a wild cow and a "milch cow", such as we have made. The wild cow is a female. She has healthy claws, and milk enough for them; and that is the femininity she needs. Otherwise than that she is bovine rather than feminine. She is a light, strong, swift, sinewy creature, able to run, jump, and fight, if necessary. We economic uses have artificially developed the cow's capacity for producing milk. She has become a walking milk-machine, bred and tended to that express end, her value measured in quarts. That secretion of milk is maternal function, a- sex-function. The cow is over-sexed<sup>8</sup>.

Malgré l'approche essentialiste de la réflexion sur la représentation de l'organisation féminine qui repose sur la métaphore maternelle, les écrits de Gilman posent la première pierre d'une nouvelle littérature au féminin, en réhabilitant par exemple la figure de la mère afin de renverser l'ordre patriarcal et par la réappropriation du corps de la femme à travers un système métaphorique, du maternel refoulé, mais aussi en tant que figure subversive. Ces métaphores se perpétuent encore dans les écrits d'Hélène Cixous et de Luce Irigaray, par exemple. Même si l'utopie un peu naïve de Gilman se tisse sur le modèle d'une utopie patriarcale dans laquelle guerre et violence n'existent pas jusqu'à l'irruption de l'autre sexe, l'aspect didactique de ses fictions réussit à contribuer à la subversion de la vision traditionnelle, pour reprendre les mots de Barbara Welter dans « The cult of true Womanhood<sup>9</sup> ».

Par ailleurs, des œuvres comme celles de Charlotte Gilman, Doris Lessing, Anaïs Nin, Virginia Woolf, s'imposeront comme le symbole de l'implication de ces écrivaines dans la dénonciation d'une politique machiste et figée du féminin et auront ainsi une influence sur l'avènement d'une autre littérature au féminin, à la fois politique et singulière. C'est la période « du privé est politique ». La revendication de « l'écriture femme », dès 1975, se veut un positionnement engagé de l'œuvre qui joue de la conjoncture sociale et historique pour transformer les stigmates de l'appartenance sexuée en un emblème d'innovation esthétique et

---

<sup>8</sup> Charlotte Perkins Gilman, op.cit., p.43-45, in, « Charlotte Perkins Gilman, Utopiste féministe radicale ? », *Cercles* 7, 2003, pp.45-58.

<sup>9</sup> Voir, Barbara Welter, « The cult of True Womanhood: 1820-1860 », *American Quarterly* 18, 1996, p.151-174. Dans son article, Barbara Welter distingue les vertus cardinales de l'idéal féminin afin de leur substituer la « New Woman ».

de revalorisation du féminin, instaurant le subversif comme mot d'ordre dans l'évolution même du champ littéraire. Parmi les figures emblématiques de cette période, on cite à titre d'exemple, Nicole Brossard, France Théoret ou Madelaine Gagnon, qui mettent en scène autant un « je » qu'un « nous » féminins, résolument anti-patriarcaux, qui se cherchent et s'affirment à travers des stratégies textuelles novatrices, subversives et revendicatrices. La pensée subversive de ces écrivaines s'est formulée dans le sillage d'un groupe engendré par les factions d'avant-garde, comme « Tel Quel », alliant des figures intellectuelles montantes, comme Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault et Gilles Deleuze, qui ont eu pour rôle d'ajouter leurs investigations intellectuelles aux préoccupations politiques de l'époque et de dénoncer toutes formes de domination et d'injustice (les guerres, le colonialisme), d'analyser les diverses modalités d'exclusion, de faire émerger une réflexion sur l'altérité ou encore sur l'inconscient. Michel Foucault explique que « le rôle des intellectuels consiste, depuis un certain temps déjà, à rendre visible les mécanismes du pouvoir répressif qui se sont exercés de manière dissimulée.<sup>10</sup> » L'engagement politique et la subversion sociale escomptée se manifestent par l'écriture qui se dote de la fonction « de transformation sociale » : c'est la révolution symbolique fondée sur la remise en question du langage.

La revendication d'« une écriture féminine » et la mise en valeur d'une esthétique propre aux femmes par certaines écrivaines créent une division entre les partisans de cette écriture et celles qui la refusent, en argumentant que les femmes écrivaines n'existent pas indépendamment des hommes, mais qu'il restera toujours cette ligne symbolique séparant le féminin du masculin, pour reprendre les mots de Françoise Héritier. Pour cette dernière, aucun livre n'est réservé à l'un ou à l'autre sexe. La littérature féminine serait, pour celles qui l'ont rejetée, synonyme d'obstacle dans l'accession à la littérature universelle et s'imposerait donc comme une littérature mineure.

La sexuation de l'écriture va conduire d'autres écrivaines telles qu'Annie Leclerc et Hélène Cixous, pour ne citer qu'elles, à jouer de cette différence sexuée en mobilisant le féminin dans le champ littéraire, en termes symboliques, et à réinterroger par conséquent les limites de la sexuation de la société et la redéfinition des limites des territoires attribués selon le sexe. C'est l'avènement des textes subversifs écrits par des femmes et dont la figure centrale est la

---

<sup>10</sup> FOUCAULT M. 1994. *Asiles, sexualités, prisons, Dits et écrits*, 1954-1988, Tome II (1970-1975), Paris, Gallimard.

femme, dans le but de « dire » la femme<sup>11</sup>. Les thèmes de prédilection dans ces textes sont, dès lors, ceux qui ont trait au corps féminin, comme la jouissance sexuelle, la grossesse, l'accouchement, la menstruation, etc. Ces thèmes investissent les espaces laissés vacants par les hommes et mettent au jour ce que la société tente de cacher.

Ce qu'il y a de spécifique dans l'expression de l'identité individuelle, dans les textes au féminin, c'est qu'elle englobe deux problèmes différents, quoiqu'indissociables, c'est-à-dire celui de la nature de la personne et celui de son identité transpersonnelle. En d'autres termes, c'est la corrélation de l'identité individuelle avec l'identité générique et la transformation, ou l'évolution, du sujet avec le temps qui créent cette large toile d'araignée dans laquelle tous les problèmes ont un lien avec l'individuation et l'environnement ambiant, culturel et social, où ils se fixent.

Par ailleurs, écrire, pour les auteures-femmes, se transforme de prime abord en une mission de révélation et de réhabilitation d'un « je » féminin au sein d'un long processus de conscientisation de soi, d'où leur recours au travail de la mémoire et aux souvenirs, comme une succession et une continuité dans le temps. Progressivement, la conscience de soi, chez les écrivaines, se heurte au sentiment d'une identité incomplète, due à l'absence d'une constance indissociable de l'être, celle du corps.

Dès lors, l'écriture de l'identité au féminin migre vers « une écriture du corps ». L'attention portée à la perception propre du corps féminin se transforme progressivement en un support primordial du sentiment de l'identité, pour maintes raisons. Dans la constitution de l'identité, le corps est la constante première qui véhicule l'image de soi, une image physique visible, qui permet à l'individu de se reconnaître dans le miroir et de se saisir de l'extérieur en tant qu'objet existant dans le temps et dans l'espace. La reconnaissance du corps dans sa matérialité se déplace ensuite vers une autre reconnaissance, celle de l'incorporation de cette apparence visuelle et du besoin de la faire coïncider avec une expérience interne du corps. C'est au moment de cette fusion du visible et de l'invisible, du matériel et de l'immatériel que le « je » se réalise dans le discours, comme l'affirme Hélène

---

<sup>11</sup> La *Quinzaine littéraire* consacre, en 1974, un dossier consacré à la question « L'écriture a-t-elle un sexe ? », au moment où paraissent trois livres emblématiques : Annie Leclerc, *Parole de femme* et *Speculum*, Luce Irigaray, *De l'autre femme*. Outre la dénonciation de la domination masculine, les deux auteures soulignent *in fine* le caractère incontournable de la différence sexuée. Annie Leclerc explique la nécessité « d'inventer une parole de femme », car « toute femme qui veut tenir un discours qui lui soit propre ne peut se dérober à cette urgence extraordinaire : inventer la femme. » (*Parole de Femme*, p. 7-8). Parmi les stratégies adoptées par les écrivaines qui sont favorables à cette « écriture féminine », on peut citer l'ironie : « nier pour s'affirmer. Il faut simplement dégonfler ses valeurs sous la percée du ridicule. » (*Ibid.*, p. 20).

Cixous : « L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le.<sup>12</sup> » L'étayage corporel, comme processus à la fois externe et interne du sujet, deviendra la base de la constitution de l'identité des femmes. Prendre conscience de soi comme être matériel, pour pouvoir modifier son inscription dans le système symbolique des places et des rôles assignés, notamment grâce au mouvement du féminisme qu'on a présenté au début de cette introduction, permet tout autant une visibilisation sur la scène littéraire que sociale pour ces auteures.

Par ailleurs, l'inscription du « je » dans les œuvres des figures fondatrices de la littérature féminine moderne reste néanmoins timide, au profit de celle d'un « nous » féminin collectif. Le « je » exprimé par les auteures se donne à lire comme la marque d'une lutte collective féminine engagée afin de reprendre et de reconquérir une visibilité pour longtemps confisquée par le groupe dominant. Ce n'est que dans les années 1990, avec l'évolution sociale notable et la croissance de l'estime de soi féminine, que des écrivaines comme Virginie Despentes, Nina Bouraoui, Christine Angot ou encore Lorette Nobécourt, désinvestissent la problématique du « nous » féminin pour établir et oser l'expression du « je », dans une circularité des « je(s) » à l'aune d'une alliance de l'épistémologie et de l'axiologie postmodernes. L'écriture féminine emprunte de nombreuses stratégies scripturales au postmodernisme, comme l'intertextualité, l'hétérogénéité générique, les stratégies de l'autoreprésentation, mais exploite aussi des figures postmodernes, telles que l'androgynie, les sujets de l'excès. Les écrits au féminin de cette période sont orientés essentiellement vers la quête de l'identité, tout en mobilisant le je « féminin » dans son individualité. La question identitaire est en partie liée à l'auto-désignation de l'écrivaine. L'irruption du concept d'identité dans les œuvres au féminin octroie plus de liberté à ces écrivaines pour exprimer leur subjectivité, comme une passerelle tendue, déplacée et jetée entre

l'activité intrapersonnelle et les relations interpersonnelles, entre le moi et l'autre, entre les potentialités corporelles, la dynamique affective et la conjonction de coordination qui ne se confond avec aucun des éléments qu'elle coordonne ; mais elle est, tout autant l'espace de confrontation, de prise de distance, de prise de conscience des divisions et antagonismes. Elle s'inscrit ou tombe dans cet entre-deux inconfortable, dans ce va-et-vient, entre la fusion et la rupture, l'ouverture et la fermeture, où le personnel et le social s'interstructurent sans jamais se confondre, où les clivages et les aliénations s'objectivent sans pouvoir être comblés ou levés<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la méduse*, L'Arc, 1975, n°61.

<sup>13</sup> Voir, introduction, in, *Identité individuelle et personnalisation, Production et affirmation de l'identité*, sous la direction de Pierre Tap, Colloque international, Toulouse, septembre 1979.

Vincent Descombes explique que l'idiome identitaire sert souvent à mettre en évidence le fait qu'une personne vive une crise identitaire. Il rajoute que la question « qui suis-je ? », hors situations rocambolesques, est une question qui, à proprement parler, *ne se pose pas*<sup>14</sup>. Cette question formulée à la première personne du singulier, « qui suis-je ? », ne peut être posée par l'individu lui-même et elle ne vise pas à éclairer, pour soi, ce que nous sommes. Vincent Descombes explique ainsi :

« Quand bien même j'aurais l'occasion de poser la question de *ma propre identité*, cette question serait-elle véritablement à la première personne ? S'il s'agit seulement de savoir comment je m'appelle et ce que je fais dans la vie, la question posée ne serait qu'à moitié posée en première personne, puisque dans cette hypothèse, c'est bien moi qui chercherais à savoir *qui je suis*, mais ce n'est pas à *moi* que je poserais la question. En effet, à supposer que je ne dispose plus de cette information pour cause d'amnésie, ce n'est pas à moi qu'il me faudrait la demander, mais aux autres autour de moi, à ceux qui le savent. Comment se fait-il que nous voulions poser une question qui est l'exemple même d'une question qui ne se pose pas ? Nous aurons compris l'emploi du terme « identité » dans le sens identitaire quand nous aurons trouvé un usage pour « qui suis-je ? » dans des *situations ordinaires*<sup>15</sup>. »

Les écrivaines contemporaines font de cette question, « qui suis-je », un terrain de jeu, afin de mettre en avant une « identité qualitative<sup>16</sup> », c'est-à-dire l'identité de sexe féminin comme identité singulière propre à chacune et dont la manifestation suit la pluralité des modes d'individuation de la personne. En d'autres termes, par la revendication de cette qualité de femme, ces écrivaines font l'éloge du sujet-femme singulier et inscrivent en filigrane dans leur texte, de façon métonymique, la lutte des femmes. Or, comme l'explique Vincent Descombes, la crise identitaire serait cette crise de l'identité qualitative. Par la mise en scène de l'identité qualitative, les auteures ancrent la dialectique du partage de l'identification à un sexe (femme) et la limite de cette identification. Ainsi, les auteures débordent la question de la présentation de l'identité en tant que connaissance de soi, pour concevoir une identité psychosociale comme synthèse de l'identité « objective » (c'est-à-dire l'identité selon le Who's Who) et d'une identité « subjective » (c'est-à-dire une identité selon une expérience personnelle).

Une identité subjective n'est donc possible qu'à une condition : écrire. Pour les écrivaines, exprimer cette subjectivité n'est pas seulement un dévoilement mais un processus,

---

<sup>14</sup> Voir, Vincent Descombes, « l'identité au sens subjectif », in, *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013, p.88.

<sup>15</sup> Vincent Descombes, op.cit.p89-90. (Les italiques dans le texte)

<sup>16</sup> Vincent Descombes explique qu'à côté de l'identité « numérique », qui est l'identité proprement dite, il existe ce qu'on appelle l'identité « qualitative », qui consiste pour un individu à avoir la même qualité que d'autres individus.

une recherche du subjectif. L'identité subjective est dès lors une identité *narrative*. Il ne s'agit pas de choisir la version la plus satisfaisante, celle qui donnera l'image la plus avantageuse de sa personne ; il ne s'agit pas non plus d'une simple construction narrative de son identité qui débouche sur « un mythe personnel » de l'individu, pour reprendre les mots de Jacques Lacan. L'identité narrative, en revanche, se donne pour but d'écrire une subjectivité qui fait alterner les modalités de la construction et de la déconstruction. L'articulation de l'identité subjective et de l'identité narrative fait jaillir, (dès lors), notre problématique. Notre but premier est de tenter de voir comment les auteures font s'alterner des stratégies et des modalités expérimentales afin d'accéder à cette identité subjective narrativisée. Il sera ensuite question de mettre l'accent sur cette identité comme un choix et comme une décision liés à chaque auteure. Le processus de production individuelle est ainsi expliqué non comme une envie de reconstruire le passé, mais plutôt comme une démarche orientée vers le futur du sujet. C'est le sujet-femme en devenir qui constituera, par conséquent, le point nodal tout au long de notre analyse.

### **Choix du corpus et annonce du plan**

Il faut préciser, dès à présent, que l'objectif premier de notre analyse n'est pas de fournir une réponse ni de définir « l'écriture féminine », ou d'ailleurs de développer une théorie sur l'expansion du féminin dans les œuvres choisies. Notre but est de questionner, d'interpeller le féminin, ou plutôt le sujet-femme, dans des écrits de vécus, dans des textes qui émanent de leurs visions de la situation des femmes et des femmes-auteures. L'imaginaire véhiculé, qui fait écho au masculin et au féminin, donne à voir une vision réductrice et tronquée de la femme. Ce qui nous intéresse dans les textes écrits par ces auteures, c'est la multiplication des grilles de lecture et le déploiement de systèmes de lecture conçus pour dire la singularité de chaque être féminin qu'elles incarnent. Dès lors, on peut accéder à l'univers féminin par des entrées plurielles et diversifiées. La question posée au début de notre analyse est la suivante : l'image de la femme souffre-t-elle du lourd poids d'un héritage patriarcal et millénaire ? A-t-elle pu, et ce n'est pas un simple euphémisme, s'en affranchir totalement ? Comment se déploient, dans leurs écrits, les stratégies de résistance à travers un itinéraire à la fois singulier et représentatif ? Comment ont-elles su pénétrer et s'imposer dans un monde littéraire au service du masculin ?

C'est donc à partir d'une image réductrice et d'un ensemble de questionnements que cette étude a débuté. En effet, les œuvres à l'étude ne sont pas choisies de manière aléatoire.



L'idée présidant à notre sélection consiste à analyser le féminin comme une cartographie diverse et variée, produit de l'essor des mouvements féministes. Les redécouvrir, aujourd'hui, permet peut-être de dresser, à partir des promesses et des erreurs du passé, une nouvelle cartographie de l'avenir. Loin de prétendre à la représentativité, nous avons choisi de nous intéresser à des écrivaines comme Annie Ernaux, Nelly Arcan et Nina Bouraoui, afin d'aborder la question de la « différence » à travers des modèles féminins peu conventionnels. C'est pourquoi notre corpus se présente plutôt comme une dentelle, faite de tous ces textes, qui à leur tour présentent un maillage de lectures et offrent un champ plus irisé où les problèmes liés au langage et à la condition féminine s'associent pour créer un « patchwork » et amorcer de nouvelles approches du féminin. L'origine des auteures, à savoir française, canadienne et franco-algérienne, nous permet, tout d'abord, de relever et de remettre en question le concept d'identité, pas uniquement comme le fondement d'une identification en lien intime avec des préceptes prenant racine dans des sociétés patriarcales dans lesquelles le masculin détient le monopole du pouvoir, mais aussi afin de montrer la rigidité d'une telle notion. Au-delà de la « question féminine » donc, l'identité est le fil d'Ariane qui lie tous les textes de notre corpus, à travers des expériences de vie personnelles qui colorent chaque société qu'elles dépeignent. La question de l'identité chez ces écrivaines est posée par cette simple question : « qui suis-je ? » Dans la reprise de cette question, chez les trois écrivaines, se dessine, par conséquent, le schéma d'une politique de domination qui n'a pas cessé.

Par ailleurs, si, grâce à des théoriciennes comme Judith Butler, pour ne nommer que cette figure de proue, de nouveaux thèmes liés à des sphères de recherches peu explorés, en lien avec les notions d'identités de sexe/genre, d'assignation sexuelles, de performativité se sont imposés ; d'autres écrivaines désinvestissent le roman fictionnel en tant que genre correspondant le plus à la fiction de l'éternel féminin, imposé par le discours dominant, pour se tourner vers l'autofiction. L'attrait que les écrivaines, celles des années 1990 principalement, manifestent pour l'autofiction se justifie par le changement de paradigme du discours dominant que ce genre établit. L'autofiction, comme imbrication ? d'énoncés ouvertement théoriques dans un seul récit autofictionnel, permet, d'une part, d'investir un contexte de lutte globale, mais personnelle, exprimée à travers la fictionnalisation de soi ; et, d'autre part, d'ouvrir le champ à un parallélisme entre la déconstruction littéraire et sociale comme expression d'un refus des contraintes normatives. L'autofiction théorique se démarque aussi des autres genres par la conjugaison de deux éléments antithétiques : la fiction et le réel. L'articulation de ces deux éléments donne la possibilité à ces écrivaines d'écrire et

d'assumer une identité souvent antithétique et intrinsèquement subversive comme l'affirme Virginie Despente.<sup>17</sup> L'individuation tient une place centrale dans l'autofiction en tant que modulation de l'intériorité. L'autofiction, dans notre corpus, sera donc analysée, pour reprendre les mots de Vincent Landry, comme une « écriture témoignant d'une modification des scripts personnels et interpersonnels qui laissent désormais une plus grande place aux scripts intrapsychiques de subversion des normes culturelles, modifiant ainsi irrémédiablement les scénarios culturels de domination. C'est dès lors l'archétype de la Femme qui est déconstruit à travers la théâtralisation de l'identité autofictive, déconstruction se voulant la proposition d'une voie quotidienne de résistance. »<sup>18</sup>

Les œuvres de notre corpus sont considérées d'emblée comme des « contre-voix », des bribes de résistance et d'hybridation discursives qui mettent en mouvement de nouvelles conceptions du féminin, tout en présentant également, selon diverses stratégies, la suprématie du masculin sur l'autre comme la thèse la plus généralement admise. Cette asymétrie des sexes se donne à voir comme une évidence et caractérise la société humaine, comme l'explique Lévi-Strauss, qui a même convaincu Simone de Beauvoir. Pour cette dernière, l'âge d'or de la femme n'est qu'un mythe : « la société a toujours été mâle ; le pouvoir politique a toujours été aux mains des hommes... Le triomphe du patriarcat ne fut ni un hasard ni le résultat d'une révolution violente. Dès l'origine de l'humanité, leur privilège biologique a permis aux mâles de s'affirmer seuls comme sujets souverains.<sup>19</sup> »

L'intérêt que nous portons à ces œuvres, par la communauté de la problématique et des références systématiques à l'évolution et au vécu du féminisme par ces auteures, mais aussi par la poéticité singulière de chaque roman, offre un nouveau regard sur le genre dans lequel nous situons les œuvres à l'étude. L'hétérogénéité du corpus est une volonté aussi de réunir des auteures très connues, comme Annie Ernaux, dont les œuvres ont suscité un certain intérêt, marqué par le foisonnement d'études universitaires et de critiques, et des auteures moins ou peu étudiées, comme Nina Bouraoui et Nelly Arcan.

Compte tenu de la diversité des auteures, nous avons opté pour des approches multiples et pluridisciplinaires, afin de montrer la richesse de chaque livre. À la lumière des travaux

---

<sup>17</sup>Virginie Despente, *King Kong théorie*. Paris, Grasset, 2006, p.11.

<sup>18</sup> Vincent Landry, « Autofiction théorique queer : mélange dans le(s) genre(s), pp, 102-114. *Revue Politiqueer*, un site de réflexions queers et féministes francophones. <http://politiqueer.info/>

<sup>19</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, 1949 ; coll. « Idées », NRF., 1974, Tome I, p.91 et 100.

socio-historiques, psychanalytiques, ou encore issus d'autres domaines, comme la sociologie intégrative ou encore la psychologie du développement, nous avons tenté d'établir une parole circulaire profonde, qui se meut avec lenteur, résistant parfois à des questions trop directes et avançant à la recherche d'une expression franche, libre, d'une parole nue. Notre cheminement se fera selon trois axes, c'est-à-dire trois grandes parties, chacune d'elle étant sillonnée d'une multitude de petites routes. Nous verrons comment ces chemins se recourent, soulignant sans cesse de nouvelles affinités, mais aussi des différences. Au plan tant formel que thématique, le roman au féminin apparaît comme extrêmement hétéroclite et résiste à toute tentative d'uniformisation et d'unification.

Dans la première partie, consacrée à Annie Ernaux, nous avons opté pour un regard rétrospectif sur l'autofiction depuis la création du néologisme jusqu'à l'apparition de nouvelles voies, manière et outils pour aborder ce genre. Le choix de ce modèle théorique s'est fixé en raison de la maniabilité et de l'étendu des outils d'analyse qui permettent de saisir les directions expérimentales du roman, mais aussi du roman au féminin. Il s'appuie aussi sur l'hybridité de ce genre, qui donne lieu à un espace d'expression autre que l'espace conventionnel, à un entre-deux conçu comme un ébranlement et une transgression du statut du texte, mais aussi de l'identité de l'auteure. C'est dans cet atelier d'expérimentation, dans cette zone étrangère et inconnue qu'Annie Ernaux est parvenue, tant dans *l'Usage de la photo* que dans *L'événement*, à mettre en filigrane des thèmes de la lutte féminine, tout en signant un nouveau type d'écriture fondé sur un support visuel comme la photo, dans une œuvre écrite à quatre mains. Nous avons choisi d'analyser *l'Usage de la photo*, pour son approche intermédiaire, mettant en exergue la pratique textuelle de l'écriture/lecture/codification de ce qui est féminin. L'intermédialité sera utilisée comme une pratique alternative au discours phallogocentrique ; elle se concentre sur la production du texte ; elle recherche dans la textualité elle-même le processus de la signification différentielle et la dialectique permanente et subtile de la négociation entre la position masculine et le féminin.

Dans la deuxième partie, consacrée à Nelly Arcan, nous avons fait le choix de commencer par un état des lieux du féminisme pour ensuite nous demander comment l'auteure, à travers *Putain*, donne à voir un féminisme autre. Il sera aussi question d'étudier la problématique de l'intégration sociale dans la société contemporaine, « une société liquide » assurée par le cadre référentiel de la consommation et par la valorisation de la liberté de consommer, comme l'explique Zygmunt Bauman. Le caractère de fragmentation des identités et des repères par le biais de l'excès, de l'exagération, de l'exhibitionnisme affranchi de toute

contrainte et de l'ostentatoire forgera ce nouveau regard de l'auteure sur la femme et sur le corps féminin.

La troisième et dernière partie, enfin, pose les jalons du système de représentations contre lequel l'auteure, Nina Bouraoui, doit lutter, la déconstruction qu'elle opère des clichés attachés à son identité propre (« étrangère », « marginale »). Il s'agit donc de se demander, au fond, dans quelle mesure le désenchantement, dû au croisement des origines, conduit à la formation d'une identité « périphérique », qui à son tour, par la « déterritorialisation », rappelle le pouvoir de la littérature mineure et sa capacité à renverser le sens dominant, comme l'écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari : « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure.<sup>20</sup> »

Enfin, l'approche psychosociale du soi sur lesquelles nous fondons toute notre réflexion et notre analyse de l'identité sexuelle, indissociable de l'identité féminine, est d'une grande richesse et diversité et nous permettra de tenter de déceler comment le soi apparaît comme une construction sociale qui est fonction du groupe, de la société, de la culture à laquelle appartient le sujet et qui s'établit dans un réseau d'interactions de soi avec autrui par la mise en œuvre de multiples stratégies d'affirmation de soi par les écrivaines. Or, face aux termes qualifiant l'identité, qui font de cette notion une arche de Noé dans laquelle on dépose tout sujet et tout objet, faudrait-il chercher quel déluge l'individu cherche à conjurer ? Dans l'attente de saisir l'engouement et la passion manifestés pour l'identité dans la nébuleuse des expressions employées (liquide, fluide, vive, en crise, plurielle, etc.), nous nous contentons, dans ce modeste travail, de mettre l'accent sur cet espace et ces processus qui fondent, dans l'ombre, l'identité, l'identité féminine en l'occurrence, et qui s'interrogent, dans l'ombre une fois encore, lorsque le sujet se sent menacé.

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, 1975, p.29.

## ***PREMIERE PARTIE***

**L'autofiction ernalienne dans *L'Usage de la Photo* et *L'évènement***

Alors que Rousseau revendiquait l'originalité de son projet et le caractère unique de sa personne, le sujet de l'autofiction se façonne dans la parole de l'Autre et s'inscrit dans le sillage de ses prédécesseurs. Le sujet, en plus d'être virtuel, se fait textuel. Il est à l'image du genre qui l'expose : monstrueux et hybride. Il n'est jamais un, il dit la pluralité de ce qui est en nous, il multiplie les strates, se dévoile dans l'écriture et s'annihile dans la forme fragmentée qu'elle prend. L'autofiction, plus qu'un nouveau genre littéraire, est en fait le moyen qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité univoque et revendiquer sa fracture.

Arnaud Genon, *Autofiction, pratiques et théories*.

La libération a laissé tout le monde en état d'indéfinition. C'est toujours la même chose : une fois libéré, vous êtes forcé de vous demander qui vous êtes.

David H. Scott, *Semiologies of travel from Gauthier to Baudrillard*.

L'écrivain doit être un architecte rigoureux dont le premier devoir est de rendre ses obsessions intéressantes. Son rôle est d'arrêter un peu les gens dans leur course vers le néant, de les forcer à s'immobiliser et à regarder derrière les apparences, mieux, de les amener à effectuer une traversée des apparences. Il est là pour soulever le voile.

Monique Proulx, *Champagne*.

## *Chapitre 1: L'autofiction, de la transgression à l'évolution: cadre théorique*

### **1. Le néologisme**

L'autofiction a été longtemps considérée comme un « monstre littéraire », comme le note Marie Darrieussecq<sup>21</sup>, un monstre en quête interminable de reconnaissance. Contrairement à l'autobiographie et au roman à la première personne, deux genres reconnus et qui ont eu droit de cité dans le champ littéraire, l'autofiction reste ce nouveau venu, mal accueilli. Mais, cette « case aveugle », dans laquelle on peut introduire une hétérogénéité de textes, a dépassé en quelques décennies la grille générique qui l'avait modélisée, puis la psychanalyse qui l'avait générée.

Avec l'apparition de l'autofiction, plusieurs écrivains ont été séduits par ce nouveau genre, tout en le considérant non pas seulement comme une innovation littéraire mais aussi comme une expérience libératrice des contraintes et des valeurs traditionnelles. En accordant le primat à l'identité personnelle, l'autofiction a su conquérir les plumes. Elle est devenue un

---

<sup>21</sup>Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* n° 107, p.369-370.

exercice de recherche d'une identité, de la signification d'une vie propre, « un projet traditionnellement "poétique" : l'exploration de la mémoire où *je* déplie idées et images, saveurs, odeurs et touchers, réverbérations et sensations, jalousies, exaspérations, douleurs et joies encore si *j'*arrive à les dire.<sup>22</sup> » Plusieurs écrivains modernes se sont inspirés des premières œuvres d'autofiction, telles que *Monsieur Jadis* de Blondin, *Roland Barthes par Roland Barthes* de Barthes, *W ou le Souvenir d'enfance* de Perec, puis les œuvres de Modiano, Guibert, Robbe-Grillet, Sollers, Roubaud, ont récupéré l'étiquette « autofiction », renvoyant à un texte qui s'écrirait comme une autobiographie et se lirait comme un roman, afin d'entretenir une exhibition de soi tout en abolissant toute distance séparant l'auteur de son lecteur.

Devenue un quasi quotidienneté de l'écriture de la vie, un art à part entière, l'autofiction s'impose de plus en plus comme la nouvelle lecture de soi. Se dévoiler est devenu une constance dans la littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Par le biais de l'écriture se fait l'aveu et par conséquent le rapprochement entre auteur et lecteur ; la fiction, elle, se fait thérapie.

Considéré comme le siècle de tous les changements et surtout de tous les bouleversements, le vingtième siècle a engendré une crise des fondements, un désenchantement, un doute vis-à-vis de la culture héritée des siècles passés. Les hommes se sont libérés des contraintes traditionnelles et ont accordé le primat à l'identité personnelle. Cela a occasionné un relativisme des valeurs et une forme d'indifférence. En l'absence de références, chacun devient comme son propre référence sa propre référence ? et veut être irréductiblement lui-même. Le souci constant de la recherche du sens, la nécessité de trouver des racines, de trouver une signification forte à sa vie en l'absence de valeurs réelles et stables, accompagnent les individus.<sup>23</sup> Un tel état de choses a propulsé sur le devant de la scène littéraire le genre autobiographique et par la suite le genre autofictionnel. Une importance majeure est donnée à la production littéraire, tant du côté des écrivains avérés que du côté des personnes publiques.

L'autofiction est certes un « genre » littéraire dont la popularité est relativement récente. Projetée au-delà de la littérature, l'autofiction peut être vue comme phénomène de société : tout le monde se met à en composer, selon ses goûts et sa vision des choses. Face aux

---

<sup>22</sup>Julia Kristeva, *Le temps sensible*, Paris. Gallimard, 1994, p.210.

<sup>23</sup>Voir, Paul Edel, « Et si on montait dans l'autofiction ? » : <http://pauledel.blog.lemonde.fr/2010/01/10/et-si-on-montait-dans-lautofiction/>



anciens et aux défenseurs des règles, l'autofiction a eu pour rôle de révolutionner les médias, la télé-réalité, la société et le monde du spectacle. Adopté comme la nouvelle théorie littéraire, le néologisme d'« autofiction » a été proposé par Doubrovsky : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. »<sup>24</sup> Le néologisme a cependant très vite échappé à son auteur, pour s'apparenter à une nouvelle forme artistique hétéroclite. Cette extension a conduit progressivement à faire passer l'écrit autofictionnel du statut de simple sous-catégorie textuelle, de forme « hybride », à celui de genre à part entière. Dans ce contexte, Serge Doubrovsky déclare : « Je ne passe pas de jours ou en ouvrant le *Monde* à propos d'un film, de théâtre, ou même de peinture, sans que je lise le terme "autofiction". Le mot est vraiment passé dans la langue. Évidemment, maintenant on l'emploie à toutes les sauces. »<sup>25</sup>

En effet, avec l'autofiction, les portes sont ouvertes à un genre qui est resté longtemps en butte à une hostilité quasi générale. Ce genre ne peut être que celui de la fiction. En reprenant sa place dans tous les secteurs de l'activité humaine, la fiction, tant refoulée de notre conscience littéraire, regagne sa place et aide à lever « ce refoulement ». Ce mot « autofiction », qui allie fiction et réalité, s'avère comme un procédé de libération, un miroir de la vie intérieure. C'est un procédé qui laisse libre cours au moi de s'exprimer au lieu de s'enfermer dans la dépression, ou plus fréquemment encore dans l'automystification et le déni des souffrances qui lui ont été infligées durant notre vie. Au moyen de l'autofiction, il nous appartient de chercher à nous en sortir en comprenant quels sont nos vrais besoins. Accepter de nous confier à un témoin empathique, apprendre à s'aimer soi-même et à aimer autrui, lever le refoulement et vivre ses émotions enfouies, comme la peur, l'indignation, ou la colère : tel est le chemin par lequel passe la véritable liberté intérieure. Tel est aussi le projet de l'autofiction.

En France, l'idée qu'écrire s'enseigne, ou qu'un éditeur intervienne dans le processus de création, a longtemps été inconcevable. L'auteur est resté ce mythe romantique intouchable. Les autobiographies sont écrites par les gens qui ont une histoire intéressante et originale à raconter. En offrant l'opportunité à toute personne de s'écrire, le genre se démocratique. Tout le monde se sent autorisé à pratiquer l'écriture, pour se justifier, se construire une identité ou tout simplement raconter l'histoire de rien du tout, sa propre histoire, dans laquelle rien n'est

---

<sup>24</sup>Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

<sup>25</sup>Voir, Paul Edel, « Et si on montait dans l'autofiction ? », op.cit.

inventé et que l'on appelle « roman ». Dans ce contexte, il nous paraît judicieux d'effectuer un bref état des lieux autour de la définition de la notion d'« autofiction », afin de nous rendre compte de l'avancée des recherches actuelles concernant ce mot, depuis son apparition dans les années 1970 jusqu'à nos jours.

Le mérite revient à Serge Doubrovsky d'avoir créé un terme qui permet de désigner l'activité littéraire de fictionnalisation de soi en littérature. Selon Jacques Lecarme,

« Le terme d'autofiction forgé par Doubrovsky pour présenter *Fils* peut s'appliquer à nombre de ces ouvrages [...]. Le terme d'autofiction a, on l'a dit, été lancé, sur le marché français, par Serge Doubrovsky dans *Fils* en 1977. C'est par le périphrase qu'advint ce néologisme, puisque la quatrième de couverture de ce roman, en caractères rouges, proposait le terme, de préférence à autobiographie. »<sup>26</sup>

Ainsi, le terme autofiction apparaît pour la première fois en 1977, en quatrième de couverture de *Fils*, avec la mention roman. Serge Doubrovsky explique que lors de l'élaboration de *Fils*, il s'apercevait qu'il répondait à une gageure, celle de remplir la case aveugle laissée par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, publié en 1975. C'est en écrivant *Fils* qu'il ébauche la première définition un peu formelle du mot : un ouvrage portant la mention de roman sur la couverture et où l'auteur et le personnage mis en scène partagent une même identité nominale. Ayant pour guide la théorie du pacte autobiographique, l'écrivain revient sur la promesse d'authenticité faite par l'auteur qui partage son identité nominale avec le personnage et le narrateur (A=N=P), exploite en même temps le « pacte romanesque », qui est pour lui un gage de facticité (dans la plupart du temps indiqué par la mention « roman » sur la couverture du livre) et qui est conclu par un auteur qui ne porte pas le même nom que le personnage du roman.

De plus, l'auteur, poussé par l'envie d'inventer, a pu remplir la case aveugle dans le tableau schématique de Philippe Lejeune, qui n'avait pas pour rôle premier de faciliter un recensement, mais qui se voulait plus dynamique et visait à susciter la réactivité des chercheurs : « Dans ce type de classification, la réflexion sur les cas limites est toujours instructive, plus éloquente, que la description de ce qui va de soi. Les solutions que je décrète impossibles le sont-elles vraiment ?<sup>27</sup> »

---

<sup>26</sup> Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin 1997, pp 267-268.

<sup>27</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, 1975, op.cit., p31.

Par ailleurs, en exploitant ces travaux théoriques, l'inventeur du mot « autofiction », en France, est parvenu à définir son invention, destinée à désigner en premier lieu son œuvre *Fils*, puis l'ensemble de son œuvre littéraire :

« Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou après la littérature, *concrète*, comme on dit en musique, ou encore « autofiction » patiemment onaniste, qui espère maintenant faire partager son plaisir. »<sup>28</sup>

Le projet de l'autofiction est orienté vers un public plus large, tout en donnant plus de chance aux gens ordinaires de retranscrire leurs vie, de se donner à lire non pas comme des êtres dont la consistance est fictive, mais plutôt comme de simples individus, dont la vie a été marquée par l'échec, dont l'existence est restée longtemps dans l'anonymat, de s'exprimer dans la quotidienneté de leur vie :

« Le matin, travail. Je m'enferme dans mon bureau, tour Eiffel entre les cils, baisse les paupières. J'écris mon roman. Pas une autobiographie, vraiment, c'est là une chasse gardée, un club exclusif pour gens célèbres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de théâtre, de cinéma, un homme politique, Jean-Jacques Rousseau. Moi, je ne suis, dans mon petit deux-pièces d'emprunt, personne. J'existe à peine, je suis un être fictif. J'écris mon autofiction. »<sup>29</sup>

Donc, c'est bien loin de l'image de l'autobiographie des vies mémorables que l'autofiction s'affirme et affranchit le récit du vécu, dès lors qu'il l'orne de fiction : « les humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman. »<sup>30</sup> L'autofiction peut ainsi être lue comme l'amalgame de la réalité et de la fiction, comme une expression d'un « faux-vrai » qui ne s'assimile pas pour autant au mensonge. Doubrovsky explique que l'autofiction est dès lors une fiction d'événements et de faits strictement réels, donnant à voir un récit hybride, mélange de délires et d'autobiographie romancée, dont chacun porte en tête le mot de roman, comme l'expliquait aussi Céline dans *Romans*.

Doubrovsky justifie l'emploi de la fiction par l'étymologie : le verbe latin *ingere* signifie, en effet, « façonner, fabriquer, modeler ». Le *fictor* était celui qui façonnait, le

---

<sup>28</sup> Serge Doubrovsky, Quatrième couverture de *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

<sup>29</sup> Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*, édition Gallimard, p.74.

<sup>30</sup> Serge Doubrovsky Serge, « *Autobiographie /Vérité/ Psychanalyse* », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p.70, cité par Gasparini, P., *Est-il je?*, Paris, Seuil, 2004, p.23.

sculpteur et puis, par extension, l'auteur. Le concept d'autofiction sous-tend d'emblée une ontologie et une éthique de l'écriture du moi. Il postule qu'on ne peut pas se raconter sans se construire un personnage, sans façonner une histoire et qu'il n'y a pas de récit rétrospectif sans amplification, reconstruction, invention :

« Depuis que je transforme ma vie en phrases, je me trouve intéressant. À mesure que je deviens le personnage de mon roman, je me passionne pour moi. Comme pour Lucien de Rubempré, Julien Sorel, si j'arrive à me rendre palpitant. Ma vie ratée sera une réussite littéraire. Du coup, je sonde mes profondeurs insoupçonnées, je déboutonne tous mes petits secrets, forcément, à l'intérieur d'un être humain, ça pue toujours. Deux ou trois heures, tous les matins, mon fauteuil à accoudoirs en chrome est une lunette de w.-c., je respire mon odeur, je me hume. Je m'exhume, après m'exhausse. Si je suis exaucé, j'aurai ma stèle. *Mon style me construira un monument. On adorera ma statue. J'appelle mon chef-d'œuvre le Monstre.* »<sup>31</sup>

Par ailleurs, l'autofiction vient remplir ce que nous sommes enclins à combler, nos trous de mémoires, pour composer un récit cohérent et signifiant. Cristalliser les nombreux doutes que soulevaient, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les notions de sujet, d'identité, de vérité, de sincérité, d'écriture du moi. Le nouveau concept postulait la péremption de l'autobiographie en tant que promesse de récit véridique, désormais reléguée dans un passé révolu : « En quête désespérée de vérité, le narrateur ne peut qu'injecter dans ces vides ses fictions. Qui ne sont pas forcément pour autant des erreurs, simplement, *fingere*, des fabrications, jamais frappées du sceau de l'indubitable. “*Sincères*”, oh oui, mais jamais évidentes. Adieu donc aux beaux ensembles récapitulatifs d'antan, qui ressaisissaient et garantissaient la *réalité* d'une vie »<sup>32</sup>. Le raisonnement de Doubrovsky valorise l'expérience de la psychanalyse, vécue par l'auteur (mentionnée dans son livre *Fils*) et qu'il lie à l'écriture. L'autofiction n'est donc rien d'autre que la traduction littéraire de cette expérience psychanalytique.

## 1.1 Critères thématiques

L'autofiction se caractérise par une certaine éthique, fondée sur le doute systématique. Doute qui porte à la fois sur l'exactitude des souvenirs, sur la pertinence de la forme narrative choisie et sur la bonne foi de l'auteur lui-même. Le métadiscours autocritique devient par conséquent la marque distinctive du nouveau genre. Lors de l'émission *Apostrophes*, au moment de la sortie du *Livre brisé* en 1989, face à Bernard Pivot qui lui demandait « ça veut dire quoi ça l'autofiction, brièvement ? », Doubrovsky donnait la réponse suivante :

---

<sup>31</sup> Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*, op.cit., p.74.

<sup>32</sup> Serge Doubrovsky, «Textes en main» dans S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune, *Autofictions & C<sup>ie</sup>*, Nanterre: Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X, 1993, pp. 210.

« Quand on écrit son autobiographie, on essaie de raconter son histoire de l'origine jusqu'au moment où l'on est en train d'écrire, l'archétype étant Rousseau. Dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant des phases tout à fait différentes et en lui en donnant une intensité narrative d'un type très différent, qui est l'intensité romanesque. »<sup>33</sup>

Raconter, se raconter : le nouveau mot se veut comme une expédition à travers le moi, le moi propre de l'auteur : « Moi, j'ai arrêté ma genèse au niveau analytique, ce voyage à travers mon personnage.<sup>34</sup> » Ayant plusieurs points communs avec d'autres formes d'écriture de soi, à savoir l'autoportrait et l'autobiographie, l'autofiction offre une authentique expérience du vécu : « en bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie, lieux et dates ont été maniaquement vérifiés [...]. Noms, prénoms, qualités (et défauts), tous événements et incidents, toute pensée, est-ce la plus intime, tout y (est) mien.<sup>35</sup> » L'auteur se veut *être fictif* tout en gardant la référentialité du contenu vrai. L'une des caractéristiques propres à l'autofiction est donc de constituer un récit réel, vrai. Lors d'un colloque sur l'autofiction, l'inventeur du néologisme explique comment le réel peut se transformer en fiction et comment l'espace autobiographique se transforme en espace romanesque, tout en respectant la définition donnée sur la quatrième de couverture de son roman *Fils*, à savoir « fiction, d'événements et de faits strictement réels » : « chaque auteur crée sa propre voie. Pour moi, c'est la scansion du récit, le suspens narratif (là où les "faits" sont par définition à l'avance connus), l'utilisation topique des dialogues qui ont été forcément écrits et non enregistrés, outre les emportements ou déportements de la consonne, qui contribuent à "transmuter" ce qui fut *le réel* en ce qui devient *fictif*. Quelques exemples. Ma femme, qui était autrichienne et avait appris admirablement mais sur le tard le français, ne pouvait pas s'exprimer comme je l'ai fait parler ; ses interventions directes correspondent à ses sentiments ou ressentiments, mais sont écrites par moi, comme on ferait pour un personnage de roman [...] »<sup>36</sup>

Une part d'invention est toutefois reconnue par l'auteur, à savoir *Le Livre brisé* et *l'Après vivre*. Nous pouvons citer comme premier exemple une citation tirée du *Livre brisé* : « ma femme soupire, ton anneau, ce n'est pas une alliance. C'est un alliage.<sup>37</sup> » Une belle parole que l'écrivain admet avoir inventée, mais il souligne qu'elle traduit précisément les sentiments alors *exprimés par sa femme*. D'après cet exemple, on note que l'autofiction n'est

---

<sup>33</sup> Serge Doubrovsky, *L'après-vivre*, Grasset, 1994, p.302.

<sup>34</sup> Ibid., p77.

<sup>35</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, 1988, op.cit.pp85-94.

<sup>36</sup> Serge Doubrovsky, « textes en main », op.cit.p.210.

<sup>37</sup> Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Grasset, 1994, op.cit., pp126.

pas une fiction de faits mais une fiction sur les faits. La fiction transforme les événements sans en altérer le fond. C'est ce qu'affirme Jacques Lecarme : « [l'autofiction] assume clairement cette idée d'une fiction feinte ou d'une fiction de fiction qui servirait de détour à la vérité »<sup>38</sup>. En outre, Doubrovsky évite de relater en détail et de reproduire consciencieusement chaque remarque de sa femme dans *Le Livre brisé*. Il choisit par contre de s'exprimer brièvement, poétiquement, mais de façon juste. Il n'est plus question d'un compte rendu, livré par une autobiographie, car il est difficile de se rappeler toutes les paroles avec exactitude.

En d'autres termes, l'autofictionneur ne retranscrit pas directement l'expérience factuelle, mais il opte pour la réécriture : réécrire une scène vraie au lieu de la décrire sur plusieurs pages et laisser par conséquent le lecteur. L'auteur, loin de prétendre à l'objectivité, préfère employer un procédé narratif si commun dans la littérature romanesque et au cinéma : la contradiction d'une vie en brève durée, qui finit par offrir un champ pour l'interprétation, pour la théâtralisation. Cette prospection, à la fois rétrospective et totalisante, dévie de l'idéal autobiographique qui veut que les événements soient décrits et commentés, qu'ils ne soient pas réécrits. Pour Doubrovsky, dans une autofiction, il n'est pas question de mettre sur le même plan faits et fiction. Mais il est question tout de même de conserver cette distinction faits/fiction, qui redouble la distinction fond/forme. Ainsi, on peut voir que les faits s'associent au fond, tandis que la fiction s'associe à la forme, sans altérer le contenu informationnel. Dans *L'Après vivre*, l'auteur propose cette définition de l'autofiction : « je ne suis pas sûr pourquoi, j'ai pris l'habitude, depuis des années, de mettre ma vie en récits. D'en faire par tranche, des sortes de romans – j'ai appelé ça faute de mieux, mon "autofiction"<sup>39</sup> » – « J'ai tenté de m'en expliquer de me l'expliquer<sup>40</sup> » – « j'ai essayé de me l'expliquer.<sup>41</sup> »

Dire sans mentir. Représenter un personnage qui représente à son tour fidèlement une personne dont la vie ne vaut pas d'être dite. Une question est à poser : pourquoi devons-nous donc lire ce récit si son contenu est aussi fade et s'il risque de nous laisser ? Pour Doubrovsky, si un récit de rien, sur rien, parvient à capter l'attention d'un public de lecteurs, ce serait la preuve du pouvoir du talent de l'auteur, de la personne, et de la qualité de son écriture. Transformer sa personne en personnage à travers les « formes » auxquelles nous allons nous intéresser : tel est l'aboutissement du fantasme doubrovskien. Une écriture propre à sa vie, à

---

<sup>38</sup> Jacques Lecarme, " l'autofiction : un mauvais genre ? ", in *Autofictions & Cie* (Colloque de Nanterre, 1992, (dir.) Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune), RITM, n°6, p. 242.

<sup>39</sup> Serge Doubrovsky, *L'Après-vivre*, op.cit., pp 20. 1994.

<sup>40</sup> Serge Doubrovsky, *L'Après-vivre*, op.cit., pp 30.1994.

<sup>41</sup> Serge Doubrovsky, *L'Après-vivre*, op.cit., pp31.

sa personne, à son manque, à son désir d'inventer à tout prix. Écrire pour se situer dans un monde en utilisant la langue et sa vie, pour se faire exister :

« Littérature. C'est. Littéral. Délivrance. C'est un accouchement. Quarante ans. En gestation. Dans moi-même. [...] Quarante ans. Sans compter les mois de nourrice. Que je rêve d'écrire. Sans pouvoir. Qu'on rêve. En moi. D'écrire. Sans qu'on puisse. Fiction. J'ai essayé. Une autobiographie. D'abord. Déjà. S'appelait. L'un contre l'autre. Un beau titre. Mais que le titre. De beau. Tout un programme. L'ai pas accompli. Alors. Écris. Plus tard. Le Jour S. Roman. Réaliste. Jour. Où on a lancé. Le Spoutnik. Jour S. J.S. C'est mes. Initiales. Julien. Serge. J'ai récrit. L'un. Contre l'autre. Sans le savoir. Sans m'en en douter. Je m'écrivais. Déjà. Sans avoir. Le moindre soupçon.<sup>42</sup> »

## 1.2 L'autofiction : la disparition de l'ego classique

Au cours de la lecture des œuvres doubrovskiennes, notamment du *Livre brisé* et de *l'Après vivre*, on remarque un certain sens de la cérémonie théâtrale, visant à représenter toutes sortes de symboles de décès, de morts. Agissant par l'écriture comme un homme de théâtre, réunissant mise en scène, acteurs, didascalies et dialogues, l'autofiction s'offre au lecteur comme la pièce de théâtre d'une singularité essentielle (dans l'acception première du terme), conduit doucement, imperceptiblement à la lisière de mondes secrets, ceux de l'être humain, de la mort. L'autofiction est considérée comme le genre de la théâtralisation de la vie et du moi par excellence, ayant comme appui la mémoire et le souvenir comme pont vers l'écriture. L'autofiction n'exclut en aucun cas la nature emblématique du souvenir et sa signification particulière pour une personne en particulier, qui cache souvent un tropisme, un trope personnel, qui se manifeste à travers les mots et leur agencement. L'écriture surprend, selon Doubrovsky, en raison d'un usage du concret, parce qu'elle traite de ce qui cause maints tourments aux uns, déchaîne maintes gloses chez les autres.

Avec l'usage de la polyphonie des voix, de la divergence des points de vue au sein du *Livre brisé*, entre version du narrateur, version du personnage et version de sa femme qui se contredisent, un effet de dialogisme est créé, qui est à la fois synonyme de « télescopage » et de « parasitage ». Doubrovsky joue sur la dualité mensonge/vérité, tandis que sa femme, Ilse, ne cesse de lui reprocher le fait de déformer la réalité. Entre le vrai et le faux, le lecteur n'a qu'à se référer à la théorie des « trois mimesis » de Paul Ricœur, qui suggère que la seule

---

<sup>42</sup>Serge Doubrovsky, *contes et comptes de la mémoire*, Les temps Modernes n° 611-612, décembre 2000 janvier /février 2001, p.212.

vérité possible en littérature est d'ordre figural ou métaphorique. En d'autres termes, ce ne sont que la coexistence des éléments qui proviennent d'un champ symbolique et leur réagencement en une configuration esthétique qui aboutissent à une re-figuration du réel.

Grâce à la singularité de l'écriture de la mise en scène, d'une écriture fragmentaire, consciente de ses propres lacunes et des failles des personnages, le « je » du protagoniste a pu retranscrire des « fragments épars, [des] morceaux dépareillés, tant qu'on veut », et l'autofiction sera cet art d'accommoder « les restes ». Cette fragmentation est le trait garant d'authenticité, vis-à-vis de soi-même et du lecteur. Cette forme moderne est se veut une forme lucide, passée « l'ère du soupçon », comme l'explique Nathalie Sarraute. Cette dernière a su montrer l'impossibilité de se saisir et « la brisure irréductible d'un cogito brisé <sup>43</sup> ».

Dans ses livres, l'autofictionneur rejoint Lyotard, qui considère que la remise en cause des concepts d'unité et d'homogénéité est l'un des traits de la post-modernité : non seulement le sujet est divisé, mais la continuité du récit est sans cesse interrompue par des digressions, des blancs typographiques, des segments de texte saillants, en majuscules ou en italiques : « ma vie une Série DE SERIES comment EST-CE QUE ÇA PEUT FAIRE UNE SOMME ?<sup>44</sup> »

Avec l'absence soudaine de la ponctuation, d'un point de vue visuel, le texte apparaît décousu, émietté ; il se présente comme un tout morcelé. Mais, une question se pose : cette matière malléable, extensible et mouvante qu'est l'écriture pourra-t-elle franchir le fossé creusé par la mort, le sentiment du dégoût vis-à-vis de soi-même ?

Pendant le XX<sup>e</sup> siècle, l'art contemporain domine, par ses tendances à refléter « la crise de l'esprit », une mise en doute des fondements et des valeurs de l'homme et des civilisations. Ce moment de crise a eu bien évidemment des répercussions dans la vie littéraire. D'ailleurs, pendant les années soixante, avec le développement des sciences sociales et de la psychanalyse, le statut du romancier-philosophe est déstabilisé. Cette crise de la culture contemporaine remet en cause la conception de l'homme.

En littérature, du côté du roman, le genre tend vers une remise en cause des « conventions objectives de la fiction pour donner à la voix de l'auteur une extension

---

<sup>43</sup>Voir, Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, coll. Folio essais. 1987. Première parution 1956.

<sup>44</sup>Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, p312.



proliférante.<sup>45</sup> » D'où une extension remarquable du « je » narratif et une recherche de formes romanesques plus personnelles, notamment pendant les années 1970-1980 et en réaction à l'ère du soupçon et à l'idéologie biographique ambiante, comme nous l'avons déjà mentionné. L'une des tendances actuelles du genre paraît justement dans la mise en scène de la question de la véracité du discours autobiographique et par conséquent de la vérité de soi. L'exemple le plus explicatif du mouvement de cette époque réside dans le récit autobiographique *Enfance* (1983), de Nathalie Sarraute. Celle-ci procède par le dialogue (fictif) entre Nathalie Sarraute-narratrice et son double, Nathalie Sarraute-lectrice. La première voix a une fonction critique de soupçon et de relance par rapport à la seconde.

Doubrovsky, en suivant la même voie que Sarraute, illustre ses soupçons et ses méfiances à l'égard de l'autobiographie et de l'examen rétrospectif, en devançant les circonspections du lecteur. L'autofictionneur exhibe le souci de sincérité pour signifier toutes les peines qu'il a à se remémorer. Son dialogue avec Ilse montre le désir qui réside en lui de dire au plus vrai ce que fut le passé. Quand il est saisi de la peur de tout dévoiler, c'est à son co-auteur de faire en sorte qu'il se souvienne. De la sorte, il ne s'agit plus de vérité à proprement parler, mais il s'agit davantage d'effets de vérité produits par la mise en scène du dialogue :

Je me rassis au bord du lit ? Je lui lance :  
- écoute, tu réalises ce que tu dis ?  
- Quoi ?  
- Quand tu me demandes pourquoi je n'écris pas sur toi ? Sur nous ?  
- Et bien, oui !  
- Voyons, tu plaisantes...  
Son œil ne plaisante pas du tout. Elle fait feu de la rétine. Son regard me met en joue. Elle me défie...  
- Mais enfin, tu ne te rends pas compte...  
- Mais si... une fois de plus, ma femme m'estomaque.  
[...] Il y a des choses qu'on ne peut pas publier de son vivant, quand c'est vivant<sup>46</sup>.

L'auteur, anxieux, entouré par la mort, trouve le salut dans le pouvoir poétique du langage, qui constitue en soi le lieu de l'élaboration du sens, selon la terminologie de Jakobson, à condition qu'il n'oblitére point la référence. En soumettant le registre de la vie à l'ordre du texte, l'écrivain fouille dans ses plaies, rouvre ses blessures, saigne comme s'il écrivait « au bistouri ». Entouré par la perte, la culpabilité et la mort, il ne cesse de

---

<sup>45</sup>Jean Yves Tadié. *Le Roman au XX ème siècle*, Belfond, 1990, Pocket, coll. « Agora » 1997.p.9. (Voir, premier chapitre, « *Qui parle ici ?* »).

<sup>46</sup>Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, poche, édition 1991, 1989, op.cit., p.68.

s'interroger sur ce qui pourrait le libérer de la crise, de la léthargie et de cette sensation de non-être : « QU'EST-CE QUE JE VAIS FAIRE DE TOUTE CETTE GRAISSE. Au jour le jour, pour la rendre vivante, vibrante, vaille que vaille.<sup>47</sup> »

La crise de soi que vit Doubrovsky fait de lui l'un des écrivains post-existentialistes pour lesquels « l'œuvre communique une manière d'être homme, de vivre.<sup>48</sup> » Doubrovsky déclare lui-même : « J'ai subi des influences philosophiques différentes. Ce fut dans la première partie de ma vie la philosophie de Sartre, *l'Être et le néant*, le théâtre et les romans de Sartre, Camus [...]. »<sup>49</sup> Pour surmonter la sensation de « nausée », et dans un projet narcissique, l'auteur écrit une autofiction, réorganise l'ensemble, sélectionne et retranche quelques éléments de sa biographie, selon son imagination : « Souvent, elle est là devant moi, une pâte molle insipide, indigeste, elle me reste sur l'estomac, sur le cœur, une existence morne, morte. Écrire l'allège. Je la découpe. J'extrais des morceaux choisis, elle prend du goût, elle n'est plus fade. »<sup>50</sup>

À travers son récit, l'auteur enregistre sa propre existence et appréhende maternellement l'infinité de la mort. Dans les manières de tisser le vide, en côtoyant de près la mort, la vie de l'autofictionneur paraît comme une imitation de l'anéantissement. Il est hanté par les disparitions, suivi par les morts, de sa mère, sa femme. Une dépression s'ensuit. Malgré le gouffre dans lequel la vie de Doubrovsky s'est enfoncée, il est parvenu à trouver son salut dans l'écriture, pour s'affirmer, pour dire et se dire qu'il vit, qu'il existe.

### 1.3 Une réécriture de la vie

Pour Doubrovsky, l'activité scripturale repose essentiellement sur la mémoire. La mémoire, considérée comme la mère des Muses chez les Grecs, fait en sorte que l'écriture des souvenirs passe d'un simple lieu d'expression à une remémoration littéraire, où il est question de l'imagination. Écrire ne revient pas simplement à restaurer, mais permet de fabriquer une image proche de l'expérience personnelle. Écrire devient inventer, mettre au jour ce qui est enfoui. C'est trouver et créer ce qui n'existe pas encore, car en écrivant, on ne peut que se

---

<sup>47</sup>Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Folio, op.cit. p.252.

<sup>48</sup>Michel Contat, *Le Monde*. <http://www.autofiction.org/index.php?post/2016/01/07/Michel-Contat>.

<sup>49</sup>Elizabeth H. Jones, « Serge Doubrovsky : le paradoxe d'un homme exporté et d'une œuvre inexportable », *L'Esprit Créateur* - Volume 49, Number 3, Fall 2009, pp. 8-21.

<sup>50</sup>Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Folio, op.cit.p.253.

souvenir davantage, autrement, d'où le lien développé entre la mémoire et l'identité dans les récits de Doubrovsky.

Dans ce contexte, Locke écrit : « aussi loin que peut remonter la conscience dans ses pensées et ses actes passés, aussi loin s'étend l'identité de cette personne ; c'est le même soi maintenant et alors ; c'est le même soi que celui qui est maintenant en train de réfléchir sur elle, qui a posé alors telle action.<sup>51</sup> » Ce qui fait qu'on mémorise, c'est l'intense vécu, le répétitif, l'association du souvenir aux plaisirs et aux douleurs. Si elle n'est pas toujours fiable, la mémoire s'inspire de l'oubli, de sa propre faiblesse, pour dire le sentiment de la vanité et de la fugacité du souvenir face au temps :

« Ainsi les idées, comme les enfants, de notre jeunesse meurent souvent avant nous et l'esprit est pour nous semblable à ces tombes dont on s'approche : bien que le bronze et le marbre demeurent, les inscriptions sont effacées par le temps et les statues tombent en poussière ; les images dessinées dans l'esprit sont tracées en couleurs fragiles et si elles ne sont pas rafraîchies parfois, elles faiblissent et disparaissent. »<sup>52</sup>

Rafraîchir, réécrire : l'autofictionneur s'engage dans une expérience scripturaire où l'écriture le conduit toujours au-delà du projet initialement prévu, où l'écriture d'une histoire se transforme en une histoire de l'écriture. En se racontant jusque dans ses défauts, quel que soit le portrait verbal dessiné, l'écriture a pu offrir à l'écrivain, devenu un personnage, même s'il lui faut pour cela se dévaloriser en tant que personne, un royaume de lecteurs. En sacrifiant sa personne au profit de son personnage, l'auteur souffre pour être lu, mais surtout use de son art comme d'un moyen de torture. En laissant ses déchirures intérieures, sublimées par son style, faire surface, l'auteur offre le portrait d'un masochiste jouisseur, qui exploite sa mémoire avec toutes les blessures qui y résident. « Noircir et se noircir <sup>53</sup> », affirmait Céline : il faut se faire mal pour être lu.

Proposant un portrait sélectif, au lieu de mentir, l'auteur fait le tri des souvenirs dans sa mémoire et les réarrange autour de son personnage, terrible, sans merci vis-à-vis de lui-même. En étalant grands et petits défauts, l'autofictionneur donne une nouvelle version de sa vie, tantôt choquante, tantôt provocante, qui suscite parfois même le dégoût. Par conséquent, la nouvelle vie du personnage, puisée dans la vie de la personne, prend une autre dimension et se transforme en un livre qui est loin de passer inaperçu. Il est loin, surtout, de rester fidèle à lui-

---

<sup>51</sup>Locke, *Essai sur l'entendement humain*, Livre II ; ch. XXVII, 9, p.523.

<sup>52</sup>Ibid. p.246-247.

<sup>53</sup>L'expression est citée dans Dominique Viart, *Le roman français au XXe siècle*, Armand Collin, Paris, 2011.

même – même à ce soi fictionnalisé, à cette ombre née de la force des mots. Une vie qui ne suit pas la linéarité limpide d'une intrigue de roman, une vie apocalyptique qui renverse les esprits : tel est l'effet que produit la retranscription qu'est l'autofiction. Éclatée, réfractée, broyée, à l'image de la vie qu'elle décrit, l'écriture autofictionnelle offre le reflet d'un traumatisme, des tourments déclinés dans les livres, mais qui s'abreuvent tous du vécu, d'une histoire propre.

L'autofiction présentée par Doubrovsky se veut alors un phénomène d'ambiguïté et d'hybridité, qui repose essentiellement sur l'imbrication des éléments factuels et d'éléments fictionnels. Par l'emploi de ces deux éléments constitutifs du texte autofictionnel, Doubrovsky s'assure de bien fonder une entreprise littéraire fondée sur l'indécidabilité des outils poétiques employés pour gagner du terrain sur la terre du paradoxe et par conséquent animer d'avantage la productivité théorique du monde littéraire. En favorisant l'interaction de deux instances théoriques, qui habituellement s'ignorent, Doubrovsky cultive le flou qui entoure le concept d'autofiction et évite ainsi de tirer un trait sur la définition de cette notion, qui perdure ainsi sur le plan théorique, à l'écart, cependant, de la discussion sur les genres littéraires.

Si l'auteur n'avait qualifié d'autofiction que son livre *Fils*, ce n'est que par la suite qu'il a développé une théorie critique de son écriture, centrée autour de ce néologisme et qui va lui servir de principe d'écriture dans l'ensemble de ses œuvres. Dans ce contexte, nous allons essayer de traiter l'évolution de cette notion chez l'auteur, de *Fils* à *Laissé pour compte*, tout en nous appliquant à mettre l'accent sur divers points de vue et différentes postures : interventions critiques, universitaires et écrivains.

#### **1.4 Critères formels**

Après avoir mis l'accent sur le projet de l'autofiction, qui réside dans la tentative d'un individu de donner un sens à son existence selon des règles différentes de celles qui avaient gouverné l'autobiographie depuis ses origines rousseauistes, l'accent sera mis dans un second temps sur l'ensemble des critères formels qui caractérisent l'autofiction et qui permettent à leur tour de déceler les contrastes et les similitudes de l'autofiction avec l'autobiographie. C'est donc sur l'autofiction comme fiction formelle que nous avons centré cette partie.

En effet, écrire une autofiction, c'est mettre en scène les aventures reconstituées par la mémoire. Reconstitution, car la mémoire n'est pas un simple enregistrement. Loin, donc, de la structure linéaire, de la rétrospective, de l'objectivité des commentaires des événements, accompagnés souvent de ce que la sagesse conférée par l'âge peut avoir de lassant et de moralisant. Les événements, au sein de l'autofiction, sont présentés avec la subjectivité propre à une personne dédoublée (personnage/auteur), d'où sa structure littéraire. De plus, influencée par les recherches formelles (la destruction radicale du récit classique) et par Claude Simon, l'autofiction de Serge Doubrovsky apparaît comme un chant de l'écriture. Doubrovsky affirme : « par un paradoxe qui n'en est pas un, l'originalité de l'écriture est l'unique garantie d'origine. Le reste, fantasmes, souvenirs, désirs, quelles que soient les variantes individuelles, fait partie du folklore commun.<sup>54</sup> »

D'autre part, le temps par excellence de l'écriture autofictionnelle est le présent, car, pour son inventeur, l'autofiction n'est en fait que le fait de « se vivre au présent ». Pour justifier cet emploi, Doubrovsky avance une justification philosophique, en citant l'exemple de Sartre. Lors de son interview par Philippe Vilain dans *Défense de Narcisse*, sur le fait que seul le présent existe, que le passé n'existe qu'au présent, tout comme l'avenir, il suggère « Le présent s'est donc imposé à moi à partir du moment où j'ai commencé à écrire ce récit de soi particulier que j'ai appelé "autofiction". »

Le présent de l'autofiction est ainsi opposé au passé autobiographique. L'auteur explique l'emploi exclusif du passé au sein de l'autobiographie par le fait que c'est « l'histoire d'un homme qui vers la fin de sa vie essaie de reprendre, d'en comprendre, d'en relier, d'en développer la totalité jusqu'au moment de l'écriture.<sup>55</sup> » Doubrovsky déclare ainsi : « je n'écris pas de journal intime, je n'écris pas pour moi. Il y a un lecteur directement inclus dans chacun de mes livres. Je crois qu'une des grandes fonctions du présent est de rendre la chose immédiate aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur, alors je ne sais pas, le lecteur décide.<sup>56</sup> » Le présent abolit toute temporalité de la mémoire, conduit à des déplacements spatio-temporels, à des travestissements du référentiel, mais surtout à l'expérimentation stricte de l'écriture (jeux homophoniques, insertions de termes étrangers), où les mots fonctionnent, comme le dit Jean Ricardou, comme des vocables producteurs.

---

<sup>54</sup> Lejeune Philippe, « peut-on innover en autobiographie » in *l'autobiographie –VI Rencontres psychanalytiques d'Aix en Provence*, op.cit. , p.68.

<sup>55</sup> Ibid, p.68.

<sup>56</sup> Doubrovsky Serge, *Fils*, passage supprimé de la version définitive pour raisons d'économie cité dans « l'initiative aux maux », op.cit., p188.

L'écriture doubrovskienne se veut, d'après la prière d'insérer de *Fils*, une entreprise scripturale qui promeut un genre nouveau, « l'autofiction », tout en « confi[ant] le langage d'une aventure à l'aventure du langage. » Ce « langage d'une aventure » se transformera en une écriture d'une existence, d'une vie. Passant par un usage singulier du langage par lequel la mémoire prend forme, l'écriture transmet l'adéquation de la mémoire avec la restitution du réel. L'auteur lie par le fil de l'écriture des éléments de son passé, par association d'idées et, par la suite, il fait résonner souvenirs proches et souvenirs lointains, souvenirs d'enfance inclus. Régi par une vision qui est loin d'être compréhensive et écrit au présent, temps propre du portrait, le récit autofictionnel se présente comme un portrait fragmenté.

La narration est ainsi commandée par la matérialité du langage, afin de justifier le choix d'une écriture consonantique (homophonies, assonances, allitérations, paronomases, calembours). En effet, ce qui a changé, dans le passage de l'autobiographie à l'autofiction, c'est d'abord la non-croyance de l'autofiction en une vérité littérale ou à une référence indubitable, à un discours historique cohérent. L'autofiction se manifeste par conséquent dans un style consciencieusement naturel, fondé sur l'impossibilité de dire tout et de dire simplement. Pour Doubrovsky, le « sujet moderne est clivé. Il y a un clivage dans l'écriture. La syntaxe traditionnelle n'est plus possible.<sup>57</sup> » D'où l'usage délibéré, voire exagéré, de la ponctuation, dans le but de se créer un langage propre et de faire prévaloir le dire par rapport au dit.

Par ailleurs, si l'auteur procède par formes fragmentaires, par formes convulsives, construites sur des jeux de mots, selon le principe d'une parole libre, semblable à celle produite par la cure analytique, ce n'est pas autant pour se fictionnaliser soi-même, mais pour opérer comme une distanciation par rapport à soi-même, révélatrice d'une conscience subjective, et pour laisser au lecteur la liberté de saisir la vérité de l'invention. Donc, au-delà des faits, l'auteur se recrée en personnage, grâce à son style, grâce à la défaillance de la mémoire ; l'irrémediable, par conséquent, faire apparaître l'auteur comme impuissant à se ressaisir véritablement, car, pour lui, exister, c'est être fragmentaire. Écrire devient par conséquent un acte d'éveil de l'événement et de sa résurrection, et fait valoir l'expérience du vécu non comme une expérience totalisante, mais plutôt comme une succession de bribes de vie, qui interpelle et qui place le sujet en perpétuelle remise en question. Doubrovsky affirme

---

<sup>57</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, op.cit. p.96.

ainsi : « Y a d'existence. Que totale. Une existence complète. N'existe pas. Le présent, du fragmentaire. Les instants sont successifs. On est par parcelles.<sup>58</sup> »

## 2. Concepts, processus et enjeux

Après *Fils*, le mot « autofiction » ne réapparaît que sur la quatrième de couverture du *Livre brisé*. Serge Doubrovsky désigne son livre comme une autofiction, « dans la mesure où la seule matière qu'il brasse est celle de sa vie : pas de différence entre cette vie et son livre que les métamorphoses du verbe qu'il manie. Magistral. Un livre comme on n'en voit jamais.<sup>59</sup> » L'auteur présente son texte sous le sous-titre « roman », un roman qui promet une nouvelle idée, située aux antipodes de ses conceptions dans *Fils*, avec la parution de ce livre qui ne fait pas de différence entre une vie et un livre. Tout au long de son roman, Doubrovsky évite de mentionner le néologisme et opte pour un travail de correction, de controversions de son invention, qui postule l'impossibilité de représenter le moi sans un détour par la « fiction », qui n'en livrera que des bribes narratives. Il fait allusion à son genre généralement par le « sous-titre », le signe d'une allégation de fiction, comme l'a mentionné Jacques Lecarme, mais aussi par « l'unicité du nom propre », qui garantit la référentialité de son histoire.

Lors d'un colloque intitulé *Autofictions et Cie*, le créateur de l'autofiction se veut distant vis-à-vis des théories et suggère aux théoriciens de chercher plutôt l'origine de son néologisme dans ses romans et non ailleurs : « plutôt que de philosopher abstraitement sur la nature d'un "genre" (qui n'en est peut-être pas un), j'aimerais relire certains passages des textes où le problème générique affleure et s'énonce de lui-même, suscité par une sorte de nécessité interne.<sup>60</sup> » L'auteur rappelle que c'est son écriture qui est la matrice de son concept ; une écriture qui « s'énonce d'elle-même et qui dégage sa propre vérité générique ». Selon Philippe Gasparini, Doubrovsky privilégie l'écriture pour avoir ses textes « en main », une méthode qui vise à écarter les excès des théorisations sur son concept. L'auteur reprend en main son texte, sa vie et sa théorie, pour n'autoriser qu'une glose qui lui convient. L'autofiction est dès lors revendiquée comme une catégorie générique, et non comme une

---

<sup>58</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*. Op.cit., p257.

<sup>59</sup> Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, Quatrième de couverture, Paris Grasset, 1989.

<sup>60</sup> Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, *Autofictions et Cie*, Cahiers RITM, Université de Paris X, n°6, 1993.

stratégie d'écriture, comme un genre à part, à situer dans l'histoire de la littérature, plus précisément dans l'histoire de l'autobiographie.

Si l'auteur de *Fils* s'écriait « Autobiographie, non ! », il affirme en même temps que son texte s'inscrit « dans la pure tradition autobiographique », une tradition qui fait allusion au pacte référentiel de Philippe Lejeune et rappelant son engagement à ne traiter que des faits réels. Dès lors, une question se pose : comment cette écriture référentielle se trouve-t-elle prise au tourniquet des genres, « tendue entre narration romanesque et narration autobiographique » ? Comment les définitions contradictoires qui ont été apportées pendant plus de deux siècles au roman autobiographique, peuvent-elles présenter une innovation littéraire ?

C'est à partir de ce jeu avec les règles anciennes de la littérature que Doubrovsky a pu mettre au jour les rouages de son néologisme. En effet, l'écrivain a su spécifier l'autofiction par une redéfinition subjective du jeu entre fiction et autobiographie. Pour Doubrovsky comme pour Barthes, la vie d'un auteur ne prend sens que lorsque les faits les plus objectifs et les plus réels traversent le filtre de la subjectivité, pour être à la fin teintés de sens. Cette subjectivité contribue à son tour à élaborer la transcription de la fiction dans la restitution d'une existence et par conséquent par la transformation de la vie en roman. Cette déportation vers le romanesque, opérée par Doubrovsky, encourage d'autres écrivains, comme Georges May, à penser qu'en réalité « il n'y a pas de différence essentielle entre le roman et l'autobiographie.<sup>61</sup> » Cette déclaration situe le roman du point de vue doubrovskien dans la lignée de Philippe Lejeune, pour qui « l'autobiographie n'est qu'une fiction produite dans des conditions particulières.<sup>62</sup> » L'autobiographie n'existerait dès lors que sous la forme d'un roman, « un cas particulier du roman et non pas quelque chose d'extérieur à lui.<sup>63</sup> » Nous avons vu jusqu'ici que l'explication avancée par l'auteur de *Fils* n'éclaire pas le concept de l'autofiction, mais se présente au contraire comme une tentative personnelle de réécrire l'histoire, l'histoire littéraire, en laissant dans l'ombre tous les faits qui paraissent incompatibles avec sa démonstration. Cette même démonstration montre désormais comment la notion d'autofiction peut englober tous les textes autobiographiques, en transformant le champ autobiographique en un espace romanesque.

---

<sup>61</sup>May Georges, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979.p.194.

<sup>62</sup>Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, op.cit., p.21.

<sup>63</sup>Ibid., p.16.



Encore faut-il redéfinir le romanesque pour justifier la manière dont les faits réels se retransforment par l'imagination au cours de l'écriture du roman d'une vie. Dans ce contexte, François Nourrissier pense que l'essence du romanesque réside dans l'addition du temps comme valeur à l'événement<sup>64</sup>. Pour Nourrissier comme pour Doubrovsky, le temps ne change pas complètement l'essence de l'événement, mais altère cependant la mémoire et par conséquent la subjectivité de la personne (auteur), en y incorporant des substances étrangères. À ce sujet, Marguerite Duras déclare dans une interview accordée au *Nouvel Observateur* : « L'histoire de votre vie, de ma vie, elle n'existe pas, ou bien alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire ; c'est dans la reprise du temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie.<sup>65</sup> » À la lumière de ces propos, on peut comprendre que la reprise du temps par un imaginaire conduit à l'opposition de la subjectivité et de l'objectivité de l'histoire. Le temps agit alors comme une valeur romanesque, qui influence les faits et permet d'actualiser les événements dans un récit. Le temps est alors l'outil du romanesque, qui permettrait une narration de sa propre vie, d'un autre soi à travers ses aventures. On rencontre notamment ce procédé chez Roquentin de Sartre. Selon lui, « pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter.<sup>66</sup> » La déclaration de Sartre confirme l'analyse de Jean Chiantaretto<sup>67</sup>, pour qui raconter est le sentiment intime de la propre fictivité du créateur de l'autofiction. Par ailleurs, quand le narrateur d'*Un amour de soi* et du *Livre brisé* avoue qu'il n'est qu'un « être de fiction », il essaie en même temps de raconter son personnage, à savoir l'invention de son alter ego. En revanche, le rôle de cet alter ego est de traduire un mal existentiel, qui se manifeste à travers le triple *je* de l'auteur, du narrateur et du protagoniste. Le narrateur, est conscient que le récit de sa vie n'importera à ses contemporains que s'il est apte à la rendre romanesque, tout en la situant au sein du mouvement de la réflexion contemporaine, qui n'a cessé de mettre en doute la capacité du sujet à se connaître lui-même.

En outre, la volonté de Doubrovsky de voir clair en lui-même se fait par le recours à la psychanalyse, afin de retranscrire par la suite les méandres et la difficulté de se remémorer et de montrer comment l'inconscient falsifie la mémoire par refoulement, déplacement et condensation des souvenirs. L'auteur exploite encore les travaux de Freud, en évoquant la difficulté qu'il peut y avoir à démêler les souvenirs vrais des souvenirs écrivains. Cette

---

<sup>64</sup>François Nourrissier, *Mauvais Genre*, op.cit. p.245.

<sup>65</sup>Marguerite Duras, Interview paru dans le *Nouvel Observateur* en septembre 1984.

<sup>66</sup>Jean Paul Sartre, *La Nausée*, op.cit., p.64.

<sup>67</sup>Jean François Chiantaretto (dir), *Écritures de soi, Écritures des limites*, Paris, Hermann, Colloque de Cerisy, 2014.446p.

exploitation de la psychanalyse ouvre le chemin à la transformation du champ autobiographique en un espace romanesque qui ne trahisse pas pour autant le pacte autobiographique. En matérialisant par l'écriture l'histoire de sa vie, Doubrovsky montre comment le « moi », dès sa formation, devient fictif. On peut rappeler dans ce contexte la citation de Lacan, pour qui le « moi » se situe bel et bien « dans une ligne de fiction <sup>68</sup> ». Doubrovsky suggère quant à lui : « Pour moi, c'est la scansion du récit, le suspens narratif (là où les faits sont par définition à l'avance connus), l'utilisation topique des dialogues qui ont été forcément écrits et non enregistrés, outre les emportements ou déportements de la consonance, qui contribuent à transmuter ce qui fut *le réel* en ce qui devient le *fictif*.<sup>69</sup> »

L'auteur retravaille son autofiction et attire de nouveau l'attention sur son travail de dramatisation, en alimentant son texte de dialogues enrichissants prononcés dans *Le Livre brisé* par Ilse et retranscrits en lettres par l'intermédiaire de la plume doubrovskienne. Par cette technique, l'auteur crée une densité narrative qui vient renforcer au fur et à mesure son écriture consonantique : « Ma femme [...] ne pouvait pas s'exprimer comme je l'ai fait parler. » La recherche du rythme et le mélange des techniques introduisent le narrateur dans le monde de l'imaginaire. Selon Philippe Gasparini, cette licence, qui accable la crédibilité de la rétrospection aux yeux des lecteurs les plus exigeants, reste néanmoins fréquente dans le régime autobiographique<sup>70</sup>. Ce qui reste des autres procédés semble ne pas être réservé à l'entreprise de la rétrospection et de la narration. Ainsi, si on considère tout récit comme une fiction, l'autobiographie sera condamnée, par conséquent, à être un genre non référentiel, non conforme au pacte de véracité que scelle l'entreprise autobiographique dans son ensemble. Or, une confusion se crée vite chez le lecteur des œuvres de Doubrovsky, entre un néologisme qui met en avant la fiction et l'affirmation d'une fidélité propre à l'entreprise autobiographique, qui témoigne toujours de son respect pour cette tradition.

La contradiction qui apparaît entre les aveux de l'auteur sur le genre et le concept en lui-même entretient l'ambiguïté autour de ce néologisme, mais pas pour longtemps. La résolution de l'énigme autofictionnelle apparaît dans le dernier chapitre du *Livre brisé*, « DISPARITION » : « L'autofiction est devenue d'un seul coup autobiographie.<sup>71</sup> »

---

<sup>68</sup>Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, écrit 1, Paris, Seuil, 1996, p.91.

<sup>69</sup>Serge Doubrovsky, « Textes en main », op.cit. p.215.

<sup>70</sup>Philippe Gasparini, *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008, p.164.

<sup>71</sup>Ibid, p.164-165. En effet, l'épisode de la mort d'Ilse constitue le point crucial du changement du genre. Cette mort marque l'incursion du réel dans les fils d'araignée de la fiction doubrovskienne. Avec la mort de sa femme,

Entre 1989, date de parution du *Livre brisé*, et 1994, année de publication de *L'Après-vivre*, le mot autofiction fait place à l'appellation générique de *roman vrai*. Bien que *L'Après-vivre* n'ait pas obtenu le même succès que *Le Livre brisé*, en raison d'un narrateur ravagé par le deuil, on note néanmoins un intérêt sur le plan théorique en ce qui concerne la terminologie de l'autofiction. En effet, le néologisme, même s'il ne figure pas sur la couverture, revient au début du roman. « C'est vrai, je ne suis pas sûr pourquoi, j'ai pris l'habitude, depuis des années, de mettre ma vie en récits. D'en faire par tranche, des sortes de romans. J'ai appelé ça, faute de mieux, mon *autofiction*. De l'autobiographie toute chaude, à vif, qui saigne, mais recomposée selon les normes propres de l'écriture. Ma vie, mais pour aboutir à des livres. Qui se lisent comme une œuvre romanesque.<sup>72</sup> »

Cette définition, proposée en 1989, semble encore conserver en 1994 une forme d'actualité. Mais cette définition, selon le critique Philippe Gasparini, a bel et bien été modifiée. Ce qui a changé, c'est la disparition de la psychanalyse comme principal moteur de l'écriture. On entrevoit ainsi un divorce entre le néologisme et la matrice freudienne qui l'avait engendré, cette « aventure du langage » promise par la prière d'insérer de *Fils*. Ce qui a changé aussi, c'est le statut de l'autobiographie classique. Désormais, l'autobiographie n'est plus seulement réservée aux célébrités du monde, mais revêt au contraire une signification plus large, qui couvrirait toute une vie dans une visée rétrospective. Si certains critiques pensent que la définition de Doubrovsky excède la définition de Philippe Lejeune, centrée sur « l'histoire de sa personnalité<sup>73</sup> » plutôt que sur une vocation totalisante, cela permet au créateur du néologisme de s'arrêter sur certaines phases de la vie qu'il juge intéressantes, pour leur prêter une « intensité narrative » proprement romanesque, comme l'a fait avant lui Sartre, avec ses souvenirs d'enfance et ses aveux, pour produire *in fine* « une espèce de roman ».

---

sa complice d'écriture, le pacte conclu entre l'auteur et Ilse se brise en entraînant la brisure du livre et du genre qui le soutenait. La liberté accordée aux mots s'était bel et bien réalisée tout en annonçant le drame à venir. L'auteur perd le contrôle des mots et la situation s'est « retournée contre lui. En dénudant ainsi l'ironie tragique » de la vie, l'autofiction montrait qu'elle n'était pas seulement une forme moderne d'autobiographie mais, plus encore, un nouveau type d'aventure littéraire.

<sup>72</sup> Serge Doubrovsky, *L'Après-vivre*, op.cit., p.20. Accablé par la mort de sa complice d'écriture, Ilse, l'écrivain apparaît désormais dépourvu de toute la confiance professorale qu'il a montrée dans *Le Livre brisé* et peint en revanche une incertitude et un doute portés sur les motivations de l'écriture. Sur le plateau d'*Apostrophes*, le 13 octobre 1989, Bernard Pivot demande à son invité Serge Doubrovsky : « ça veut dire quoi, ça, l'autofiction, brièvement ? ». Il donne l'explication suivante : « Quand on écrit son autobiographie, on essaie de raconter son histoire, de l'origine jusqu'au moment où l'on est en train d'écrire, l'archétype étant Rousseau. Dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant des phrases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité romanesque ». (Cette définition figure en italique dans le texte.p.302).

<sup>73</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op.cit., p.14.

Cette intensité narrative crée une confusion entre l'autofiction et le roman autobiographique. L'autofiction dramatise quelques instants de passion, selon Philippe Gasparini, de façon à en faire un récit composé d'un début, de péripéties, d'un suspens et d'un dénouement.<sup>74</sup> Mais elle se distinguerait du roman autobiographique par l'engagement strict de véridicité. En outre, l'autofiction s'écrirait dès lors comme une autobiographie et se lirait comme un roman :

« Une condition que j'exige de mes récits est leur véridicité, même si elle se retourne contre moi. Je donne toujours la parole à l'autre, même si cette parole me flagelle. La règle du jeu : les quatre vérités, sinon à quoi bon se raconter. Inutile et malhonnête. L'autobiographie a son éthique. Seulement, elle a une double pente, savonneuse, on glisse souvent d'une vérité à son contraire. »<sup>75</sup>

Cette même recherche d'intensité permet au récit de remplir le critère de la sincérité du récit de soi. Une sincérité traduite par la prise de parole de l'autre<sup>76</sup>. Les dialogues s'inscrivent dans la rhétorique de la sincérité. On constate encore que derrière cette rhétorique se cache un message plus large, disant « le devoir de la littérature », qui est de « dire les choses, les raconter, les transmettre », mais aussi, pour les écrivains, de « raconter leur vie », toutes ces choses jamais dites, sombres, qui furent l'objet de tant de secrètes souffrances. C'est pourquoi « Kafka, Duras, André Gide, tous, d'une manière ou d'une autre, abandonnent le roman pour se consacrer à ce qu'ils savent depuis toujours être littérature.<sup>77</sup> »

Il est d'autant plus important de ne pas rattacher ce néologisme à la seule histoire de la littérature ; il s'inscrit aussi, en effet, dans un contexte historique déterminé, qui est le prolongement de la tragédie majeure du XX<sup>e</sup> siècle, comme l'explique Pierre Lepape dans son article : « L'autofiction est liée à l'expérience et à l'écriture de la Shoah<sup>78</sup> » ; elle est, pour une part, comme une réponse à l'impossibilité de lier autour d'un « je » et « l'expérience et

---

<sup>74</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je?*, op.cit., p.194-196.

<sup>75</sup> Serge Doubrovsky, *L'Après-vivre*, op.cit.p.67.

<sup>76</sup> Dans ses romans, Serge Doubrovsky donne la parole à « Rachel », « Ilse », « Keret », des personnages qui ont joué le rôle de contradicteur. Leur rôle est bien similaire au rôle du miroir qui reflète une autre image du narrateur, un reflet composé de ses manies, de ses tics, de ses lâchetés et de son vieillissement. Devant les aveux d'« ELLE » et ses déclarations à la fois directes et blessantes (« charognard », « mortifère », « impuissant »), l'auteur a su rester maître de soi et conserver l'image qu'il a donnée de lui-même : « [...] seulement moi, j'y vais à fond, je passe les bornes, de la décence, du bon goût, du respect de soi et des autres, quand je me déballe, c'est de la tête aux pieds, quand je m'ouvre, c'est tripes et boyaux, mon pacte, c'est jusqu'où on peut aller trop loin dans le débondage. » Voir *L'Après-vivre*, op.cit., p.72.

<sup>77</sup> Philippe Gasparini, *Autofiction(s)*, op.cit. p.192-193.

<sup>78</sup> Voir Pierre Lepape, « Au-delà de l'autofiction », *Le Monde*, le 6 novembre 1998, p.21.cité in Stéphanie Michineau, *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*, Publibook, 2007.p.36.

l'écriture de l'abjection absolue <sup>79</sup> », une expérience qui a engendré un sentiment de fonctionnalité, engendré par la fracture, par le souffle de la persécution et la déportation.

Enfin, pour conclure ce chapitre dans lequel nous avons essayé de retracer la généalogie théorique de la notion d'autofiction et d'en rappeler les diverses définitions depuis la naissance du néologisme, mentionnons la définition de Philippe Gasparini, qui peut résumer ce que nous avons vu jusqu'ici. En s'appuyant sur plusieurs interviews données par Doubrovsky et sur différents points de vue des critiques, cet auteur propose la définition suivante, fondée sur dix critères :

- 1°-L'identité onomastique de l'auteur et du héros narrateur ;
- 2°-Le sous-titre : «roman » ;
- 3°-Le primat du récit ;
- 4°-La recherche d'une forme originale ;
- 5°-Une écriture visant « la verbalisation immédiate » ;
- 6°-La reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillage...) ;
- 7°-Un large emploi du présent de narration ;
- 8°-Un engagement à ne relater que « des faits et événements strictement réels » ;
- 9°-Le besoin de « se révéler dans sa vérité » ;
- 10°-Une stratégie d'emprise sur le lecteur.

Ces traits peuvent être regroupés en deux catégories s'appliquant à des niveaux de description distincts : (1, 2, 8, 9 et 10) définissent le type de communication que programme le texte ; les cinq autres (3, 4, 5, 6 et 7) portent plutôt sur sa forme, et principalement sur la saturation temporelle du récit. Philippe Gasparini extrait, également, de cette bipartition les traits 2, 4 et 5 parce que, selon lui, ils peuvent jouer sur les deux tableaux et indiquent, en quelque sorte, les prérequis du projet autofictionnel. Ensuite, les traits 1, 8, 9 et 10 auront pour fonction de définir plus précisément la relation entre l'écrivain autofictionneur et son lecteur. Enfin, les traits 3, 6 et 7 permettent de préciser les rapports qu'établit ce type de récit entre le temps raconté et le temps réel.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Ibid, p.36.

<sup>80</sup> Philippe Gasparini, *Autofiction une aventure du langage*, Paris, Édition Seuil, chapitre IX « Histoire/fin de l'Histoire », p.208-209.

Nous avons tenté à ce stade de notre travail de récapituler les points de vue de Doubrovsky et de Philippe Gasparini. Ce résumé théorique va nous permettre de mettre l'accent essentiellement sur l'authenticité de la réalisation du pacte autobiographique et par conséquent la réalisation de la triple identité auteur/narrateur/personnage. Cette même identité sera le sujet de notre étude ; elle nous aidera à montrer le degré de la fictionnalisation de l'histoire et à mettre également en évidence la part fictionnelle du roman. Ceci dit, nous verrons par la suite comment elle va certifier la présence du pacte autofictionnel dans les livres que nous avons utilisés comme supports. Grâce à la question de l'identité, Doubrovsky a mis d'accord divers théoriciens qui se sont intéressés à la riche question de l'autofiction. La notion de l'identité constitue une piste pertinente pour le reste de notre analyse, en ce qu'elle permet d'articuler plusieurs approches (psychologie, anthropologie, littérature) qu'il semble généralement impossible de croiser et qui « au lieu d'être contradictoires, se retrouvent finalement complémentaires.<sup>81</sup> »

Une identité est née de la différence entre les disciplines, qui fondera leur association par la suite. Cette dernière apparaît dès le début sous le signe de la contradiction et du paradoxe qui cache un long processus de construction d'un moi. Nous proposons dans cette partie de mettre en lumière différents aspects (psychologique, sociologique, psycho-social et littéraire) auxquels l'identité est intimement liée. À ce sujet, Noureddine Toualbi écrit :

« La notion de l'identité est le locus commun à divers courants théoriques dont il organiserait la parenté épistémologique à travers une même volonté de comprendre l'homme face à l'épreuve d'un réel en transformation rapide. »<sup>82</sup>

Du fait de la triple identité du « je » et de la « stratégie d'emprise sur le lecteur », Doubrovsky conduit le lecteur à travers le temps pour revivre l'histoire d'une vie dans toute sa multiplicité et toutes ses phases. La perception qu'a le lecteur de la vie de l'auteur fonde le projet autofictionnel et engendre une narration nourrie de plusieurs lectures des différents événements et personnages qui ont traversé la vie de ce dernier. À travers la richesse d'une seule vie, l'écriture de soi-même, parfois dans son unicité, parfois comme celle d'autre, offre, par conséquent, un texte original, mais qui reste tout de même ouvert pour le lecteur, qui y dépose une part de lui-même par sa propre lecture.

---

<sup>81</sup> Jean-François KOLA, *Identité et institution de la littérature en Côte d'Ivoire, Volume I*, thèse en cotutelle, pour obtenir le grade de DOCTEUR, de l'Université de Limoges (France) et de l'Université de Cocody (Côte d'Ivoire), 1992, p. 34.

<sup>82</sup> Noureddine Toualbi, *L'Identité au Maghreb, L'Errance*, Casbah, Alger, 2ème édition, 2000. p.21.

Notons, cependant, que même si l'autofiction a été l'élément déclencheur de la prolifération de l'expérience d'auto-narration en France depuis plus de trente ans, si elle a su faire éclater les frontières génériques et si elle devient avec le temps toujours plus canonique, la validité de ce néologisme continue d'être débattue. En perpétuel développement, l'autofiction semble « échapper à elle-même », selon les mots de Serge Doubrovsky. Ainsi, nous nous intéresserons dans la suite de notre analyse à la contribution des écrivaines, par le biais de leurs récits de vie, en vue de changer et de remettre au goût du jour le concept d'autofiction.

### **3. Autofiction au féminin**

#### **3.1 Vers une autre définition**

Quoique lues et appréciées par la critique française et francophone, certaines œuvres de notre corpus demeurent encore peu connues ou peu étudiées en France. Sherley Jordan explique que depuis que le néologisme a été proposé en 1977 par Serge Doubrovsky, les critiques et les praticiens ont souvent cherché à relier le genre à des auteurs « sûrs » – des auteurs masculins ou « classiques »<sup>83</sup> –, en traitant comme secondaire toute une nouvelle gamme d'expérimentations et d'écritures féminines qui constituent certaines des pratiques les plus distinctives de l'autofiction.

Nombreuses sont les écrivaines qui se sont prêtées à l'exercice de l'autofiction dans leurs œuvres, à l'instar de Chloé Delaume, Catherine Millet, Sophie Calle, Christine Angot, Camille Laurens, pour ne citer qu'elles. Les écrits au féminin de l'autofiction abordent plusieurs problématiques cruciales, propres à la littérature actuelle, dont la médiation complexe du singulier au collectif autour de la notion d'identité et le thème de la liberté artistique en contexte minoritaire. Notre corpus porte effectivement sur le statut de la femme-artiste et sur prétention à une distance, à un équilibre à la fois psychique et esthétique, à l'intérieur d'une dynamique institutionnelle qui tend à ramener l'écrivain et son œuvre au problème incontournable des origines, à ce que Charles Taylor appelle le lieu « d'où je

---

<sup>83</sup>Sherley Jordan, « Autofiction in the Feminine », *French studies*, n°70/3, octobre 2012.  
<http://fs.oxfordjournals.org/content/early/2012/10/10/fs.kns235.full>.

parle<sup>84</sup> ». Donc, contrairement à ce que la notion de l'origine évoque, dans une quête d'appartenance et de réunification d'un soi fragmenté, les auteures cherchent à faire renaître un sujet indépendamment d'une origine fixe ; un sujet

« [...] fragmenté et fragmentaire, déconstruit dans sa construction même, s'affirmant et se mettant en pièces dans un même mouvement. Plus que d'un retour du sujet, il nous faudrait donc parler de la naissance d'un nouveau sujet, sujet virtuel. [...] Un sujet qui ne s'affirme plus mais se questionne, cherchant la proie mais ne trouvant que son ombre, selon l'expression de Michel Leiris.<sup>85</sup> »

En effet, les auteures se démarquent par une négociation subtile de l'autonomie que réclame tout artiste, eu égard au réseau de contraintes esthétiques et culturelles qui entourent leurs démarches créatrices, plus prononcées dans le cas des littératures mineures, comme le signalent Gilles Deleuze et Félix Guattari. En explorant de nouveaux espaces du désir féminin, de nouveaux canaux d'auto-appréhension et en mettant en scène leurs traumatismes et leurs expériences parfois violentes, les femmes-autofictionneuses accentuent et élargissent le sens de la fracture, du schisme identitaire, comme la marque d'une distanciation vis-à-vis de soi, afin d'ancrer d'autres sujets touchant au statut social et littéraire de la femme. Nina Bouraoui, Annie Ernaux, Nelly Arcan exploitent la ligne de faille autofictionnelle pour en faire un lieu unique, dans lequel le traumatisme violent engendre l'auto-(ré)invention.<sup>86</sup>

Contre le règne de la subjectivité et de la référence en ce qui concerne le roman contemporain, les textes traités proposent une subversion des attentes et des normes esthétiques du genre autobiographique et autofictionnel. Autrement dit, on a affaire à une reconfiguration des schèmes et des formes poétiques courants visant à en extraire un nouveau matériau. En s'inscrivant dans la subversion, les auteures ont essayé de déjouer l'opposition vérité/fiction, ont repoussé les frontières du genre en changeant le soi en une instance créatrice, « consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique.<sup>87</sup> » En privilégiant la graphie au souvenir, ces écrivaines mènent un jeu subtil du fictif et du factuel, en faisant en sorte que l'écriture devienne créatrice de la vie, « dans la mesure où ce ne sont pas les événements retenus au fil d'une existence qui

---

<sup>84</sup> Charles Taylor, *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998. Ed. Originale 1989, p.56.

<sup>85</sup> Arnaud Genon, *Autofiction/Pratiques et Théories*, Mon Petit Éditeur, Paris, 2013.p.10-11.

<sup>86</sup> Chloé Delaume, *La Règle du je. Autofiction : un essai*. Paris Presses universitaires de France, 2010.pp.71-75.

<sup>87</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p.17.



commandent le texte, mais bien le texte qui, engendrant la vie, exige que l'on retienne tel ou tel élément requis par l'acte d'écriture.<sup>88</sup> »

L'autofiction féminine s'inscrit d'ores et déjà dans cette effervescence esthétique marquée au sceau de l'expérimentation. *L'événement*, *Garçon manqué*, *L'usage de la photo* et *Putain* participent d'un mouvement d'éclatement et de réinvention littéraire de soi, à l'instar de Régine Robin, Madeleine Ouellette-Michalska, Louise Warren, qui ont accentué la subjectivité de l'écriture et étendu à la fiction les modalités de l'expression de soi<sup>89</sup>.

À l'instar de celles de Francis Ponge, de Nathalie Sarraute ou de Marguerite Duras, les œuvres que nous étudions semblent marquées par le sens de l'auto-réflexivité et par le besoin de résister au pouvoir d'un langage réaliste, de faire face aux stéréotypes stylistiques. Ainsi, elles arrivent à mettre l'accent sur le non-dit, le blanc, le silence séduisant, qui devient parole à celui qui sait entendre, semblable à ce que Michel Roy appelle « le fond silencieux de l'âme acadienne<sup>90</sup> ».

Les nombreuses définitions du terme « autofiction » ont parfois jeté un voile de confusion sur ce qu'il fallait entendre par ce terme. Pour notre part, nous nous appuyerons, en y apportant cependant une petite précision, sur la définition que propose Marie Darrieussecq dans un article intitulé « L'autofiction, un genre pas sérieux<sup>91</sup> ». Elle y définit l'autofiction comme « un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouve la mention *roman* sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples **effets de vie**.<sup>92</sup> » Cette définition se situe entre celle de Vincent Colonna, qui nous semble trop large, en ce qu'il entend par autofiction « la fictionnalisation de l'expérience vécue sans critère

---

<sup>88</sup> Jean Ricardou, *Le théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, 1982, p.188. Pour un approfondissement de l'idée non orthodoxe d'une prééminence du texte relativement aux événements de la vie dans le cadre littéraire, voir l'article de Paul de Man, « Autobiography as Defacement », *Modern Language Notes*, vol.94, n°5, 1979, p.919-930.

<sup>89</sup> Andrée Mercier, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous genre ? », *Voix et Images*, n°69, printemps 1998, p.466-470.

<sup>90</sup> L'expression est la reprise par Raoul Boudreau d'une citation tirée de l'ouvrage de Michel Roy, *L'Acadie perdue*, Montréal, Québec Amérique, 1978, p.173-174. Voir Raoul Boudreau, « le silence et la parole chez France Daigle », R.Bourdeau, A-M. Robichaud, Z. Chiasson, P.M Gérin (dir), *Mélanges Marguerite Maillet*, Moncton, Éditions d'Acadie/ Chaire d'études acadiennes, Université de Moncton, 1996, p.80-81. Voir, *L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi*, Cecilia W. Francis, St.Thomas University. URI : <http://id.erudit.org/iderudit/006758ar>.

<sup>91</sup> Marie Darrieussecq, *L'autofiction un genre pas sérieux*, Poétique, sept1996.

<sup>92</sup> *Ibid*, p.369-370.

diégétique strict, le critère onomastique [...] étant élargi à diverses stratégies identitaires<sup>93</sup> », et celle, trop restreinte, de Doubrovsky, qui vise à définir sa propre et si singulière pratique littéraire.

Toutefois, si nous nous référons à l'expression « se donnant pour fictif » et si la mention générique de « roman » sous-entend évidemment que ce que le lecteur s'apprête à lire doit être considéré comme une fiction, il faut souligner que les auteures de ces mêmes textes n'ont de cesse de déclarer, dans les entretiens qu'elles donnent, que ce qui est raconté s'est réellement déroulé et qu'il serait possible de le vérifier. Les auteures brouillent ainsi les pistes en contournant le « croyez que <sup>94</sup> » du pacte autobiographique classique pour amener le lecteur vers l'« imaginez que <sup>95</sup> » de la fiction et assument pleinement l'impossible réduction de l'autobiographie à un énoncé « objectif<sup>96</sup> ».

Toutefois, à la lecture de textes maniant une stratégie autofictionnelle qui joue sciemment sur la ressemblance ambiguë qui existe entre l'autobiographie et le roman à la première personne et qui endosse la part de brouillage et de fiction propre, notamment, à l'inconscient<sup>97</sup>, le lecteur est vite amené à faire fi de la catégorie générique et à croire ce qui lui est raconté, assumant par conséquent qu'il peut être trompé à n'importe quel moment du récit. De ce fait, on se retrouve alors devant l'une des spécificités du genre, à savoir le double pacte autobiographique et romanesque qui repose sur la croyance et l'adhésion à ce qui a été dit. Ce pacte de véracité, qui est aussi un pacte moral, dit la particularité de la réception. Les nouvelles pratiques autofictionnelles des femmes amplifient le rapport lecteur-écrivain grâce à une nouvelle pratique qui consiste à laisser les lecteurs dans le doute afin de renégocier les termes de leur rencontre.

La forte représentation des auteures-femmes dans l'autofiction a été soulignée par Ouellette-Michalska<sup>98</sup>, qui précise que les causes de ce phénomène sont principalement historiques et que, de ce fait, l'autofiction serait leur chance d'être ce qu'elles ont toujours été historiquement, un personnage mi-réel, mi-fictif : « d'avoir occupé si longtemps la position inconfortable et ambiguë de l'entre-deux nature/culture a incité la femme à développer les

---

<sup>93</sup> Vincent Colonna, *L'autofiction essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, p.369. Doctorat de L'EHESS., dirigé par Gérard Genette. 1989.

<sup>94</sup> Marie Darrieussecq, *L'autofiction un genre pas sérieux*, Poétique, sept1996.p.376.

<sup>95</sup> Ibid, p.377.

<sup>96</sup> Ibid., p.377.

<sup>97</sup> Ibid., p.377.

<sup>98</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ, 2007, Coll., Documents, <http://madeleine-ouellette-michalska.ca/essais.html>.

feintes du non-dit, du dit sans en avoir l'air, du mi-vrai, mi-faux<sup>99</sup> », une perpétuelle interrogation et remaniement de la tradition littéraire :

« Opposée à la froideur formaliste et à ses intimidations théoriques, l'autofiction emprunte aux écritures personnelles le caractère intime de la voix, son rythme incandescent ou répétitif. Dégagée de règles et de frontières précises, elle abolit le clivage entre les genres, l'abstraction érigée en dogme, les interdits posés sur le personnage et la narration. Ni tout à fait récit, ni tout à fait roman, l'autofiction échappe à la fixité des règles et aux indentifications prescrites. »<sup>100</sup>

Ce positionnement entre le fictif et le réel traduit donc les tentatives de ces auteures d'abolir une dichotomie et une identification qui n'a cessé de régner sur la littérature et plus largement sur le milieu social. Ainsi, une autre expression de l'originalité de ces auteures réside dans l'introduction d'une lutte féminine, sous la forme d'une interrogation incessante sur la douleur et l'auto-fracturation exhumées lors de l'introspection intérieure. Sous la plume de ces auteures, l'entreprise scripturale se transforme en un lieu d'expression du corps et de l'âme. Le texte devient un corps textuel. La place centrale attribuée au corps féminin est une manière de mettre à nu le « moi » et d'entamer le processus du dévoilement de soi. Michel Leiris dans *L'âge d'homme* explique l'acte de l'écriture comme : « mettre son cœur à nu, écrire ce livre sur soi-même où serait poussé à tel point le souci de sincérité que, sous les phrases de l'auteur, “le papier se riderait et flamberait à chaque touche de la plume de feu”.<sup>101</sup> » Écrire, donc, comme l'explique Christine Angot, « pour que ces choses [qui] me prennent ne me tuent pas.<sup>102</sup> »

### **3.2 Le sujet-femme, héritage postmoderne du décentrage et du féminisme**

Les œuvres d'auteures telles que Nina Bouraoui, Nelly Arcan et Annie Ernaux, mettent en scène autant un « je » qu'un « nous » féminins fédérateurs, résolument anti-patriarcaux, qui se cherchent et s'affirment à travers des stratégies d'écritures performatives, subversives et transgressives. Implanter le milieu socio-culturel dans leurs textes équivaut à une interpellation du « moi » dans ses capacités à respecter et à accepter les normes communes, mais aussi à une confrontation avec autrui, en l'occurrence avec ceux qui incarnent le pouvoir, afin de le déstabiliser. Ainsi, même si les écrivaines s'arriment, à la manière du postmoderne, sur les valeurs de l'individualisme et de l'hétérogénéité, le roman au féminin se transforme en un lieu d'inscription d'une problématique nouvelle, en lien avec la subversion

---

<sup>99</sup> Voir, Arnaud Genon, op.cit.p.

<sup>100</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, Claude Potvin, compte rendu, in, Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire, n°128, 2007, p.52. <http://id.erudit.org/iderudit/36814ac>

<sup>101</sup> Michel Leiris, De la littérature considérée comme une tauromachie, in *L'âge D'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1939, p.15.

<sup>102</sup> Christine Angot, entretien avec Axelle Le Dauphin, *Têtu*, octobre1999.

du patriarcat, mais cette fois dans une affirmation de la différence et d'une identité féminines cheminant vers l'avènement d'une écriture du sujet-femme et une subjectivité à l'affût des paroles et des gestes des « autres ». Annie Richard explique que l'approche du roman contemporain éclaire nombre de formes originales, une expérimentation de divers schémas narratifs, sous trois formes, « choses pensées, choses dites, choses rapportées », afin de créer comme au théâtre des monologues intérieures subjectifs, mais impliquant dans la triade l'autre comme un mécanisme relationnel mettant en jeu le « je » face à autrui<sup>103</sup>.

Annie Richard explique aussi que le récit de soi se rattache à cette écoute de l'autre qui apparaît dans l'interpellation du « tu » du lecteur, à une dépendance vitale à l'égard des ressorts contemporains de l'identité, le « qui suis-je ? » étant devenu, du fait de la disparition ou de l'affaiblissement des certitudes idéologiques, religieuses, philosophiques ou politiques, une affaire personnelles et relationnelle<sup>104</sup>. Claude Arnaud, quant à lui, affirme :

« La sociologie puis la psychanalyse aidant, on a commencé à se définir avec autrui, à l'intérieur d'un espace professionnel, privé ou affectif, autant qu'en regard de ses ancêtres. [...] Les conceptions constructivistes prirent de l'ampleur, comme les interrogations sur les assises de soi. »<sup>105</sup>

Ainsi, trouver les fondements de soi ne peut s'opérer qu'à deux conditions, à savoir la remise en cause de la logique régnante et l'implication d'autrui dans cette recherche. Ce projet suit par conséquent la triade construction-déconstruction-reconstruction. La reconstruction du sujet-femme n'est pas toutefois sans garder un lien avec l'interrogation sur « la place des femmes dans la culture, dans la société, dans la langue<sup>106</sup> ». Le sujet-femme, dans les autofictions, est aussi porteur implicitement d'un féminisme autre<sup>107</sup>, ou d'un « métaféminisme », selon les mots de Loris Saint Martin.

Par ailleurs, l'interrogation du « moi » s'effectue dans les romans au féminin par le biais du personnage, qui n'est dans le cas de l'autofiction qu'une des composantes du « je », ou encore l'une des images réfléchies dans le miroir. Le personnage, donc, semble correspondre au postmodernisme du décentrage, selon la définition d'Alexis Nouss. En effet, Nouss explique que *le décentrement* est une pratique moderne. Le décentrement est cet

---

<sup>103</sup> Annie Richard, *L'Autofiction et les femmes, un chemin vers l'altruisme*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.24-25.

<sup>104</sup> Ibid., p.26.

<sup>105</sup> Claude Arnaud, *Qui dit je en nous ?* Paris, Grasset, 2007.p.33.

<sup>106</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol, XVIII, n°1(52), automne 1992, p.84.

<sup>107</sup> Voir la deuxième partie, premier chapitre, qui retrace l'histoire du féminisme et l'avènement d'un féminisme autre afin de montrer les spécificités de chaque écrivaine et l'innovation ancrée dans leur entreprise d'expérimentation autofictionnelle.

« éloignement du centre, non aboli, pour enrichir, augmenter, corriger, authentifier un point de vue, c'est-à-dire une vision à partir d'un point de vue central », alors que *décentrage*, typiquement postmoderne, se définit comme la « perpétuelle motion, un nomadisme spéculatif, interprétatif ou créatif infini le long des lignes de fuite ou des rhizomes chers à Deleuze », « ce en quoi le postmodernisme est proprement une méthode, une voie <sup>108</sup> ». La perspective déconstructiviste des valeurs d'homogénéité, de la raison empirique, de la totalité et de la clôture de l'identité, propre au postmodernisme du décentrage, semble influencer les écrivaines, donnant ainsi à voir dans leurs textes une valorisation de la différence, de l'hétérogénéité et de l'altérité. Privilégier la minorité engendre une nouvelle interprétation, autant sur le plan discursif que sur le plan spatio-temporel. Ainsi, par exemple, dans les trois œuvres que nous analysons, les écrivaines, en ayant recours à l'écriture des souvenirs et de la mémoire, donnent à voir une série d'événements incertains, égrainant les petites histoires et parallèlement des positions de l'identité. Autrement dit, les « singularités » reconfigurent chaque fois un horizon problématique, qui définit à son tour une temporalité événementielle. En l'occurrence, il s'agit de la singularité d'une écriture et d'une production littéraire, elle-même inscrite dans une situation linguistique singulière, et dans un contexte social et politique singulier. Le premier acte entrepris par les romancières consiste à disséminer la dualité « majeur » et « mineur », pour ensuite réinvestir ces catégories dans presque tous les philosophèmes qui existent : dominant/dominé, esclaves/maîtres, être/devenir, etc. Le coupe majorité/minorité a été introduit par Gilles Deleuze au milieu des années 1970 afin d'expliquer la manière dont les normes sociales, culturelles et politiques apparaissent et se transforment. Gilles Deleuze explique :

« Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante idéale, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue, se comptabilise. Supposons que la constante ou l'étalon soit *Homme-blanc-mâle-adulte-raisonnable-hétérosexuel-habitant des villes-parlant une langue standard* [...], etc. Il est évident que "l'homme" a la majorité, même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les noirs, les paysans, les homosexuels, etc. C'est qu'il apparaît deux fois, une fois dans la constante, une fois dans la variable dont on extrait la constante. [...] La majorité suppose un état de droit et de domination, et non l'inverse. Une autre détermination que la constante sera donc considérée comme minoritaire, par nature et quel que soit son nombre, c'est-à-dire comme un sous-système. Mais à ce point tout se renverse. Car la majorité, dans la mesure où elle est analytiquement comprise dans l'étalon, c'est toujours personne – Ulysse – tandis que la minorité, c'est le devenir de tout le monde, son devenir potentiel pour autant qu'il dévie du modèle. C'est pourquoi nous

---

<sup>108</sup> Voir, Alexis Nouss, « le postmoderne », in, *La modernité*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1995, p.494-495.

devons distinguer la majorité comme système homogène et constant, les minorités, c'est le devenir de tout le monde, son devenir potentiel et créé, créatif. »<sup>109</sup>

Par l'opposition majeur/mineur, Gilles Deleuze établit un rapport entre l'œuvre et le champ sociopolitique où elle s'inscrit, par l'attention portée à l'*expression* elle-même. L'« individuation scripturaire » est ainsi la manière dont le sujet connaissant s'individue corrélativement à l'individuation ; en d'autres termes, la structuration du réel et la structuration conceptuelle constituent les deux aspects corrélatifs d'un même procès d'individuation<sup>110</sup>. Gilles Deleuze et Félix Guattari, analysant le style de Kafka, expliquent que l'une des caractéristiques de l'individuation passe par la langue et par l'usage du langage, autrement dit par l'usage du multilinguisme et par la « sobriété intense » de l'écriture. La réduction de la forme à un matériau d'expression simple, l'épuration des descriptions et la réduction de l'action dans la trame narrative au profit d'associations d'*images appositionnelles* plutôt qu'*inductives* se substituent à la syntaxe rigide et se veulent les constituantes d'un mouvement d'actualisation scripturaire. Ainsi, à l'instar de Kafka et de l'introduction du yiddish comme un moyen de minorer l'allemand, Nina Bouraoui dans *Garçon manqué* a eu recours à des termes de la langue arabe comme *hechma*, afin de mettre l'accent sur des références culturelles, mais aussi comme une manière de reterritorialiser des signes hétérogènes sur les significations établies.<sup>111</sup> L'épuration des styles est ainsi une des caractéristiques de la littérature « mineure » ou « minorée », car contrairement à la littérature majeure, qui suit un vecteur qui va du contenu à l'expression, soignant toutefois un contenu donné dans un style déjà donné, la littérature mineure « commence par énoncer et ne voit et ne se conçoit qu'après. "Le mot, je ne le vois pas, je l'invente." L'expression doit briser les formes, les ruptures et les embranchements nouveaux ; une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses. Entraîner, devancer la matière, car "l'art est un miroir qui avance comme une montre parfois".<sup>112</sup> »

Donc, au-delà de la sobriété intense dans le style, les œuvres autofictionnelles au féminin sont à saisir non comme « un *livre-racine*, c'est-à-dire un livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective » qui « n'a jamais compris la multiplicité », mais plutôt comme « un *livre-rhizome*, qui n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours

---

<sup>109</sup> Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique*, Paris, Minuit, fév.1978, n°369, pp.154-155.

<sup>110</sup> Guillaume Sibertin-Blanc, « Pour une littérature mineure : un cas d'analyse pour une théorie des normes chez Deleuze », <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Sibertin.html>

<sup>111</sup> Voir la troisième partie consacré à l'étude de l'œuvre de Nina Bouraoui, *Garçon manqué*.

<sup>112</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, 1975, pp.51-52, cité dans, Guillaume Sibertin-Blanc, « Pour une littérature mineure : un cas d'analyse pour une théorie des normes chez Deleuze. » op.cit.

un milieu, par lequel il pousse et déborde<sup>113</sup> », régi par des principes de connexion et de multiplicité, dont les lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres<sup>114</sup>. Une écriture qui ne cesse de proposer un questionnement sur les principes de la création et l'ambiguïté de l'être. L'entreprise scripturale autofictionnelle chez les auteures se fait en marge des systèmes culturels dominants, entretenant chacune par conséquent un rapport authentique et singulier avec le corps et le féminin, et définissant par conséquent un parcours de création singulier qui suit ses propres règles<sup>115</sup>.

Souvent, dans leurs textes, les auteures dérogent aux normes en brouillant les pistes du vrai et du faux. Il n'y a plus aucun moyen de vérifier si un récit est plus proche de la vérité qu'un autre, vu leur détachement à l'égard de toute autorité transcendante extérieure. Les textes autofictionnels au féminin amorcent une nouvelle lecture du rapport de soi avec le monde et avec soi-même. Écrire le sujet-femme tout en prenant conscience d'être femme inscrit une autre manière d'approcher le féminin, non pas forcément en mettant en avant *l'être affecté*, mais plutôt dans l'intention d'accoucher à travers l'écriture d'un être en « devenir », ce qui fait des récits du vécu un *work in progress*, un travail toujours inachevé, à l'image du sujet-femme en perpétuel mouvement et transformation.

---

<sup>113</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Édition de Minuit, 1980, p.31.

<sup>114</sup> Dans la théorie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, un rhizome est un modèle descriptif et épistémologique, dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination hiérarchique avec une base, offrant l'origine de plusieurs branchements où tout élément peut affecter ou influencer tout autre : « un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes », op.cit.pp.11-16.

<sup>115</sup> L'autofiction des femmes se distingue par des procédés de distanciation et des pactes ambigus, qui apparaissent à travers l'écriture éclatée et les variantes écrites du « moi ». Par exemple, dans les œuvres de Nina Bouraoui, c'est le concept de « métissage » qui confère à ses textes la dimension autofictionnelle. La création de l'espace d'un non-lieu, non dans le sens de l'effacement et de la perte, mais d'un espace vide et neutre dans lequel l'écriture du soi se libère tout en libérant et redonne de la visibilité, selon la formule d'Assia Djébar, à ces « orphelins sans visage ». L'intrication du réel et de l'imaginaire sont les expressions d'une rupture avec l'origine, donnant à voir la figure de l'hybride. Voir Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, Paris, 1985, Albin Michel, 1995, p.31. L'expérimentation dans l'œuvre autofictionnelle revêt d'autres formes avec Chloé Delaume. L'auteure expérimente le jeu virtuel des « Sims » sur internet, le je se transforme en avatar, « un personnage de jeu vidéo formaté », une « mise en scène de mon double pixélisé dans les situations diverses, concrètes ou symboliques. Projection du Je virtuel, interaction avec le Je réel... Mise en place de la rubrique simsologie où il est possible de télécharger mon avatar. Les joueurs de Sim peuvent m'intégrer à leur partie, me jouer, m'incarner à leur tour. » Voir Chloé Delaume, *Corpus Simsi*, Leo Scheer, 2003, p.87. Sophie Calle a eu recours quant à elle à tous les supports possibles : livres, photos, vidéos, films, performances, arts plastiques, transformant le projet initial de l'autofiction en *expofixtion*. L'*expofixtion* est une exposition qui s'élabore par et dans la fiction. Le spectateur y devient un personnage, ou du moins participe à la fiction développée. Elle s'expose au centre Pompidou sous la forme d'installations, de photographies, de récits, une manifestation intitulée « M'as-tu vue » qui s'est déroulée du 19 novembre 2003 au 15 mars 2004. Voir <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fmediation.centrepompidou.fr%2Feducation%2Fressources%2FENS-calle%2FENS-calle.html>. Voir Sandrine Morsillo, « Expofixtion autour de trois contrats d'exposition », *La Voix du regard*, n°16, « Croire et faire croire », 2003, p.132-139.

La pensée féminine s'écrit de manière privilégiée dans un lieu d'

« exhibition et de mise à l'épreuve des grands procès de significations. Elle ne se déploie pas seulement comme mise en scène ou comme mise en accusation des grands et petits discours ; plus largement, elle assigne à la barre les modes de signification, confrontant spectaculairement les systèmes paradigmatiques existants ou, encore, le signe avec son référent, l'objet avec son interprétant, le signe unique avec la série qui l'assume. »<sup>116</sup>

Ce lieu d'écriture est l'espace de la déstabilisation de toute prétention de représentativité, de toute catégorisation « naturelle » et de toute hiérarchisation. Les auteures s'en tiennent alors à une seule tâche : offrir au lecteur une variété de voie/voix, à partir desquelles d'autres visions deviennent possibles. Le poids de l'héritage postmoderne apparaît en conséquence à travers cette dimension libératrice et novatrice d'appréhender l'être, mais aussi dans la reconnaissance des particularismes des identités, la visibilisation des minorités, le multiculturalisme et le métissage comme mots d'ordre.

La valorisation de l'autre comme sujet différent et enrichissant devient la devise de tous les paradigmes critiques, sociaux et ontologiques. L'autre et l'altérité apparaissent notamment dans le féminisme en mettant l'accent sur l'étranger, le *queer*, qui trouble l'ordre sexuel et générique, trouble le même et prône l'indécidable ambiguïté<sup>117</sup>. Ce processus de transformation engendre également, selon l'expression de Gilles Lipovetsky, un « desserrement cool » de l'ensemble des repères sociaux, dans le but de légitimer tous les modes de vie et le droit d'être soi-même<sup>118</sup>.

Les traces de l'esthétique postmoderne sont tout aussi omniprésentes que la réflexivité sur l'individu et la destruction de l'unicité. Parmi les paramètres de l'identification au postmoderne littéraire, on note : l'indétermination, la rupture, le déplacement, l'ambiguïté, la fragmentation, la contestation des canons, la polyphonie, l'auto-réflexivité, l'insistance sur la figure de l'hybride des genres et des registres, le dialogisme, le jeu, le travestissement et la performance<sup>119</sup>. Les grands traits thématiques sont : l'errance, le voyage, la confusion des genres, la remise en question de la linéarité moderne, l'immédiateté, le quotidien banal. On

---

<sup>116</sup> Nicole Fortin, « La condition paradigmatique de la critique : le cas québécois », *Tangence*, n° 51 (mai 1996), *Paradigmes critiques*, p.9.

<sup>117</sup> Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, Littérature(s), 2004, p.20.

<sup>118</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Folio Essais, 1989, p.156.

<sup>119</sup> Ihab Hassan, « The Question of postmodernism », dans Harry R. Carvin [éd], *Bucknell Review : Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Lewisburg, Bucknell University Press, p.123. ; repris dans Ihab Hassan, *The postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and culture*, Ohio, Ohio state University Press, 1987, p.91-92.



retient aussi, parmi les critères, le recours à d'autres supports comme formes hétérogènes du discours, soit la photographie, les images publicitaires, les revues et articles, etc. L'inachèvement et le morcellement dans le texte se transforment aussi comme une possibilité de sens. Ainsi, c'est dans cette perspective postmoderniste que l'analyse des œuvres autofictionnelles au féminin prend forme. Cet ensemble de critères semble avoir été adopté par les auteures du corpus étudié comme un moyen de construire tout un réseau rhizomatique d'actions et de performances, afin de se révéler et de dire la femme en « devenir », de saisir non pas la réalité unique mais les réalités des moi(s), comme un désir perpétuel de se découvrir en tant qu'un *être* singulier, doté d'une force agissante. Selon Schérer,

« entrer en devenir, avoir des idées, c'est un phénomène, non d'intériorité subjective, mais d'échange vivant entre le dedans et le dehors, un événement à leur limite [...]. Récemment encore, on a pu entendre sur Arte, dans la belle série *Abécédaire*, enregistrée en 1988 par Claire Parnet, Deleuze parler simplement du désir comme inséparable de ses agencements, de sa force liante, associative. Il ne faut pas le comprendre comme une faim inassouissable que chacun entreprendrait en soi pour lui-même. Il est acte, relation. Il crée ce que Deleuze appelle un « devenir ». En désirant, on fait devenir quelque chose et l'on devient. Ce n'est pas une appropriation mais un mouvement vers l'autre. L'agencement du désir n'est pas semblable à une filiation naturelle ou institutionnelle (dans la famille). Il relie des différences, procède à des noces « contre-nature », associe des règnes, choses, animal, végétal, fait surgir, pour les sentiments et affections des configurations nouvelles, des énoncés nouveaux [...]. Le désir et ses agencements font éclore des mondes. Ils proposent, pour des manières de vivre, différents « régimes de signes », des codes à double sens. »<sup>120</sup>

L'écriture autofictionnelle répond à ce désir des auteures de libérer ces identités de femmes corsetées dans une identité qui leur a été donnée depuis la naissance, dans cette identité d'assignation et de conformisme, dont découlent des impositions, des rôles par défaut et des marques de pouvoir. Selon Deleuze et Guattari, le désir est la source de la création et il est connecté directement et immédiatement au social et au politique. Il est l'origine et la force de subversion des ordres de ce qu'ils appellent les « forces molaires ». <sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> René Schérer, *Enfantines*, Paris, Anthropos, 2002.p.47-59-60.

<sup>121</sup> G. Deleuze explique qu'on pourrait appeler « molaires » les grands agencements sociaux définis par des codes spécifiques et qui se caractérisent par une forme relativement stable et par un fonctionnement reproducteur. Ces forces molaires renvoient souvent à un modèle d'identification majoritaire (homme, blanc, hétérosexuel), souvent dans le but d'assujettissement des sujets. Deleuze et Guattari expliquent que le mode opératoire de ces forces molaires gagne en puissance lorsqu'il est question de son rapport avec le genre. Dans *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, en 1972, ils montrent en particulier comment l'organisation du capitalisme, à l'instar des organisations sociales, vise à prélever les forces de vie des flux libres du désir tout en

Parmi les questions urgentes que posent les auteures du corpus apparaît dès lors la question suivante : comment échapper aux enkystements et à la normalisation identitaire et statutaire ? Comment mettre le genre et les résonnances sociales du genre par écrit ? C'est entre cette binarité que s'affirment l'écriture autofictionnelle au féminin. Un lieu situé entre deux identifications, deux genres et deux discours, dans un entre-deux qui n'est pas forcément spatial, mais qui se donne à lire comme une résistance contre la cristallisation des organisations sociales et la fixité des apparences. Et, parce que les sujets-femmes ne se ressemblent pas, chacune des auteures déploie un ensemble de procédés stylistiques et thématiques pour se dévoiler et dévoiler le monde qui l'entoure. Dans le chapitre suivant, il s'agira de voir comment l'écriture d'Annie Ernaux conjugue le réel et le fictif grâce à un support visuel, la photographie.

---

ligaturant les énergies créatrices et subversives afin de garantir la survie du système et de maintenir les rapports de forces. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972. Voir aussi, des mêmes auteurs, *Mille plateaux. (Suite et fin de) Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.

## ***Chapitre 2: Annie Ernaux: Autofiction visuelle : entre le visible et le lisible***

### **1. L'image in presentia : vers une nouvelle écriture autofictionnelle**

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie suscite l'intérêt des hommes de lettres. Les arts et notamment les procédés d'écritures se voient fortement influencés par cette invention. La photographie acquiert par la suite le statut de nouveau médium entre l'homme et le monde. Le développement de ce nouveau moyen renvoie au désir humain, séculaire, de fixer une image durablement, voire de retrouver le temps perdu. Loin de manifester la volonté de capturer les superficialités d'un monde d'apparence, mais aussi loin de toute théorisation sur le sens de la photographie, l'image intervient donc dans l'univers de certains écrivains comme un outil qui vise à capturer un réel fantasmé. En bouleversant notre rapport optique au monde, la photographie est devenue un art à part entière. Celui-ci permet d'ouvrir plusieurs fenêtres, qui fixent dans la permanence l'instant de l'événement. Les images (même de composition, même de fiction qui deviennent des témoins irréfutables retranscrits au réel, qui attestent d'un « ça- a- été- là ensemble. » Ainsi, non seulement la photographie a révolutionné la conception de

l'espace public et privé, mais elle est devenue le signe de la mutation de la perception du temps comme en témoigne Roland Barthes dans *La chambre claire*<sup>122</sup>.

De nombreux philosophes, essayistes, sociologues ont tenté de théoriser les influences par lesquelles s'opère une redéfinition du champ perceptif humain, laquelle est irrévocablement liée à une remise en cause de la possibilité de représenter le sujet et, partant de cette idée, de l'inscrire dans le discours littéraire « en ceci que ce type de discours se reconnaît déforcé déformé ? Par l'illusion d'immédiateté d'interprétation qu'offrent les arts de l'image »<sup>123</sup>. Quand la littérature enregistre de manière critique la mutation engendrée par le développement d'une culture de l'image, elle accomplit, ce faisant, une analyse de la manière de dire la réalité d'aujourd'hui. Ne cherchant nullement à concurrencer l'image, la littérature cherche plutôt à en utiliser quelques principes actifs. Arnaud Rykner explique que le langage « intègre définitivement sa rivalité avec l'image et la rend productive. Il transforme l'explosion destructrice en implosion fondatrice.<sup>124</sup> »

Si la littérature manifeste, depuis les années vingt jusqu'aux années quatre-vingt, son intérêt pour l'image, nombreux sont aussi les écrivains qui se sont eux-mêmes adonnés à cette pratique, usant souvent de la photographie comme illustration et authentification des faits relatés dans leurs œuvres. En considérant l'image comme un référent qui trouve son origine dans la simultanéité, la littérature l'utilise le plus souvent comme hypotexte renouvelant les codes herméneutiques des œuvres. Dans le cadre de l'analyse de *L'usage de la photo*, nous considérons la photo comme un double médium : un hypotexte à la fois réel et imaginaire, un outil d'expérimentation littéraire empruntant à l'autoportrait le processus d'analyse en cours, des caractéristiques propres à la photo et la *Photobiographie* mais aussi au pacte référentiel de l'autofiction. L'hybridité de la photo, qui donne à voir un contenu fixé dans un instant précis en même temps qu'elle suscite l'interprétation chez le lecteur, confère à l'œuvre d'Annie Ernaux la possibilité de toucher à plusieurs genres sans pour autant en habiter aucun<sup>125</sup>. C'est ainsi qu'en considérant les œuvres d'Ernaux comme des espaces de transformation et de remise en question de soi et d'autrui, tout autant que des frontières entre les genres, nous

---

<sup>122</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>123</sup> Christophe Meurée, « Simultanéité, répétition, temps de l'instant du geste herméneutique chez Duras, Woolf et Koltès », in *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique, penser la représentation I*, textes réunis par Pierre Piret, L'Harmattan, 2007, p.55.

<sup>124</sup> Arnaud Rykner, *Pans. Liberté et résistance du texte*, Éditions Corti, Paris, 2004, p. 123.

<sup>125</sup> Voir, Fabrice Thumerel : « Mais surtout cette œuvre franchit les lignes de démarcation entre disciplines et genres. ». « Avant-propos : Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux », in *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, éd. F.Thumeel, Arras, Artois Presses Université, 2004, p.11-36.

opterons pour un rapprochement avec l'espace autofictionnel pour montrer, au mieux, la liberté de création dont bénéficie l'œuvre.

Isabelle Grell affirme lors d'un entretien :

« Annie Ernaux se définit elle-même comme « quelqu'un qui écrit », « qui fait des livres » plutôt que comme un écrivain, ses livres ressemblant davantage à des « chantiers » d'une « auto-socio-biographie ». Entre « auto » et « biographique », le morphème « socio » notifie que le témoignage personnel s'inscrit dans un contexte social et historique qu'il contribue, sinon à élucider, du moins à décrire. En interprétant le terme de fiction non comme un travail sur le style nécessaire pour classer les vécus, ou comme une évidence post-freudienne (tout récit est de facto fictionnel), mais comme une invention, donc une non-vérité, A. Ernaux réfute avec véhémence l'appartenance à l'autofiction, allant jusqu'à refuser d'inscrire le mot « roman » sur la couverture de ses livres : « Je n'ai rien à voir avec l'autofiction. Je voudrais le dire, quand même ! Dans l'autofiction, il y a beaucoup de fiction, justement. Et justement, ce n'est pas mon objet. Ça ne m'intéresse pas ! La littérature est intéressante dans ce qu'elle dit du monde. Ni le mot "auto" ni le mot "fiction" ne m'intéressent. Finalement, je préfère conserver le terme "autobiographie" bien qu'il me soit difficile de l'utiliser. » L'auteure est particulièrement attachée à la vérité, vérité aucunement comprise comme complaisante ou narcissique mais plutôt comme distanciée, sociologique voire ethnologique. Mais à contrario à une autobiographie classique (*sic*), tous ses textes évitent la chronologie téléologique. Ils sont le fruit d'un choix d'une thématique abordée, pas de simples récits exhaustifs d'une vie, ils procèdent d'une recherche littéraire, esthétique et donc ne dérogent pas à ce que Doubrovsky nommait « l'intensité romanesque ». Ils font donc partie, de ce point de vue purement formel, à l'autofiction (*sic*). »<sup>126</sup>

En effet, en 2005, Annie Ernaux publie un nouveau roman, co-écrit avec Marc Marie, intitulé *L'Usage de la photo*. Le texte se compose de quatorze photographies montrant des vêtements épars, des objets renversés, des draps défaits comme autant de vestiges de l'acte amoureux et de la frénésie du désir. La non-visibilité des corps sur les photos transforme le texte en un corps-corpus. C'est là un moyen pour dessiner en filigrane le vrai sujet du texte, à savoir la lutte qu'A. Ernaux a dû mener contre le cancer pendant la période au cours de laquelle ont été prises ces photos. Le cancer, cette maladie innommable, est une menace corporelle et psychique pour l'auteure. La difficulté de le mettre en scène et de l'écrire se traduit par la dé-réalisation du corps, de ce corps qui, en dépit des efforts par lesquels il tente de se maintenir en état de visibilité, devient transparent et cède devant la menace de désincorporation signalant l'avènement de l'étrangeté à soi-même et au monde. Ainsi, dans cette lutte entre la mort et la jouissance de la vie, la photographie introduit le texte, pour

---

<sup>126</sup> Voir, entretien Isabelle Grell sur le lien suivant : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/09/10/A-propos-de-la-chose-commune-%3A-lAutofiction>.

reprendre l'expression que Johnnie Gratton utilise à propos de l'artiste Sophie Calle, et noue une expérience mentale qui résulte de la rencontre provoquée entre le choix et le hasard.<sup>127</sup>

Même si Annie Ernaux refuse que l'on considère ses livres comme relevant de l'autofiction et préfère le terme « socio-auto-biographique », notre choix d'introduire ces deux textes dans un corpus autofictionnel ne vise pas à la ranger parmi les pratiquantes de ce genre. Nous pensons plutôt que l'hybridité des techniques employées par l'auteure et les caractéristiques inhérentes à la photo engendrent, au moment de la réception de l'œuvre, des traces fictionnelles. Il est remarquable que, tout au long du texte, l'auteure répète avec insistance l'obligation de respecter l'ordre des objets photographiés afin d'aboutir à un plus grand degré de ressemblance : pour Annie Ernaux, il n'est question d'aucun réarrangement rétrospectif car un tel réarrangement violerait la vérité de la scène, sa réalité<sup>128</sup>. L'auteure confère aux photographies une « valeur indicielle », par laquelle elles relèvent, comme le journal intime, de « la saisie du vécu dans l'instant ». Cependant, se contenter de relever l'implication de l'auteure dans le saisi du réel vécu ne rendrait pas justice à la dimension expérimentale, en même temps que cette affirmation serait démentie par la photo proposée en couverture, une quinzième photo non mentionnée dans le texte.

En ayant recours à la photographie, l'auteure inscrit une économie du regard : le sien et celui de Marc Marie en tant que sujet ayant participé à la création de la photo mais aussi celui du lecteur à la faveur du pacte conclu dans le texte. Dès lors, par la double interprétation des auteurs et du lecteur, la photo se transforme en une photo-narration. Un double mouvement interprétatif remet en jeu graduellement la totale exactitude des événements écrits par les auteurs. Écrire à partir de bribes de souvenirs et de fragments écarte le texte de toute linéarité et de toute possibilité de totalisation du sujet. Écrire à partir d'un regard dialectique relève essentiellement du travail de la mémoire, mais également d'une association mentale – d'où la part de la fiction.

En somme, le pacte référentiel conclu au début du texte relèverait plutôt d'un pacte autofictionnel qui trouverait son origine dans « un pacte autobiographique incertain ». L'image joue le rôle du fil qui serait susceptible de relier le créateur de l'œuvre au récepteur. Suivant le pacte référentiel, la photographie doit être abordée comme une saisie instantanée

---

<sup>127</sup> Johnnie Gratton, « Experiment and Experience in the phototextual project of Sophie Calle », in *Women's Writing in contemporary France*, ed. by Gill Rye and Michael Worton, Manchester University Press, 2002, pp.157-170.

<sup>128</sup> Nora Cottile-Foley, « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux », *French Studies*, Vol.LXII, No.4, 422-454.

du vécu, comme un document historique garantissant une certaine authenticité : « En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le particulier absolu, la contingence souveraine, mate et comme bête, le Tel (telle photo, et non la photo), bref, la Tutché, l'occasion, la Rencontre, le réel, dans son expression infatigable<sup>129</sup> ». Mais selon le même pacte, elle doit aussi être rencontrée comme un déclencheur de mémoire. Dans ce chapitre, nous allons d'abord tenter d'analyser la manière dont l'autofiction se construit, en mettant en avant la relation qu'entretiennent, dans notre corpus, l'écriture et la photographie et, plus précisément, en établissant un parallélisme entre les trois instances du pacte autofictionnel et les trois instances photographiques énumérés dans *La Chambre claire* de Roland Barthes. Dans un second moment, nous tenterons de questionner l'hypothèse selon laquelle les photographies pourraient se concevoir, elles aussi, comme le résultat d'un processus créatif autofictionnel.

## 1.2 Le pacte photographique

La photographie et l'autofiction ont été considérées pendant longtemps comme des mots-valises : si l'autofiction a défié l'autobiographie, la photographie, scellant l'alliance d'une technique et d'un genre littéraire, a réussi à désapprouver les propos de Baudelaire selon lesquels « la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive », ainsi qu'il l'écrivait dans son Salon de 1859.

De nos jours, l'autofiction se veut un prolongement de la science actuelle qui ne dissocie plus l'observateur de son objet. Elle vise aussi à défaire l'illusion d'une objectivité pure, d'une vérité absolue. L'autofiction traduit l'idée d'une construction du « moi » par le « je » qui le façonne, mais, contrairement à la fiction pure, sans renoncer pour autant à ce lien direct avec l'expérience du sujet parlant. Ainsi, si le pacte autobiographique se veut une convention entre le producteur ou la productrice du texte et le récepteur<sup>130</sup>, c'est une convention qui repose essentiellement sur un « je » qui doit se doit d'afficher la référence à une réalité vérifiable, directement liée à l'identité du nom de celui ou de celle qui se raconte et de l'auteur du livre, ou liée indirectement, par des références personnelles aisément déchiffrables. Ce contrat entre deux parties se veut modifiable, révisable, comme tout accord conclu (entre des parties). Ainsi, le pacte autofictionnel devient, depuis la naissance de

---

<sup>129</sup>Roland Barthes, *La Chambre claire note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil.p.15 1980.

<sup>130</sup>Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

l'autofiction avec le livre *Fils* de Serge Doubrovsky, l'avenant du pacte autobiographique établi par Philippe Lejeune.

Avec le « mentir-vrai » de l'autofiction, la place du lecteur-récepteur a changé. Le néologisme a fait en sorte que, dans tout récit de soi, se pose la question de l'adhésion du lecteur. Dans le nouveau cadre de la communication du texte se profile une nouvelle voie d'éducation du lecteur. L'adhésion du récepteur devient à la fois nécessaire et non exigible.<sup>131</sup> L'autofiction engage alors le lecteur dans l'expérience mystique de la présence de l'insaisissable, de l'irreprésentable. Engager le lecteur dans le récit de soi, c'est l'engager dans cette aventure proclamée dans la définition du néologisme donnée par Serge Doubrovsky. Par l'usage de la photographie chez Annie Ernaux, ou par l'engagement, de gré ou de force, du récepteur dans tout dévoilement de soi et de son intimité dans les textes de Nelly Arcan, un laboratoire d'expérimentation intersubjective s'instaure. L'approbation de cet « alter » écarte par conséquent la voie traditionnelle conforme à un individualisme prépondérant dans nos sociétés. La liberté accordée au lecteur par l'autofiction vient répondre au contrat unilatéral du pacte autobiographique. Chez Montaigne, la question du lecteur est traitée sous forme de défi : l'apostrophe de l'adresse initiale – « Ainsi lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre. Ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. » – se termine par un « adieu donc » provocateur<sup>132</sup>. Ici, la perception du créateur est absolue : il détient le *pouvoir* d'inventer et d'insuffler la vie à des personnages dans l'imagination même des lecteurs et cela, en toute conscience puisqu'il perçoit la *distinction* entre la réalité *réelle* et la réalité transfigurée par l'écriture.

Or, le propre de l'espace autofictionnel est précisément de permettre aux deux agents impliqués dans le pacte autofictionnel d'outrepasser les frontières entre le réel et la fiction. Une telle entreprise est susceptible d'intéresser tout sujet désirant structurer son identité individuelle et, ce faisant, se situer dans un devenir-minoritaire « qui défait et déstabilise la place du sujet maître.<sup>133</sup> » Ainsi, au lieu d'être apostrophé de manière contraignante – « tu dois me croire parce que je dis la vérité », le récepteur se trouve confronté au défi de déceler la part de vérité : il est confronté au « oui je dis la vérité, mais je peux aussi mentir », de l'auteur. En laissant au récepteur le choix de le prendre ou non au sérieux, de croire ou de ne pas croire à la véracité de son récit, l'écrivain accorde à l'autre le choix et la liberté

---

<sup>131</sup> Annie Richard, *L'autofiction et les femmes un chemin vers l'altruisme*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.11.

<sup>132</sup> Ibid, p.11.

<sup>133</sup> Rosi BRAIDOTTI, « La pensée féministe nomade », *Multitudes*, n° 12, printemps 2003, p. 29.



souveraine de croire ou pas dans la véracité de son entreprise scripturale : « l'autofiction implique [donc] un pacte extrêmement particulier entre l'auteur et le lecteur. L'auteur ne s'engage qu'à une chose : lui mentir au plus juste.<sup>134</sup>» Le récit de soi met l'accent sur l'inconsistance du moi à fonder une vérité absolue, mais il manifeste aussi, implicitement ou explicitement, le besoin du regard de l'autre pour se voir et, en quelque sorte, pour exister. Le récepteur devient le miroir dans lequel l'auteur pourrait peut-être s'identifier, accéder à une authenticité tant recherchée et fonder le « je » en devenir, en repoussant indéfiniment la définition d'une identité.

Le projet de l'écriture de soi chez Annie Ernaux s'insère dans ce vaste laboratoire d'expérimentation. D'une part, on trouve un sujet producteur qui instaure une certaine distanciation pour impliquer le lecteur : « peu importe que le lecteur doute de la véracité des faits et s'interroge sur la nature du pacte adopté, puisque le texte en proposant la mention "roman" sur sa couverture l'incite à le lire comme tel... Que son attente soit déçue le regarde...<sup>135</sup> ». D'autre part, ce même sujet écrivain, conscient de l'importance de la fiction comme composante du récit de soi – « l'auto sans fiction, c'est un peu comme l'auto sans mobile : un véhicule non fonctionnel<sup>136</sup> » –, expérimente de nouvelles techniques modernes comme la photographie. Un régime de lecture résolument moderne s'impose, marqué par la syncope et le fragmentaire. Le livre se transforme en espace de rencontre entre lecteurs et auteures. L'usage de la photographie confère ainsi une dimension scientifique précise et singulière à la représentation : elle montre les objets en transparence. La photo ne fait plus écran entre l'objet et le récepteur et tend à replacer la représentation du réel au plus près du regard mais aussi du texte, tout en remettant en question la relation traditionnelle non seulement entre récit et image mais aussi entre récit de soi et image de soi.

D'ailleurs, comment expliquer l'essor considérable de la pratique autofictionnelle dans l'écriture féminine autrement qu'en rapprochant la liberté qu'elle offre au sujet et la recherche d'une voie/x<sup>137</sup> singulière? Il semble opportun ici d'appréhender le projet autofictif des écrivaines avec de nouveaux outils et de le comprendre dans un autre sens que celui offert jusqu'à présent.

---

<sup>134</sup>Chloé Delaume, *La règle du je*, op.cit., p.67.

<sup>135</sup>Entretien inédit de Philippe Vilain par Isabelle Grell, 31 Aout 2007, [www.autofiction.org](http://www.autofiction.org).

<sup>136</sup>Philippe Vilain par Isabelle Grell,op.cit.

<sup>137</sup>L'expression est empruntée à Isabelle BOISCLAIR, *Ouvrir la voie/x: le processus constitutif d'un sous- champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004, p.391.

L'hybridité du texte d'Annie Ernaux, et le doute qu'elle soulève quant à son appartenance générique, l'exclue d'emblée du domaine de l'autobiographie. Le choix d'augmenter son œuvre de photographies confirme la volonté de l'auteure de s'éloigner d'une entreprise autobiographique traditionnelle. Les variantes employées, qui constituent l'une des caractéristiques de l'œuvre d'Annie Ernaux, semblent appuyer les remarques d'Alex Hughes qui a noté que les notions de sincérité et de référentialité, inhérentes au pacte autobiographique de Lejeune, sont constamment compromises par les objectifs des écrivains<sup>138</sup>. Ce processus par lequel sont bouleversées les frontières clairement définies, et surtout souvent cloisonnées, qui définissent l'espace textuel est considéré comme une transgression. La voix ernalienne est transgressive dans le sens où elle remet en question les frontières entre soi et les autres, mais aussi entre genres et codes culturels, entre autobiographie et invention, réalité et fiction, entre objectivité et subjectivité.

L'ensemble des procédés et stratégies narratives qui concourent à ces transgressions s'ancre essentiellement dans l'espace interprétatif créé par l'utilisation de la photographie. L'implication du lecteur dans cet espace mi-fictif/mi-vrai laisse entrevoir, outre la porosité de la première personne aux interprétations infinies proposées par autrui, la fluidité des genres dans l'œuvre ernalienne. L'écriture de soi dans l'œuvre ernalienne suit un mouvement de va-et-vient entre le dedans et le dehors, le défini et l'indéfini afin d'engendrer d'autres scènes qui multiplient le jeu entre le nommable et l'innommable.

Par ailleurs, le lecteur est confronté, d'emblée, à des photos « connotées » et « dénotées » que Shirely Jordan qualifie de « phototextual experiment » ou encore de « hybride auto-ethno-graphic diary » qui attisent outre la curiosité, la recherche du sens. Le livre se compose donc de quatorze photographies, choisies parmi une quarantaine par l'auteure et son amant, et suivies chacune par deux « compositions », l'une rédigée par Ernaux et l'autre par Marc Marie. Annie Ernaux déclarait au magazine *Lire* que le choix du mode narratif « peut prendre des années. Récemment, mon expérience du cancer du sein a pu se dire à partir des photos. Les autres formes avaient échoué. » Cette incapacité est également exprimée dans la quatrième composition du livre : « c'est seulement en commençant d'écrire sur ces photos que j'ai pu le faire. Comme si l'écriture sur les photos autorisait celle du cancer. Qu'il y ait un lien entre les deux.<sup>139</sup> »

---

<sup>138</sup> Alex Hughes, « Introduction », in *Heterographies: Sexual Difference in French Autobiography*, Oxford, Berg, 1999, p.12.

<sup>139</sup> *L'Usage de la photo*, p.76.

Dès l'ouverture du livre l'auteure exprime ardemment le désir d'entreprendre une nouvelle création, d'écrire « des textes qu' [elle] seule [peut] le faire<sup>140</sup> », à travers une recherche « d'organisations inconnues d'écriture<sup>141</sup> ». La réquisition de la photo semble permettre à l'auteure la visibilisation de cet autre sujet soit : la maladie et sa lutte contre le cancer. Parce qu'elle a conscience de la pérennité de l'écriture comme trace et prolongement de son être, mais aussi de la sacralité de l'écriture<sup>142</sup>, Ernaux s'investit d'une mission : vivre pour raconter et raconter pour survivre. Le devoir de véhiculer une expérience unique s'accomplit, par conséquent, en noircissant les pages blanches, une manière de faire fi de la mort et de célébrer une victoire contre cette menace (à discuter) : « [...] pour les gens j'étais quelqu'un d'autre. Dans leurs yeux je lisais mon absence future [...]. Cette pensée : “je ne veux faire que des textes que je suis seule à pouvoir faire” veut dire des textes dont la forme même est donnée par la réalité de ma vie. Jamais je n'aurais pu prévoir le texte que nous sommes en train d'écrire. C'est bien de la vie qu'il est venu.<sup>143</sup> »

Au sein de cet atelier expérimental, l'écriture autofictionnelle s'affirme donc en fonction de l'énonciation visuelle, de la mise en perspective de l'énonciation biofictive. Un processus perceptif englobant la mise en discours qui nécessite pour son déploiement surtout le regard. L'auteure met en jeu la perception visuelle engagée entre un sujet regardant et l'objet observé toujours en évolution. Pour reprendre le titre qu'Éluard donne à l'un de ses recueils de poèmes, *Donner à voir*<sup>144</sup>, on pourrait dire que chez Ernaux, il ne s'agit pas seulement de donner à voir mais de voir pour donner : une manière de procéder qui s'éloigne d'une démarche introspective pour engager tout son être dans l'écriture. Ainsi, par exemple, dans l'ouverture de *L'événement*, elle décrit le processus adopté pour se raconter et donner à voir le contexte qui entoure son avortement comme une expérience vécue qui n'a pas besoin d'être « inventée », ni d'avoir recours à des « personnages fictifs » pour être écrite<sup>145</sup>. Elle affirme alors : « Je m'efforcerai par-dessus tout de descendre dans chaque image, jusqu'à ce que j'aie la sensation physique de la “rejoindre”, et que quelques mots surgissent, dont je puisse dire, “c'est ça”.<sup>146</sup> »

---

<sup>140</sup> *L'Usage de la photo*, p.76.

<sup>141</sup> *L'Usage de la photo*, p.76.

<sup>142</sup> Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 69 :1, October 1995, 37-44,43.

<sup>143</sup> *L'Usage de la photo*, p.76.

<sup>144</sup> Paul Éluard, *Donner à voir*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1968, pp.917-1004.

<sup>145</sup> *L'Usage de la photo*, p.195.

<sup>146</sup> *L'événement*, p.27.

En tant que constante, la photo s'imprègne d'une connivence avec les œuvres plastiques convoquées dans le roman. Le dispositif photographique s'y actualise en tant que métaphore textuelle dominante. En rapprochant le médium photographique du contenu, la narratrice crée une complicité entre le regard et l'écriture ; comme si elle cherchait, à l'instar du roman postmoderne, à échapper à un enchaînement syntagmatique et causal des événements narrés, à se soustraire à une prévisibilité assujettissante. De plus, la dimension visuelle s'impose non seulement comme une instance de production du sens du texte, mais aussi comme une analogie pelliculaire de l'acte amoureux, des photos et de l'écriture. C'est une tentative de faire reconsidérer le pouvoir de ces « organisations inconnues d'écriture<sup>147</sup> » auxquelles participe la photolittérature.

### **1.3 Operator, spectator, spectrum**

Afin que la photographie ne soit pas considérée comme un simple accessoire, un outil de fonction ornementale ou une illustration qui peut en certains cas s'avérer lacunaire voire mensongère, l'auteure fait en sorte que les trois instances de la photographie – à savoir : *operator*, *spectator* et *spectrum* –, soient imbriquées avec les trois instances classiques du pacte autobiographique : narrateur, auteur, personnage. En établissant un parallélisme entre ces instances en même temps qu'un brouillage de pistes, l'auteure instaure un nouveau pacte de lecture qui mènera à une nouvelle manière de réécrire le récit de sa vie, mais aussi, pour dire cette nouvelle dialectique entre le scripteur et le lecteur.

Dans le livre dont il est question, *L'usage de la photo*, la réalité est approchée par le moyen d'un jeu de rôle utilisé comme alternative à la situation réelle. En voulant être la deuxième main rédactrice, en instaurant un pacte avec l'auteur, Marc Marie permet au lecteur une mise en situation proche du réel. Même si les photos sont toutes prises par l'amant de l'auteure, ce dernier reste seulement le détenteur du message dénoté tandis que l'auteure garde le monopole de la narration par la rédaction des prologues et de l'épilogue. Malgré les compositions qui ont été rédigées à quatre mains, Ernaux montre que l'histoire lui appartient et que son message connoté est double, puisque le cancer de sein ne peut se dire uniquement à partir des photos.

En outre, nous considérons l'effet fugace de la jouissance des amoureux comme relevant du *spectrum* de l'image. L'effet tautologique des images marque une immobilité amoureuse face à un monde en mouvement. Grâce à ce *spectrum*, une entreprise se crée

---

<sup>147</sup>Ibid, p.76.

spontanément : « ressortit à la mise en images effrénée de l'existence qui, de plus en plus caractérise l'époque. Photo, écriture, à chaque fois il s'est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irreprésentables et fugitifs <sup>148</sup> ». Portant en lui cette dualité de la vie et de la mort, « le *spectrum* de la photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour de la mort. <sup>149</sup> » Serge Tisseron explique que le « rapport à la mort est la version funèbre de la photographie. Son autre versant est celui d'une participation aux mystères de la transfiguration. <sup>150</sup> »

En concluant un pacte photographique avec Marc Marie, la narratrice précise les instances d'énonciations dans le texte. La prise de photos s'accompagnera de règles à respecter des deux côtés : « ne pas toucher à la disposition des vêtements <sup>151</sup> », par exemple, et si une pièce du linge est déplacée, il ne faut surtout pas la remettre. Déplacer les objets avant la photographie est, nous dit-elle dans *L'Usage de la photo* « aussi impossible, pour moi, que modifier l'ordre des mots dans mon journal intime. <sup>152</sup> » L'auteure écarte tout réarrangement rétrospectif car une telle action violerait la vérité et la réalité de la scène. Quant à la découverte des photos, elle s'accompagne d'un rituel décrit par l'auteure : ne pas ouvrir la pochette des photos sans l'autre, s'installer ensemble sur le canapé devant un verre, regarder ensemble les photos <sup>153</sup>. Ce rituel suivi par l'auteure et son amant revêt par conséquent une fonction sacrée. C'est dans ce contexte que Marc Marie écrit dans sa première composition : « de geste spontané, l'acte de photographier est devenu rituel. Mais toujours, à l'instant de récupérer mes affaires et de détruire cette forme d'harmonie, j'ai eu le cœur serré, comme si à chaque fois je profanais les vestiges d'un lieu saint. <sup>154</sup> » L'investissement d'Annie Ernaux dans le respect du pacte référentiel – dans lequel, selon Lejeune, « sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend <sup>155</sup> » – serait plutôt à l'œuvre dans la tentative de préserver ses instants d'intimités avec son compagnon. En revanche, l'association des termes tels que « profaner » et « saint » avec un lieu témoin de ses ébats sexuels traduit la subtilité de la subversion ancrée par le langage dans le texte. Ici, le sexuel se transforme en sacré pour dire notamment

---

<sup>148</sup> *ibid.*, p.17.

<sup>149</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p.25.

<sup>150</sup> Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, p.52.

<sup>151</sup> *L'Usage de la photo*, p.13.

<sup>152</sup> *L'Usage de la photo*, p.10.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>155</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.36.

l'affranchissement du poids de la socio-religion sur le corps féminin qui s'adonne ainsi au plaisir.

Dans *L'usage de la photo*, les rôles semblent bien répartis. Dans un premier temps, on retrouve l'*operator*, à savoir Marc Marie, derrière son appareil photo : il regarde, limite, encadre et met en perspective ce qu'il veut saisir. L'ensemble des trois instances développe une réflexion sur le message de la communication et de la réception dans le livre. Marc Marie semble détenir l'information à transmettre au récepteur ou *spectator* et remplir une fonction phatique, car c'est grâce à lui et à sa production visuelle que le contact avec les récepteurs est maintenu. Le regard du lecteur se transforme en un prolongement de celui de l'*operator*. Face à une mince image couchée sur un morceau de papier, le récepteur devient, par son interprétation, un tiers participant de la création. L'enclenchement des enchaînements de signifiants et d'émotions chez ce dernier n'est pas seulement l'effet d'une fascination provoquée par l'aspect intime de la photo, mais elle est plutôt provoquée par la concentration de l'histoire dans des éléments des plus simples.

On peut se demander pourquoi Annie Ernaux n'a pas contribué à la prise des photos, notamment puisque l'on sait que l'idée de saisir les instants passés avec son amant provenait d'elle. Le choix de se décharger de la fonction d'*operator* semble faire partie de l'entreprise expérimentale de l'auteure. En effet, parce qu'elle est consciente que le photographe règne en maître derrière son appareil photographique en choisissant un point de vue et un cadrage, parce qu'elle sait que son viseur isolera une parcelle d'espace et fixera les limites du négatif, confier la tâche de saisir l'instantanéité des moments à son partenaire traduirait tout d'abord la délectation prise par l'auteure à se dégager de toute responsabilité de feindre le réel. Cependant, elle se dote du pouvoir d'être à la fois à l'intérieur, comme principal actant, omniprésent dans la scène, et à l'extérieur en tant que spectateur explorant la réalité avec un autre regard. Le mouvement du dedans et du dehors, cette ubiquité lui confère une plus grande liberté pour déjouer le réel, voire pour le transformer à sa guise lors de ses compositions. Parce qu'elle est consciente du hors-cadre, laissé de côté par l'*operator* et par suite ignoré par le spectateur, Annie Ernaux choisit d'être en partie une spectatrice afin de pouvoir exploiter l'image, avec ses *punctums* qui ne sont parfois pas très évidents, par l'acte de langage. La photographie devient en conséquence un lieu de prolifération du fictif. Et dès lors, elle pourrait implicitement garantir au « je » de l'écrivain le pouvoir d'agir sur le lecteur, mais aussi de se découvrir lors de l'écriture :

« [...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir<sup>156</sup>. »

Le fait de rester en dehors du champ de l'action rendrait ainsi compte de l'aspiration de l'auteure à se découvrir à travers la projection ou le reflet de son moi absent contenu dans la photo. Cette stratégie adoptée par Annie Ernaux lui permet non seulement de se révéler mais aussi d'exposer le regard de l'autre. La question du double et celle du regard, la question de l'écriture sur soi par soi et du recul de soi sur soi est expliquée par Philippe Vilain dans *Défense de Narcisse* comme suit : « *Je ne se voit pas, il se voit en même temps qu'il est vu, il regarde son double à proportion que son double le regarde [...]*<sup>157</sup> ». Être en dehors, cela permet, pour citer Philippe Vilain, de « se faire reconnaître comme objet de désir, d'exister dans le regard des autres et de voir comment paraît cette existence de l'autre côté de soi, comment nous existons en l'autre ; le même besoin désespéré, finalement, de nous placer sous le regard du lecteur.<sup>158</sup> » Les vêtements, dans les photographies prises pour *L'usage de la photo*, seraient dès lors l'expression d'un moi absent : un moi qui, grâce à la présence du double texte, met en place un dialogue entre le féminin et le masculin, indiquant ainsi les possibilités d'interchangeabilité entre *je* et les autres. Ce dialogue est aussi présent dans la construction du livre : la co-écriture donne à voir deux auteurs, deux narrateurs et deux sujets des photos, dont la présence se signale à plusieurs niveaux et de manière paradoxale comme une présence fantomatique sur les photos. La présence ou l'absence des deux auteurs n'est en aucun cas effacée par Marc Marie ou par Annie Ernaux. Marc Marie affirme alors : « Et c'est en écrivant ensemble, mais séparément, que nous avons pu découvrir l'histoire à la fois commune et personnelle qu'elles [les photos] racontaient.<sup>159</sup> »

Par ailleurs, la photographie apparaît comme une saisie instantanée du vécu, dans le but de garantir une certaine authenticité du réel et comme déclencheur de mémoire fonctionnant de pair avec son journal intime. À ceci près que, si on se contente de souligner ces deux points, on risque d'oublier la dimension expérimentale du récit. Selon Tisseron, la photographie « mobilise les processus de symbolisation propres à chacun. Personne ne

---

<sup>156</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges*, Gallimard, 1954, p.136.

<sup>157</sup> Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Grasset, 2005, 22.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>159</sup> Rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie, à l'occasion de la parution de *L'Usage de la photographie*, 2005, in, <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01052322.htm>.

privilégie les mêmes éléments d'une image.<sup>160</sup>» En se fondant sur les explications de Tisseron, on s'attend alors à lire dans le texte la part d'Ernaux et de Marie. Pourtant, selon Philippe Lejeune, on assiste dans *L'Usage de la photo* à « un effet de fondu entre les deux écritures – ouvrant le livre au hasard, on pourrait hésiter sur l'auteur des lignes qu'on lit.<sup>161</sup> »

De prime abord, lors de la lecture du texte, on a l'impression que les deux auteurs abordent les photos différemment. Ernaux commence chaque composition par une description détaillée, comme si la photographie n'était pas sous nos yeux, alors que les descriptions de Marie restent concises et se fondent dans son propos. Mais, ce qui nous a interpellé lors de la lecture des différentes compositions, c'est le fait que leurs propos se recoupent régulièrement et pas seulement lorsque le *punctum* est évident. Ainsi, lors de l'interprétation de la neuvième photo, tous les deux choisissent les mêmes détails à commenter : les mules blanches et les vêtements qui évoquent respectivement et rétrospectivement pour eux une rose des sables. La concordance de leurs propos se poursuit dans la cinquième photo lorsqu'ils indiquent que les crayons éparpillés sur le sol leur rappellent le jeu de mikado. Ils soulignent par la suite, sur la onzième photo, l'absence de prise de cliché entre juillet et octobre, et ils notent que rien, sur cette photo, n'appartient à Marie. Étrangement, ils nous offrent aussi la même interprétation de la troisième photo, sur laquelle le bout d'une bottine d'homme appuie sur le bonnet d'un soutien-gorge. Cette photo, comme « une illustration de la domination masculine<sup>162</sup> » chez Ernaux, évoque « une image convenue : l'homme muselant, d'une simple, noire et impérative pression de la semelle, l'éternel féminin.<sup>163</sup> »

Cependant, même si la photographie n'invite pas forcément à des observations évidentes, les propos d'Annie Ernaux et de Marc Marie ne cessent de se croiser, ce qui nous pousse à écarter une certaine concordance de leurs interprétations respectives. Ainsi, dans les deux compositions concernant la deuxième photo, ils évoquent, chacun à leur tour, la mort de leurs mères respectives : « ma mère devait mourir subitement deux mois après<sup>164</sup> », « lorsque je découvre plus tard à Paris, j'y vois, pour la première fois depuis la mort de ma mère, mon visage [...]<sup>165</sup> », le crâne chauve de l'auteure.<sup>166</sup> La quatrième photo leur fait évoquer la

---

<sup>160</sup>Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, op.cit., p.29

<sup>161</sup>Philippe Lejeune, « Nous avons vu et lu », sur le site de l'Association pour L'Autobiographie, in, [www.sitapa.free.fr](http://www.sitapa.free.fr)

<sup>162</sup>*L'Usage de la photo*, p.60.

<sup>163</sup>*L'Usage de la photo*, p.64.

<sup>164</sup>*L'Usage de la photo*, p. 46.

<sup>165</sup>*L'Usage de la photo*, p.53.

<sup>166</sup>*L'Usage de la photo*, p. 47-54.



guerre en Irak. La cinquième photo rappelle à Ernaux la mort de sa sœur aînée, tandis que cet événement est rappelé, pour Marie, par la sixième. L'intimité véhiculée par le biais des photos montre la proximité intime des deux auteurs : face à leurs compositions, on a l'impression d'être en face d'un texte écrit par une seule personne, chacun des auteurs devenant l'image réfléchi dans le miroir de l'autre. Loin d'être des scènes de théâtre improvisées, loin de cette spontanéité réclamée au début du livre (ne pas réarranger les vêtements pour la photo), les photographies semblent bien avoir été orchestrées par un habile scénographe.

Autrement, même si l'image se veut narrative et crée une surdétermination de sens, face à la photo de couverture choisie par les éditions Gallimard, le lecteur se trouve entièrement guidé vers une lecture narrative. La photographie suggère habilement le thème de la consommation sexuelle alors que le titre du livre propose une lecture purement théorique. En effet, sur la photo, en haut à gauche (du centre), on remarque une bouteille de vin vide devant un sac en plastique. Grâce aux carreaux de la cuisine, qui se veulent à la fois une organisation structurale de l'image et une perspective fuyante, le regard du spectateur est attiré par un détail, à savoir le jean qui enserre la bouteille érigée. Dans ce désordre, le regard se déplace sur le soutien-gorge qui s'étire au premier plan. Cet objet, si l'on prend en compte l'inclusion du lave-vaisselle pour signifier la cuisine, concourt à montrer dimension sexuelle de la photo. Le cadrage de la photo de la jaquette et la recherche d'une perspective précise débouche désormais sur cette approche expérimentale de la photographie et ensuite de la littérature.

Dès lors, on n'est plus face à une écriture plate mais plutôt devant une image qui se veut narrative et devant des objets qui doivent raconter une histoire<sup>167</sup>. L'image s'instaure, de plus, comme un « indice d'un jeu.<sup>168</sup> » Le cliché possède une forme d'autonomie dans la mesure où l'espace de représentation et de suggestion est ouvert aux interprétations des spectateurs. En outre, l'image argentique permet à l'auteur de reconstruire sa vie de façon fictive. Pour Gilles Mora, dans la collection des *Écrits sur l'image*, plus précisément dans le *Manifeste photographique*, explique que la photographie est assimilée à « un amplificateur d'existence<sup>169</sup> », qui renvoie à l'expérience de l'opérateur. Elle conserve l'empreinte du passé, fait « resurgir des moments oubliés de vues et de vie.<sup>170</sup> »

---

<sup>167</sup>Nora Cottille Foley, « La photographie chez Ernaux », *French Studies*. Volume 62, Issue 4, p. 446.

<sup>168</sup>François Soulage, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan Université, 1998, p.64.

<sup>169</sup>Gilles Mora, Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photographique*, Paris, Éditions de l'Etoile, *Écrits sur l'image*, 1983.p.10.

<sup>170</sup>Ibid, p.14.

Toutefois, la composition de cette image de couverture diffère du même cliché qui figure sur la composition intitulée « cuisine 15 mars ». En regardant de près les deux images, on a l'impression que ces dernières sont identiques, à ceci près que, dans le cliché disposé au milieu du texte on ne retrouve plus le point de fuite ou la perspective qui figuraient sur la photographie de la jaquette. La bouteille de vin qui n'est plus centrale et ne serre plus le jean. Face à l'absence de cadrage, le lecteur se retrouve tout simplement devant une disposition arbitraire de vêtements hétéroclites, un enregistrement objectif du réel.

Face à ces deux interprétations de la même image, l'interprétation esthétisante du médium devient évidente malgré les efforts de l'objectivisation du réel :

« The history of photography could be recapitulated as the struggle between two different imperatives: beautification, which comes from the fine arts, and truth telling, which is measured not only by a notion of value-free truth, a legacy from the sciences, but by a moralized ideal of truth telling, adapted from the nineteenth century's literary models and from the (then) new profession of independent journalism. »<sup>171</sup>

Certes, les photos sont motivées par l'écriture même s'il n'y avait aucune intention au départ de les décrire. La subjectivité de l'intertexte fait en sorte que le lecteur se sent favorisé, récompensé par un complément d'émotion et de satisfaction mais surtout de plaisir, puisqu'il partage avec l'auteur des éléments récurrents, significatifs, et intimes. Grâce à ces quatorze photos qui illustrent chacune des scènes de vestiges de l'acte amoureux, le lecteur se fait complice de l'auteure. L'association entre le textuel et le sexuel se veut alors une manière métaphorique et métaphysique de démontrer que l'écriture est avant tout de l'ordre d'un plaisir à avoir, à donner et à partager, un plaisir presque d'ordre sexuel puisqu'il est question de jouissance, voire d'extase. Ce sentiment de familiarité et de déjà vu renforcera, sans aucun doute, l'intérêt du lecteur à l'égard de l'œuvre. Selon Philippe Ortel, dans *La littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, la photo littéraire est un « moyen d'expression à part entière.<sup>172</sup> » Il explique également la nécessaire relation de redondance ou d'écart entre texte et photographie, tout en soulignant l'apport capital de ce dispositif qui permet d'ouvrir le champ des possibles (littéraires et photographiques) et d'offrir au lecteur la plaisante position de « maître de l'interaction » :

---

<sup>171</sup>Susan Sontag, *On Photography*, New York, Picador, 1977, p.86.

<sup>172</sup>Philippe ORTEL, *La Littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Chambon, 2002, p17.

« Du roman illustré émane une histoire potentielle, qu'on ne trouvera ni dans le texte, ni dans les images, mais qui flotte à la surface du livre à l'issue de leur rencontre et qui se matérialise dans la rêverie du public. »<sup>173</sup>

En somme, dans *L'Usage de la photo*, Annie Ernaux fait parler les objets, ancre sa voix par des mots qui se tissent dans un mouvement qui associe la mort et la vie, la durabilité de la photo face à l'instantanéité de l'événement. Annie Ernaux affirme : « ces photos d'où les corps sont absents, où l'érotisme est seulement représenté par les vêtements abandonnés renvoient à ma possible absence définitive.<sup>174</sup> » Il serait aussi question d'un « imaginer » ou plutôt un « imaginons », comme acte impliquant le je de l'auteure et le nous du lecteur. Imaginer des moments symboliques de la propre existence de l'auteure mais tout à fait transposables à l'infini, et toutes ces photos organisées dans un mouvement séquentiel comme l'un des épisodes clé de la vie de l'auteure serait alors synonyme d'une projection mentale dans l'espoir de saisir et de comprendre un sens ou tout simplement montrer plus d'intérêt à l'histoire relatée. Le texte serait ainsi une restitution symbolique du passé sous la forme d'une description plus proche, ouvrant les portes de la mémoire et déliant l'écriture. Il incombe toujours au spectateur de recréer dans son imaginaire ce qu'il manque dans cette représentation du réel. L'amour charnel sans la présence corporelle, des vêtements qui se muent en traces terrestres peuvent être interprétés doublement. Elles sont autant une métonymie des scènes d'amour co-écrites par Annie Ernaux et Marc Marie qu'une synecdoque d'une dépouille terrestre, symbole de la mort future de l'auteure. L'image exempte des corps pourrait aussi être la métonymie d'un paysage érotique qui peine à se dévoiler dans la société<sup>175</sup>. Ces photos exposent ce qu'on ne pourra jamais voir, comme l'affirme Ernaux : « sur toutes les photos, dit-elle, nos vêtements [...] exhibent ce qu'on ne voit presque jamais, les étiquettes avec leurs conseils de lavage, la doublure, le gousset des collants<sup>176</sup> », en même temps que la photo cache les corps des amants, le corps malade etc.

Annie Ernaux ancre ainsi le texte dans la dialectique du voilement/ dévoilement. Un mouvement qui consisterait à cacher le corps pour révéler la vérité du désir et le désir de l'écriture. Fixer le réel est donc une tentative d'explorer d'autres lieux de manifestation du beau et la vérité, ici celui de l'amour charnel. Si l'on se réfère à Benjamin et Françoise Proust, la quête du beau et de la vérité sont des quêtes dont la conjugaison révèle une

---

<sup>173</sup>Ibid., p.22.

<sup>174</sup>Voir, Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003.

<sup>175</sup>Voir, Lucie Ledoux, *Formes vides de corps*. La fonction des vêtements dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie, [http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/\\_article\\_PDF/article\\_156.pdf](http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_156.pdf)

<sup>176</sup>*L'Usage de la photo*, p.82.

limitation du champ d'action de chacun. Quant à l'aura du beau, elle réside dans le voile qu'elle suppose ; « le beau naît du voile et ne subsiste que voilé.<sup>177</sup> » Ceci invite à cultiver l'essence du secret afin d'accroître le désir d'interprétation. Ce procédé commence par attirer le regard, par renforcer les éléments de l'illisibilité apparente sur chaque photo, sur lequel les mécanismes de la simultanéité et de répétition font converger et rebondir l'attention des personnages et du lecteur. Il s'agit d'attribuer une valeur d'énigme à l'image alors même qu'en réalité elle déborde le sens. Il s'agit d'ancrer chez le lecteur l'impression de saisir la vérité, de tout savoir, alors même que la vérité n'est plus appréhensible dès l'instant où elle se retrouve figée et enfermée dans le cadre d'une image qui fait écran. Le dévoilement demeure un acte subjectif, mais son écriture est à considérer comme une subversion qui passe par la mise en scène des éléments employés au quotidien et dont l'interprétation dépasserait le message qu'elle serait supposée représenter. Les clichés dans l'œuvre sollicitent davantage l'investissement subjectif qu'elle suscite et « la mémoire et l'activité verbale<sup>178</sup>. »

## 2. La photographie in absentia

En effet, la photo est un médium introspectif chez Annie Ernaux. Un outil de questionnement de soi et d'autrui. L'implication d'autrui apparaît non seulement dans le regard du lecteur mais aussi dans celui jeté sur le monde. Photographier des vêtements dispersés lors des ébats sexuels du couple co-auteur semble pour certains critiques un geste vide de sens qui accentue l'érotisation classique des vêtements selon les codes médiatiques. Or l'auteure n'est pas la première à photographier des vêtements désertés de corps. Citons à titre d'exemple les vêtements en boule sur l'oreiller dans « Série Les Dormeurs » en 1979, ou dans « La robe de mariée » en 1988<sup>179</sup> de Sophie Calle, ou encore la mise en sculpture de vêtements comme des mues par Wolfgang Tillmans en 1997 et les vêtements comme nature morte de Roe Etheridge.

---

<sup>177</sup>Proust Françoise, op.cit.p.209.

<sup>178</sup>Meaux Danièle, « Écriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras », dans HARVEY et INCE, *Duras, femme du siècle*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2001, Coll. *Faux Titre* n°218, p.149. Il faut noter que le texte de *L'Amant*, auquel Danièle Meaux fait référence, était primitivement intitulé « L'image absolue » ou « La photographie absolue » (Duras a, en effet, selon les occasions, utilisé les deux titres possibles ; cfr A, pp.16-17). *L'Amant* est également très instructif du point de vue de l'équivalence, aux yeux de l'écrivain, des termes « photographie », « image » et « expériment » (pp.16-28) : Duras met à distance l'expérience en tant qu'événement par la surface de l'image ou par la langue anglaise, soulignant l'impossibilité de saisir autrement que par l'écriture.

<sup>179</sup>Voir, <http://temps.ec56.org/page.php?page=33>

La photo permet à l'auteure d'ancrer des questionnements incontournables sur son l'existence – la question de l'amour, de la mort, du désir, de la sexualité –, des interrogations qui donnent à voir une vie tirillée entre l'*eros* et le *thanatos*. En revanche, elle ne tente pas de donner un sens ou l'illusion d'un sens, car toute tentative de donner sens

« est [...] complètement absurde, une tentative complètement compulsive, obsessionnelle et désespérée mais je crois qu'on entre dans cette folie-là, qui serait de donner sens à la fois au réel et à la fois à ce que l'on vit, parce qu'il est évident que ce que l'on vit ne ressemble ni à un film, ni à un livre, ni à une série de photographies ; ça ressemble plutôt à une espèce de purée de pois décousue où les moments sans aucun sens abondent bien plus que les autres. Comment rendre compte du non-sens des choses, ne pas abonder dans l'illusion ? Il se trouve qu'une grande qualité de la photographie est

Précisément de toujours être énigmatique, ne jamais trop en dire, indice peut-être, discours sûrement non<sup>180</sup>. »

Annie Ernaux affirme :

« Je ne peux pas définir la valeur et l'intérêt de notre entreprise. D'une certaine façon, elle ressortit à la mise en images effrénée de l'existence qui, de plus en plus, caractérise l'époque. Photo, écriture, à chaque fois il s'agit pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irréprésentables et fugitifs. De saisir l'irréalité du sexe dans la réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs. »<sup>181</sup>

Le fait de parler de l'acte sexuel plutôt que du cancer est en soit une transgression, une conjuration contre la mort. Le refus de se faire prendre en photo, mis en relief par le biais des vêtements éparpillés, montre la hantise d'être absente pour toujours, de disparaître sans laisser de traces. L'image devient en quelque sorte l'élément rassurant, l'obsessionnel réconfortant qui laisse croire que le monde est maîtrisable par l'acte photographique. Cependant, même si au fil des pages l'érosion du désir de photographier fait des vêtements un théâtre érotique, l'écriture s'accommode difficilement de l'immobilité de l'objet photographié. Certes le récit progresse, mais les photos restent muettes, inanimées et continuent à représenter le mystère de la mort, le vide et l'absence pour toujours. L'acte photographique ne capture pas tout à fait le réel, mais lui substitue une image du réel, car se concentrer sur les images entraînerait pour un instant une renonciation à vivre dans le monde palpable et présent, pour se focaliser sur une

---

<sup>180</sup>Jean-Claude Bélégu, *Ma vie et la photographie, Traces photographiques Traces Autobiographiques*, sous la direction de Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray. Publication de l'Université de Saint-Etienne, coll Lire au Présent, 2004.p.169.

<sup>181</sup>*L'Usage de la photo*, p.17.

image qui n'a pas encore de réalité et que l'on croit enjeu de désir. À cet instant, la réalité s'efface pour laisser la place à l'image. Le regard a cru saisir ce qui était désirable, mais en réalité il n'immobilise qu'une apparence.

En outre, par la banalité des clichés et la répétition du même *punctum*, l'auteure réussit à réinstaller le mouvement et favorise le maillage de chaînes signifiantes. C'est là une nouvelle expérience, qui trouve son origine dans la béance qui sépare les photos, dans cet instant où l'œil saute d'une image à l'autre pour s'engager dans des rêveries ineffables. Dynamiser les photos entre par conséquent dans la démarche de l'auteure, qui consiste à gommer le lien entre le dispositif d'écriture et la recherche de la vérité véhiculée par l'intermédiaire de la photographie. La juxtaposition des photos fait surgir de nouvelles interprétations possibles. Toujours dans le cadre de l'expérimentation scientifique, l'auteure compare, elle-même, les photos à des taches de couleur évocatrices, « un test de Rorschach<sup>182</sup> ». Pour reprendre les mots de Nora Cottille-Folley, ce pouvoir d'évocation suggère la méthode psychanalytique de libre association, laquelle s'intègre facilement au concept d'écriture spontanée, quasi automatique, garante d'authenticité du sentiment non révisé, livré tel qu'il apparaît à la conscience, tout comme l'image photographiée sans que les éléments qui en forment la composition arbitraire ne soient déplacés. Il n'en reste pas moins que la démarche analytique ne saurait quant à elle se résumer à un processus psychologique et encore moins à une interprétation totalisante du vécu.

Outre les quatorze photos montrées dans *L'Usage de la Photo*, quinze photos en prose émaillent le texte mais passent le plus souvent au second plan. La plupart de ces photos ne représentent en soi aucun intérêt, celle des filles de l'ancienne propriétaire, par exemple. De ces quinze photos, ressortent trois photos en prose représentatives de l'intime, à savoir : l'image en prose, présente dans le prologue, représentant le sexe de M située dans l'espace (Cergy) et dans le temps (le 11 février 2003) ; le tableau de Chirico, seul élément décoratif de l'appartement de notre auteure, et enfin la photographie de la sœur défunte. Des images *in absentia* qui nous semble révélatrices de l'intériorité au-delà de l'intimité sexuelle et de l'intimité de la vie privée. C'est une intériorité qui met en jeu la pensée de l'auteure elle-même, sa perception, et peut-être sa propre capacité à vivre.

Les références à la photographie sont un *topos* du texte et du paratexte éternels. L'auteure entretient de ce fait un rapport parfois complexe avec l'image photographique sous

---

<sup>182</sup>*L'Usage de la photo*, p.24.

ses deux formes : les photos visuelles ou *in presentia* et les photos *in absentia* ou les *ekphrasis*. Il me semble intéressant d'étudier les *ekphrasis* des trois photos en prose pour montrer comment l'écriture magnétise le cliché absent du texte, décrit sans qu'il y ait reproduction d'image. Nous examinerons ensuite comment la narration relie l'*ekphrasis* à cet inventaire de clichés, que la narratrice a rassemblé à l'aide de son co-auteur Marc Marie. Comment la photographie se transforme-t-elle en un cliché subversif ? Pourquoi les images *in absentia* ? Sont-elles choisies par l'auteur parce qu'elles contiennent un noyau narratif, un embrayeur de fiction en mesure de faire progresser l'histoire ? L'interaction que l'auteure prône entre les différentes formes d'art est-elle postmoderne ? C'est ce que nous tenterons de définir en faisant un grand plan sur le traitement de l'*ekphrasis*. Grâce à une étude du substitut, nous tenterons de décrire l'esthétique de la transposition psychique et de la superposition d'images.

## 2.1 L'*ekphrasis*

L'idée d'une écriture qui donne « à voir » au lecteur existe bien avant l'apparition de l'appareil photographique. La rhétorique, cet art du discours, englobe les figures langagières ayant la persuasion pour but initial. Certaines figures servent à proposer au lecteur « une scène de manière frappante et saisissante.<sup>183</sup> ». Destinée à convaincre un auditoire, la rhétorique se rapproche ainsi de l'illusion référentielle, réaliste par exemple. Selon Philippe Ortel, cette figure possède l'avantage sur la peinture ou sur la photographie que « personne ne prend une figure... pour une représentation fidèle de la réalité ; on y verra un moyen de plus pour créer de la vraisemblance.<sup>184</sup> » En ce qui concerne l'illusion référentielle réaliste, Roland Barthes précise que « toute description littéraire est une vue<sup>185</sup> ». La question du cadrage demeure importante en photographie et en littérature, aucune d'entre elles ne pouvant être considérée comme étant une simple copie du réel sans manipulations, effets de cadre ou dévalement « du tapis des codes<sup>186</sup> ».

Ainsi, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, face à la popularité critique de théories axées sur le texte, la rhétorique revient au goût du jour<sup>187</sup>. Même si ces figures paraissaient désuètes, la

---

<sup>183</sup> Michel Pougeoise, « Hypotypose », *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 142.

<sup>184</sup> Philippe Ortel, « Réalisme photographique, réalisme littéraire : un nouveau cadre de référence », art.cit.p.58.

<sup>185</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1970, p.61.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>187</sup> Voir, Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide mémoire », *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp.559-601.

rhétorique s'élargit et se modernise. Elle s'émancipe de l'insistance sur le pittoresque<sup>188</sup> et de la fixation sur l'illusion référentielle étroite. C'est une rhétorique qui, dans une société où domine la communication par l'image, est mise au service « d'une finalité de persuasion » littéraire. Dans *Texte/Image : Image à lire, textes à voir*, Liliane Louvel propose un essai de typologie de la « picturalité » des textes à partir des principales figures langagières liées au visuel. Bien que l'auteure développe le terme « picturalité » à partir de la peinture, elle affirme qu'il n'existe pas de réponses à la question portant sur « ce lien constamment réaffirmé entre écriture et image bien plus qu'entre écriture et autre forme d'art.<sup>189</sup> » L'essai de Louvel sur la typologie nous servira en partie d'assise pour examiner la description d'images mémorielles et son impact sur le lecteur. Ainsi, nous nous attacherons à présenter les deux modalités picturales qui conviennent le mieux à notre travail, à savoir l'*hypotypose* et l'*ekphrasis*. Nous traiterons ces deux figures non pas dans leur aspect le plus connu, soit cette description narrativisée étendue et inscrite explicitement tel un projet esthétique, mais comme des modalités qui matérialisent la « recherche expérimentale », la possibilité de restitution des événements et surtout la nécessité de les dire même imparfaitement. Dès lors, nous porterons attention « aux marqueurs communs aux deux arts » dans « l'espace commun du langage » comme l'a indiqué Louvel, c'est-à-dire que nous observerons « tout ce qui ouvre plus au moins le texte à l'image picturale, lorsqu'il tend vers son être d'image sans jamais l'atteindre car l'image textuelle restera toujours une "image en l'air" [...] flottant dans l'esprit du lecteur, dans la tension du "comme" [...] ». <sup>190</sup> »

L'*ekphrasis* est une notion ancienne dont la pratique est restée vivace au fil des siècles<sup>191</sup>. Par *ekphrasis*, nous entendons toute description d'une œuvre d'art, ou de manière plus générale de « toute entité visible », dans un texte. La compréhension de la notion d'*ekphrasis* reste complexe dans la mesure où chaque critique semble avoir sa propre conception du sujet, même si on remarque plusieurs points communs. Le premier exemple d'*ekphrasis* reste la description de Homère du bouclier d'Achille dans l'*Illiade* : il ne s'agit

---

<sup>188</sup>Voir, Michèle Aquien et Georges Molinié, « Hypotypose », in, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996.

<sup>189</sup>Liliane Louvel, *Texte/Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p.32.

<sup>190</sup>Pour une liste complète des marqueurs de la description dite picturale, voir Liliane Louvel, « la description picturale. Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, n°112, 1997, pp.475-490.

<sup>191</sup>Voir, Murray Kieger, « an elaborate description of any visible entity », in, *Ekphrasis, The Illusion of the natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, p.68.



pourtant pas d'une description d'une œuvre d'art réelle.<sup>192</sup> Pour Barthes il s'agissait d'une sorte de cadre dans le cadre d'un discours, d'un « morceau » de choix :

« L'*ekphrasis* est un fragment anthologique, transférable d'un discours à un autre : c'est une description réglée de lieux, de personnages (origine des *topoi* du Moyen Âge). Ainsi apparaît une nouvelle unité (paysage, portrait) quitte le discours oratoire (juridique, politique) et s'intègre facilement dans la narration, dans le continu romanesque : une fois de plus, la rhétorique « mord » sur le littéraire. »<sup>193</sup>

Entre une « transposition d'art<sup>194</sup> » pour reprendre les mots de Théophile Gautier et un travail de l'entre-deux, un morceau où se concentrent les figures<sup>195</sup>, selon Philippe Hamon, en quoi consiste l'*ekphrasis* ? Au cœur de cette théorisation, Liliane Louvel nous propose une définition de l'*ekphrasis* qui refuse toutes les oppositions sur lesquelles cette notion a été auparavant comprise. En revanche, elle nous propose une conception qui tourne autour de la notion du change, de transaction. Dans *L'œil du texte*, elle revient sur l'évolution du sens de l'*ekphrasis* :

« L'*ekphrasis* définie à l'origine comme une « description étendue d'un objet en termes vifs et animés », a vu son sens progressivement se restreindre à la description riche et détaillée d'un objet d'art (peinture, sculpture), semblant ainsi leur donner vie. Elle dotait de parole une œuvre muette, comme l'étymologie, le suggère, apportant ainsi une réponse à l'aphorisme de Simonide de Ceos : la peinture muette devenait parlante. C'est l'oreille au service de l'œil, secteur plus large réservé traditionnellement à l'*enargeia*, procédé théorique qui consistait à effectuer une vive description s'adressant à l'œil de l'âme... Peu à peu, elle a fini par coïncider avec l'*ekphrasis* comme principe poétique. »<sup>196</sup>

Elle poursuit son analyse dans *Texte/ image*, la qualifiant de « description d'œuvre d'art déclarée comme telle<sup>197</sup> ». Elle explique aussi que

---

<sup>192</sup>Liliane Louvel, in *L'œil du texte, Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse PUM, 1998, p.60, insiste sur l'ancienneté de cette notion, lorsqu'elle écrit : « le lien entre peinture et poésie est attesté dès l'Antiquité. Lucien puis Pétrarque célèbrent Homère... »

<sup>193</sup>Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire », in *Œuvres complètes, tome III, livres, textes, entretiens 1968-1971*, Lonrai, Éditions du Seuil, novembre 2002, pp.542-543. Nous retrouvons d'ailleurs cette définition dans un autre article, « L'effet de réel », in *Œuvres complètes, tome III, livres, textes, entretiens 1968-1971*, ibid., où il écrit, p.27 : « La description n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication... La description a eu pendant longtemps une fonction esthétique... Dans la néo-rhétorique alexandrine (celle du II<sup>e</sup> siècle après J.-C.), il eut un engouement pour l'*ekphrasis*, morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art, tradition qui s'est maintenue à travers le Moyen Âge ».

<sup>194</sup>Théophile Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2004, p.xil.

<sup>195</sup>Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1981, nouvelle édition 1993, p.14.

<sup>196</sup>Liliane Louvel, *Texte/images à lire, textes à voir*, op.cit., pp42-43.

<sup>197</sup>Liliane Louvel, *L'œil du texte, Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, op.cit., pp.71-72.

« *l'ekphrasis* était un exercice littéraire de haute volée à décrire une œuvre d'art, à s'effectuer le passage entre le visible et le lisible, comme l'exemple canonique du bouclier d'Achille par Homère, permettant ainsi de décrire la guerre de Troie. *L'ekphrasis* prolonge *l'ut pictura poesis*, met en scène son principe pour ainsi dire. Le Bouclier d'Achille arme contre la mort, figure apotropaïque emblématique bien le détour de l'art... Représentation d'une représentation, il montre, par sa distance, celle de l'acte théorique, auto-réflexif, signe non naturel d'un signe non naturel imitant un objet naturel. *L'ekphrasis* comme principe poétique affiche l'être de poésie du poème. »<sup>198</sup>

Outre ces cas d'*ekphrasis*, il existe un genre particulier, qui nous intéresse, et que Liliane Louvel analyse lorsqu'elle cite, ce qu'elle nomme :

« *L'ekphrasis* baladeuse ou excursionniste, (véritable *excursio*) dispositif par lequel le personnage erre dans le tableau à la manière des *ekphraseis* de Diderot décrivant les tableaux des Salons à Grimm, ou de Stretch entrant dans le tableau rural de Lambinet... »<sup>199</sup>

Pour saisir l'importance de *l'ekphrasis* dans *L'Usage de la photo*, nous allons essayer d'étudier l'espace qu'il occupe dans cet écrit en suivant la typologie du pictural établie par Liliane Louvel ainsi que « ses substituts » qu'elle décrit comme le miroir, la photographie ou la cartographie.<sup>200</sup> Liliane Louvel affirme aussi que pour créer ces saturations picturales plus au moins complètes dans l'effet, tableau, « la saturation est incomplète, l'effet fugace. »<sup>201</sup>

Liliane Louvel définit l'effet-tableau comme étant le : « résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures ». Celui-ci « produit un effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier... Il a lieu au niveau de la réception, lorsque le lecteur a soudain l'impression de voir un tableau... "L'effet tableau" est parfaitement subjectif si on ne repère pas dans le texte les marqueurs capables de faire la translation entre le texte de départ et le pictural. »<sup>202</sup>

Mais *l'ekphrasis* est considéré aussi comme un marqueur du postmodernisme. François Lyotard définit le postmodernisme comme une entité qui replace l'irreprésentable au cœur de la représentation. « En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits... La fonction narrative perd ses foncteurs, les grands héros, les grands périls, les grands périple et le grand tout. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers

---

<sup>198</sup> Liliane Louvel, *Texte/image, Images à lire, textes à voir*, ibid., p.42.

<sup>199</sup> Liliane Louvel, *Texte/image, Images à lire, textes à voir*, op.cit., p.43.

<sup>200</sup> Ibid., les chapitre « substituts du pictural I » et « substituts du pictural II », pp.45-146.

<sup>201</sup> Ibid., p.34.

<sup>202</sup> Ibid., p. 34.

narratifs, mais aussi dénotatifs, perspectifs, descriptifs, etc. Chacun véhiculant en soi des valences pragmatiques sui generis... Le savoir postmoderne raffine notre sensibilité des différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable.<sup>203</sup>» En outre, le postmodernisme remet en cause les frontières entre art et vie et joue sur les marges du genre. En montrant l'importance de la démystification et l'aspect parodique de la relation intertextuelle du postmodernisme, Linda Hutcheon écrit : « In addition to being "borderline" inquiries, most of these postmodernist contradictory texts are also specifically parodic in their intertextual relation to the traditions and conventions of the genres involved.<sup>204</sup> » En niant l'existence de « l'essence du postmodernisme », elle met en garde contre toute généralisation en ce qui concerne une définition du postmodernisme et insiste sur l'aspect provisoire de chaque étude, du fait même de l'identité paradoxale du postmodernisme et de sa nature contradictoire, mixte et plurielle<sup>205</sup>.

Par l'usage de la photographie et de l'*ekphrasis* Annie Ernaux essaie d'abolir les frontières entre les genres : entre peinture et photographie ou la littérature. Elle intègre dans son livre des techniques d'écriture remontant à Homère, comme l'*ekphrasis*, même si elle en propose un traitement bien particulier. La présence de l'*ekphrasis* ne consiste pas en soi une pratique postmoderne, mais elle le devient par la manière dont Annie Ernaux l'emploie, en substituant des éléments d'un tableau à un autre ou en mettant en abyme l'histoire de la toile, en substituant aux lieux, aux personnages, au cadre des éléments propres à sa vie intime. Roland Barthes revient aux origines de ce procédé, à la « *néo-rhétorique* ou *seconde sophistique* » pour décrire ce qu'était l'*ekphrasis* au sein de cette esthétique littéraire (rhétorique, poétique et critique) qui a régné dans le monde gréco-romain uni, du II<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle après J.-C.<sup>206</sup> » Il s'agissait d'une sorte de cadre dans le cadre du discours, d'un « morceau » de choix :

« L'*ekphrasis* est un fragment anthologique, transférable d'un discours à un autre : c'est une description réglée de lieux, de personnages (origine des *topoi* du Moyen Âge). Ainsi apparaît une nouvelle unité syntagmatique, le *morceau* : moins étendu que les parties traditionnelles du discours, plus grand que la période ; cette unité (paysage, portrait) quitte le discours oratoire

---

<sup>203</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p.7-9.

<sup>204</sup> Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism, History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1988, nouvelle édition, 1990, p.11.

<sup>205</sup> Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism, History, Theory, Fiction*, op.cit.p.11.

<sup>206</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire », in *Œuvres complètes, tome III, livres, textes, entretiens 1968-1971*, Lornai, Éditions du Seuil, novembre 2002, p.542.

(juridique, politique) et s'intègre facilement dans la narration, dans le continu romanesque : une fois de plus, la rhétorique « mord » sur la littérature. »<sup>207</sup>

## 2.2 La photo-tableau : L'Origine du monde

Selon Bernard Dupriez l'image littéraire, « c'est l'introduction d'un deuxième sens, non plus littéral, mais analogique, symbolique, "métaphorique", dans une portion de texte bien délimitée et relativement courte (...) Au sens strict, l'image littéraire est donc un procédé qui consiste à remplacer ou à prolonger un terme appelé thème ou comparé et désignant ce dont il s'agit "au propre" – en se servant d'un autre terme, qui n'entretient avec le premier qu'un rapport d'analogie laissé à la sensibilité de l'auteur ou du lecteur.<sup>208</sup> » Les images *in absentia* sont loin d'être un simple essai d'illustration ou une description des tableaux, mais renvoient à l'histoire de la rencontre de l'auteure et les œuvres exposées. Il s'agit d'un échange plus complexe, d'une source d'inspiration et d'identification pour d'autres tableaux. Par l'intermédiaire des tableaux cités ou de ceux auxquels elle fait seulement allusion, l'auteure a pu passer d'un médium à un autre, à savoir de la toile à la photo et vice-versa<sup>209</sup>. Dans ce contexte, James A.W Heffernan met l'accent sur cette notion de passage et de représentation : « ekphrasis [...] explicitly represents representation itself. What ekphrasis represents in words, therefore, must be representational. Ekphrasis use one medium of representation to represent another.<sup>210</sup> »

En effet, le récit s'ouvre sur une image en prose représentant le sexe de M :

« Sur la photo, on ne voit de M., debout, que la partie du corps comprise entre le bas de son pull gris, à larges côtes torsadées, tombant au ras de la toison rousse, et le milieu des cuisses sur lesquelles est baissé son slip, un boxer noir avec la marque Dim en grosse lettres blanches. Le sexe de profil est en érection. La lumière du flash éclaire les veines et fait briller une goutte de sperme au bout du gland, comme une perle. L'ombre du sexe dressé se projette sur les livres de la bibliothèque qui occupe toute la partie droite de la photo. On peut lire les noms d'auteurs et les titres écrits en gros caractères : Lévi-Strauss, Martin Walser, *Cassandra, l'âge des extrêmes*. Un trou est réparable au bas du pull. »<sup>211</sup>

Annie Ernaux explique qu'elle peut décrire cette photo mais qu'« elle ne pourrait pas l'exposer aux regards. » Elle poursuit : « Je m'aperçois qu'elle est, d'une certaine façon, le

<sup>207</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire », in *Œuvres complètes, tome III, livres, textes, entretiens 1968-1971*, op.cit. 542-543.

<sup>208</sup> Bernard DUPRIEZ Gradus. *Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, Collection 10/18, 1980. [http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id\\_article=623](http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=623)

<sup>209</sup> James A W. Heffernan, *Museum of Words, The poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993,p.3.

<sup>210</sup> James A W. Heffernan, *Museum of Words, The poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993,p.4.

<sup>211</sup> L'Usage de la photographie, p.19.

pendant du tableau de Courbet, *L'Origine du monde*<sup>212</sup> », référence déjà évoquée dans *Passion simple*.<sup>213</sup> La substitution du sexe féminin de *L'Origine du monde* par le sexe masculin serait la traduction de la domination du masculin sur le féminin, mais aussi du regard timide de la société sur la représentation de la sexualité. La description du pendant masculin dans son invisibilité s'associe lui aussi, sous la plume de l'auteure, à la maladie. Cette imbrication du sexuel avec la maladie serait donc l'expression de la représentation de l'irreprésentable. Murray Krieger affirme:

« from the first, then, to look into ekphrasis is to look into the illusionary representation of the unrepresentable, even while its representation is allowed to masquerade as a natural sign, as if it could be an adequate substitute for its subject. It is a verbal representation of fictional visual representation, and thus representation at a second remove...the material dissipates into the airiness of the words. »<sup>214</sup>

La superposition de l'image décrite avec la peinture crée une esthétique du mouvement métaphorique et de la mobilité du sens. L'association de « la non-photo » à *L'Origine du monde* accentue l'artifice du cliché relevant de la photo-souvenir. L'*ekphrasis* du sexe masculin n'apprend rien au lecteur sur le visage, sur l'identité de la personne photographiée, à l'instar du modèle de Courbet. Les expressions employées sur le plan descriptif restent réduites et atténuées sur le plan émotionnel. La description agit tel « un effet titre », un *ekphrasis* minimal. L'auteure fait en sorte que la « non-photo » soit suspendue dans un présent intemporel, un non-temps qui se détache de toute émotion. Par le biais de cet anachronisme temporel de la non-photo, Annie Ernaux réduit le corps masculin à un organe biologique qu'il s'agit de cacher aux regards, comme une tentative d'assimilation du genre masculin aux normes sociales dominantes. L'auteure arbore cet intertexte pictural comme un signe symbolique afin d'opérer une reconsidération de la réalité socio-historique.

L'enchâssement dans le récit, comme une digression de l'*ekphrasis* est donc considéré comme le résultat d'un travail sur l'écriture. L'espace de la rédaction passe ainsi par trois étapes, à savoir voir, écrire puis lire. Ces trois phases sont adressées à « la mémoire et l'imagination des lecteurs ». L'écriture des non-photos crée un « espace mystérieux<sup>215</sup> » où les *ekphrasis* substitutives peuvent se changer en d'autres scènes. Le choix du silence photographique laisse ouverts divers univers du possible. Un jeu d'interprétation du texte et

---

<sup>212</sup> *ibid.*, p.20.

<sup>213</sup> *Passion simple*, p.50.

<sup>214</sup> Murray Krieger, *Ekphrasis, The Illusion of The Natural sign*, « FORWARD: of Shields », p.XV

<sup>215</sup> *L'Usage de la photo*, p.11.

de la photographie : alors que la photographie questionne le texte, le texte qui peut se déployer en *ekphrasis* (dont la légende serait la forme minimale) oriente la lecture de l'image.

Par ailleurs, en tissant son récit autour du principe de la substitution et de la mise en abyme de l'histoire de *L'origine du monde*, l'auteure réactualise l'histoire de cette peinture qui a fait l'objet de fascination et de répulsion, de cette une toile offerte à toutes les interprétations qui a marqué une date de rupture dans l'aventure de la peinture occidentale. Les similitudes entre l'œuvre d'art de Courbet et la photographie du « pendant » sont évidentes. La peinture de Courbet représente un tronc de femme nue dont les organes génitaux sont au centre du tableau et dont la tête, les bras et les jambes sont obscurcis par le choix de la perspective. Le cadrage et le réalisme cru de la peinture de Courbet sont analogues à la description clinique qu'Ernaux donne au corps de son modèle. La comparaison du sexe masculin avec la peinture de Courbet ne se limite pas à une simple illustration descriptive. Elle plonge dans un environnement de ritualisation énigmatique à l'instar d'une enquête policière.

L'histoire tumultueuse de la toile (tableau) de Courbet, qui a mérité une enquête rigoureuse comme un grand roman policier, se voit en quelque sorte transposée dans le texte d'Annie Ernaux et son co-auteur. En effet, *L'origine du monde*, peinte pour le collectionneur ottoman Khalil Bey, sera entourée de mystères, installée dans sa salle de bain derrière un rideau vert, une couleur symbolique dans la religion musulmane. Montrer le tableau s'accompagne d'une cérémonie quasi religieuse. Cette ritualisation du dévoilement du tableau se transforme en un dévoilement aux fidèles d'un message en tant que révélation.

L'auteure fait allusion à cette ritualisation et l'islam par la mention du « foulard », mais ce terme associe aussitôt le tableau à la cure de chimiothérapie et à sa maladie. Cette association entre le religieux et la mort est une subversion subtile<sup>216</sup> du voile, signe du machisme religieux et moyen d'assujettissement et d'enfermement de la femme musulmane, privée de liberté individuelle. L'auteure explique :

« [avait] perdu mes cheveux en deux semaines... J'ai choisi une perruque longue, blonde avec des mèches cuivrées, proche de mon ancienne coiffure. Elle s'enfonçait facilement sur la tête comme un bonnet, se démêlait avec une brosse et se lavait dans le lavabo avec du shampoing. J'avais tout lieu d'en être satisfaite. Au début je craignais qu'elle ne soit

---

<sup>216</sup> Annie Ernaux explique dans une note en bas de page dans *L'Usage de la photographie*, l'analogie entre la religion et la perruque : « À vrai dire, davantage un signe, celui du cancer, comme le foulard, celui de la religion islamique. D'où l'abandon de l'un et de l'autre comme purs accessoires de mode féminine, qu'ils ont été jusqu'à la chimiothérapie et au développement de l'Islam ». p.49.

visible ou arrachée par le vent. Après je l'ai oubliée. Bien qu'elle soit un accessoire, elle ne figure sur aucune des photos. »<sup>217</sup>

Même si l'auteure opte pour une perruque afin de camoufler les ravages du cancer,, elle n'emploie pas, dans sa description, le terme de « tête », mais elle parle plutôt d'un « crâne rasé » qu'elle compare à des « photos de femmes tondues à la libération<sup>218</sup> », par opposition à cette image de la femme musulmane couverte par le voile. Ernaux met au même niveau son combat contre le cancer et le voile car tous deux sont synonymes de disparition de l'auto-affirmation du corps féminin. Le « je » de la narratrice se transforme par glissement en Je féminin au pluriel.

En somme, au-delà du procédé de substitution et de transposition, l'auteure exploite la dualité de l'apparition/disparition qui a entouré le tableau de Courbet pour faire avancer son processus d'expérimentation littéraire. En 1955, Lacan, dernier propriétaire du tableau, demanda à André Masson de peindre un autre tableau en guise de couverture pour *L'Origine du monde*. Cette couverture intelligemment peinte peut être vue sous deux formes différentes. Dans un premier temps, on peut la considérer comme un simple tableau de paysage. Mais, une fois la peinture de Masson placée au-dessus du tableau de Courbet, il devient évident que les buissons et les collines en pente douce partagent les contours de l'anatomie du modèle qu'ils recouvrent. Non seulement le paysage abstrait de Masson camoufle le nu, mais il renvoie aussi à l'image de *gestalt*<sup>219</sup> de la peinture de Courbet. Ernaux suggère-t-elle aussi que sa photographie pourrait avoir sa propre couverture intelligente qui crée un effet d'illusion d'optique ? Comme Masson et son paysage, la narratrice a su altérer à sa manière notre vision de ses photographies. L'auteur fait des mots un moyen de camouflage afin de dissimuler et d'exposer le mot-image ou l'image *in absentia*. Les effets d'illusion optique sont par conséquent insérés derrière la description graphique du corps de son modèle.

Consciente que la photographie pourrait choquer certains, l'auteure raconte que l'image du sexe de M. est l'analogue d'une autre scène qu'elle a vu un été à Rome : « elle présente beaucoup d'analogie aussi avec une scène dont j'ai été la spectatrice l'été de mes vingt-trois ans, dans la gare de Termini, à Rome, alors que j'étais en train de manger un hot-dog, accoudée à la fenêtre ouverte du train qui devait bientôt partir. Juste en face de moi, dans le

---

<sup>217</sup> *L'Usage de la photo*, pp.48-49.

<sup>218</sup> *L'Usage de la photo*, p.47.

<sup>219</sup> Gestalt theory : La psychologie de la forme ou gestaltisme (de l'allemand *Gestaltpsychologie*) est une théorie psychologique, philosophique et biologique, selon laquelle les processus de la perception et de la représentation mentale traitent spontanément les phénomènes comme des ensembles structurés (les formes) et non comme une simple addition ou juxtaposition d'éléments. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie\\_de\\_la\\_forme](http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_de_la_forme)

train arrêté de l'autre côté du quai, un sexe érigé sorti du pantalon était violemment branlé par la main d'un homme dissimulé jusqu'à la taille par le store, qu'il avait à moitié baissé, d'un compartiment de première.»<sup>220</sup> Face à cet exhibitionnisme imposé, l'auteure ne peut s'empêcher de détourner son regard. Le choix de ne pas regarder expliquerait non pas un geste de pudeur de la narratrice mais plutôt un sentiment de révolte face une telle scène imposée par l'homme ; le geste de détournement du regard manifesterait en creux l'imprégnation des espaces par la domination masculine. De ce fait, par la description verbale de la scène du train, le lecteur développe inconsciemment dans la chambre noire de l'œil une analogie avec la photo du sexe masculin de M. Annie Ernaux confronte le spectateur-lecteur à deux reproductions verbales : la première est une photographie et la deuxième une scène de tous les jours. Elles s'entrecroisent bien que l'une d'entre elles suscite plus d'indignation car elle fait partie d'un intime non présentable. L'auteure incite par conséquent le lecteur à essayer de voir à travers la description minutieuse des détails<sup>221</sup> non pas ce qui se présente sous ses yeux comme évident et facile à interpréter mais ce qui est invisible.

Cette interaction d'images *in presentia* avec la diégèse a pour rôle de différer « la mort en l'exhibant dans les photographies sous formes de dépouilles<sup>222</sup> » et de conclure sur la carence de la photographie en regard de la vie partagée. Cette aporie est aussi éprouvée devant l'écriture, d'où le recourt à ces images *in absentia*. La toile de Courbet permet à l'esprit du lecteur comme à celui de la narratrice de vagabonder entre deux espaces : le premier pictural et le second littéraire. Les deux espaces créés par Annie Ernaux engendrent « un double mouvement anachronique<sup>223</sup> » tel que le décrit Liliane Louvel :

« Le spectateur/lecteur [...] effectue [...] d'abord un retour en amont vers le modèle puis vers le tableau, par l'intermédiaire du traducteur-metteur en scène, le peintre. Enfin le modèle fantasmé par le lecteur-spectateur-écrivain du tableau-poème est convoqué. Triangulation du dispositif de vision-lecture, de « voyeur » : le lecteur/spectateur reçoit deux représentations conjointes : l'une du modèle, l'autre

<sup>220</sup> *L'Usage de la photo*, p.20.

<sup>221</sup> La définition du mot « détail », proposée par Daniel Arasse, nous semble intéressante dans ce contexte. Daniel Arasse souligne que ce mot français recouvre deux mots en italien – *particolare et dettaglio* : « Le détail-particolare est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble. Le dettaglio est la trace de l'action de celui qui "fait le détail" [...] qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur. Par là, il est au cœur même du rapport de détail et de désir éprouvé au tableau – quitte à ce que l'amateur découpe matériellement le tableau, le démembré pour en obtenir un condensé de jouissance. », Daniel Arasse, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, première édition 1992, 2009, p. 11-12.

<sup>222</sup> Elaheh Salehi Rizzi, *Photo-fragments : L'Usage de la photo d'Annie Ernaux*. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7509>

<sup>223</sup> Liliane Louvel, *Le tiers pictural, Pour une critique intermédiaire*, op.cit., p.218.



d'une représentation de représentation : y aurait-il alors un phénomène de sur-vision ou de super-vision comme on parle de super-position? »<sup>224</sup>

Dans ce double mouvement où l'écriture prend lieu et où le texte se fait image de l'indicible et de l'inimageable, la réalisation d'un jeu avec le manque à voir, ne pénètre pas seulement le texte. Ce dernier s'y identifie et l'élargit jusqu'à l'adopter et faire émerger « le référent indicible » selon la belle formule de Pascal Quignard. Annie Ernaux affirme lors d'un entretien avec Thomas Hunkeler et Marc-Henry Soulet :

L'écriture, « le livre plus exactement, fini, publié, m'est apparu, tôt, à vingt ans, comme un salut général et absolu, de tout, la souffrance sociale, la souffrance amoureuse, le mal être. Il est vrai que, par la suite, en écrivant, j'ai eu la sensation que je triomphais de la souffrance, mais seulement dans la mesure où j'engageais toutes mes forces dans la recherche d'une écriture apte à rendre la réalité de cette souffrance. Mais tant que les autres, les lecteurs ne se sont pas emparés du texte, le salut n'est pas entier. Au fond, ce salut ne peut venir qu'au prix de la dépossession de mon histoire par la lecture qu'en font les autres. Tout ça, j'en conviens, est encore de l'ordre de la croyance mystique ! »<sup>225</sup>

### 2.2.1 Fragment d'un tableau, corps fragmenté

L'imaginaire collectif lié à la toile de Courbet, se voit donc subverti sous la plume d'Ernaux pour écrire son combat et le combat de toutes les femmes contre cette maladie :

« J'ai conservé la perruque. En la voyant dernièrement au fond d'une commode, j'ai pensé que je n'aurai peut-être plus jamais l'occasion de sentir aussi fort et, dans le même moment, que je suis mortelle et que je suis vivante. Je ne supporte plus les romans avec des personnages fictifs atteints d'un cancer. Ni les films. Par quelle inconscience des auteurs osent-ils inventer cela. Tout m'y paraît faux jusqu'au risible. »<sup>226</sup>

La toile devient « un lieu commun » littéraire visant à faire éclater certaines images et certains mythes culturels liés à la maladie, dans lequel le corps se transforme en une arène de lutte. Le recours à des photos *in absentia* explique également le manque de consistance des photos *in presentia*, une consistance nécessaire afin de faire avancer la narration du vécu.

En outre, de ce lieu commun émerge un autre procédé par lequel s'écrit cette lutte qui consiste, pour emprunter les mots au vocabulaire cinématographique, en un procédé d'adaptation, entendue au sens de dérivation d'un texte vers un autre, d'un média vers un autre. Cette notion d'adaptation, cependant, est désormais remplacée par les concepts plus dynamiques d'équivalence, de transfert, ou de transformation. Linda Coremans insiste sur le

<sup>224</sup> Liliane Louvel, *Le tiers pictural, Pour une critique intermédiaire*, op.cit., p.218.

<sup>225</sup> Voir, Thomas Hunkeler et Marc-Henry Soulet (éds), *Annie Ernaux, Se mettre en gage pour dire le monde*, MetisPresses, coll. Voltiges, 2012, p. 211-212.

<sup>226</sup> *L'Usage de la photo*, p.195.

fait qu'il s'agit bien de « rapports intertextuels entre deux systèmes sémiotiques différents : l'un utilisant un signe abstrait, un symbole, *le mot*, l'autre un signe iconique, *l'image* »<sup>227</sup> Ainsi, de *L'Origine du monde* à la description de son « sexe nu de petite fille »<sup>228</sup>, naît un travail de scénarisation qui marque le passage du supposé état de désir et de jouissance à l'état de maladie. Un passage véhiculant les marques des changements corporels mais aussi une interrogation indirecte des discours et de la peinture du siècle dernier qui a imposé des codes en ce qui concerne la représentation des femmes. Le choix de la peinture n'est pas anodin dans la mesure où Courbet a peint son époque telle quelle et a rompu avec l'académisme d'un corps féminin idéalisé de manière apollinienne : petits seins, sexe esquissé et sans poils. Le tableau de sexe féminin, contrairement au visage, n'identifie pas. Cette vision renversante a passionné les plus grands visages de la modernité, Duchamp et Lacan notamment. Par ailleurs, la provocation de Courbet réside dans le cadrage de la toile, une technique qui nous fait penser à des pratiques propres à la photographie. Par le cadrage, le choix de perspectives et d'angles, le corps se transforme et offre un fragment de corps, un morceau de viande découpé à l'étal d'un boucher. Annie Ernaux s'identifie dans ce corps mutilé et offre, par ses compositions et les vêtements jetés pêle-mêle par terre, une écriture fragmentaire recherchée par laquelle elle détruit la forme linéaire, univoque d'un discours qui tente de tout expliquer et de tout dire :

« Le fragment trouble l'image rassurante et gratifiante que la tradition nous livre de l'œuvre massive et immeuble. Insignifiante en soi et peu comme la trace nostalgique, le signe menacé, le témoin solitaire de l'œuvre perdue, ou au contraire, comme le jalon incertain vers une totalité future dont on a le soupçon qu'elle est à jamais interdite. »<sup>229</sup>

La violence de la maladie et du traitement engendre dans l'écriture d'Annie Ernaux un corps morcelé, qui est loin d'incarner les termes concernant la perfection et la beauté physique. Ainsi, le crâne rasé et les cicatrices remplacent la longue chevelure et la beauté. L'auteure écrit :

« Quand cette photo, la septième a été prise, j'ai le sein droit et le sillon mammaire brunis, brûlés par le cobalt, avec des croix bleues et des traits rouges dessinés sur la peau pour déterminer précisément la zone et les points à irradier. En même temps il m'a été prescrit un protocole de chimiothérapie postopératoire différent du précédent et, toutes les trois semaines, je dois porter durant cinq jours d'affilée, même la nuit, une espèce de harnachement : j'ai, autour de la taille, une ceinture et un sac banane renfermant une

<sup>227</sup> Linda Coremans, *La transformation filmique*, Francfort/New York/Paris, Peter Lang, 1990, p.14.

<sup>228</sup> *L'Usage de la photo*, p.24.

<sup>229</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p53.

bouteille de plastique en forme de biberon qui contient les produits de chimio. De la bouteille part un mince cordon de plastique transparent, qui me monte entre les seins jusque sous la clavicule, s'achève par une aiguille plantée dans le cathéter, masquée par un pansement. Des bouts de sparadrap maintiennent le cordon contre la peau dont la chaleur fait monter et s'écouler les produits sans mes veines. »<sup>230</sup>

Annie Ernaux décrit un corps féminin affaibli, loin de l'image habituelle de la féminité. Un corps « théâtre d'opérations violentes » qu'elle doit assumer dans la perte. Le corps se métamorphose en « une enveloppe meurtrie » qui « trahissait son envie de vivre, et qui était aussi un objet de désir et une source de bonheur.<sup>231</sup> » La perte d'un sein, des cheveux, des sourcils, des cils représente un corps féminin en fuite qui « se décompose, qui s'échappe, qui devient anticipation de la mort, cadavre en sursis.<sup>232</sup> » Annie Ernaux écrit : « il ne s'est pas aperçu ce soir-là que je n'avais pas non plus de cils ni de sourcils, absence qui me donnait pourtant un regard étrange, une poupée en cire. » Puis elle rajoute : « j'avais perdu mes cheveux en deux semaines. Une nuit, ils ont paru se changer en piquants fichés dans mon crâne tendu.<sup>233</sup> » En revanche, cette vision du corps irrémédiablement meurtri permet de donner « de l'ordre dans le désordre de la réalité. Les fragments eux-mêmes sont des morceaux complets et libres, même s'ils sont séparés, et nous permettent d'accéder à ce sens total de « la sensation de la douleur et de la beauté<sup>234</sup> », du désir et du hasard « voué à la disparition<sup>235</sup> ». Mais surtout, la maladie autorise à écrire une autre représentation de la réalité sociale et des valeurs culturelles liées au corps. Le corps malade est donc une libération qui prend le contre-pied des interdits séculaires entourant le beau féminin, une opposition au corps considéré comme le signe porteur d'idéologies sociales.

Le morcellement du corps s'écrit parallèlement à une vision de la sexualité et du désir ancré dans le même espace socio-culturel. Le fragment du corps ou du texte ou de la peinture est un procédé pour « représenter quelque chose d'exceptionnel et motive le plus des réactions positives, tant est puissante sa force d'interprétation. »<sup>236</sup> Le fragment serait ainsi, dans le

---

<sup>230</sup> *L'Usage de la photo*, p.109-110.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>232</sup> Lucie Ledoux, « Formes vides de corps. La fonction des vêtements dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie », Lignes de la fuite, [http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/\\_article\\_PDF/article\\_156.pdf](http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_156.pdf)

<sup>233</sup> *L'Usage de la photo*, p.48-24.

<sup>234</sup> *L'Usage de la photo*, p.12.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>236</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.57.

texte érnalien, l'expression de l'atelier de l'intimité et une nouvelle définition des frontières dessinées par la société.

### 2.2.2 Subjectivité et conscience féministe

Reprenant le slogan du MLF des années 70, « le privé est politique », Ernaux explique dans *L'écriture comme un couteau*, un entretien publié avec Frédéric-Yves Jeannet :

« [qu']écrire était ce qu'[elle] pouvai[t] faire de mieux comme acte politique, eu égard à [s]a position de transfuge de classe. [...] Écrire est, selon [elle], une activité politique, c'est-à-dire qui peut contribuer au dévoilement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral, existant. »<sup>237</sup>

Ernaux, par la représentation conjointe des oppressions de genre et de classe, applique la théorie féministe de l'intersectionnalité<sup>238</sup>. Dans *L'Usage de la photo*, la narratrice met en scène un « moi » dominé pour dire un « nous » au féminin, mais aussi un « moi » se revendiquant dominant et libéré. De cette perspective particulière d'« entre-deux », l'auteure glisse vers une vision critique de la condition des femmes et se permet de mettre en question efficacement la hiérarchie entre les sexes et les rapports inégaux qui en résultent.

L'apport et l'influence du féminisme semblent tellement évidents chez la narratrice, notamment au moment où elle s'étonne de la remarque de son amant. Elle écrit :

« Le 7 octobre, il a confirmé : « Je n'ai jamais eu de femme aussi féministe que toi. De loin. » Je ne lui ai pas demandé de commenter. D'un seul coup, c'était comme si on ne se connaissait pas. Au fond, je ne sais pas ce que c'est de ne pas être féministe, ni comment se comportent avec les hommes les femmes qu'ils ne songent pas à qualifier de féministes. »<sup>239</sup>

Dans son œuvre, l'auteure conjugue ainsi le sexuel, la maladie et le symbolique pour dénoncer l'ordre phallique et son pouvoir. En effet, la narratrice représente dans la description

---

<sup>237</sup> Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p.74.

<sup>238</sup> Christine Corbeil et Isabelle Marchand définissent la perspective féministe intersectionnelle comme un « outil d'analyse pertinent, d'une part, pour comprendre et répondre aux multiples façons dont les rapports de sexe entrent en interrelation avec d'autres aspects de l'identité sociale et, d'autre part, pour voir comment ces intersections mettent en place des expériences particulières d'oppression et de privilège. » L'analyse intersectionnelle permet ainsi de prendre en compte l'hétérogénéité des statuts sociaux et des expériences des femmes. Elle reconnaît les effets conjugués du sexisme, du racisme et également du « classicisme ». Voir Christine Corbeil et Isabelle Marchand, « Penser l'intervention féministe à l'aune de l'approche intersectionnelle. Défis et enjeux », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 19, n°1, 2006, p.46.

<sup>239</sup> *L'Usage de la photo*, p.157-158.

des photos une invasion de l'espace intime par des objets masculins. Ainsi, on découvre que « la chaussure d'homme piétine un soutien-gorge. Ou plutôt [...] l'écrase.<sup>240</sup> » Le pouvoir de l'homme se profile dans l'écriture des objets connotés : les chaussures sont symbole de la force et du pouvoir dans sa visibilité tandis que le soutien-gorge est un vêtement féminin fragile et invisible. La narratrice décrit le soutien-gorge comme « tordu sur lui-même », tandis que M. le compare à un « frelon qu'on achève sur le carrelage de la cuisine un soir d'été. » On trouve d'ailleurs deux titres différents pour la photo décrite : pour la composition décrite par Annie Ernaux on trouve « le secret » et pour M. « Tenue de combat. » Cette portée symbolique de la photo n'est d'autre, pour Ernaux, qu'une « illustration de la domination masculine », même si elle rajoute que « la réalité de sa relation avec M. ne correspond aucunement à cette mise en scène des objets par eux-mêmes.<sup>241</sup> » La vision androcentrique s'impose par le biais de termes comme « dévorer, piétiner, écraser, achever, museler » pour énoncer un discours qui met en abyme le fonctionnement de l'ordre social et prend acte de la domination masculine. Appliquer cette vision sociale au discours intime est une manière d'appréhender l'action du social dans une expérience individuelle, mais aussi donne à voir une interprétation ressortissant de l'ordre de la représentation plus au moins consciente et intentionnelle. Les bottes en cuir de style Doc Marten's, « cet accessoire le plus humain<sup>242</sup> », se présentent comme une structuration de l'ordre naturel, une domination inscrite dans une perception à la fois objective et subjective pour dire, par « cette impérative » pression de semelle, l'écrasement de « l'éternel féminin.<sup>243</sup> »

Le sexe et la violence sont, pour l'auteure, les traces d'une lutte. À côté de la mise en scène de la supériorité et de l'infériorité de l'homme et de la femme, d'autres schèmes, qui renvoient à la structuration de la perception de l'activité sexuelle, apparaissent par le biais de « la ceinture » comme une frontière qui marque autant le corps masculin que le corps féminin par une dichotomie du « haut et du bas ». Pierre Bourdieu explique que la ceinture est en même temps « signe de clôture (celle qui tient sa ceinture serrée, qui ne la dénoue pas, est considérée comme vertueuse, chaste) et limite symbolique, au moins chez la femme, entre, pur et l'impur.<sup>244</sup> » Nancy Henley, affirme, quant à elle, que la ceinture est l'un des signes de la fermeture du corps féminin – bras croisé sur la poitrine, jambes serrés, vêtement noué – qui s'impose aux femmes dans les sociétés euro-américaines. Elle symbolise la barrière sacrée

<sup>240</sup> Ibid., p.63.

<sup>241</sup> *L'Usage de la photo*, pp.59-66.

<sup>242</sup> Ibid., p.61.

<sup>243</sup> *L'Usage de la photo*, p.64.

<sup>244</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Seuil, 1998, p.21.

protégeant le vagin, socialement constitué en objet sacré, donc soumis à des règles strictes d'évitement ou d'accès qui déterminent les conditions du contact consacrées.<sup>245</sup> Pierre Bourdieu explique, en donnant l'exemple de l'examen gynécologique, que le fait de couvrir la partie haute du corps est en quelque sorte une dissociation de l'organe génital féminin du corps de la femme. Par cette pratique, le vagin se réduit à une chose, un objet qui continue à être « fétiche », traité comme « sacré », « secret » et « tabou.<sup>246</sup>»

En revanche, la ceinture décrite dans la composition de la narratrice est loin de dénoter le féminin, même si, à première vue, on croit le contraire. Elle affirme :

« la pointe de la chaussure piétine un soutien-gorge de dentelle rouge à dessins blancs tordu sur lui-même. Les lacets dénoués pendent au-dessus du soutien-gorge. Derrière la chaussure, la jambe d'un jean sur lequel la ceinture est restée attachée, coupant en deux le carré de daim clair, semblable à un morceau de peau, qui porte sans doute la marque. »<sup>247</sup>

Dans ce passage, la description ancre l'interprétation de la composition dans l'indétermination partielle sur l'appartenance des vêtements (le pantalon et la ceinture). La perception de l'objet en question insère de prime d'abord l'interprétation dans un mécanisme de relation interconnectée et offre à l'auteure une possibilité de résistance contre l'effet d'imposition symbolique. L'effet de subversion, recherché par l'incarnation des normes du dominé et la représentation négative du sexe féminin, apparaissent plutôt dans la composition de M. Dans « tenue de combat », M. pense en effet ses attributs masculin par analogie avec divers détails esquissant la femme dominée, comme des choses qui « pendent, molles, sans vigueur, de vieillard, dans l'état diminué du sexe masculin.<sup>248</sup> » M. affirme se sentir dépourvu de tout pouvoir et n'ayant comme force que ses bottes, celles-ci lui renvoyant une image qui concorde avec les normes sociales : « Mes bottes aux pieds, solides mais mal adaptées à ce que je leur fais subir. Mes bottes, comme un dernier rempart. Peur du viol avant toute chose, des coup de poing dans la gueule et même du meurtre gratuit, comme juste pour s'amuser.<sup>249</sup> »

Par ailleurs, la relation sexuelle et le désir sont pour lui aussi une manière de venir à bout de la virilité prônée par le dominant : « [...] et sous l'empire de la maladresse provoquée par l'excitation du moment, laps de temps pendant lequel cette excitation, justement, avait tout le

<sup>245</sup> Voir, N.M Henley, *Body Politics, Power, Sex and Non-Verbal Communication*, Eaglewood Cliffs (N.J), Prentice Hall, 1977, p.89, in, Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op.cit.p.22.

<sup>246</sup> Voir, Pierre Bourdieu, op.cit.p.22-23.

<sup>247</sup> *L'Usage de la photo*, p.59-60.

<sup>248</sup> Pierre Bourdieu, op.cit.p.20.

<sup>249</sup> *L'Usage de la photo*, p.65.

loisir de retomber, réduisant mon sexe à son expression molle et quotidienne.<sup>250</sup>» De plus, si Ernaux parle de l'effort fourni par M. pour enlever ce pantalon, par opposition à son propre corps qui se dessine comme une pierre signe de solidité et de force, M. se montre plus mal à l'aise lorsqu'il s'agit de continuer d'endosser la figure, issue de l'imaginaire commun, de l'homme souverain.

« A. est grande. Durant des mois, je n'ai pas voulu qu'elle me voit avec des chaussures basses. Dans la rue avec elle, je tentais toujours de marcher du côté haut du trottoir afin de pouvoir poser ma main sur son épaule en une posture protectrice, dominante, éminemment, évidemment masculine, si habitué par les femmes qui avaient jusque-là traversé ma vie à devoir adopter la défroque du Mâle, chemise à carreaux pour faire bûcheron, casquette de base-ball pour faire américain, barbe de trois jours pour faire viril, baggy pour faire branché, jean moulant mes burnes à défaut d'épouser mes fesses inexistantes. Seules mes bottes ont survécu à ces tentatives de me faire passer pour ce que je n'étais pas. »<sup>251</sup>

Le sentiment de jouer un rôle conforme aux attentes de la société, une performance qu'« utilisent les transformistes » dans le but de cacher la « fragilité », est mis en avant. Si la narratrice apparaît comme libérée, M. au contraire peine à s'affranchir du joug des normes sociales. Leurs interprétations respectives de la photo donnent à voir une autre manière de penser les attributs masculins et féminins par l'ancrage des vêtements fortement marqués par la normalisation sociale, mais octroyant, cette fois-ci, une position de supériorité à la femme. Enfin, les chaussures – une paire – tissent en filigrane, autant au sens propre qu'au figuré, un modèle du couple hétérosexuel, « renversé sur le côté ou demeuré droit mais allant dans des directions opposées, ou surnageant sur un monceau de linge, mais toujours éloignées l'une de l'autre.<sup>252</sup> » M. explique aussi que la narratrice déteste le « couple » en tant qu'« entité » dans laquelle l'individu fond « au travers d'actions insignifiantes dans un modèle socialement acceptable, reconnu.<sup>253</sup> »

Par ailleurs, si la narratrice affirme que « tout homme avec qui elle a eu une histoire lui semble avoir été le moyen d'une révélation, différente à chaque fois » et que la difficulté qu'elle a « à se passer d'un homme vient moins d'une nécessité purement sexuelle que d'un désir de savoir<sup>254</sup> », la maladie ne donne pas simplement lieu au simple combat d'une femme avec le cancer mais donner prise à l'implantation d'une vision critique sur la condition féminine de l'époque. Parmi les comportements critiqués, on note l'élan de consommation

---

<sup>250</sup> *L'Usage de la photo*, p.67.

<sup>251</sup> *L'Usage de la photo*, p.66.

<sup>252</sup> *L'Usage de la photo*, p.61.

<sup>253</sup> *L'Usage de la photo*, p.80.

<sup>254</sup> *L'Usage de la photo*, p.88.

comme un nouveau moyen de domination. L'auteure écrit : « En France, 11 % des femmes ont été, sont atteintes d'un cancer du sein. Plus de trois millions de seins couturés, scannéristes, marqués de desseins rouges et bleus, irradiés, reconstruits, cachés, sous les chemisiers et les tee-shirts, invisibles. Il faudra bien oser les montrer un jour, en effet. [Écrire sur le mien participe de ce dévoilement.]<sup>255</sup> »

Le dévoilement dans sa portée critique vise aussi la consommation féminine des vêtements. En effet, l'auteure explique que « le comportement compulsif » des femmes est en lien direct avec l'évolution des mœurs et des conditions socio-historiques. Elle considère notamment l'affolement des femmes à acheter des vêtements, qui « rempli[eraient] leur fonction de séduction et qui servi[ront] de chiffon pour lustrer les meubles ou les chaussures<sup>256</sup> », comme la « forme enchantée de l'avilissement des gens par le capitalisme, de la profanation des choses et du travail – si mal payé<sup>257</sup> ». Ces « ornements sacrés » sont pour la narratrice une forme d'incorporation de la domination. Annie Ernaux écrit :

« Les soldes d'été ont commencé. Les boutiques du centre commercial regorgent de fringues. Cet après-midi, je suis descendue au sous-sol de chez Mango. Des femmes et des filles très jeunes brassaient des monceaux de tee-shirts dans les gondoles, feuilletaient *compulsivement* les alignements de robes sur les portants, décrochaient les cintres et couraient *s'agglutiner* à la file d'attente des cabines sur un rythme assourdissant de rap (ainsi cette musique à l'origine destinée à la révolte sert maintenant à plonger les acheteuses dans *un état d'hypnose*. J'ai eu la sensation d'être enfermée dans un pandémonium féminin<sup>258</sup>. »

L'auteure manifeste l'« horreur de cet affairément aveugle » dont elle était aussi la « proie<sup>259</sup> ». Dans ce passage, elle montre que l'image sociale de la femme, articulée autour du paraître, est toujours forte en France. Annie Ernaux explique que la musique hypnotisante et les réductions sont deux outils de manipulation qui poussent les femmes à acheter plus. Ces outils sont la manifestation d'un nouveau procédé d'assimilation et d'assujettissement du corps féminin. Celui-ci redevient ce produit d'une construction sociale, qui creuse la division entre les deux sexes en même temps qu'il oriente la femme vers des opérations naturalisantes, à savoir « la séduction », au service d'une vision androcentrique. La féminité associée aux vêtements se dote d'une double signification. En premier lieu, on remarque la libération de la femme de l'emprise de la religion et de l'Église qui, « fidèle à la théorie de l'ordre naturel, réserve aux hommes la séduction et la beauté, le plumage des mâles est resplendissant, terne

---

<sup>255</sup> *L'Usage de la photo*, p.112-113.

<sup>256</sup> *L'Usage de la photo*, p.108-109.

<sup>257</sup> *L'Usage de la photo*, p.180.

<sup>258</sup> *L'Usage de la photo*, p.179. Nous soulignons.

<sup>259</sup> *L'Usage de la photo*, p.179.



celui des femelles.<sup>260</sup>» Ainsi, la narratrice raconte qu'à Rome, dans une rue où se trouve un luxueux magasin de vêtements pour ecclésiastiques, « la vitrine de gauche est consacrée aux ornements des hommes, aubes, chasubles splendidement brodée, somptueuses, rose, argent <sup>261</sup> » tandis que « dans la vitrine de droite pour les femmes, seulement des habits civils, jupes, corsages, et gilets informes, marron, gris, bleu nuit, à la mode des années 50 en province.<sup>262</sup> » La comparaison de la scène de la consommation effrénée à celle du magasin Mango montre, outre le changement des normes sociales, le confinement symbolique qui est assuré pratiquement par les vêtements. Celui-ci

« a pour effet, autant que de dissimuler le corps, de le rappeler continuellement à l'ordre (la jupe remplissant une fonction tout à fait analogue à la soutane des prêtres), sans avoir besoin de rien prescrire ou interdire explicitement [...] une manière de tenir les corps très profondément associés à la tenue morale et à la retenue qui conviennent aux femmes [...]. À ceux qui objecteraient que nombre de femmes ont rompu avec les normes et les formes traditionnelles de la retenue et qui verraient dans la place qu'elles font à l'exhibition contrôlée du corps comme indice de « libération », il suffit d'indiquer que cet usage du corps reste très évidemment subordonnée au point de vue masculin (comme on le voit dans l'usage de la publicité après un demi-siècle de féminisme) : le corps féminin à la fois offert et refusé manifeste la disponibilité symbolique qui, comme nombre de travaux féministes l'ont montré, convient à la femme, combinaison d'un pouvoir d'attraction et de séduction connu et reconnu de tous, les hommes ou femmes, et propre à faire honneur aux hommes dont elle dépend, et d'un devoir de refus sélectif qui ajoute à l'effet de « consommation ostentatoire » le prix de l'exclusivité. »<sup>263</sup>

Les vêtements constituent dans les deux cas, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, *un enclos invisible*, un paradigme qui réduit la représentation du corps féminin à une vision androcentrique. Or, il est aussi question dans le texte de l'intrusion vicieuse de tout un système dans la vie intime : « rien d'autre que les accessoires de plus en plus commercialisés et banalisés du théâtre érotique intime, la tenue conventionnelle que je déteste porter en voiture de crainte d'un accident grave qui m'exposerait en string et bas à la vue des gens.<sup>264</sup> » La narratrice considère « le soutien-gorge violet, rose et noir, des bas noirs avec une large bordure de broderie en dentelle, un porte-jarretelles<sup>265</sup> » comme un « déguisement », puisque le sens de la lingerie féminine ne dépend pas de la femme mais d'un pouvoir extérieur. La conscience qu'a l'auteure de cet agent du dehors et de la politisation de l'intimité abolit tout sentiment d'identification avec la photo décrivant la lingerie comme un « fouillis inquiétant ». Elle affirme par conséquent : « Je n'éprouve rien devant cette photo. À la limite ce n'est pas

<sup>260</sup> *L'Usage de la photo*, p.181.

<sup>261</sup> *L'Usage de la photo*, p.180.

<sup>262</sup> *L'Usage de la photo*, p.180-181.

<sup>263</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op.cit. pp.34-35.

moi, mon corps, dont cette fleur est la dépouille, que je vois, mais le mannequin qui portait ce string, ce soutien-gorge et ce porte-jarretelles à fleurs roses et violettes sur un fond noir [...]»<sup>266</sup>.

### 2.3 Naissance : miroir de la souffrance et de la mort

Comment le texte se transforme-t-il en une photo-tableau ? Afin de comprendre les interactions entre l'écriture ernalienne et la peinture, nous nous référons à la distinction entre la peinture et la photographie dans l'œuvre de Wall et de Thierry de Duve. De Duve expose intentionnellement le caractère doublement réflexif du passage du médium pictural au médium photographique dans *Picture for Women*. En mettant en avant le *double bind*<sup>267</sup> auquel l'œuvre se confronte, il s'interroge sur la différence entre la peinture moderne et la photographie et démontre que le « pictorialisme » de Wall n'exclut pas le développement d'une réflexivité proprement photographique. Il ajoute que l'image photographique ne peut manifester la conscience de sa propre nature que dans la mesure où elle est capable de retourner sur la spécificité de son support en s'affirmant en tant que surface plane et bidimensionnelle.<sup>268</sup> Cependant, toujours dans la même logique, de Duve affirme la parfaite harmonie entre le pictural et le photographique. L'harmonie réside dans leur union dans « la

---

<sup>264</sup> *L'Usage de la photo*, p.178.

<sup>265</sup> *L'Usage de la photo*, p.177.

<sup>266</sup> *L'Usage de la photo*, p.178.

<sup>267</sup> Le *double bind* est un concept apparu en 1956, théorisé par Gregory Bateson dans le contexte de la présentation d'une théorie des causes de la schizophrénie, qui désigne une situation de paradoxe imposé. Deux obligations ou injonctions contradictoires sont reçues, qui s'interdisent mutuellement, induisent une impossibilité logique à les résoudre ou à les exécuter sans contrevenir à l'une des deux.

<sup>268</sup> De Duve explique que « la transparence du plan pictural est la convention commune à la peinture et à la photographie. Commune, du moins, à la tradition picturale héritée de la Renaissance et réglée par la perspective monoculaire, et à la photographie telle qu'elle mécanise cette tradition et produit automatiquement des images en perspective, des tableaux. Techniquement, le plan pictural s'identifie dans la théorie perspective à la surface matérielle du tableau, surface opaque, physiquement, *mais assimilée par convention à une vitre transparente imaginaire sectionnant la pyramide visuelle perpendiculairement au regard du peintre et/ou du spectateur*. Au cours de la peinture moderniste – cette histoire que Greenberg décrit comme l'aventure de la *flatness* et qui va *grosso modo* de Manet au monochrome blanc –, les peintres ont cédé à l'opacité physique de leur support et parlé, opacifié, dénaturalisé ou « désinnocenté » la convention de transparence voulue par la perspective. Si les photographes veulent faire de même, ils doivent opacifier la même convention de transparence mais en cédant à la caractéristique physique de leur support à eux, qui est précisément cette transparence. » Ibid., nous soulignons. Si l'on cite cet extrait, c'est pour souligner l'affiliation originelle entre le pan de verre et le dispositif technique de la peinture de chevalet. Entre le tableau et la storia, il y a toujours une réverbération, une vitre qui laisse transparaître ce qu'il y a de l'autre côté. Or, dans le système de de Duve, c'est justement cette convention de transparence qui fait figure de constante dans le passage de la peinture à la photographie. La photo devient elle-même en suivant un principe pictural, non en instituant un principe propre. Mais, on peut se demander ici si la transparence associée à l'image photographique ne serait pas après tout une convention héritée de la peinture plutôt qu'une donnée objective de sa nature technique.

photo-tableau », vacillant entre le « tableau-fenêtre » et le « tableau-miroir », capable de rendre « visible l'invisibilité du plan pictural en photographie tout en la respectant.<sup>269</sup> »

Le va-et-vient entre le tableau initial et les images *in absentia* se poursuit au-delà de la simple analogie ou de la synecdoque. Dans *L'Usage de la photographie*, Annie Ernaux ne se contente pas d'une simple traduction des tableaux dans le texte. Elle ne se limite pas aux superpositions ou aux changements de cadre. En effet, elle pousse la voie de l'expérimentation jusqu'à établir un transfert du tableau dans le texte. Elle fusionne deux expériences, à savoir son expérience propre et celle des personnages de la toile, allant jusqu'à faire mine de s'identifier aux personnages du tableau. Ce processus est à rapprocher de « l'identification associative » (en transposant ici le jeu théâtral à l'expérience esthétique en général ou à l'observation d'une œuvre picturale en particulier) dans le sens où Hans Robert Jauss la définit :

« Dans une phase initiale de l'expérience esthétique [...] le sujet assume un rôle à l'intérieur du monde imaginaire et clos du jeu dramatique. Ce qui caractérise l'identification associative à l'intérieur du jeu, c'est que l'acteur et le spectateur ne sont pas dissociés, que la conscience réceptive n'est pas en face de l'œuvre, mais que le jeu met chacun en situation de s'exercer, en assumant un rôle et en reconnaissant les rôles des autres, à des modes de communication susceptibles, en tant que comportement éventuels, d'orienter en retour la vie sociale. »<sup>270</sup>

Parmi les toiles auxquelles l'auteure fait référence, on note la présence des tableaux de Frida Kahlo. Même si cette dernière n'est pas explicitement citée, on peut remarquer tout au long de *L'Usage de la photographie* la ressemblance des expériences personnelles des deux artistes : une vie marquée par la souffrance et par la maladie, des traumatismes qui se transforment en un art qui, loin d'être impersonnel, s'offre et se partage. Par transposition des expériences vécues, l'œuvre ernalienne devient une porte ouverte sur l'univers pictural de Frida Kahlo.

Selon Serge Tisseron, c'est par le biais des détails que nous entrons dans une image :

[...] L'exploration des détails d'une image permet en règle générale d'y trouver des fragments évocateurs d'images déjà connues ou de souvenirs personnels. L'exploration des

---

<sup>269</sup> Voir, Vangelis Athanassopoulos, *La publicité dans l'art contemporain, Spécularité et économie politique du regard*, Tome II, L'Harmattan, 2010, p.20.

<sup>270</sup> Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Edition Allia, 2007, p.65. In *Poétique du pictural dans l'œuvre de Paul Ducan*, in, thèse soutenue en 2011 de Cathy Roche-Liger, sous la direction de LILIANE Louvel. p.193. Université de Poitiers.

détails est la voie de familiarisation avec l'image. Elle permet non seulement de « connaître » celle-ci avec précision, mais surtout d'y entrer et de l'habiter. »<sup>271</sup>

Les détails qu'on relèvera permettront non seulement aux lecteurs de trouver le tableau auquel l'auteure fait référence, mais aussi de montrer les divers thèmes qui constituent l'imaginaire créatif au féminin. Selon Serge Tisseron :

« [...] Dès le début, la création d'images n'est pas seulement guidée par le souci de la signification, mais tout autant par celui de constituer des territoires à explorer et à transformer de telle façon que le spectateur puisse à volonté se situer *dedans* ou *devant*, exactement de la même manière qu'il le fait avec ses images intérieures. »<sup>272</sup>

Ces détails permettent au lecteur de « s'approcher : on "entre dans le détail" comme on pénètre dans l'aire élective d'une intimité épistémique.<sup>273</sup> » Mais ils permettent aussi à l'auteure de retranscrire plus facilement cette intimité et de nous la faire partager. Annie Ernaux ne fait pas la description détaillée de l'ensemble d'un tableau, mais elle a choisi de se focaliser sur certains éléments qui pourraient passer inaperçus si nous n'observions pas le tableau en détail. Entre les tableaux de Frida Kahlo et le récit ernalien, on note un processus de transformation dans lequel le pictural devient scriptural. Dans son atelier expérimental, l'écrivaine ne reprend pas seulement les détails mais elle tend vers une fusion des deux œuvres. Ce processus est à rapprocher de « l'identification associative » dans le sens où Hans Robert Jauss la définit :

« [...] Dans une phase initiale de l'expérience esthétique [...] le sujet assume un rôle à l'intérieur du monde imaginaire et clos du jeu dramatique. Ce qui caractérise l'identification associative à l'intérieur du jeu, c'est ce que l'acteur et le spectateur ne sont pas dissociés, que la conscience réceptrice n'est pas en face de l'œuvre, mais que le jeu met chacun en situation de s'exercer, en assumant un rôle et en reconnaissant les rôles des autres, à des modes de communication susceptibles, en tant que comportement éventuels, d'orienter en retour la vie sociale. »<sup>274</sup>

*L'Usage de la photo* est un récit « incontestablement lié au développement d'une consommation privée<sup>275</sup> », façonné par le moyen de la « découpe jouissive<sup>276</sup> ». À travers les compositions de l'écrivaine, on remarque que cette dernière sélectionne à chaque fois un élément ou un détail qui formeront ensemble une toile symbolique dans la vie et la carrière de

---

<sup>271</sup> Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, première édition 1996, Paris, Le Seuil, Juillet 2003, p.103.

<sup>272</sup> Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, op.cit., p.17.

<sup>273</sup> Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, op.cit., p.17.

<sup>274</sup> Hans Robert Jauss, *petite apologie de l'expérience esthétique*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Éditions Allia, 2007, p.65.

<sup>275</sup> Daniel Arasse, *Le détail*, Pour une histoire rapprochée de la peinture, op.cit., p.74.

<sup>276</sup> Ibid., p.74.

Frida Kahlo, à savoir *Ma naissance*<sup>277</sup> (1932). Ce tableau ouvre le cycle autobiographique entrepris par l'artiste, dans lequel elle se représente, au moment de sa venue au monde, sous son premier visage. Le tableau représente une chambre vide dans laquelle on trouve un lit sur lequel une femme, la face couverte d'un linge blanc, est en position gynécologique, en train d'accoucher. On voit aussi la tête d'un enfant qui sort de son vagin. Devant *Ma naissance*, le spectateur se voit contraint d'être témoin de cet accouchement du point de vue de l'obstétricien – cela valut au tableau, à l'époque, les critiques féroces du journaliste américain Howard Devree, qui, dans le *New York Times*, lui reprocha sa dimension davantage gynécologique qu'esthétique.<sup>278</sup> Le cadrage de ce tableau, le jeu des horizontales (parchemin, montant du lit, plinthe des murs latéraux), des obliques (les lattes du parquet et bords du matelas) encadrent la scène centrale. La rigidité géométrique de la composition et le jeu des perspectives nous fait sortir du cadre des conventions picturales pour nous faire rentrer dans une dimension photographique.

Initiée dès son jeune âge par son père à la photographie, incapable d'en faire par elle-même, Frida Kahlo se livre à un travail artistique proche de la photographie dans des tableaux qui conjuguent son propre désir et sa propre vision intérieure. Clouée au lit pendant des années, elle a eu l'idée de se peindre grâce à un miroir accroché au plafond juste au-dessus de son lit. Ce miroitement sur la surface de la glace peut être vu comme le moyen de fixer au maximum le réel, à savoir ces moments forts de sa vie marqués par la maladie et la douleur. Mais cette technique lui fait aussi comprendre l'impossibilité de se réconcilier avec soi-même et témoigne de la complexité de la relation avec soi-même et avec l'autre. L'image dans le miroir renvoie à un regard doublé par lui-même. Cette vision intérieure, qui nous renvoie au mythe de Narcisse, témoigne de la complexité de la reconnaissance de soi-même et révèle la fragilité d'un intérieur qui reste à découvrir. Le miroitement sur la surface d'eau fait en effet comprendre à Narcisse qu'il est impossible de se réconcilier avec son propre désir, à savoir l'union amoureuse avec soi-même. Au moment où Narcisse comprend cela, il ne commence

<sup>277</sup> Frida Kahlo, *Ma naissance*, 1932, huile sur métal, 31,7

entrepris, sur les conseils de Diego Rivera, une série d'œuvres autobiographiques. Elle s'attache à créer un tableau pour illustrer chaque année de sa vie. *Ma naissance* est le tableau qui ouvre ce cycle autobiographique en illustrant le moment de sa venue au monde, sous son premier visage. In, Frida Kahlo, 1907-1954. *Portrait d'une identité*, par Rachel VINÉ-KRUPA, p.73-74 Coll., Savoir arts, Éditions Hermann, 2013.

<sup>278</sup> Rachel Viné-Krupa, *Portrait d'une identité*, p.75.

<sup>279</sup> New York, Frida Kahlo Kaufmann,

pas seulement à se reconnaître dans le reflet d'eau, mais il perd automatiquement sa divinité et se transforme en être mortel.<sup>279</sup>

L'image dans le miroir permet au peintre d'explorer son for intérieur. Nous pouvons dès lors relever, dans ses tableaux, cette focalisation sur le travail de l'inconscient, qui se manifeste sous deux formes : la reconnaissance et le rejet de cette projection de soi-même dans la glace. Le désir et le mépris engendrés par l'image font aussi référence à l'éternel conflit entre *Éros* et *Thanatos*, une aspiration à la vie qui est en même temps une attirance pour la mort. Devant son miroir, les rôles s'inter-changent. Tantôt peintre ou simple dessinatrice, tantôt voyeuse, Frida se perd. Entre l'image mentale et l'image peinte, on relève un croisement des deux regards constituant tout un canal de transmission. Frida n'est plus le peintre mais une projection de son autre « moi », connu et étranger à la fois. Avidée de prendre possession de son corps et incapable de le faire, Frida croise son regard et celui de son reflet dans une tentative de composer une image qui soit la plus représentative de ce qu'elle est et de ce qu'elle vit et ressent.

Par ailleurs, même si les marqueurs du pictural dans le texte sont plus au moins explicites et ne peuvent être désignés tels quels, en « produisant un effet citationnel direct<sup>280</sup> », la ressemblance entre l'élaboration littéraire dans le texte verbal et certaines toiles du peintre Frida Kahlo comme *Naissance* nous semble significative et permet de porter attention à une lutte au féminin commune, livrée au moyen d'une identification personnelle. Tenant chacune un journal intime, les deux artistes transforment leur souffrance, tout ce qu'il y a de plus personnel, en un art qui, loin d'être impersonnel, s'impose, au contraire, comme un art qui implique le « je » tout en reflétant « l'autre » qui pourrait partager la même expérience. À la fin de l'année 1939 et suite à son divorce Frida déclara :

« Mes tableaux sont bien peints avec légèreté mais avec patience. Ma peinture porte en elle le message de la douleur. Je crois qu'elle intéresse au moins quelqu'un ». Initiée à l'art de la photographie dès son jeune âge grâce à son père. Elle crée un dispositif de l'œil qui rend apte à passer du pouvoir visuel au pouvoir visionnaire : « par moment je me demande si ma peinture n'a pas été, dans la façon dont je l'ai menée, plus semblable à l'œuvre d'un écrivain qu'à celle d'un peintre une sorte de journal, la correspondance de toute une vie. Le premier étant le lieu où j'aurais libéré mon imagination autant qu'analysé mes faits et gestes. Par la seconde j'aurais donné des nouvelles de moi, ou donné de moi, tout simplement, aux êtres chers. D'ailleurs, mes tableaux, je les ai presque offerts,

<sup>279</sup> Andrea Allerkamp, *L'inflation de l'intimité, le rejet du regard porté sur l'intime*, dans *de l'Intime à l'Altérité*, p.44-45. Collection Littérature et Cinéma, dirigée par Duarte Mimoso-Ruiz. Editions Universitaire du sud, 2005.

<sup>280</sup> Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, op.cit., p.33.

ils ont généralement été destinés à quelqu'un dès le départ. Mon œuvre : la biographie la plus complète qui pourrait être faite sur moi. »<sup>281</sup>

Peindre, prendre des photos, s'écrire se conjuguent et se transforment en un travail de pénétration psychologique dans le for intérieur. *Naissance* est le tableau dans lequel le peintre met en scène sa naissance, une scène temporellement fictive, qui annonce non seulement la transmission de la vie, mais encore l'omniprésence de la mort. La parturiente dont le visage est voilé d'un suaire et l'enfant inerte qui repose sur un matelas maculé de sang, semblent dire qu'ils n'ont pas survécu à l'accouchement. Ces détails nous rappellent aussi que cette œuvre porte en elle la marque de deux funestes événements dans la biographie de l'artiste : à savoir l'expérience traumatisante d'une maternité avortée en 1932 et le décès de sa mère au moment où elle réalise ce tableau.

Comme la toile de Frida reflète sa confession sur l'avortement et la mort, *L'Usage de la photo* peut être vu comme un tableau dans lequel l'auteure exorcise les douleurs causées par l'avortement et sa maladie: « maintenant j'ai l'impression d'avoir dit à M. "j'ai un cancer du sein" de la même façon brutale que, dans les années soixante, j'avais dit à un garçon catholique "je suis enceinte et je veux avorter", pour le plonger, sans qu'il ait le temps de s'en prémunir et de se composer ainsi une attitude, dans la vision d'une réalité insoutenable.<sup>282</sup> » Les références à l'espace, notamment aux chambres, sont nombreuses : la chambre de l'Institut Curie, la chambre de l'hôtel-Dieu, la chambre noire de l'appareil photographique, la chambre de la faiseuse des anges :

« Je suis parvenue à l'image de la chambre. Je ne peux que m'immerger en elle. Il me semble que

cette femme qui s'active entre mes jambes, qui introduit le spéculum, me fait naître.

J'ai tué ma mère en moi en ce moment-là.

Pendant des années, j'ai vu cette chambre et ces rideaux comme je les voyais depuis le lit où j'étais couchée. Elle est peut-être de venue une pièce claire [...]. Mais rien ne peut empêcher ma certitude qu'elle garde le souvenir des filles et des femmes venues s'y faire transpercer d'une sonde. »<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> Rauda Jamis, *Frida Kahlo Biographie, autoportrait d'une femme*, Collection Babel, livre de Presses de la renaissance, 1985, p.273.

<sup>282</sup> *L'Usage de la photo*, p.22.

<sup>283</sup> *L'événement*, p.76-77.

Dans *l'Autre fille*, la chambre des parents est considérée comme « la chambre de la vie et la mort.<sup>284</sup> » La chambre du passage Cardinet est autant témoin de la mort de la mère que de la naissance de la jeune femme. Dans un article du Monde, Ernaux relève la déclaration de généticiens selon laquelle « la matrice des femmes conserve l’empreinte de tous les enfants, nés ou avortés, qui s’y sont formés.<sup>285</sup> » Écrire cet espace confiné devient un exercice scripto-thérapeutique dans lequel la narratrice peut écrire une vie chevillée à la mort. Dans son journal intime *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1996), Annie Ernaux associe le corps maternel au blanc, à la vieillesse – « d’un seul coup ce fut comme si c’était moi, exhibée ainsi, elle est ma vieillesse, et je me sens en moi menacer de la dégradation de son corps » – et à la mort « ma mère a toujours été la figure de la mort pour moi ». En avortant, l’auteure s’arrache aux filaments de la mère et de l’image de la mort qui la hante. Le fœtus avorté est explicitement associé à la naissance de l’auteure mais aussi au meurtre de la mère : « j’ai tué ma mère en moi en ce moment-là ». Selon Freud, s’identifier à un trait de l’autre, garder un trait, serait une façon de se détacher de ses objets. Le travail de deuil réactive les liens qui rattachent à l’objet perdu (où la personne) pour ensuite trancher chacun des liens.

Dans le tableau ci-dessous, nous allons dresser un récapitulatif des différents détails communs à l’œuvre picturale et à l’œuvre scripturale pour montrer le transcodage effectué par l’écrivaine :

<i>Naissance</i> De la naissance	<i>L’Usage de la photographie</i> <i>Vers la renaissance</i>
<u>La chambre</u> vide dans laquelle on peut voir un lit sur lequel une femme en position gynécologique, la face couverte d’un linge blanc, est en train d’accoucher. L’enfant qu’elle met au monde est représenté la tête hors de son vagin, dans le prolongement de son corps.	Une série de chambres mises en abyme : - la chambre de l’institut Curie, - la chambre noire de l’appareil photographique, - la chambre du passage Cardinet et de l’hôtel-Dieu, - la chambre de la faiseuse d’anges.
L’enfant comme prolongement du corps	- La situation gynécologique du tableau est traduite par la scène de l’avortement de l’écrivaine : « il

<sup>284</sup> *L’Autre fille*, p.76.

<sup>285</sup> *L’Usage de la photo*, p. 73.



	<p>me semble que cette femme s'active entre mes jambes, qui introduit le spéculum ». Dans <i>L'Usage de la photo</i>, c'est <u>le spéculum</u> qui devient le prolongement du corps de l'auteure.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le spéculum : instrument de la mort</li> <li>- Image phallique : l'instrument se transforme en une métaphore sur les structures élémentaires de la parenté en nouage entre le réel, le symbolique, l'imaginaire et ses modes d'assujettissement et enfin un moyen de raconter une cure analytique en elle-même : son début et sa fin et le transfert établi.</li> </ul>
<p>-Le linge blanc qui couvre le visage de la femme : la mort de la mère.</p> <p>-À l'arrière-plan un portrait de la vierge Marie qui préside la scène.</p>	<p>« ... me fait naître j'ai tué ma mère en moi en ce moment-là. » p.77</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le blanc typographique qui sépare « naître », à la fin de la première ligne, du début de la suivante rompt avec l'organisation phrastique précédente. Le verbe « naître » indiquerait par conséquent la fin de la cure analytique qui se couronne par une Re-naissance. Quant au verbe « tuer » au passé composé, il annonce une fin et le début d'une Vie. En tuant cette figure maternelle, la narratrice ne tue pas seulement la mère, mais détruit « l'œil de Dieu » p.101.</li> <li>- La mort de la mère, qui régnait sur tout, qui avait un œil sur tout. L'écrivaine peut naître à elle-même et sortir de l'enclave seulement après la mort de son premier enfant et de sa mère. Ce sentiment, souvent non formulable, est ressenti par nombre de femmes et il s'accompagne toujours d'une grande culpabilité.</li> </ul>
<p>L'image de la mère/ la Vierge Marie : Dans ce tableau, en accouchant d'elle-même, elle perd l'image de son visage, caché sous les draps (le linge blanc), et maintient l'image de sa mère qui,</p>	<p>Les linges qui avaient enveloppé le Christ : « on raconte dans l'Évangile, que Marie-Madeleine, venue voir le Christ après sa mort, a trouvé le tombeau vide. Il ne restait que les linges dont le corps avait été enveloppé, posés par terre et le suaire qu'on avait mis</p>

désormais détachée d'elle, se trouve affichée sur le mur derrière elle, dans son passé.	sur la tête de Jésus non posé avec le linge mais plié à part dans un autre endroit. »p.14 La mort est déniée et les références religieuses sont détournées. Il ne reste de la présence de la mère, comme de celle de Jésus, que les traces matérielles que sont les vêtements. Ici pas de résurrection juste une naissance.
---	--

Par ailleurs, nous avons pu reconstruire l'ensemble des détails dans le tableau ci-dessus en élargissant les propos d'Annie Ernaux. Cette dernière constate qu'« écrire suppose “la tâche de produire” – non de dire – la sensation dont la scène, le détail, la phrase, sont porteurs pour elle, par le récit ou la description de la scène, les détails.<sup>286</sup> » Le fragmentaire et la description à la fois partielle et retenant l'attention du lecteur s'avèrent des caractéristiques fonctionnelles essentielles pour étudier une parole écrite qui travaille le visuel. En effet, l'écrivaine ne voulait ni rendre complètement compte des tableaux dans son texte, ni se contenter d'une description. Elle a recherché un autre type d'union, d'échange, loin de la « re-peinture ». En élargissant le cadre spatial, à savoir la chambre vide, et en le transposant (de l'hôtel-Dieu de Rouen, du passage Cardinet), Ernaux projette sa propre vision personnelle : « ne peut-on voir la vie derrière soi-même une série de chambres en abyme jusqu'à celle, définitivement opaque, neigeuse tel un film mal enregistré sur magnéscope, de la naissance.<sup>287</sup> » L'image de la chambre est présentée telle une image mémorielle qui incite le lecteur à considérer certaines phrases comme autant de choses vues. L'énumération des chambres est considérée comme un marqueur pictural qui s'associe à la production d'une image, d'une empreinte chez le lecteur, en même temps qu'elle s'attache de manière intrinsèque à la structure de l'œuvre. La chambre sert « d'ouverture à la suite romanesque [...] comme programme, figurant et stylisant symboliquement les motifs du drame à venir.<sup>288</sup> »

Annie Ernaux offre au lecteur son propre monde. L'identité de la narratrice et celle du personnage du tableau sont inversées. On assiste à un transfert entre les corps des deux femmes. Ainsi, Ernaux insère des détails du tableau *Naissance* tout au long du texte par le biais de différents fragments, même si elle le fait de la manière la plus indirecte. La narratrice

<sup>286</sup> Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, p.41, Paris, Stock, 2003.

<sup>287</sup> *L'Usage de la photo*, p.168.

<sup>288</sup> Georges Moulinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. Les usuels de poche, 1992, p.122.

relate des scènes, remarquables par la force imageante de leur brièveté. La scène de *Naissance* de Frida se transforme en scène d'avortement clandestin indissociable d'une préoccupation par rapport au monde réel. L'œuvre ernalienne innove dans la mesure où les scènes « illégitimes », vues et vécues au fil des décennies, sont mises en valeur par une forme concentrant leurs effets visuels. Même si le contenu de la scène appartient souvent « à la mémoire illégitime, celle des choses qu'il est impensable honteux ou fou de formuler »<sup>289</sup>, le surgissement du souvenir, associé au dépouillement de la description de toute fioriture, rend la scène plus frappante pour l'imagination du lecteur et plus facile à imaginer. Ainsi, le procédé employé par A. Ernaux fait entrer dans la conscience du lecteur un groupe d'éléments qu'il imagine ou qu'il reconstruit par analogie avec sa connaissance du monde réel, d'une expérience vécue ou du monde évoqué dans le texte.

L'image de la chambre mise en abyme serait ce le lieu symbolique réunissant les expériences douloureuses vécues par l'auteure, soit la tumeur et l'avortement. Ernaux écrit : « Je me souviens aujourd'hui que je m'étais souvenue, dans cette chambre [de l'Institut Curie, où on l'a opérée du cancer], de ma chambre à l'hôtel-Dieu de Rouen juste après mon avortement, quand j'avais vingt-trois ans ». L'écrivaine ajoute : « Ne peut-on voir la vie derrière soi comme une série de chambres en abyme jusqu'à celle, définitivement opaque, neigeuse tel un film mal enregistré sur magnéscope, de la naissance ?<sup>290</sup> » La chambre, cet espace confiné, alerte le lecteur sur la présence de la mort. Entre cette dualité de la vie et de la mort, le corps féminin se métamorphose en un objet spatial destiné à mourir. Dans la cinquième composition de l'auteure et la sixième de Marie, on note l'évocation d'une autre figure de la mort incarnée par la sœur aînée : « Je regarde cette femme qui marche à mes côtés, cette femme qui marche à mes côtés (répétition ?), cette femme qui rit, si vivante, dont la naissance fut subordonnée à la mort de sa sœur et dont la vie, pour un temps, n'a tenu qu'à un fil.<sup>291</sup> » La narratrice dont le sort s'est noué avec celui de sa défunte sœur, se décrit comme l'enfant ombre blanche de cette aînée décédée. Cette évocation du fantôme de la sœur traduit le besoin de l'écrivaine de se définir et de se construire une identité propre à elle à travers l'exploration de ses expériences singulières.

---

<sup>289</sup> *Les années*, p.89.

<sup>290</sup> *L'Usage de la photo*, p.168.

<sup>291</sup> *L'Usage de la photo*, p.104.

### 3. La Re-naissance

#### 3.1 L'infigurable visage féminin : Mort, Érotisme, Maladie

L'écriture des photos dote le texte d'un mouvement circulaire, rompant avec toute linéarité, engendrant un « ailleurs » à la fois familier et étranger comme lieu de l'inscription du regard. La surprise et l'interrogation résultant du regard transforment le texte en « un tableau étrange, aux couleurs souvent somptueuses, avec des formes énigmatiques.<sup>292</sup> » De plus, c'est par le biais du regard renversé, soupçonneux et indécis dans le miroitement des photos, que le désir d'écrire de la narratrice s'amorce. Cependant, le désir d'écrire sur ces photos ne s'est pas décidé instantanément, dès leur première découverte ; l'auteure affirme que, pendant plusieurs mois, elle n'a fait que les regarder et les accumuler, jusqu'au moment où une nouvelle idée s'est dégagée : celle d'une voix porteuse du désir de conserver une trace des moments amoureux, une voix surgissant de *cet espace mystérieux*<sup>293</sup> qui inciterait à l'écriture.

« Je ne peux pas définir la valeur et l'intérêt de notre entreprise ; d'une certaine façon, elle ressortit à la mise en images effrénée de l'existence qui de plus en plus, caractérise l'époque. Photo, écriture, à chaque fois il s'est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irréprésentables et fugitifs. De saisir l'irréalité du sexe dans la réalité des traces. Le plus haut degré de réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs. »<sup>294</sup>

Regarder, accumuler, attendre et enfin laisser surgir cette voix profonde qui inciterait à écrire. La venue à l'écriture devient dès lors une sorte de découverte, d'aventure à l'intérieur de soi. L'écriture serait cet accouchement d'idées après une longue attente. L'intime rejoint le scriptural grâce au regard retourné sur les photos, pour qu'ensuite les mots se fassent le miroitement des mouvements absents des deux corps amoureux. Les prémices de l'écriture inscrivent la notion de la femme porteuse d'écriture, ce qui nous invite à cerner l'articulation de l'enfantement et de l'écriture.

De la même manière qu'Annie Ernaux regarde les photos en tant qu'étrangère, elle regarde son écriture en train de s'écrire, articulant en toute simplicité des phrases qui font circuler la relation intime entre le corps et l'écriture. Cette relation est une liaison indissociable, vitale, qui fait voyager le lecteur entre le corps matérialisé par une suite de clichés figés et le corps

---

<sup>292</sup> *L'Usage de la photo*, p.15.

<sup>293</sup> *L'Usage de la photo*, p.17.

<sup>294</sup> *L'Usage de la photo*, p.17.

imprimé. La démarche ernalienne nous semble très proche d'une phrase écrite par H. Cixous dans son livre *La jeune née* :

« J'entre à l'intérieur de moi, les yeux fermés, et ça se lit. »<sup>295</sup>

Afin d'extérioriser cette expérience intime et de faire parler son for intérieur, Annie Ernaux a recours à des procédés qui dynamisent l'imagination en même temps qu'ils donnent aux lecteurs une grande liberté dans l'interprétation du texte. La narratrice confère une place importante au récepteur, une place qui nous renvoie aux explications de Philippe Hamon, lequel montre qu'un texte littéraire est un carrefour d'absence – et que sans le lecteur il ne reste que l'absence. Ainsi, s'instaure dans le texte un jeu de prédictions, de rétroactions et de recherche continue de sens et de formes.

Définir le terme « imagination » nous semble alors nécessaire pour mettre l'accent sur le processus créatif ernalien. Gaston Bachelard dans *L'Air et les Songes* présente l'imagination non pas comme

« la faculté de former des images. [Mais] comme la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas *d'action imaginative*. Si une image présente ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. »<sup>296</sup>

Les images dans le texte se déforment, se multiplient pour créer cette image littéraire. Les regards respectifs de l'auteur et du co-auteur créent une diplopie de l'image. Cette explosion d'images, commandée par une dialectique de la vie et de la mort, aide à l'assimilation intime du réel dispersé dans ses formes. L'aboutissement à cette image littéraire, certes déformée mais adapté au langage employé, dit tant sur cet espace moins connu de l'écriture d'Annie Ernaux. La référence à l'art pictural dans notre texte implique non seulement le rôle de l'artiste et de l'œuvre d'art mais elle problématise aussi le regard, ou plutôt le regard féminin, en même temps qu'elle pose la question de l'écriture féminine. Cependant, ce questionnement sur le regard féminin nous pousse à nous demander comment il

---

<sup>295</sup> Cixous Hélène, *La jeune née*, p.175. Paris, Gallimard, 1976.

<sup>296</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, essai sur l'imagination du mouvement, chapitre : Imagination et Mobilité, p.7. Edition José CORTI.Paris, 1976.

pourrait être à l'origine d'une catégorisation différente. Nous tenterons d'éclaircir cette question dans le chapitre suivant, à partir de l'exemple de la chambre ernalienne.

Certes, l'exploration du texte par le lecteur se fait à travers la plume de l'écrivain qui offre au lecteur une visite guidée du texte. Mais cette visite guidée s'ancre à son tour dans un processus totalement interactif qui fait intervenir la notion du genre, dans la mesure où nous posons la question du regard féminin sur une œuvre non pas au masculin mais sur une œuvre androgyne. L'interaction ne concerne pas seulement l'auteur et son lecteur, mais celle aussi du masculin et du féminin. Le fait de s'immiscer en tant que lecteur dans l'univers scriptural d'Annie Ernaux n'implique pas seulement de mettre nos pas dans ceux de l'écrivaine mais aussi dans ceux de la femme.

À ce stade de notre analyse, on a pu voir l'importance du rôle que les paratextes jouent dans le texte. Dans l'atelier expérimental ernalien, l'incipit, les photographies et les tableaux ont un rôle de catalyseur afin de déclencher l'écriture, de déterrer les secrets les plus inavouables, et de dévoiler ce qui ne se laisse pas voir.<sup>297</sup> L'imbrication de l'invisible et de l'indicible ont vocation à exprimer l'inexprimable et à représenter un trauma à la fois collectif et privé<sup>298</sup>. Les moyens rhétoriques employés dans le récit ernalien se déploient comme une tentative de comprendre ces souvenirs traumatiques. L'esthétisation du récit traumatique permet au sujet d'avoir le contrôle sur ses souvenirs et de mieux maîtriser son environnement. Barbara Havercroft, dans *Les formes discursives du trauma personnel*, explique que, selon les théoriciens, la narration du trauma demeure essentielle à la guérison,

---

<sup>297</sup> Barbara Havercroft, Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel. Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup>. p.25

<sup>298</sup> Trauma est un terme qui vient du grec « trauma », qui désigne une blessure infligée au corps. Le terme s'élargit sémantiquement avec les écrits de Freud, pour faire référence non pas seulement à la blessure physique mais aussi à celle de l'esprit ou de l'âme. Voir Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, the John Hopkins University Press, 1996, p.3. Bernard Pontalis et Jean Laplanche évoquent à leur tour ce double référent (le corps et l'esprit) et définissent le trauma comme : « un événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets durables qu'il provoque dans l'organisme psychique. » voir Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, cité dans Régine Robin, « traumatisme et transmission », dans Jean-François Chiantaretto (dir.) *Écriture de soi et trauma*, p.115 Outre les traumas collectifs (les génocides, la Shoah, Hiroshima), on trouve « le trauma privé ». Selon Pamela Bllinger, le trauma privé est conçu comme une violence intime, mais souvent perpétrée sur une base régulière, dans le cas de l'inceste, par exemple. Bien que cette forme de violence touche des individus dans un espace privé, elle témoigne néanmoins d'une dimension collective, car elle est commune à de multiples femmes. Voir Pamela Bllinger, « *The Culture of survivors : Post-traumatic Stress Disorder and Traumatic Memory* », *History and Memory*, vol.10, n°1, printemps 1998, p.121-122, cité dans Barbara Havercroft « *Les formes discursives du trauma personnel* » p.20-34.

même partielle, de la victime. Elle montre aussi comment cette narration aide la personne concernée à devenir un sujet actif, au lieu d'être un objet rendu passif par la violence subie.<sup>299</sup>

À cet égard, en empruntant les mots à Leigh Gilmore, Annie Ernaux, en tant que « sujet lyrique » du trauma, ne vise pas tant la reconstitution mimétique de l'expérience douloureuse que la représentation poétique, plus fidèle, au traumatisme.<sup>300</sup> Ce n'est que par le biais de l'écriture que l'auteure a pu se libérer du poids du trauma du cancer et de l'avortement. Le registre de la maladie et le registre érotico-amoureux s'entremêlent pour donner naissance à un nouveau type d'*autophotographie* selon G.Thomas Couser<sup>301</sup>. Cette union entre les deux registres s'annonce dès l'ouverture du livre, par la citation de Bataille, mais fait en sorte que le texte ne porte pas exclusivement sur le trauma du cancer. Bien que la souffrance causée par la maladie soit comparée, dans la préface du livre, à la guerre, à « un combat flou [et] stupéfiant [...] entre la vie et la mort »<sup>302</sup>, la trame événementielle de la maladie ne montre pas une grande insistance sur ce langage figuré. L'oscillation entre le texte et les images, le registre érotique et la maladie, permet à l'écrivaine de performer le langage pour construire un véritable contre-discours réfutant les stéréotypes de la femme victime de cette maladie dévastatrice. Elle aboutit à une reconfiguration du genre et transforme en signes positifs les attributs féminins ravagés par la maladie. Ainsi, à travers la chevelure, atout de séduction féminine, considéré comme un pouvoir sensuel, vanté maintes fois dans les arts et symbole de la sexualité, Annie Ernaux et Marc Marie montrent leur prise de position face au stéréotype insidieux. La perte des cheveux a été pour l'écrivaine une source de chagrin et de mal être, allant jusqu'à provoquer son hésitation à se montrer tête nue, sans foulard ni perruque, devant son amant. La perruque est considérée, par conséquent, comme un moyen de séduction, de désir. Michel Foucault dans *Le corps utopique*, explique que le fait de mettre une perruque est

---

<sup>299</sup> Barbara Havercroft, op.cit.p24. Elle cite l'exemple de Berel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

<sup>300</sup> Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography*, op.cit., p.37, dans Barbara Havercroft « Les formes discursives du trauma personnel »p.24.

<sup>301</sup> Selon G. Thomas Couser, la trame événementielle de ce type de récit comporte certaines scènes typiques, présentées souvent dans le même ordre chronologique : la découverte d'une bosse suspecte ; le diagnostic d'un cancer ; la description de diverses sortes de traitements possibles ; une intervention chirurgicale ; des traitements supplémentaires, tels que la radiothérapie et la chimiothérapie, sinon un traitement hormonal ; le recours à d'autres thérapies, tels l'acupuncture ou le massage, et enfin, le retour à une vie relativement normale. Ainsi le dénouement de ce genre de récit est-il presque toujours positif, car la narratrice ne raconte normalement son épreuve que si elle en est physiquement et moralement capable. Voir, G. Thomas Couser, *Recovering Bodies :Illness, Disability, and life Writing*,Madison, The University of Wisconsin Press,1997,p.36-80. Cité dans B. Havercroft, « les formes discursives du trauma personnel », p.20-34. <http://www.ecritures-modernite.eu/wp-content/uploads/2012/04/Barbara-Havercroft-Les-formes-discursives-du-trauma-personnel>.

<sup>302</sup> *L'Usage de la photo*, p.12.

une tentative d'acquisition un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable. Mettre une perruque doit ainsi se comprendre comme le fait de :

« Se tatouer, se maquiller ; c'est sans doute tout autre chose ; c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Les faux cheveux déposent sur le corps tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. »<sup>303</sup>

Ce malaise causé par la maladie se transforme en lutte contre la mort et contre la divinité. L'usage des métaphores liées au registre guerrier, militaire, ou à celui de la possession démoniaque dans laquelle le corps est envahi par des tumeurs malignes à exorciser<sup>304</sup>, traduit le combat de la femme contre la maladie, mais il révèle aussi le refus de toute considération du corps en tant qu'objet. Il s'agit de l'élever au rang d'un corps sujet. M., la figure du masculin dans le texte, semble être indifférent devant le crâne chauve de la narratrice : « Je me suis montrée à lui pour la première fois avec mon crâne chauve. [...] Il m'a dit que ça m'allait bien. Il a remarqué que mes cheveux commençaient à repousser, un minuscule duvet de poussin blanc et noir.<sup>305</sup> » D'ailleurs, même si la narratrice se montre angoissée suite à sa perte de cheveux, il n'est pas pour autant question de renoncer ou de nier son identité sexuelle. Au contraire, Ernaux exploite la perruque comme un nouvel ornement qui permet au corps d'accéder à un autre espace, « dans un lieu directement dans le monde, et fait de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. »<sup>306</sup>

Les affects, l'angoisse ou la peur de mort par exemple, sont utilisés comme des outils de subversion, pour controverser les normes et les acquis, y compris religieux. Dans l'imaginaire chrétien, les cheveux étaient déjà considérés comme le lieu où réside la force vitale de l'individu. Le personnage biblique de Samson synthétise cette idée. Il est donc possible de voir dans la tête nue une réinterprétation de cet épisode biblique, dans laquelle les rôles masculin et féminin auraient été inversés. Le fait que l'auteure accepte de se montrer sans le foulard ou la perruque affirme, d'une manière symbolique, son émancipation des carcans de

---

<sup>303</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, p.15. Nouvelles Éditions Lignes, 2009. « Le corps utopiques » et « les hétérotopies » sont deux conférences radiophoniques prononcées par Michel Foucault, les 7 et 21 décembre 1966 sur France-Culture. Ces conférences ont fait l'objet d'une édition audio sous le titre « Utopies et hétérotopies » (INA-Mémoires vives, 2004).

<sup>304</sup> Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1978, p.64-65. S. Sontag montre le combat que mènent les femmes atteintes du cancer, combat au cours duquel leurs corps sont « bombardés » par les rayons toxiques de la radiothérapie.

<sup>305</sup> Ibid., p.36.

<sup>306</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, op.cit. p.15.



la religion et de son influence sur la société – d'où l'exemple du foulard islamique<sup>307</sup>. Il s'agirait là d'une « libération » des préjugés faits aux femmes atteintes du cancer. Pour l'auteure, est en jeu le renoncement volontaire et conscient à son statut de victime d'une expérience dysphorique, afin de mettre en adéquation son corps avec son nouveau statut de femme qui combat. La fonction didactique de l'écriture ne vise plus la seule sympathie du lecteur : écrire les souvenirs traumatiques s'avère le moyen d'agir sur sa propre vie. La narration travaille ses souvenirs, les configure, parfois, pour transformer le statut de l'auteure d'un objet de violence en un agent qui narre tout ce qui est indicible.

Outre, la position de l'amant de la narratrice par rapport aux ravages corporels du cancer, le jumelage original entre le registre érotique et maladif offre une autre lecture de la maladie. En effet, les vêtements enlevés, codés sur le plan du genre sexuel, qui connotent l'entrelacement du féminin et du masculin peuvent être considérés comme des métonymies de la passion, de la fougue et de cette envie de vivre.<sup>308</sup> L'omniprésence du corps malade et de la passion devient une métaphore de la vie et de la mort. À partir de l'épigraphe qui ouvre *L'Usage de la photo*, tirée de *L'Érotisme* de Georges Bataille – « L'érotisme est l'approbation de la vie dans la mort » –, on peut d'emblée relever la démarche entreprise par la narratrice dans son processus de création. L'épigraphe place le livre sous l'égide d'*Eros* et *Thanatos* qui ont ainsi partie liée.

L'emploi de l'érotique permettrait aussi de combler des besoins psychoaffectifs d'ordre narcissique et fusionnel et de consolider l'identité de genre. L'Éros revêt donc une dimension défensive, dans le but de surmonter un vide existentiel et de s'affranchir du poids d'expériences traumatisantes et d'autres misères de la vie quotidienne. L'Éros s'exprime ainsi selon les significations intrapsychiques qui lui seront attribuées. La force et les directions qu'il prendra seront régies par des significations à la fois conscientes et inconscientes conférées par l'individu. C'est donc l'Éros qui déborde de sa fonction hédoniste initiale pour devenir porteur de sens et jouer un rôle crucial dans l'économie psychique.<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Voir, notre analyse dans « subjectivité et conscience féministe. »

<sup>308</sup> Annie Ernaux note que sa ceinture, toujours prise dans son jean, « entoure et maintient un ventre absent », que les vêtements étendus par terre, « tombés dans une posture humaine » sont « la forme vide du corps de M. » Autres marqueurs visibles, le sous-vêtement, le soutien-gorge, le boxer, les jarretelles traduisent la fièvre de la passion, la présence des deux corps, même si on ne peut pas les voir sur les photos. *L'Usage de la photo*, p89.

<sup>309</sup> Claude Crépault, *Éros au féminin, Éros au masculin : nouvelles explorations en sexoanalyse*, Presses de l'Université du Québec, 2001.p.16.

Annie Ernaux semble traquer, tout comme Bataille, la révélation de ces moments où la mort, soudainement, est contrainte de dévoiler sa secrète connivence avec son propre contraire. L'auteure, par l'aveu de ces instants passés à contempler les photographies, hérite de ce même regard bataillien jeté sur la photo de supplice des cent morceaux, prise en 1910 en Chine, dans laquelle, en effet, le rictus du condamné peut s'apparenter à une sorte de sourire extasié et ironique devant la mort. *L'Usage de la photo* sonde la jonction de la mort et de l'érotisme, la violence du cancer et sa contribution à l'accélération de la dissolution du corps. La pléthore amoureuse de la prolifération du plaisir émane de la violence et de l'interdit. Toujours selon l'esprit bataillien, la maladie maligne se transforme en un moyen de torture pour le corps de la femme ; le cancer est un prédateur invincible, un moyen de supplice. La narratrice se voit attribuer le statut de suppliciée qui doit se maintenir en vie le plus longtemps possible. Préserver la vie tout en gardant le sens de la conservation (dans le cas présent c'est la conservation du corps), lutter et jouir de la vie, désirer et être désirée, ne sont cependant pas les seuls objectifs de la narratrice. La référence à Bataille révèle non seulement l'aspect subversif et transgressif revendiqué par la narratrice, mais également une conscience vive de braver les frontières de l'interdit et des catégorisations imprégnées au fond de l'être humain. L'interdit à affronter est une démystification de ce qui compose le sujet comme un être préétabli. L'amour, le désir, la sexualité de la narratrice sont l'expression de cette démystification de la maladie. Plonger le lecteur dans les soubassements de l'Éros est une façon de faire face à ces préjugés qui gouvernent la société et gardent leur emprise sur le corps féminin. Claude Crépault explique :

« Éros, cet être mythologique à la source même du plaisir et de la jouissance, s'infiltré, parfois de manière sournoise, dans les réseaux conscient et inconscient de l'humain. Éros est polymorphe et ce qui le stimule, c'est bien souvent l'hostilité, le risque, le mystère, l'interdit, la nouveauté. Éros semble plus à l'aise dans la transgression que dans la conformité. »<sup>310</sup>

Par ailleurs, devant le désarroi des malades, Susan Sontag remarque de son côté que la solution ne consiste pas à cesser de dire la vérité au malade, mais à rectifier l'idée que l'on se fait de cette maladie, à la « démystifier ».<sup>311</sup> Le cancer, identifié à la mort par la plupart des gens, est souvent regardé comme quelque chose de caché. Comparant le cancer à la maladie cardiaque, par exemple l'infarctus, Susan Sontag relève que, dans le cas de l'infarctus,

---

<sup>310</sup> Claude Crépault, *Éros au féminin, Éros au masculin : nouvelles explorations en sexanalyse*, Presses de l'Université du Québec, 2001.p.3.

<sup>311</sup> Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, traduit de l'américain par Marie-France de Paloméra. Titre Original : *Illness as Metaphor*. Ed.Seuil 1979.p.13.Coll. Fiction&Cie.

« personne n'a l'idée de dissimuler la vérité à un cardiaque : un cœur défaillant n'a rien de honteux. On ne ment pas au malade atteint d'un cancer parce que sa maladie est (jugée être) mortelle, mais parce qu'elle est ressentie comme obscène au sens original du terme, c'est-à-dire de mauvais augure, abominable, répugnante, offensante pour les sens [...] Les métaphores liées au cancer laissent entendre qu'un processus vivant et aux résonances particulièrement hideuses est à l'œuvre. »<sup>312</sup>

Selon l'étude de S. Sontag, la plupart des gens croient que le cancer supprime les pulsions sexuelles et ôte tout pouvoir de séduction : « le cancer entamerait la vitalité, transformerait les repas en épreuve et tuerait le désir. »<sup>313</sup> C'est donc de ce côté qu'il faut penser le côté subversif du livre d'Annie Ernaux et la citation de Bataille. À l'instar du sujet bataillien, le sujet ernalien se présente comme un corps épuisé, un corps habité par les horreurs, portant les stigmates de la maladie en même temps qu'il est un corps conscient de l'importance de cette souffrance, de cette peur dans le déclenchement de l'instant extatique où la mort et la vie se signifient l'une pour l'autre. La dichotomie de la mort et de la vie (cache) renvoie, par ailleurs, à celle du silence et de la révolte. Bichat, un grand médecin, faisait appel à une image identique en comparant la santé au « silence des organes » et la maladie à « leur révolte ». La maladie est ce qui s'exprime par l'entremise du corps, elle est le langage qui place sur scène le mental, un mode d'auto-expression. Pour Groddeck, la maladie est une sorte de symbole, de représentation de quelque chose qui se passe en dedans, une pièce mise en scène par le ça. Quant à Kant, lorsqu'il évoque, dans *l'Anthropologie*, l'image du cancer, c'est pour symboliser les sentiments immodérés : « les passions sont les cancers, souvent incurables, de la raison pure objective. » Le cancer ne suggère pas uniquement les ravages causés au corps mais aussi ceux à l'intérieur même du corps.

La démystification de la maladie est un gain de vérité dans le dialogue social mais aussi une tentative de changement de l'imaginaire populaire collectif, car c'est souvent avec gêne et honte que le sujet appréhende son existence, compte tenu notamment de la hiérarchie des organes. L'invisibilité des corps est un effacement intentionnel de la maladie. Les photographies prises par Marc Marie pourraient, par conséquent, être qualifiées de photopathologiques. En revanche, le lecteur, au fil de sa lecture, tente de glaner une quantité d'indications sur les traces de la maladie comme il l'a fait pour les traces des corps sur les photos. En présentant, à ce dernier, un corps opaque, disséminé dans un réseau de signes (le cathéter, l'allusion à la chimiothérapie etc.), le lecteur se métamorphose en spécialiste, en

---

<sup>312</sup> Ibid., p.15.

<sup>313</sup> Ibid., p.20.

investigateur qui doit découvrir, dans l'impossibilité même de les percevoir, les signes distinctifs intérieurs du cancer.

Le sujet d'énonciation ernalien fera donc de son corps jouissif (objet du désir) mais malade un médiateur entre le moi et le récepteur, ainsi qu'entre le moi et le monde, afin de le transformer en un corps signifiant. Nous retrouvons chez Michel Foucault une notion du corps qui correspond au corps ernalien c'est-à-dire à *ce point zéro du monde*, comparable à une Cité du soleil : il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques.<sup>314</sup>

« Il n'est pas besoin de magie ni de féerie, il n'est pas besoin d'une âme ni d'une mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose. Pour que je sois utopie, il suffit que je sois un corps. »<sup>315</sup>

L'espace de l'écriture chez Annie Ernaux se transforme en la toile d'une créature de chair et de sang, en un tableau qui révèle l'angoisse métaphysique face au néant, face à la mort. Or, face aux différents éléments relevant du Pathos, la narratrice ne renonce pas à la vie. La relativisation et la simplicité des mots qui décrivent cette maladie se rapproche du rictus bataillien, de ce savoir rire de la mort. Le sourire généré par l'amour, l'engagement dans une relation qui commence par le désir et la captation, et qui, d'une certaine manière ramène tout à soi – autrement dit l'Éros –, ouvre le chemin de la rémission, de la réciprocité. Le désir, chez Ernaux, est donc un désir de l'autre. Il dénonce, dans le moi, un manque insupportable ou, pour le dire autrement, révèle un moi habité par le vide. C'est pourquoi la narratrice essaye de ne pas refermer cet abîme dû à la mort mais au contraire de le maintenir ouvert, tout en recouvrant pour son propre compte la jouissance du mouvement extatique. De ce fait, jouir de la mort est en quelque sorte une re-connaissance de la vie, une revalorisation du corps ; un chemin vers la re-naissance :

« L'amour, lui aussi comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l'enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle. C'est pourquoi il est si proche parent de l'illusion du miroir et de la menace de la mort ; et si malgré ces deux figures périlleuses qui l'entourent, on aime tant faire l'amour, c'est parce que dans l'amour le corps est *ici*. »<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, p.18.

<sup>315</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, p.14.

<sup>316</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, p.20.

### 3.2 De la procréation à la création

Héritière d'une lignée de femmes écrivains, Annie Ernaux ne cesse pas, dans ses livres, de faire face aux injonctions sociales ordonnant un rôle procréateur et non créateur aux femmes. Face à cette catégorisation sociale, l'écriture ernalienne s'interroge sur la définition de son moi artiste à travers une multitude de métaphores. Le discours tenu par Annie Ernaux s'enracine dans l'idée du passage du corps à corps. Le tissage et l'assemblage de ses œuvres émanent d'images qui ne sont pas exclusivement féminines, mais qui émanent d'une métaphore centrale, clavetée au corps féminin, dans l'accouchement, dans la naissance : « j'ai pensé à ce moment-là qu'il aurait fallu une photo. J'avais le titre, Naissance. »<sup>317</sup>

Ce que nous décelons dans cette phrase, c'est la volonté de créer une écriture autre qui dissiperait les limites et qui ouvrirait de nouvelles voies de la recherche. Nous devons donc chercher à savoir qui, de l'auteur ou de l'œuvre, est à mettre au monde, avant de nous demander si l'écriture peut se traduire en une écriture imaginaire qui élimine et annule les attributs traditionnels de l'acte d'écrire. Comment l'acte scriptural prend-il vie et informe-il le corps ? Comment traduire cette « tentation de traduire l'illisible en passant par le véhicule du langage indifférencié, égalitaire. »<sup>318</sup>

À travers le réseau de signes et de connexions métaphoriques, on remarque la redondance des métaphores qui s'enracinent dans la gestation et la maternité. Il semblerait que le regard féminin porté sur les œuvres d'art et confronté à la création, soit lui aussi porteur de ces images. Ainsi, l'ordonnancement dès l'ouverture du livre de l'incipit et du premier *ekphrasis* (le tableau de Courbet) agit en tant que mise en situation du spectateur mais aussi du lecteur. Michel Butor explique dès lors :

« Certes, le texte part de la vision, mais d'une vision déjà toute pénétrée de paroles, l'étiquette sur le cadre, ou à côté, dans le musée, n'étant que l'accrochage dans une simplification extrême de ce nuage tumultueux. Certes, le texte aboutit toujours à un « regardez », mais le silence qu'il réclame est toujours provisoire. »<sup>319</sup>

La narratrice opte pour des paratextes qui relèvent d'une métaphore organique de la création au féminin. Pour rendre compte de l'origine de cette manière de problématiser la création, on peut s'appuyer sur l'essayiste et critique canadienne Nancy Huston :

---

<sup>317</sup> *L'Usage de la photo*, p.151.

<sup>318</sup> M.Duras, *Les parleuses*, p.50.

<sup>319</sup> Butor Michel, « Lire la peinture et l'écrire », in : *Cahiers du musée national d'art moderne*, 1985.p.16. 91-98.

« Dans les histoires qui racontent la création [les femmes] se trouvent non du côté de *l'auctor* (auteur, autorité), mais du côté de la *mater* (mère/matière). En effet, les « matières » de l'art pliables et malléables [...] sont inlassablement décrites comme féminines. (2001 : 29-30) Ce sont des récits qui se nourrissent d'un corps à corps avec la matière, révélée par une écriture qui, loin de nous éloigner de la réalité, nous invite à regarder autrement ce qui nous entoure et donc les œuvres picturales qu'elle nous propose. Traitée sous des angles et des aspects différents, la matière est bien au centre de l'intérêt pour l'œuvre de ces peintres et dans la mesure où elle met en parallèle leur approche de la matière et la sienne ; elle inscrit la création dans une confrontation entre l'approche gestative du regard féminin et l'approche *ex nihilo* de la création au masculin. »<sup>320</sup>

Il nous semble judicieux alors de parler de la création féminine, dans *L'Usage de la photo*, en tant que défiance envers la nature, en faveur d'un acte de créer et non de procréer. Tout commence par un infanticide et en ôtant la dimension sacrée attribuée à la maternité : « j'avais l'impression de dire à M. "j'ai un cancer du sein" de la même façon brutale que dans les années soixante, j'avais dit à un garçon catholique "je suis enceinte et je veux avorter." »<sup>321</sup> Il semble que la manière féroce d'annoncer les deux faits ne met pas seulement en scène un état physique qui ne peut arriver qu'aux femmes, mais encore une fierté de sa différence, une mise en relief de celle-ci. Consciente du fait que devenir mère, c'est en quelque sorte se diviser, se scinder en deux et accepter qu'à la place du moi se forme un « nous », le fait de donner naissance est abordé comme un abandon de son individualité, une mise à mort d'un moi libre et sans attache. Cependant c'est au-delà de la préoccupation pour la préservation d'une unicité de son être et de l'intégrité de son moi que le choix de la mise à mort du fœtus est fait. Il s'agit plutôt de se débarrasser d'une place assignée à la femme et d'une convenance sociale.

Dans *L'Événement*, par exemple, l'auteure critique la mainmise exercée par les hommes, en tant que groupe social, sur le corps des femmes. Elle met en scène ceux qui ne considèrent pas la femme comme un être égal mais plutôt comme un objet, un corps voué à être l'objet d'une domination diverse, passant de la main d'un dominant à une autre (P. le copain de la narratrice, le médecin de garde à la Cité U, le médecin qui « n'est pas le plombier ! » à l'hôtel-Dieu, etc.). Le refus, alors, de la chosification de son corps est rendu manifeste à même le sentiment de n'être considéré que comme un simple lieu de passage, une

---

<sup>320</sup> Huston Nancy, *Le journal de la création*, Paris : Seuil 1990 ; Babel n° 470, dans « A.S Byatt critique d'art : un regard féminin sur des œuvres picturales au masculin. » par Brigitte Malinas-Vaugien, Université de Franche-Comté. <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/texte&image/document.php?id=137>

<sup>321</sup> *L'Usage de la photo*, p.17.

porte d'entrée dans le monde, ou encore un canal par lequel la vie s'écoule au détriment de sa propre vie, de ses propres ambitions. Pourquoi se contenter d'être une simple médiatrice entre l'autre monde et la terre des vivants alors qu'elle peut créer mais autrement ?

*L'Origine du Monde* est un l'un des signes révélateur qui ancre l'acte de création ernalien dans la gestation du corps féminin, dans tous ses détails organiques et biologiques. Le sexe nu, offert, de la femme anonyme dans le tableau de Courbet, bannit tout langage vestimentaire, tout artifice. Le vêtement féminin, considéré comme un bouclier qui permet à la femme de se parer, la prive en effet de sa sexualité et l'aliène à un groupe social qui la mène à sa perte. Ce corps féminin, objet d'art, défie les canons et se heurte à une hostilité sociale depuis sa création jusqu'à nos jours. La toile de Courbet montre, outre un sexe nu, le corps assumé d'une femme qui nargue les normes de beauté de l'époque imposant un corps tout lisse. Ce n'est pas la première fois qu'Annie Ernaux fait référence au tableau de Courbet, car dans *Passion simple* elle écrit : « j'ai regretté qu'il n'existe pas, peint par une femme couchée, au visage invisible, et qui a pour titre *L'Origine du monde*. »<sup>322</sup>

Par ailleurs, Le premier cliché annoncé dans *L'Usage de la photo*, comme on l'a analysé dans le sous-chapitre précédent, est celui du sexe de M. offert à la narratrice, un cliché considéré par cette dernière comme le « pendant du tableau de Courbet *L'Origine du monde*. »<sup>323</sup> La toile et l'image présentent plusieurs analogies, notamment celle de proposer une posture provocatrice : il n'y a pas de tête, pas de jambes, juste le sexe offert. Lorraine Day remarque : « Irigary argues strongly that women's symbolic power as co-genitors with men (in the cultural domain as well as in the process of reproduction) repressed in patriarchal culture, must be acknowledged and honored. Ernaux's references to *L'Origine du monde* suggest that she adopts a similar position. »<sup>324</sup>

Tout concourt à prouver qu'Ernaux puise l'essence du féminin de la création dans l'analogie entre création et procréation. Il s'agit de se représenter à la fois comme l'auteure à naître et la mère d'une œuvre, de telle manière que le corps féminin lui-même se fait « tournure », métaphore de la création. Mais cette perspective de création provoque un décharnement d'images mortifères, jaillissant du passé. Néanmoins, ce passé ne demeure pas menaçant pour la narratrice car elle a su le surmonter et en jouer. Le souvenir de l'avortement,

---

<sup>322</sup> *Passion simple*.p.50.

<sup>323</sup> *L'Usage de la photo*, p.15.

<sup>324</sup> Lorraine Day, « the Dynamics of Shame, Pride and Writing in Annie Ernaux's *L'événement* », *Dalhousie French Studies* 61.p.75-91. 2002

progressivement intégré dans le processus créateur de l'écrivaine, apparaît sous la forme de fragments, de bris de souvenirs qui se sédimentent et, dans le même mouvement, effacent le traumatisme.

Ainsi, le travail d'association donne à voir un cycle pulsionnel où priment, à tour de rôle, les pulsions de vie et les pulsions de mort. À la métaphore corporelle féminine vient s'ajouter une autre métaphore : celle de la mortification de la progéniture. Spéculum, faiseuse d'ange, clandestinité, sang : le champ lexical de l'avortement est bien étendu dans *L'Événement*. Et c'est bien grâce à un personnage féminin, la faiseuse d'ange, que la jeune étudiante désargentée surmonte l'image de son corps maltraité par les hommes qu'elle a rencontrés. Cette femme, pourtant qualifiée de sorcière – « la femme qui me sauvait ressemblait à une sorcière ou une vieille maquerelle »<sup>325</sup> – lui sauve finalement la vie : « il me semble que cette femme qui s'active entre mes jambes, qui introduit le spéculum, me fait naître. »<sup>326</sup>

« La faiseuse d'ange » : dans cette expression, le substantif *faiseuse* suggère le mouvement circulaire de l'instrument fuseau ou aiguille qui deviendra talisman contre le destin. Outre la violence véhiculée par cet instrument, la structure narrative s'effile et s'enfile à la manière d'un tissage artisanal. Le métier à tisser symbolise la structure et le mouvement de l'univers. Le tissage est création, gestation, et au moment où la tisserande finit son ouvrage et coupe les fils qui le relient au métier à tisser, elle prononce la formule de la sage-femme qui coupe le cordon ombilical. Car c'est bien de la renaissance de la narratrice qu'il s'agit. La création et la procréation se voient intimement liées à la destruction, à la mort. Avoir le pouvoir de vie ou de mort sur son enfant c'est une manière d'acquérir un pouvoir divin, une inversion de rôle. La femme est en position de dominant, de créateur. Apprivoiser la mort pour mieux créer, comme l'explique Blanchot, serait la devise de « l'écrivain [...] qui écrit pour pouvoir mourir, et celui qui tient son pouvoir d'une relation anticipée avec la mort. »<sup>327</sup> Enfin, l'écriture comme création est un accès au même statut que celui que s'arrogé l'homme, à savoir celui d'être capable de décider de son sort, de devenir un être à part égale qui n'a nullement besoin qu'on décide pour lui.

Dans l'esprit de la narratrice s'opère un déplacement métaphorique : l'œuvre substitue le fœtus qui lui rappelle la violence de l'avortement, dans une démarche qui a pour but de

---

<sup>325</sup> Annie Ernaux, *L'événement*, Gallimard. Paris, 2000, p.85.

<sup>326</sup> Ibid., p.85.

<sup>327</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard. Paris, 1955, p.105.



détruire la traditionnelle dichotomie entre nature et corps féminin d'un côté, culture et esprit masculin de l'autre. En intégrant la grossesse et l'avortement à la représentation de la créativité féminine, nous pouvons toutefois émettre l'hypothèse que, pour Annie Ernaux, c'est la mise au monde de l'écriture qui est préoccupante. La fusion entre des images de naissance, la non-photo de l'épilogue (celle de la narratrice dont les poils repoussent, qui n'a plus de sexe d'enfant et qui a des cheveux tout neufs<sup>328</sup>) et celle de la création littéraire, permet d'apercevoir la possibilité d'être mère de son œuvre, une mère créatrice. L'espace de création et d'expérimentation ernalien est par conséquent cet espace d'intimité utérine, un lieu de méditation artistique qui laisse libre cours à une imagination débordante, à une invention féminine qui puise ses ressources dans le plus profond d'elle-même.

L'épilogue de la naissance constitue presque « un effet-titre », tel un descriptif du tableau, une *ekphrasis* minimale par laquelle le lecteur sera confronté à une vision singulière de la femme et dans laquelle chaque femme peut s'identifier. Face à une transfiguration de la mort et de la naissance, l'auteure accouche d'un livre où la mort se fait fertile, où la vie s'entremêle intimement à la mort tout en parvenant à la repousser, à la garder à distance pour « renaître une deuxième fois ». L'écriture est un acte salvateur : « écrire : pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme. »<sup>329</sup> Ou encore, selon les mots d'Hélène Cixous : « écrire est toujours d'abord une manière de ne pas arriver à faire son deuil de la mort [...]. Il faut avoir été aimé par la mort, pour naître et passer à l'écriture. »<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> *L'Usage de la photo*, p.54

<sup>329</sup> Hélène Cixous, Madeleine GAGNAN, *La venue à l'écriture*, Union Générale d'Éditions. Paris, 1977, p.11.

<sup>330</sup> Hélène Cixous, p.12-42.

### ***Chapitre 3: Autofiction et intermédialité***

#### **1. De la fixation à la réécriture filmique**

Dans *L'usage de la photographie*, Annie Ernaux se livre à un double exercice de transformation réflexive et de métamorphose, plutôt qu'à un transcodage. D'une part, en suivant la dialectique peinture-photographie, l'écrivaine parvient à transformer son texte en une photo-tableau. D'autre part, au sein même de cet atelier d'expérimentation, l'auteure essaie de nous offrir un autre regard concernant les arts et l'écriture : une vision moderne de l'écriture qui se déploie, non seulement par l'intermédiaire de la photographie qui fixe et déclenche les souvenirs, mais aussi en exploitant la modernité technique du cinéma. Quelle démarche l'auteure a-t-elle pu utiliser ? Comment a-t-elle réussi à transformer et le regard du spectateur et son propre regard en se plaçant elle-même dans la position du spectateur ? S'agit-il d'une transition entre le daguerréotype, et sa fameuse fixité de la réalité, et l'imaginaire « cinématographié » ? Ou bien d'une complémentarité entre les deux arts, transposée directement dans l'écriture ? Une reconnaissance, nuancée peut-être, des aspects techniques du modernisme, de l'industrie, de la vitesse, dans l'espace de l'écriture ? Nous aborderons progressivement cette œuvre en montrant les enjeux et les outils de cette réflexion.

Avant d'explorer les hypothèses que nous venons de formuler, il nous paraît important de revenir sur le concept d'*intermédialité* et de tenter de le définir. Pour cela, il convient de préciser, au préalable, les travaux sur lesquels nous nous sommes appuyés pour aborder les

questions que nous avons posées : les travaux de la fondation de Montréal,<sup>331</sup> CRI<sup>332</sup>, et du groupe de recherche *Intermedialität*<sup>333</sup> de l'Université de Siegen.

### 1.1 Intermédialité : Perspectives théoriques

L'intermédialité est un concept élaboré au début des années 1960 par le mouvement d'art contemporain Fluxus.<sup>334</sup> Dick Higgins, par le terme d'« intermédiuums », qui veut dire littéralement, « entre les médias », désigne ce qui « se définit par le mélange inédit des médias entre eux : les techniques intermédiaires impliquent une fusion conceptuelle de l'élément visuel avec le texte ; d'où la calligraphie abstraite, la poésie concrète, et la poésie visuelle »<sup>335</sup>. Ce qui nous intéresse dans la pensée de Fluxus, c'est le phénomène d'expérimentation et le chevauchement entre les champs artistiques et littéraires de cette époque. Dès lors, la notion d'intermédialité est considérée comme un éclairage sur la perméabilité des arts et des lettres, et permet de redéfinir leur spécificité. Cette nouvelle approche va de pair avec un éventail d'avancées théoriques et méthodologiques, tout en offrant plusieurs pistes de recherche. Néanmoins, le théoricien Jürgen E. Müller précise la complexité à définir cette approche, du fait de son acception différente dans chacune des disciplines de la recherche. Irina Rjewsky conçoit l'intermédialité comme une trans-médialité, *le mixed media*, comme des « phénomènes de transgression des frontières entre les médias,

---

<sup>331</sup> <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/interface/numeros.html>

<sup>332</sup> Le Centre de Recherche sur l'Intermédialité de l'Université de Montréal.

<sup>333</sup> Il s'agit d'un projet sous la direction de Volker Roloff dans le cadre du « Sonderforschungsbereich : Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirm Medien » de l'Université de Siegen, en Allemagne. Dans notre chapitre, nous prenons comme référence les travaux de JÜRGEN E. Müller « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinéma : Journal of film Studies*, vol. 10, n°2-3, 2000, p.105-134. URI : <http://id.erudit.org/iderudit/02481ar>.

<sup>334</sup> Créé en 1962 par George Maciunas à New York, le mouvement Fluxus se comprend comme une forme d'art actionniste, contre une forme élitiste de l'art, qui s'inspire des performances de Dada, du happening, et vise à effacer les frontières entre l'art et la vie. Fluxus intègre différents médias : vidéo, image, théâtre, texte, musique, bruit, mouvement. Les « actions » de Fluxus se caractérisent par un déroulement suivant le principe du collage, et sont appelées « concert » parce qu'elles intègrent des éléments acoustiques, musicaux et chorégraphiques. Les « Word-pieces » de Fluxus sont les partitions textuelles servant à l'exécution de ces performances, conçues comme des œuvres intermédiaires. Les principaux représentants et théoriciens sont, entre autres, l'artiste américano-lituanien George Maciunas, Dick Higgins, Georges Brecht, Robert Filliou, Daniel Spoerri et, en Allemagne, Joseph Beuys.

<sup>335</sup> Une traduction faite par Bettina Thiers, in « penser l'image, voir le texte : l'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », de Dick Higgins, « Horizons. Poétiques des techniques intermédiaires », in Bernard Blistène, Véronique Legrand (dir), Catalogue de l'exposition « *Poésure et Peintrie, d'un art à l'autre* », centre de la vieille Charité, 12 février-23 mai 1993, Marseille, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1993, p.546.

qui impliquent aux moins deux médias distincts ». Elle différencie la simple juxtaposition de médias du transfert de procédés esthétiques.<sup>336</sup>

L'intermédialité comme concept nous intéresse par son opposition à la conception traditionnelle des médias isolés<sup>337</sup>. En effet, c'est dans la dynamique d'échanges et de transferts de procédés et des structures médiales que nous concevons notre travail.

Selon Jürgen E. Müller, la classification de l'intermédialité selon plusieurs types doit se faire loin de tout système cloisonné. En gardant le dynamisme de cette approche, il préfère parler « d'une perspective ou d'un axe intermédiatique, lequel pourrait ensuite nous conduire à une théorie de plusieurs système médiatiques. »<sup>338</sup> Le même spécialiste ajoute que le concept d'intermédialité peut être vu comme le complément nécessaire de l'intertextualité. Dans *La Révolution du langage poétique*, Kristeva conçoit l'intertextualité comme le « passage d'un système de signes à un autre ».<sup>339</sup> L'intertextualité sert presque exclusivement à décrire des textes écrits. Elle vise à sortir le texte de son autonomie et à lire en lui la mise en œuvre d'autres textes préexistants, en le réinscrivant dans une chaîne d'énoncés et en mesurant ce qu'il doit à des œuvres antérieures. L'intertextualité serait donc cette reprise qui modifie la perception ou l'interprétation d'ouvrages préexistants.

Alors que l'intermédialité est nécessaire pour l'intertextualité dans la mesure où elle prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques,<sup>340</sup> elle ouvre sur un champ plus large, puisqu'elle considère qu'une œuvre ne fonctionne pas seulement dans l'héritage décelé envers une autre œuvre, mais également dans le recours à des institutions techniques et à des matériaux qui en déterminent l'effectivité. L'intermédialité étudie donc « comment, textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des

---

<sup>336</sup> Irina Rajewsky, citée dans: Alfrun Kliems, Ute Raßloff, Peter Zajac (dir.), *Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel Europa III*, Berlin, Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2007. Traduction de Bettina Thiers, in « penser l'image, voir le texte : l'intermédialité entre histoire de l'art et littérature. » <http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>

<sup>337</sup> Jürgen E. Müller, « Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte », cité dans Jörg Helbig (dir.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin, 1998, p. 31-40. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques à l'exemple de la vision de la télévision » *Cinéma: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol.10, n°2-3, 2000, p.105-134.

<sup>338</sup> Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques à l'exemple de la vision de la télévision » *Cinéma : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol.10, n°2-3, 2000, p.105-134.

<sup>339</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, p.59.Paris.Seuil, 1967.

<sup>340</sup> « Perspectives théoriques à l'exemple de la vision de la télévision » *Cinéma : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol.10,n°2-3,2000,p.106.

apprentissages de codes, des leçons de choses. Ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence, de même que les productions symboliques. Les Idées ne flottent pas dans un éther insondable ou ne sont pas seulement des constructions spirituelles étrangères à leurs composantes concrètes. Les effets de sens sont aussi des *dispositifs sensibles*. »<sup>341</sup>

L'intermédialité<sup>342</sup> est donc une pensée contemporaine qui repose sur le fait que les objets constituent une chaîne de maillons ; c'est une relation de continuité entre des ordres de plus en plus distants les uns des autres : par exemple la relation d'un texte A par rapport un texte B, un texte A par rapport à un discours, etc. Le but de l'intermédialité réside dans l'abolition de toute coupure, de toute frontière entre les supports, ou d'autonomie entre toute catégorisation. Loin de la pensée classique qui considère généralement les objets isolés qu'elle met ensuite en relation, l'intermédialité pense l'objet comme une fusion et met en évidence des nœuds relationnels qui suppriment toute hiérarchisation des supports et des genres.

En somme, l'intermédialité est abordée comme un dispositif qui suscite une grille de lecture. L'approche de ce dispositif, dans le cas de *L'Usage de la photographie*, fait appel à l'épistémologie de la vision. Celle-ci se donne pour but d'étudier les configurations photographiques ou autres appareils technologiques pour en dégager les formes, les fonctionnements, mais aussi les concepts qui leur sont associés, les théories, les modèles, les dénonciations institutionnelles. L'épistémologie de la vision implique alors une approche à la fois discursive et non discursive. L'agencement de plusieurs médias dans un seul texte offre à l'auteur la possibilité de varier l'expression de soi dans l'écosystème littéraire. L'épistémologie de ce dispositif aide aussi à approcher ce qui échappe aux institutions et à mettre fin à toute forme de hiérarchisation dans la culture, le langage et la littérature. Les médias permettent donc de réinvestir plusieurs discours et théories. L'intermédialité correspond à ce déplacement des pratiques, à l'instauration de nouveaux modes de dialogues entre l'auteur et lui-même, mais aussi entre l'œuvre et le récepteur, engendrant ainsi un dispositif qui substitue au modèle de la réception traditionnel une logique de délégation,

---

<sup>341</sup> Eric Méchoulan, Intermédialités : le temps des illusions perdues. Intermédialités. N° 1 PRINTEMPS 2003.

<sup>342</sup> En France, on pourrait citer le travail de Raymond Bellour, où celui-ci fait de Godard une figure proustienne (Raymond Bellour, *L'entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo* (Paris : La Différence, 2002). Il va sans dire que le présent travail lui doit énormément. Par ailleurs, en Allemagne, citons une ressource importante, qui n'est malheureusement pas traduite : Joachim Paech, "Intermediale Figuration—am Beispiel von Jean-Luc Godards Histoire(s) du Cinéma," in Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (éds.), *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven* (Freiburg : Rombach, 2002) : 275-295.

comme création de nouveaux messages et concrétisation d'un dispositif relationnel entre l'individu et les systèmes dans lesquels il est immergé.

Ce déplacement de pratiques, notamment dans l'œuvre étudiée, génère un renouveau du « dire », mais aussi une expérimentation des régimes d'expressivité dans le corps même de l'œuvre, présentés au début de l'œuvre par Annie Ernaux. C'est dans l'étymologie même du verbe que nous trouvons l'orientation de notre travail : le préfixe *inter* (*in-ter*) s'appuie sur l'idée d'entre-deux ; il marque un intervalle, mais aussi la distanciation, l'exclusion. Le verbe latin *intersum* indique le fait d'être présent, mais aussi de joindre ensemble, former, emboîter. En d'autres termes, c'est le fait de supposer une présence d'autrui, d'être en présence parmi un groupe des gens qui donne au sujet sens et valeur dans l'événement qui les réunit. Le déploiement et l'interdépendance des médias, utilisés dans l'œuvre (photographie, radiographie médicale, musique, jeu de société et publicité), génèrent par l'imbrication de leur fragmentation un tissu intersubjectif de la transformation du socio-discursif.

L'espace de l'entre-deux autofictionnel est une conséquence directe de cette remise en question des frontières génériques :

« Son statut théorique est d'autant plus problématique qu'elle subsume les catégorisations traditionnelles en brouillant les frontières entre autobiographie et fiction. D'une certaine manière, la fiction est autobiographique, mais toute autobiographie est fictive, semble décréter l'autofictionnaire. Comme espace mixte, l'autofiction aurait-elle donc pour fonction d'exhiber la mobilité, voire le flou des frontières entre le monde réel et le domaine de la fiction<sup>343</sup> ? »

Le recours à l'intermédialité s'inscrit dans une logique similaire, dans la mesure où, par l'agencement de ce réseau de moyens hétérogènes de la représentation du monde et de soi, l'œuvre fait résistance à l'hégémonie d'un mode unique de représentation et contribue à l'invention de nouvelles formes, à la hauteur des besoins du sujet contemporain et pour penser la complexité des formes contemporaines. Même si le questionnement de la représentation, dans l'œuvre d'Annie Ernaux, passe par une présentation fragmentée de la réalité, qui attend le montage pour reprendre les mots de Godard<sup>344</sup>, il est plutôt et essentiellement question de renouveler une sociocritique par une remise en question du postulat de la singularité. L'écosystème créé par l'intermédialité fait appel en premier lieu à la subjectivation dans le choix des outils et en second lieu à une conscience qui traduirait sa capacité à interagir et à

---

<sup>343</sup> Mounir Laupouyen, « L'autofiction: une réception problématique » dans Alexandre GEFEN et René AUDET (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », 2001, p. 339-340.

<sup>344</sup> Voir, Jean-Yves Tadié, *Proust, le dossier* 49.

interpréter ces outils pour offrir un nouveau regard sur le monde, mais aussi un regard en quête de lui-même. L'alliance du mot et de l'image instaure par conséquent une nouvelle manière de communication qui ne se limite pas uniquement à faire « voir », mais implique aussi de créer une certaine vibration du présent dans sa relation avec le passé. Le présent, « comme l'invisible, c'est ce qu'on ne peut voir, c'est ce qui recule dans l'invisible pour porter les choses à la visibilité. Un passé qui ne s'éprouve qu'au passé, dans un miroir d'un rétroviseur : c'est l'intervalle qui s'oublie dans la continuité des images projetées ; ce sont les détails de la vie qu'on oublie, parce que l'attention n'y avait rien capté de singulier ni même de profitable<sup>345</sup> ». Le présent est conçu comme l'expression du passé devant soi et en même temps dirigé vers le futur. Pour Gilles Deleuze, la subjectivisation c'est « la constitution de modes d'existence ou l'invention de nouvelles possibilités de vie qui concernent aussi bien la mort, nos rapports avec la mort, non pas l'existence comme sujet mais comme *une œuvre d'art* et ce dernier stade c'est la pensée-artiste.<sup>346</sup> » En ce sens et dans le cas des écrits de femmes, la fictionnalisation n'est rien d'autre qu'une nouvelle forme d'écriture, alliant la volonté des écrivaines de briser le silence entourant leur existence et le souci de nommer le monde selon leur propre vision de *la réalité*. Les médias contribuent à créer ainsi cet espace autofictif et offrent l'opportunité de sortir de la fiction de domination par la fiction de soi comme expression du désir de voir les moi(s) invisibles.

Par ailleurs, Gérard Genette donne trois sens au texte, à savoir : le récit comme étant l'énoncé narratif, discours relatant un ou des événements ; l'histoire comme la succession d'événements qui font l'objet d'un discours ; la narration en tant qu'acte de narrer considéré en lui-même. Afin de montrer les modalités de manifestations de l'intermédialité dans le texte et son rôle dans la problématisation du réel de l'écriture de soi, nous adoptons le terme de discours pour désigner le texte ou récit narratif et celui de narration pour décrire l'acte producteur de significations autres. Nous concevons aussi le dispositif de l'intermédialité non pas seulement dans le déploiement unique des médias apparents, comme les images, mais aussi dans la représentation d'autres médias dans le discours (dans le cas d'Ernaux : le son ou les chansons, le jeu de société, la publicité, ou encore le spectacle ou le théâtre). Donc, suivant la définition du CRI (Centre Recherche de l'Intermédialité), un média, c'est « ce qui sert de support et de véhicule à un élément de connaissance, produit une médiation entre

---

<sup>345</sup> Voir, Sonja Milka Bertuci, « Le même et l'autre : Proust et Godard au miroir de l'intermédialité », Uc Berkeley Electronic Theses and Dissertations, 2012. <http://escholarship.org/uc/item/3bf129ms>.

<sup>346</sup> Gilles Deleuze, « Un portrait de Foucault » Pourparlers1972-1990, les éditions de Minuit, coll. « Reprise » Paris.2003, p.127.

émetteur et récepteur » ; un média c'est donc une surface ou véhicule de passage de l'expression du corps et du langage de la part de l'émetteur.

En outre, avant d'explorer plus avant l'expansion des nouvelles techniques comme autant de nouveaux régimes d'expressions et l'écriture d'une nouvelle perception qui tâtonne encore devant les mécanismes de la mémoire, nous proposons le schéma ci-dessous, qui montre le passage de l'histoire au récit par le biais de différents médiums, inspiré par les travaux de Monika Fludernik, dans *An Introduction to Narratology*, ainsi que par la définition qu'elle propose :

« A narrative (Fr. récit; Ger. Erzählung) is a representation of a possible world in a linguistic and/or visual medium, at whose center there are one or several protagonists of an anthropomorphic nature who are existentially anchored in a temporal and spatial sense and who (mostly) perform goal-directed actions (action and plot structure). It is the experience of these protagonists that narratives focus on, allowing readers to immerse themselves in a different world and in the life of the protagonists. In verbal narratives of a traditional cast, the narrator functions as the mediator in the verbal medium of the representation. Not all narratives have a foregrounded narrator figure, however. The narrator or narrative discourse shape the narrated world creatively and individualistically at the level of the text, and this happens particularly through the (re)arrangement of the temporal order in which events are presented and through the choice of perspective (point of view, focalization). Texts that are read as narratives (or « experienced » in the case of drama or film) thereby instantiate their narrativity (Fr. Narrativité; Ger. Narrativität) »<sup>347</sup>

Nous proposons la traduction suivante :

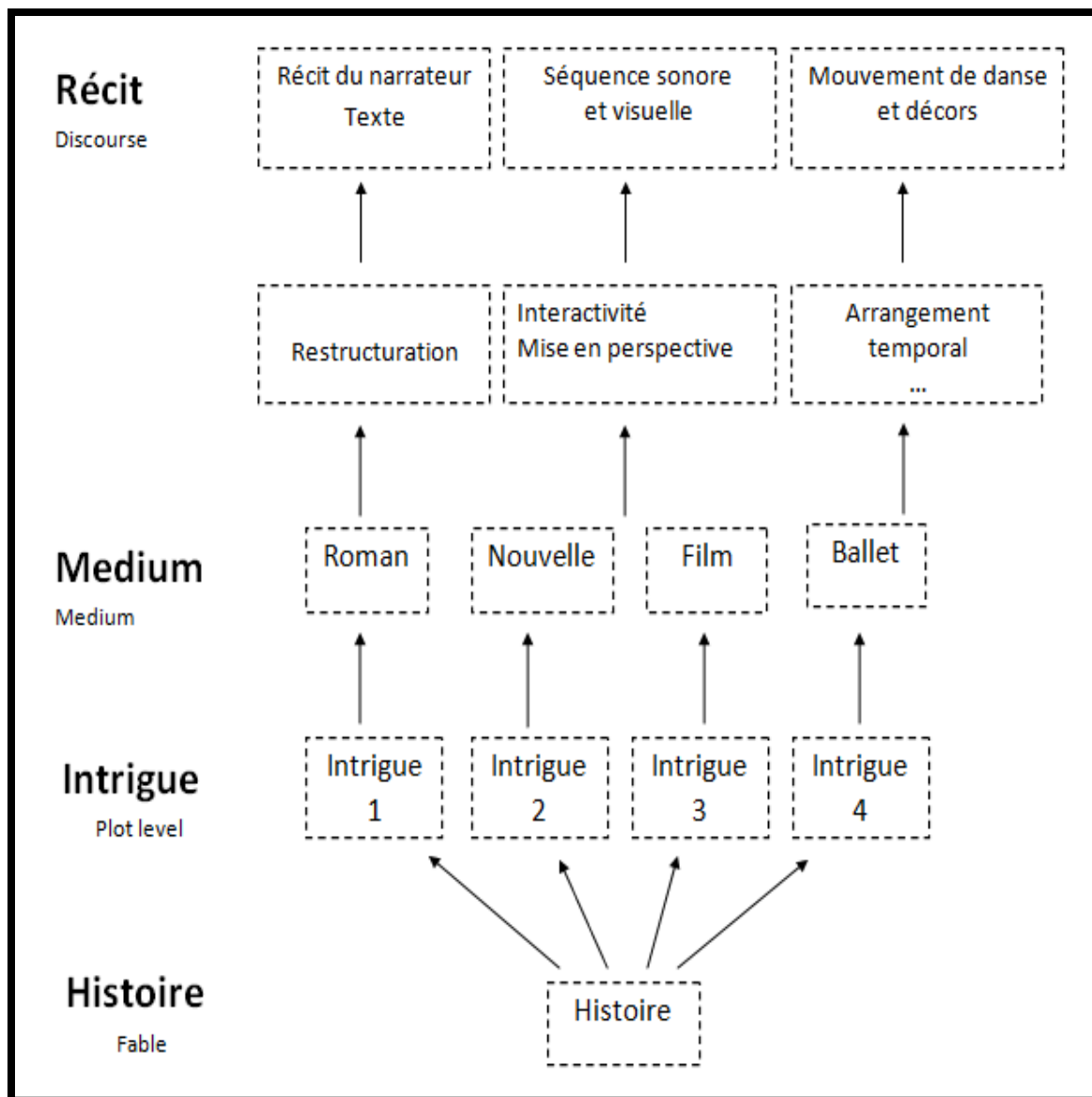
« Un récit est une représentation d'un monde possible dans un milieu linguistique et/ou visuel, au centre de laquelle il existe un ou plusieurs protagonistes d'une nature anthropomorphique qui sont existentiellement ancrés dans une dimension temporelle et spatiale et qui servent à effectuer des actions dirigées vers un but (action et structure de l'intrigue). Les récits mettent l'accent sur l'expérience des acteurs, ce qui permet par conséquent aux lecteurs de se plonger dans un autre monde et de s'introduire dans la vie des protagonistes. Dans les récits traditionnels, le narrateur est le médiateur verbal de la représentation. Cependant, tous les récits n'ont pas un narrateur au premier plan. Le narrateur ou le discours narratif façonne le récit raconté d'une façon créative et individuelle au niveau du texte, cela s'opère notamment par l'arrangement de l'ordre temporel dans lequel les événements sont présentés et par le choix de la perspective (point de vue, focalisation). Les textes lus comme des récits (« expérimentés » dans le cas de pièces ou de films) instancient ainsi leur narrativité. »

Par ailleurs, on relève, à partir de la définition de M. Fludernik, la façon dont une histoire donne naissance à plusieurs récits appartenant à des domaines différents.

---

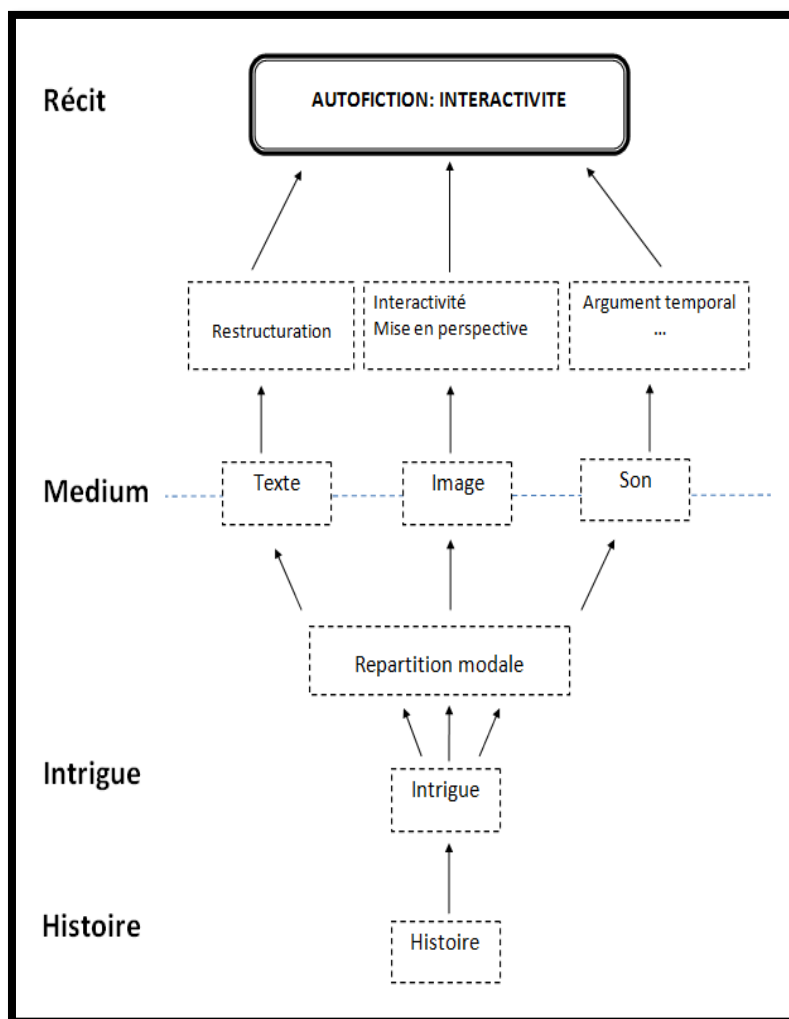
<sup>347</sup> Monika Fludernick, *An Introduction to narratology*, Rutledge, éd. of the Taylor and Francis group, 2009.p.18. Traduit de l'allemand « as Einführung in die Erzähltheorie.» cité dans, Daniel Bouillot, thèse de doctorat, « Relations du texte à l'image et au son dans le cadre d'une fiction littéraire interactive », 5 octobre 2012.





**Figure 1.** *De l'histoire au récit selon M. Fludernik*

La démarche que nous nous proposons d'étudier est cependant un peu différente, puisque texte, images et sons sont réunis dès l'origine dans une même œuvre, ce que nous pouvons traduire par le schéma suivant :



**Figure 2. Démarche de construction narrative**

Le cumul des trois supports évoqués précédemment (texte, images, sons) crée « une narration multimodale », ou un « multimodal text ». James Paul Gee<sup>348</sup>, pour expliquer l'évolution des modes de communication écrits, a introduit la notion de « multimodal text » en précisant le sens du terme « texte » : « texts that mix words and images » (« des textes qui mélangent des mots et des images »). Il évoque dans la suite comment la multimodalité peut s'étendre au

<sup>348</sup> James Paul Gee est né en 1948 à San José (Californie), il est professeur d'études littéraires à l'Université d'Arizona et membre de la National Academy of Education. Ses recherches ont touché les domaines de la psycholinguistique, de l'analyse du discours, de la sociolinguistique, de l'éducation bilingue et de la littérature. Cité dans , Daniel Bouillot, thèse de doctorat, « Relations du texte à l'image et au son dans le cadre d'une fiction littéraire interactive », 5 octobre 2012.

son, à la musique, aux sensations corporelles, etc. Dès lors, la narration multimodale<sup>349</sup> s'élabore à partir de plusieurs caractéristiques :

- 1- Un mélange de divers supports ou modes de communication dans un seul document.
- 2- Chaque support véhicule un message indépendant de celui que proposent les autres modes.
- 3- Une lecture, qui rassemble tous les supports, crée des effets sur le récepteur qui sont différents de ceux que produit chaque support considéré séparément.

En d'autres termes, nous concevons l'intermédialité comme un procédé conceptuel dans lequel les relations entre médias sont interrogées et qui suscite de nouvelles formes d'expériences médiales pour le récepteur. Cependant, cette approche rejoint le concept de narration multimodale, développé par James Paul Gee. Pour ne pas créer de confusion dans la suite, nous considérons ces deux concepts comme deux moyens représentatifs du processus de création de *la fiction*, dans l'espace autofictif. Et la fiction, dans le cas qui nous occupe, renvoie au processus qui consiste à créer une parole à soi, dans une démarche d'appropriation de l'être-femme par l'entremise du discours.

Le mouvement de transfert technique dans lequel nous inscrivons notre corpus confère au langage verbal la fonction d'un carrefour d'expérimentations, de point de croisement entre l'art et l'écriture. Nous considérons dès lors comme autofictif l'espace « flou » qu'évoque Barbara Havercroft, cet espace

« où se mêlent des événements remémorés du passé et la vision nécessairement subjective et lacunaire du narrateur, où l'imagination se libère des contraintes d'une reconstruction rigoureuse et fidèle de la vérité d'antan pour faire place à la fiction et la poésie. »<sup>350</sup>

L'espace flou de B. Havercroft brouille les frontières et les catégorisations entre les genres littéraires. L'autofiction devient par conséquent un témoignage du trouble de l'individu postmoderne, caractérisé par une fragmentation du *Je* entre le *Soi* et l'*Autre* (la société patriarcale, la loi, les institutions) Ainsi, le projet autofictionnel devient un projet littéraire postmoderne grâce à cette fiction hétérogène et à la déconstruction des canons. Formellement, ce projet correspond à la description de Janet M. Patterson, qui place au premier plan « l'intertextualité, le mélange des genres, les mutations au niveau de l'énonciation

---

<sup>349</sup> Nous alternons les termes multimodal et intermédialité afin de mettre l'accent sur les limites de l'investigation de l'écriture et les limites de l'expérimentation.

<sup>350</sup> Barbara Havercroft, « espace autofictif, sexualité et deuil chez Denise Desautels et Paul Chanel Malenfant » dans Louise DUPRÉ, Jaap LINVELT et Janet PATERSON (dir.), *sexualité, espace et écriture : la littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, 2002, p.47.

(l'affirmation du "je" mais en même temps sa fragmentation), l'autoreprésentation et les jeux du langage. »<sup>351</sup> L'espace autofictionnel fait donc appel principalement à l'interaction comme modalité de lecture. Cette interactivité est en soi une virtualité intermédiaire, qui permet de concevoir l'écriture comme un « dévoilement » ou une « visibilité » partielle du monde, toujours à recommencer, comme une dépossession à chaque exposition des variantes du moi par l'écriture. Par l'articulation de la relation du lecteur et de l'auteure, s'énoncent un moi et un autre, un rapport de pluralité qui abolit le maintien de l'identité dans l'écrit de sa manifestation spatiale et temporelle, ce qui engendre des nouvelles combinaisons identitaires, déclinées à l'infini. Donc, sur le plan ontologique, la multimodalité offre à l'auteure la possibilité de structurer une identité individuelle, singulière, et d'acquérir une forme de liberté « qui défait et déstabilise la place du sujet maître <sup>352</sup> ». Cela lui permet également de dépasser le visible comme superficiel, car il n'est qu'une projection de ce qui a été, et de pénétrer l'imperceptible. M., l'amant de la narratrice, écrit : « les photographes, les téléspectateurs sont toujours friands de ces moments qu'ils nomment "privilégiés" : Verlaine à la table d'un bistrot devant son verre d'absinthe. [...] »<sup>353</sup>

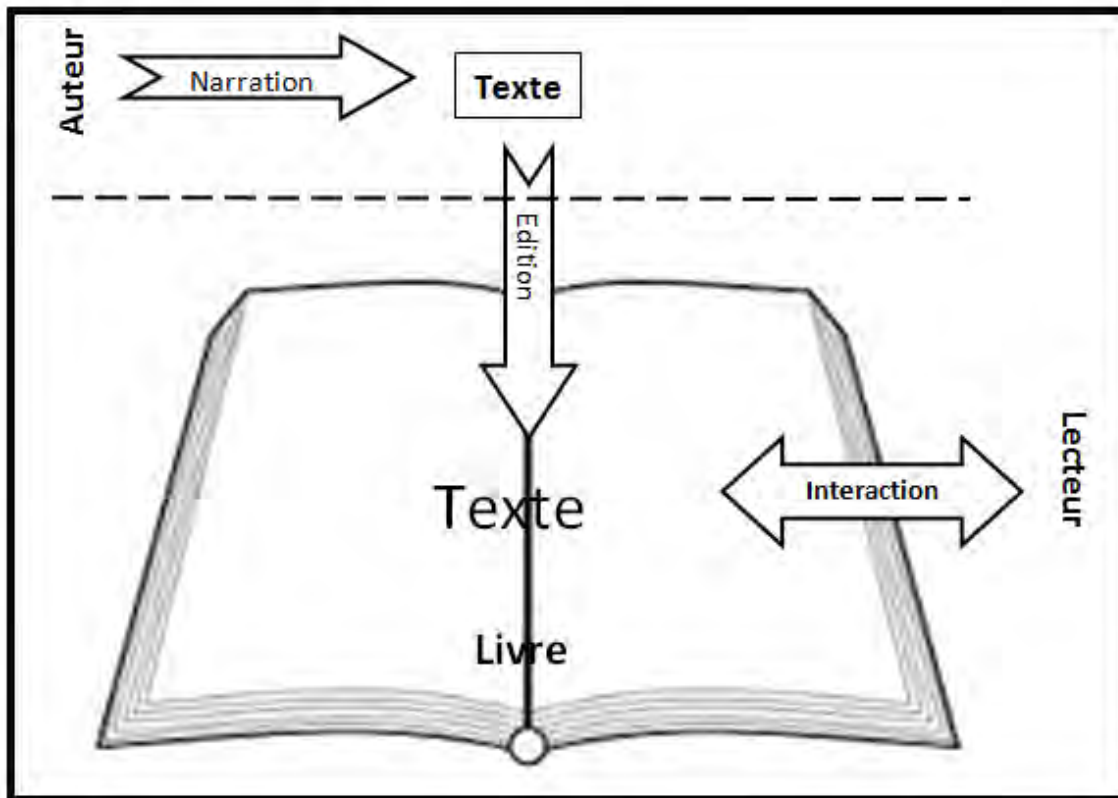
La relation auteur-lecteur nous intéresse non pas dans la simple optique où le premier produit une création littéraire qu'il souhaite faire connaître au second, mais plutôt dans l'interaction qui permet au lecteur d'assimiler le texte à son rythme et à son gré, ce qu'on peut schématiser de la façon suivante :

---

<sup>351</sup> Janet M Patterson, « Le postmodernisme québécois : tendances actuelles », *Études littéraires*, vol.27, n°1, été 1994, p.81.

<sup>352</sup> Rosi Braidotti, « la pensée féministe nomade », *Multitudes*, n°12, printemps 2003, p.29.

<sup>353</sup> L'usage de la photo, p.91.



**Figure 3. Interactivité et distanciation auteur/lecteur**

En effet, pour le lecteur, le premier niveau d'analyse d'un texte consiste à prélever les éléments matériels qui forment le texte : les mots et leur ordonnancement, la ponctuation ou les différentes conventions typographiques. Ces matériaux de base de la narration sont la production intégrale de l'auteur, et ils réussissent en général à provoquer, chez le lecteur, une immersion dans la réalité virtuelle élaborée par l'auteur. Par ailleurs, l'introduction d'autres supports, comme les images, les sons (ne seraient-ce que les titres des chansons), enrichit l'expérience de lecture et fait du texte une expérience autre que celle qu'a élaborée l'auteur. Notre attention se porte sur les imbrications et les relations de complémentarité entre les divers supports employés.

L'évolution des intermédias au fil du temps offre de nouvelles dimensions à leur réception, par le mélange et la superposition de différentes structures médiatiques. La fusion conceptuelle de différents médias est utilisée comme potentiel esthétique et permet des expériences esthétiques intenses.

## 1.2 L'écosystème intermédial vers une pensée réflexive

Si la photographie se déploie dans le texte entre métaphore photographique et présence réelle, on relève aussi la présence d'un autre support média, à savoir le son, mis à l'épreuve du dévoilement de soi et du monde. La musique rejoint les rangs de l'absence physique et matérielle des corps sur les photographies. Les sons sont ainsi des productions imageantes qui accompagnent l'écoulement du temps narratif et ponctuent les représentations, comme si le son apportait à la durée une dynamique mise en relation avec l'espace spatio-temporel. Le son est à considérer ainsi comme un support audio-scriptural. Le son, en tant que deuxième média, est une tentative par l'auteure de faire parler la photo, dont l'« inconvénient est d'être muette ». Ainsi, « en fai[sant] parler »<sup>354</sup> la photo, l'auteure attribue une fonction discursive au médium et par conséquent crée un acte de résistance littéraire face à un langage saturé d'idéologies. Ce média est le point nodal à partir duquel se mettent en place les rapports de puissance qui forment et configurent chaque situation et l'instant, afin de souligner l'intensité du vécu. Plus loin dans notre analyse, nous verrons comment la musique communique une expérience de sens qui ne ressemble pas à quelque chose d'extérieur, qui n'est pas mimétique : une découverte d'un sens émotionnel et non conceptuel, non « séparable de son mode de présentification »<sup>355</sup>.

Annie Ernaux évoque « la musique qui nous arrive d'une autre pièce, sono à fond mais déformée par le couloir »<sup>356</sup>. La déformation du son dans son acheminement rappelle le silence de la photo, dans la mesure où sa présence dans un « micro-univers » (p.80) lui ôte toute puissance, en l'amincissant. Le son traduit notamment l'éloignement et la mise à l'écart « d'une actualité perçue comme minuscule – la guerre d'Irak et les derniers soubresauts de l'existence »<sup>357</sup>. Par conséquent, le son se dote d'une fonction d'allègement de l'impact du monde, qui finit d'ailleurs par devenir un simple décor. Le son ne provient pas que de la musique, mais il émane aussi d'un autre média, la radio. L'auteure écrit : « la radio portative qui distille mois après mois une autre litanie – l'entrée en guerre des États-Unis le 6 Mars »<sup>358</sup>. Ce médium a ici pour fonction d'isoler davantage encore la narratrice. Par le positionnement du médium dans un lieu fermé (la cuisine), la narratrice accentue la manifestation de l'enfermement et son isolement par rapport au monde extérieur. Paradoxalement, la mention

---

<sup>354</sup>Philippe Gasparini, *Est-Il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, 2004, p.106.

<sup>355</sup>Voir, Mauro Carbone, *Proust et les idées sensibles*, propos recueillis par Élodie Pinel, [http://www.maurocarbone.org/documenti/articoli/interviste/Mauro%20Carbone\\_Proust\\_idees\\_vrin.pdf](http://www.maurocarbone.org/documenti/articoli/interviste/Mauro%20Carbone_Proust_idees_vrin.pdf)

<sup>356</sup> L'Usage de la photo, p.80.

<sup>357</sup> L'Usage de la photo, p.80-81.

<sup>358</sup> L'Usage de la photo, p.79.

d'un article de journal du *Monde*, consacré aux généticiens qui assurent que la matrice des femmes conserve l'empreinte de tous les enfants, nés ou avortés, semble avoir plus d'impact sur la narratrice, pour deux raisons : la première est l'identification de celle-ci en tant que récepteur de l'article, en raison de son expérience d'avortement. D'autre part, en atténuant les bruits et les sons, l'article de journal se transforme en un support visuel, dans la mesure où ce sont les yeux qui ont pour rôle essentiel de guetter les signes prémonitoires du changement, notamment en ce qui concerne la condition de la femme et ses droits.

Le son modifie donc le périmètre narratif et celui de la photographie. Le texte est ponctué par différentes sonorités ou par la musique, afin d'apporter de la durée à l'image, mais aussi comme une structuration temporelle aux deux plans du vécu et du narré. Le dialogisme opératoire instauré entre les matériaux statiques (images fixes) et les images dynamiques (voix, musique) engendre un dynamisme de mouvement lors de la lecture de l'ensemble des médias dans le texte. Le regard et l'écoute permettent au lecteur d'intégrer non seulement l'espace mais aussi le temps comme une tentative d'actualisation du vécu de la narratrice. La musique est aussi associée à la découverte de l'émotionnel et de l'intériorité. Le glissement du monde visible de la photo et de la matérialité vers le monde sonore est une appréhension du monde privé de la narratrice. Les chansons inscrites dans *L'Usage de la photo* constituent une analepse psychique qui « condenserait la suite insaisissable des jours de manière indélébile ». C'est l'un des marqueurs de l'histoire commune de l'écrivain et de son co-auteur. Annie Ernaux compare la photo et la chanson :

« Aucune photo ne rend la durée. Elle enferme dans l'instant. La chanson est expansion dans le passé, la photo, finitude. La chanson est le sentiment heureux du temps, la photo son tragique. J'ai souvent pensé qu'on pourrait raconter toute sa vie seulement avec des chansons et des photos. »<sup>359</sup>

Le pouvoir et l'impact des photos sur la narratrice et sur le récepteur apparaissent à travers les morceaux musicaux, comme signes prémonitoires et annonceurs d'un changement de situation, d'une évolution des événements, traduisant souvent des états d'âme de la narratrice lors de sa lutte avec le cancer. Ainsi, on remarque que l'univers sonore oscille entre lourdeur et angoisse (la chanson d'Alain Souchon, « La vie ne vaut rien »), mais entre espoir et vie. Contrairement à la photo, le son se propage dans les lieux, les chambres ; il se faufile dans un mouvement de rébellion contre toutes les assignations et remédie à l'ensemble des déceptions engendrées par le déchiffrement des photos. La musique s'ajoute donc au texte sans rien lui

---

<sup>359</sup> *L'Usage de la photo*, p.102.

retirer. Au contraire, elle offre une modulation autre du texte, en renforçant le ruissellement de l'intériorité de la narratrice, et atténue le mimétisme de la photo. Son association avec les états internes permet à la narratrice d'offrir une définition non statique de la conscience, comme « être dans la durée » et « être en changement continu », car, comme l'a expliqué Gilles Deleuze, c'est la conscience subjective qui confère la réalité aux choses. L'hétérogénéité et la multiplicité des chansons sont ainsi une superposition et un entrecroisement de la vie intérieure avec l'extériorité. Les chansons, ces « instantanés » du moi dont parle l'auteure, créent une circularité temporelle par l'évocation des saisons :

#### 1- Hiver

William Scheller, « Un homme heureux »

Alain Souchon, « La vie ne vaut rien »

#### 2- Printemps

Elton John, « The one »

Fiona Apple, « I know »

#### 3- Été

Bryan Ferry, « The foolish things »

#### 4- Automne

Art Mengo, « Je passerai la main » (pas pour M.)

Elton John, « Tonight »

#### 5- Hiver

Mahalia Jackson, « In the upper room »

Christina Aguilera, «The voice within »

Ainsi, l'ajout de chansons telles que « Un homme heureux », « The foolish things », ou « The voice within », lors de la composition des séquences ou dans les dialogues entre Annie Ernaux et son co-auteur, ajoute une dimension intersémiotique au texte et pourra y apporter une touche de connotation référentielle. Les chansons apportent l'essentiel de la dimension émotionnelle du récit, dans sa forme matérielle perceptible, qu'elle soit sonore ou visuelle. L'aperceptibilité de la musique crée des moments de répit, qui favorisent plutôt le dialogue entre Annie Ernaux et son co-auteur : une manière de réapprendre à communiquer en s'affranchissant de l'emprise de la technologie (les appareils photos). En revanche, si la



musique est le reflet de l'intériorité dans l'extériorité, elle est tout autant le reflet d'un tissu de relations que la narratrice noue avec le monde environnant et avec elle-même. Dans le cas d'Annie Ernaux, faire appel aux diverses chansons citées s'offre à lire comme une « allégorie de l'individuation » et permet tout autant de se projeter dans la chanson comme une production singulière d'autrui. De ce fait, la chanson crée un milieu d'entre-deux : entre identification à autrui, comme dépossession de soi, et expression de soi, dans la mesure où la chanson donne à voir d'une manière plus nette un moi incapable de se dire ou d'écrire le trauma ou l'inavouable. Par exemple, dans le cas de la chanson « The voice within <sup>360</sup> », on est face à une « singularité interchangeable » et à une « impropiété du moi » inhérente à la fois aux rapports du chanteur à son écrit et à l'utilisation du média dans le texte. Le recours à cette chanson est « une représentation symbolique tirée de l'extensif », de l'expérience de la narratrice avec la maladie, mais aussi de la lutte de la femme pour disposer de son corps. La chanson est par conséquent le mode itératif du militantisme féminin de l'auteure. La popularité de la chanson renforce dans un ordre d'intensité les éléments inexprimés dans le texte. Le média sonore est par conséquent une dynamisation consciente du vécu de l'auteure, mais aussi un des vecteurs de transmission au lecteur. La chanson est une réécriture de l'autre scène, un épaississement du réel et une manière de penser l'identité dans la différence à laquelle la logique photographique se heurte. Une autre scène où le son se faufile se passe dans le magasin Mango. Il s'agit toutefois, dans ce cas, non d'un médium appelant à une résistance féminine, mais plutôt d'un mouvement psycho-sensoriel d'assimilation de la femme. La musique produit dans cette scène le débordement et la dislocation de l'image de la lutte de la femme que l'auteure essaie de communiquer au lecteur. Elle est aussi une manière de montrer la coexistence des images différentes de la femme dans la société. Dans cette scène, la narratrice regarde, constate, recule les frontières du moi et la transforme en une scène ontologique.

---

<sup>360</sup> « Young girl don't cry. I'll be right here when your world starts to fall. Young girl it's all right. Your tears will dry, you'll soon be free to fly. When you're safe inside your room you tend to dream. Of a place where nothing's harder than it seems. No one ever wants or bothers to explain. Of the heartache life can bring and what it means. When there's no one else, look inside yourself. Like your oldest friend just trust the voice within. Then you'll find the strength that will guide your way. You'll learn to begin to trust the voice within. Young girl don't hide. You'll never change if you just run away. Young girl just hold tight. Soon you're gone see your brighter day. Now in a world where innocence is quickly claimed. It's so hard to stand your ground when you're so afraid. No one reaches. Out a hand for you to hold. When you look outside look inside to your soul. Life is a journey. It can take you anywhere you choose to go. As long as you're learning. You'll find all you'll ever need to know (Be strong). You'll break it (Hold on). You'll make it. Just don't forsake it because. No one can tell you what you can't do. No one can stop you, you know that I'm talking to you. Young girl don't cry. I'll be right here when your world starts to fall. »

Toutefois, l'intérêt qu'on porte au système sonore dévoilé entre l'intériorité et l'extériorité, entre une vision singulière sur soi-même et une vision du monde extérieur, retrouve grâce à la chanson la possibilité d'une identité dans la durée, d'un soi qui n'est pas entier, mais comme une multiplicité tendue vers l'avenir. Si le son n'existe pas concrètement comme un continuum, il permet en revanche d'épaissir et d'approfondir le vécu, à travers la temporalité vécue en situation d'écoute et celle de sa retranscription dans le texte. Il se donne à voir comme une conscience aigüe et intime de la notion du temps réfracté dans la pensée de l'auteure. Ce média est enfin l'un des supports auxquels l'auteure a eu recours dans son entreprise d'expérimentation. L'agencement du support visuel et sonore traduit la vision expérimentale souhaitée par l'auteure et annoncée dès l'ouverture du livre. À ceci près que, si ces supports permettent à l'écrivaine de construire une réflexion sur son vécu et de la décupler, l'utilisation parcimonieuse du média sonore dénote les limites de cet outil, pour dire le réel et se construire ontologiquement. Par contre, la multiplication des supports de communication au sein d'un même support permet, pour reprendre la thèse de Godin, de transférer à l'extérieur et de déléguer à nos organes, pour pouvoir enfin penser. La photo tout comme le son sont des médias emphatiques qui contribuent à construire des représentations du concret, des scénarios et des concepts de plus en plus abstraits. Mais parmi les médias mentionnés dans le texte, on note la présence de la publicité comme synonyme de défaillance de la technologie et une faillite à établir de l'inter-échange entre les individus. En fait, c'est un mannequin en plastique sans autres traits visibles que les formes d'une femme qui provoque l'exaspération de la narratrice. La publicité comme les images radiographiques enferment la femme entre des murs invisibles : la femme est englobée dans le média et ce média en fait un jouet. Ernaux décrit le mannequin comme l'engendrement de l'humain à l'identique et invite le lecteur à distinguer le vivant de ce qui ne l'est pas, ce qui constitue d'ailleurs une des justifications de l'absence des corps des amants sur les photos. Cette sacralisation de l'humain se fait dans le contact des corps, dans la rencontre mais aussi dans le dialogue qui peut avoir lieu entre les sujets, comme par exemple avec M.

L'auteure montre que l'intermédialité dans sa richesse et diversité crée un écosystème dont le point nodal est l'homme et que c'est au sujet de dompter ces technologies dans leur désordre et dans leur hétérogénéité. Dans cet entremêlement hybride de médias où l'être est pris dans les nœuds d'un réseau, il n'est pas question de se saisir dans la substance, mais il s'agit plutôt de mettre l'accent sur les interférences entre les objets et l'humain, de la même façon que le temps humain est mis en boîte, capturé dans une photo. Même si le média dominant dans

l'œuvre est la photo, l'auteure met l'accent sur sa limite d'expression et dirige le regard plutôt vers l'interprétation. La non-visibilité des corps des photos, même si la narratrice précise que c'est un projet non-réfléchi, est une invitation à se réconcilier avec le corps, qui demeure, dans une dimension, extérieur au regard. C'est dans cette distanciation corporelle que naît la réflexion sur le vivant comme croisement entre le texte et les arts. Utiliser la photo comme une surface protectrice face au réel traumatique offre également une porte qui permet au moi de rentrer de l'extérieur pour rétablir le contact avec lui-même et avec autrui. « L'impératif du vivant <sup>361</sup> », pour reprendre l'expression de Th. Godin, est cette spécificité qui fait de lui un être traversé par des matières qu'il assimile avant de les rejeter. Ces matières sont dans un incessant renouvellement et renouvellent à son tour le sujet. Se connecter à ces matières permet à l'homme, à son tour, de devenir un être intermédiaire, qui doit approvisionner par sa conscience la pensée et lui donner un sens. Le projet d'expérimentation et les organisations inconnues attendues par l'auteure résident peut-être dans les relations qu'elle peut avoir avec soi et avec les autres, elles-mêmes fondatrices d'autres relations. L'intermédialité offre par conséquent une panoplie de canaux pour permettre au sujet de rester plus ou moins dans son expérience singulière et de rentrer en même temps dans un réseau relationnel qui vient enrichir son expérience des autres, tout en lui offrant la possibilité d'une certaine décentration.

## **2. Une réécriture filmique comme performance**

Mikhaïl Bakhtine explique que le propre des textes littéraires véritablement dialogiques consiste dans l'entremêlement des genres et de la multiplicité des usages quotidiens. Pour Bakhtine, la culture n'est pas constituée par un territoire bien connu et des frontières stables, mais elle est faite de multiples frontières, que l'on suit ou que l'on traverse sans cesse. Ces mêmes frontières n'enferment pas un ensemble homogène, mais forment plutôt un maillage variable de genres, de discours hétérogènes, qui se trouvent ainsi configurés<sup>362</sup>. Dans ses travaux, Bakhtine met en avant deux notions : l'exotopie (le fait de se trouver en dehors) et la compréhension. L'exotopie suppose donc que l'on ne se contente pas de recevoir des messages, mais que l'on joue aussi sur la capacité de chacun à imaginer les points de vue étrangers aux siens, afin de mieux combiner et associer les perspectives et d'assurer la compréhension. L'anthropologie bakhtienne repose essentiellement sur une ontologie

---

<sup>361</sup> Voir, Thierry Godin, *L'impératif du vivant, suggestions pour la réorganisation du monde*, Paris, L'Archipel, 2013.

<sup>362</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, trad., Daria Olivier, préface. Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèques des idées, 1978, p.40.

implicite, non pas focalisée sur l'être et sur la conscience, mais sur l'être-avec, comme plongement dans les médiations sociales<sup>363</sup>.

Annie Ernaux annonce dès l'ouverture du livre une résistance au modèle narratif dominant. Le désaveu qu'elle éprouve face à l'insatisfaction générée par les modèles classiques de narrativisation la pousse à chercher d'autres formes, notamment par le biais de la photo. Elle fait ainsi s'alterner dans son œuvre, comme nous l'avons analysé plus haut, un ensemble de médias hétérogène, afin de faire face à la continuité discursive initiale du texte. De fait, le texte se transforme en une forme hybride, oscillant entre une continuité invisible et une expression littéraire discontinue. La confrontation de la narratrice avec les « traces matérielles, visibles »<sup>364</sup> que constituent les images et avec des traces invisibles, comme les corps aperçutibles, subsume la fragmentation des images et du texte sous une trame narrative qui montre les limites de chaque outil. Par exemple, pour la photo, la narratrice affirme :

« Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la photo. Elle vient de vouloir autre chose que ce qui est là. Signification éperdue de la photo. Un trou par lequel on aperçoit la lumière fixe du temps, du néant. Toute la photo est métaphysique. »<sup>365</sup>

Les aspérités de la photo montrée par la narratrice invitent à revoir la grammaire de la photo, conçue non pas comme un média indépendant mais, plutôt, comme une articulation avec d'autres. Le regard de l'auteure, tout comme celui du récepteur, sont invités à se concentrer, par conséquent, sur le récit sous-jacent de cette articulation. La démarche interprétative de l'œuvre ernalienne offre ainsi comme point nodal le regard baladeur, c'est-à-dire un regard qui serait à la fois humain dans sa capacité d'entrevoir des réalités singulières mais aussi le regard de la caméra invisible créant des scènes invisibles qui, par effet d'illusion et d'imagination, exhibent d'autres réalités, d'autres orientations culturelles et d'autres rapports sociaux, en lien avec le singulier et l'interpellation du vécu comme une entité intégrant un ensemble à la fois codifié et étendu de relations : une nouvelle façon de vivre le monde.

En effet, la présence du film invisible apparaît par le biais de trois instances dans le texte, mais aussi quand l'auteure annonce que son texte ne sera pas strictement textuel. Les cinq premières pages du livre se veulent « un compte rendu » sur l'organisation et le but de la démarche, qui consiste à « saisir l'irréalité du sexe dans la réalité des traces. Le plus haut

---

<sup>363</sup> Voir, Éric Méchoulan, « intermédialité et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality, in, *History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n°16, 2010,p.233-259.

<sup>364</sup> L'usage de la photo, p.159.

<sup>365</sup> L'usage de la photo, p.144.

degré de réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs. »<sup>366</sup> L'auteure annonce que le « dire » textuel sera marqué par des absences et par l'inachèvement, et confie au lecteur la tâche de rassembler les éléments manquants par son imagination : c'est la part du montage. L'imaginaire ou la mémoire se transforment ici en un écran invisible sur lequel se formerait le scénario, comme un signe de l'inachèvement et de la dépendance du texte littéraire. Le montage se définit, pour reprendre l'expression de Godard, comme « une opération de rapprochement : c'est la possibilité de lier, de délier, c'est en quelque sorte la possibilité même du mélange intermédial entre les sons, le texte et l'image car le principe du montage, c'est mettre en rapport les choses et de faire que les gens voient les choses. Ce que j'appelle montage est simplement un rapprochement. C'est ça la puissance extraordinaire de l'image et du son qui va avec, ou du son et de l'image qui va avec. Le montage *permet de voir des choses et non plus de les dire.*<sup>367</sup> »

Le texte-film se révèle notamment par le résumé ou le « synopsis » : la découverte et la fascination des scènes après des scènes d'amour ; la formation des objets, de paysages en éternel changement ; les prises de vue avec des cadrages différents. Le synopsis est suivi d'un script écrit à quatre mains, mais aussi de la contribution d'un tiers, celle du lecteur, comme spectateur et créateur. Chacun des éléments annoncés possède un statut indéfinissable mais formellement différencié. Dans un texte, ces éléments hétéroclites, le livre se constituent dans un ensemble d'interactions : co-auteur, metteur en scène (M.) et lecteur, qui se voit attribuer les rôles de monteur et de réalisateur. Le texte annonce donc d'emblée une écriture nouvelle, écriture qui, d'une certaine manière, se refuse à être une écriture et qui s'ouvre aux images, au son pour devenir elle-même filmique.

Par ailleurs, l'emploi du futur dans la dernière phrase de ce que nous considérons comme le synopsis annonce le film absent, comme projet futur, et le texte comme « une entreprise »<sup>368</sup> qui précède. Le synopsis s'offre donc à nous comme un récit schématique, qui explicite, outre le projet et les instruments de travail, l'originalité de l'œuvre et sa différenciation par rapport à la plupart des romans ou des récits. En revanche, le statut annonciateur du synopsis crée dès le début une combinaison ambiguë sur le plan temporel : le texte, écrit avant, devient de fait un passé après sa publication et un futur pour la formation de ce film-absent, qui revient au

---

<sup>366</sup> L'usage de la photo, p.17.

<sup>367</sup> Voir Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, éditions de l'Albatros, 1980, p.120.

<sup>368</sup> L'usage de la photo, p.17.

récepteur. Le film-absent est donc une conjugaison temporelle interne prenant appui sur le référent réel dans les pré-commentaires et sur les significations futures avancées par l'auteur. Le souci du temps, manifesté par l'ancrage de la « phrase-image » de Rancière, comme oscillation entre l'image en tant qu'instance d'immédiateté visible et l'image comme médiation d'un dire, en vient à englober aussi l'espace, par la mention des cadrages et les essais de M. pour saisir les scènes. Le film-absent enserré dans le texte verbal est une tentative de découvrir « un codage nouveau de la réalité », selon l'expression de Jean-Luc Godard<sup>369</sup>.

Donc, s'il ne saurait à l'évidence être question de faire une étude filmique détaillée, notre but est de montrer une autre lecture de la transposition et de la lutte des médias, le texte inclus, associant en permanence des gestes de totalisation, qui visent à capturer la réalité dans une image, des instantanés et des gestes de détotalisation, qui visent à différer la clôture de l'expression. Répétition à modifier peut-être

L'immersion du lecteur dans ce film-absent commence par le sexe érigé de M. Cette image équivaut à l'avant-plan dans les films. Le regard du lecteur se trouve orienté par le cadrage instauré par l'auteur. Ce dispositif permet l'immersion dans un espace, situé au premier plan, entre l'objectif et le sujet principal :

« Sur la photo, on ne voit de M., debout, que la partie du corps comprise entre le bas de son pull gris, à larges côtes torsadées, tombant au ras de la toison rousse, et le milieu des cuisses sur lesquelles est baissé son slip, un boxer noir avec la marque Dim en grosses lettres blanches. Le sexe de profil est en érection. La lumière du flash éclaire les veines et fait briller une goutte de sperme au bout du gland, comme une perle. L'ombre du sexe dressé se projette sur les livres de la bibliothèque qui occupe toute la partie droite de la photo. »<sup>370</sup>

Dans ce « plan », on relève l'importance de la lumière du flash, une « lumière partisane », qui « en modelant formes et contours, désigne l'« objet », insiste, sépare, cisèle et souligne l'essentiel des formes, repoussant le secondaire au second plan. C'est une lumière hiérarchisante, classificatrice : une lumière « engagée ». Henri Alekan, un célèbre directeur de la photographie, qualifie cette lumière d'« éclairage unidirectionnel ». En soulignant le rôle de la lumière du flash, on soulève ainsi l'importance de l'éclairage. Éclairer, selon H. Alekan, « [...] en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à

---

<sup>369</sup> « Documentation sur Jean-Luc Godard », (1959 – 1983), Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 10/12: le document, intitulé " La vidéo, Tout va bien... Mal" (37-41) est signé par Godard en 1973. Il s'agit d'un extrait du scénario du film *Moi je*. Godard y analyse les lieux contemporains de production et de diffusion des images, et s'interroge sur l'innovation technologique de la vidéo.

<sup>370</sup> L'Usage de la photo, p.19.

voir, “illuminer” ou mieux, “luminer” (mot à imposer) ; c’est donner à penser, à méditer, à réfléchir ; c’est aussi émouvoir »<sup>371</sup>. Dans cette séquence, la lumière crée une ombre, l’ombre d’une image. Cette ombre peut être également considérée comme ce qu’il y a derrière l’image, sa « doublure d’invisible », une falsification de l’infigurable, pour reprendre les mots de Merleau-Ponty<sup>372</sup>. L’ombre du sexe de M. est le signe d’une lente bascule de l’invisible au visible, qui correspond à l’art des cadres et des décadrages. Se focaliser sur l’ombre, c’est la mettre au travail, lui soutirer échos et couleurs, c’est une manière de se réappropriier un univers devenu incompressible. Annie Ernaux glorifie ainsi par l’ombre du sexe de M. ce contre quoi habituellement l’art se défend : l’ombre montre ce qui d’ordinaire est caché, réveille un public assoupi et somnolent, le confronte à un éros très régressif et interpelle son soi, voire l’accroît, dans un face-à-face avec un instinct élémentaire. L’ombre, en langage psychanalytique, place les œuvres du côté de la perversion et non de la sublimation.<sup>373</sup>

Par ailleurs, dans l’espace représenté « du sujet de la représentation », l’ombre du sexe de M. apparaît comme un simulacre de l’instance invisible qui préside la représentation. Dans le livre, l’ombre du sexe de M. jouera un rôle décisif, parce qu’elle assure le passage entre le visible et l’invisible, ou plus exactement parce qu’elle ouvre à l’invisible une voie vers le visible. On comprend qu’elle puisse à la fois attester dans le champ la présence de l’instance énonciative et devenir le mode d’apparition privilégiée, entre autres, des fantômes du passé, qui reviennent d’un ailleurs absolu. La première relève du cadre « réel », la seconde se situe dans le « rêve éveillé » ou le souvenir. L’image de l’ombre, bien qu’elle existe et qu’elle soit vue par la narratrice, se dérobe au spectateur-lecteur. Si l’image se dérobe, c’est que dès l’origine et du premier regard, il n’y pas d’image possible. Cette hypothèse peut permettre d’expliquer le déplacement de l’image-ombre faisant partie du monde fictif et invisible, vers la scène du train à Rome :

« [...] Elle présente beaucoup d’analogie aussi avec une scène dont j’ai été spectatrice l’été de mes vingt-trois ans, dans la gare Termini, à Rome, alors que j’étais en train de manger un hot-dog, accoudée à la fenêtre ouverte du train qui devait bientôt partir. Juste en face de moi, dans le train arrêté de l’autre côté du quai, un sexe érigé sorti du pantalon était violemment branlé par la main d’un homme dissimulé jusqu’à la taille par le store, qu’il avait à moitié baissé, d’un compartiment de première. »<sup>374</sup>

---

<sup>371</sup> H.Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Librairie du Collectionneur, p.8.1991.

<sup>372</sup> Merleau-Ponty, Maurice, and Claude Lefort (éd.). *Le visible et l’invisible* ; Suivi de notes de travail. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 1964.

<sup>373</sup> Murielle Gagnebin, « Crépuscule de l’art », in *Du divan à l’écran*, n° « *Après l’analyse* », Paris, P.U.F., 1999, p.214-240.

<sup>374</sup> L’Usage de la Photo, op.cit.p.20.

Le glissement qui s'opère entre l'image invisible de l'ombre et l'homme de la gare Termini laisse apparaître la fusion entre le texte lu et l'image, une fusion qui laisse s'installer une lecture visuelle des lieux, des objets, des détails visualisés par les personnages racontés ou par la personne de la narratrice. Le regard de la narratrice est assimilé à un objectif de caméra. Le récepteur regarde à travers le regard de la narratrice, voit défiler les lieux, les objets à travers le viseur : c'est ce que Christian Metz nomme l'identification cinématographique primaire, autrement dit l'identification avec le regard de la caméra.<sup>375</sup>

L'ombre devient, dans ces conditions, la trace de l'humain, et l'ombre de l'image le bastion de notre finitude.<sup>376</sup> Dans *L'Usage de la photographie*, L'image et l'ombre se trouvent intimement liées à la vie de la pensée de la narratrice et à sa mémoire. Le reflet du photogramme absent constitue pour la narratrice la seule trace visible de ces scènes où le corps est resté inaccessible jusqu'à la fin pour le spectateur. L'ombre peut aussi traduire la part d'intimité de soi-même. Entre le monde de la lumière et le monde de l'ombre, la suture s'effectue différemment pour Annie Ernaux et pour le spectateur. Chez ces derniers, la circulation du désir assure le montage entre les images, par l'appel vers l'objet absent, des images attendues depuis le prologue. Ainsi, faire, intentionnellement, « la part de l'ombre », pour reprendre le titre du livre de Georges Bataille, reviendrait à embrasser notre vie psychique toute entière, de la veille au sommeil et aux rêves, dont les ombres planent sur notre pensée, comme les souvenirs lointains, habitants secrets des limbes ou de l'enfer de la mémoire enfantine.

L'ombre et la lumière sont des éléments déterminants pour définir la perspective atmosphérique. L'ombre traduirait une vision, alors, plus originelle, profonde. Elle donne aussi à voir une image de l'infigurable. La première image décrite par Annie Ernaux est née d'une ombre portée sur un mur, d'une ombre conjuguant à la fois un plaisir et une peine, un bonheur et une souffrance, comme une traduction de l'inévitable absence en lien avec l'amour, la perte de l'amour. L'ombre, serait, donc, dans une relation antithétique l'incarnation de mort, et une conjuration contre la mort.<sup>377</sup>

On est bien devant une représentation iconisée et imaginée. L'anonymisation du corps de Marc à travers l'ombre ou les vêtements, un peu plus loin dans le livre, nous fait penser à des

---

<sup>375</sup> Christian Metz, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Ed Christian Bourgeois, 1977.

<sup>376</sup> Von Chamisso, *La merveilleuse histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre*, Paris, Bib de La Pléiade, Romantisme allemands, 1973.

<sup>377</sup> Voir, Murielle Gagnebin, *L'ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*, Éditions Champs Vallon, Seyssel, 2002, p.24-25.



séquences d'animation onirique, pour reprendre une expression tirée du langage cinématographique. Les compositions équivalent à des séquences au cinéma, permettant de trouver une échappatoire à la révélation du visage. Aborder les espaces visuels en « caméra subjective » évite par conséquent de montrer au lecteur les visages des personnages principaux. L'idée de l'ombre et du flash-back, ou analepse, la séquence dans le train de Termini, viennent renforcer le procédé de « transfiguration » ernalien. Cependant, si l'on tient compte de ce que la photo exige du photographe qu'il se détermine par rapport à son sujet, dès l'instant où il se saisit de la caméra, il constate qu'il n'y pas d'observation neutre du réel, et qu'on est toujours position par rapport à lui. L'impossibilité de croire en une observation « objective » du réel avec une caméra est due au fait que la perception du photographe n'est qu'une prise de position visée, par le seul fait que ce dernier est situé dans un espace donné, à tel instant. Entre ombres et images aux contours hybrides et ambigus, l'idée de la trace est exploitée avec ses connotations d'absence et d'excès : absence, car elle est la marque de ce qui a disparu et ne peut revenir ; excès, car elle renvoie ainsi à ce qui, même absent, continue de déranger l'ordonnement du monde. La narratrice préfère être une ombre qu'une trace, ou plutôt l'ombre comme trace.

La séquence qui met en scène le souvenir de l'écrivaine dans le train apparaît petit à petit comme une reconstitution de ce souvenir lui-même, un dédoublement qui affecte la scène initiale et qui inscrit le personnage concerné dans l'espace de représentation conflictuel, d'une part, par la fascination, de près, pour les images, ce que Louis Martin nomme leur « effet-Méduse »<sup>378</sup>, et, d'autre part, par la distance du regard qui les rend maîtrisables grâce au récit. Ainsi, la narratrice, comme la voix d'un metteur en scène invisible, orchestre la représentation de l'irruption d'images mentales dans le fil de la narration. Tout compte fait, les photos « écrites se changent en d'autres scènes dans l'imagination des lecteurs. »

Par ailleurs, par le regard, la narratrice reprend les codes et les perspectives propres à la sémiologie du cinéma. L'espace se définit ainsi par rapport au cadre de la photo mais aussi au « champ » c'est-à-dire tous les éléments du hors cadre. C'est en fonction de lui que s'opère la distribution des éléments, des personnages. Le champ inclut donc l'image présente ou imaginée qui se compose dans le cadre comme une organisation à l'intérieur du plan. C'est cette structuration de l'espace qui constituerait l'objet d'interprétation par l'écriture mais aussi de la part du récepteur. Dans nos compositions, l'espace se développe ainsi sur un axe

---

<sup>378</sup> Louis Martin, *Détruire la peinture*, Flammarion, coll., « Champ », Paris, 1997, p.140.

syntaxique et le spectateur articule les différents éléments, reconstitue le référent fictionnel (le hors cadre) dans le but de percevoir et de distinguer « les possibles réels » écrits.

De plus, le cadre spatial est présenté, après évocation du contexte, au moyen d'une vue de façade, un plan d'ensemble, une vue intérieure de la cuisine, une vue sur le couloir, une vue exploratrice sur l'intérieur des chambres et des chambres d'hôtel, un plan rapproché de la fenêtre, cadré de l'intérieur vers l'extérieur. L'espace se construit à travers le regard d'une instance narrative, à travers le regard de l'écrivaine qui le balaie et l'explore. Ainsi, la vue sur l'extérieur depuis la fenêtre du train dans la gare Termini est présentée d'après un plan de vue de l'intérieur vers l'extérieur des rames. La fenêtre ouverte laisse voir l'affrontement du personnage féminin avec les hommes ou avec leurs obsessions. Considérée comme l'élément symbolisant la recherche d'une échappatoire qui permettrait, en un premier lieu, de retrouver l'air libre et par conséquent le sentiment de liberté, dans *L'Usage de la photographie*, la fenêtre joue le rôle de l'ouverture sur l'extérieur et constitue une manière de s'échapper d'un espace confiné comme la chambre, qui lui rappelle sa maladie, son corps épuisé et modifié par le cancer. Jean Rousset, analysant la fonction de la fenêtre dans l'univers romanesque de Flaubert, suggère une formule qui convient à ce phénomène : « la fenêtre, écrit-il, unit la fermeture et l'ouverture, l'entrave et l'envol, la clôture dans la chambre et l'expansion au dehors, l'illimité dans le circonscrit. »<sup>379</sup>

Vincent Descombes explique que le recours à l'intermédialité permet d'« éviter le repli réflexif <sup>380</sup> ». Ainsi, l'intensification du regard dans l'entreprise expérimentale de l'auteure, comme une reconquête de la réalité, fait resurgir, encore une fois, l'investissement du féminin qui s'inscrit en ligne de fuite par rapport aux discours dominants. Un projet qui implique *la subjectivité extra-consciente*<sup>381</sup> du sujet, dans la mesure où l'identité psychologique n'est pas seulement le résultat du petit roman familial de l'individu. Autrement dit, la subjectivité du sujet est préfabriquée par le discours social, et donc la singularisation se forme au sein de la dimension pré-personnelle de l'individu, laquelle trouve, dans l'autofiction, le lieu

---

<sup>379</sup> Jean Rousset, *Forme et signification : Essais sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, J.Corti.1962.p123.

<sup>380</sup> Vincent Descombes, *Proust : Philosophie du roman*, Collection "Critique, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 152.

<sup>381</sup> Le terme est emprunté à Felix Guattari qui, voulant se détacher de la notion freudienne d'inconscient, a proposé l'expression « subjectivité extra-consciente » pour nommer une subjectivité consciente des déterminants identitaires antérieurs au sujet et le fait que « les médias, la publicité, les sondages manufacturent à grande échelle de l'opinion, des affects, des attitudes prototypées, des schèmes érotisés de narrativité... » Voir : Félix Guattari, « les dimensions inconscientes de l'assistance », conférence prononcée dans le cadre du colloque sur « la pratique thérapeutique » à Trieste, du 22 au 24 septembre 1986. La transcription de cette communication est disponible: [http://www.revuechimeres.fr/drupal\\_chimeres/?q=node/11](http://www.revuechimeres.fr/drupal_chimeres/?q=node/11).

privilegié de sa mise en œuvre. Donc, à la lumière de ces considérations, on note que le sujet féminin se positionne dans une quête d'authenticité : « écrire au féminin voudrait peut-être alors dire qu'il faut travailler son histoire et son espoir là et seulement là où ils peuvent prendre forme, là où il y a matière à texte. »<sup>382</sup> C'est plutôt la lutte féminine qui est soulignée, une lutte qui ne cesse d'échapper comme le temps ernalien. *Les moments de jouissances irréprésentables* sont la représentation du présent de la narratrice. Le présent est ainsi considéré comme le temps pendant lequel Annie Ernaux ressent des émotions, des sensations, rien de nouveau ne s'y loge que ce qui s'y trouve. Considérant le présent comme un moment sans surprise, la narratrice fait en sorte de se remémorer des souvenirs qui l'habitent sans ordre, au rythme irrégulier et louvoyant de sa mémoire. Le passé surprend, le passé est véritablement nouveau dans l'atelier scriptural ernalien. On peut considérer les souvenirs, dans *L'Usage de la photo*, comme étant *une remémoration différée pour que la pensée même se mette en mouvement* : la narratrice ne respecte pas la trilogie passé/présent/futur, elle s'adonne au jeu de la mémoire, qui demeure continuellement ouverte comme un travail en cours. Le passé est continu en elle, il se renouvelle et s'offre sous des jours inédits par son présent. Dans son texte, Annie Ernaux « n'attend pas de la vie qu'elle [lui] apporte des sujets mais des *organisations inconnues* d'écriture. »<sup>383</sup> Au contraire, elle exploite sa vie pour en faire des textes qu'elle seule pouvait produire : cela « veut dire des textes dont la forme même est donnée par la réalité de ma vie. Jamais je n'aurais pu prévoir le texte que nous sommes en train d'écrire. C'est bien de la vie qu'il est venu. Réciproquement, l'écriture, sous les photos, en multiples fragments – qui seront eux-mêmes brisés par ceux, encore inconnus en ce moment, de M. – m'offre, entre autres choses, l'opportunité *d'une mise en récit minimal de cette réalité.* »<sup>384</sup>

Certes, le texte ernalien montre la volonté de l'auteure de ne pas apparaître sur les photos. Mais elle utilise aussi ces images en noir et blanc comme le point de départ, le prétexte à un retour vers le passé qui permettra un retour sur soi, ancré dans un présent créateur. Le personnage féminin accomplit ce geste d'ouverture vers l'extérieur comme la conséquence directe d'un corps qui refuse la maladie, tant morale que physique, exprimant par conséquent le désir de maintenir ou de rétablir le sentiment de liberté si nécessaire à son équilibre. À travers cette fenêtre, la narratrice éprouve dans son corps les liens qui la rattachent au monde extérieur ; mais elle se situe aussi par rapport à autrui en manifestant le

<sup>382</sup> Luce Irigaray, *ce sexe qui n'en ai pas un*, Paris, Minit, 1977, p.26.

<sup>383</sup> *L'usage de la photo*, p.76.

<sup>384</sup> *L'usage de la photo*, p.76-77.

désir de maintenir la relation qu'elle a commencée avec M., tout en prenant une légère distanciation par rapport à sa relation intime au profit d'un esprit critique. L'inquiétude manifestée par rapport à la maladie disparaît pour un instant, laissant place à une réflexion sur ce qui entoure la narratrice, ce qui montre l'extérieur comme un échange entre le « dedans » et le « dehors ». La scène vue à travers la fenêtre peut être lue comme une projection à la fois de son déséquilibre et de son équilibre. À cette étape, la fenêtre permet à la narratrice de prendre du recul par rapport à sa situation, afin d'assumer son passé ou d'entrevoir sa vie future. La fenêtre se transforme en un effet de miroir, par lequel le dehors n'apparaît plus comme séparé du dedans.

Autrement dit, le récit ne cesse pas de fonder grâce au croisement de plusieurs éléments indiciels, aux yeux du spectateur, de nouvelles images « virtuelles », puisées en général dans sa culture, ses propres expériences. C'est cette part réservée au lecteur qui est privilégiée dans le texte ernalien. Le lecteur devient un « producteur du texte<sup>385</sup> ». L'interprétation et la lecture émanent de l'activité du lecteur : le sens, ou les sens pluriels, que le lecteur fait naître en son esprit et sa sensibilité. Lire se transforme en une participation active.

La narratrice écrit alors : « Je ne suis plus dans la réalité qui a suscité mon émotion puis la prise de vue de ce matin-là. C'est mon imaginaire qui déchiffre la photo, non ma mémoire. »<sup>386</sup> La parole ne cesse de fonder aux yeux du spectateur des images en renouvellement constant de ce qu'il est en train de lire. Et pourtant, la narratrice semble perpétuellement étonnée de découvrir l'image telle qu'elle la décrit, comme si sa propre création lui échappait dans le souvenir conflictuel et fusionnel, d'où la mise en œuvre d'une « remémoration différée, pour que la pensée même se mette en mouvement. »<sup>387</sup> Le recours à l'imagination est une suggestion non sur la difficulté de survivre à un passé dévastateur, mais sur la nécessité d'affronter les zones d'ombre d'un présent problématique. Entre le passé et le présent, une boucle temporelle se crée au fil du récit, qui illustre une conception de la vie fondée sur un mouvement circulaire. Cet effet de spirale fait sortir l'écrivaine de la simple analogie, mais aussi de la trace du réel, qui reproduirait une vision entièrement objective. Le temps perd parfois de sa lisibilité et se mélange. Plusieurs correspondances, entre le présent et le passé, sont le produit de cette perte de données temporelles, de ces souvenirs altérés. De nombreuses ellipses ou accélérations imprévisibles de l'action parviennent à compresser

---

<sup>385</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, éd. Du Seuil, 1970, p.10.

<sup>386</sup> L'usage de la photo, p.31.

<sup>387</sup> L'Usage de la photo, p.32.

l'impression de durée. Ce fait engendre une impression proche des expériences de l'agonie, de la mort, des moments ultimes, qui se traduit par une extraordinaire condensation des données temporelles, comme si la conscience était progressivement affectée par la loi d'intemporalité qui règne dans l'inconscient.<sup>388</sup>

Les liens serrés entre la mort et l'érotisme participent de l'acte de transgression éternel. Dans *L'Érotisme* de Georges Bataille, l'analyse procède par oppositions : continuité/discontinuité, plaisir/douleur, loi/transgression, vie/mort. Nous retrouvons aussi dans le texte étudié des dichotomies parfois implicites, comme l'opposition ouvert/fermé. L'une des oppositions binaires qui nous intéressent réside dans l'opposition scopophilie/exhibitionnisme, opposition qui renvoie au clivage entre les sexes. Les deux positions décrites à travers la fenêtre ne sont pas indifférentes : l'homme inconnu du train, debout par rapport à la narratrice, assise. La narratrice rapporte l'opposition entre le haut et le bas ; le visage opposé au sexe érigé de l'homme est considéré par cette dernière comme un geste qui transgresse les lois de la décence, comme un geste qu'elle pourrait « décrire, et [qu'elle] ne pourrait pas exposer aux regards. »<sup>389</sup> D'un autre côté, la même scène transforme l'homme en un objet sexuel soumis au regard féminin, la subversion d'une situation où la femme est communément considérée comme l'objet sexuel soumis au regard masculin dans les sociétés patriarcales. Laura Mulvey exprime ainsi le jeu de regard entre l'homme et la femme :

« Scopophilia arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen. Thus, in film terms, one implies a separation of the erotic identity of the subject from the object on the screen (active scopophilia), the other demands identification of the ego with object on the screen through the spectator's fascination with the object of his like. The first is a function of the sexual instincts, the second of the ego libido. This dichotomy was crucial for Freud. Although he saw the two as interacting and overlaying each other, the tension between instinctual drives and self-preservation polarizes in terms of pleasure. But both are formative structures, mechanisms without intrinsic meaning. In themselves they have no signification, unless attached to an idealization. Both pursue aims in indifference to perceptual reality, and motivate eroticized phantasmagoria that affect the subject's perception of the world to make a mockery of empirical objectivity. »<sup>390</sup>

La théorie de Laura Mulvey sur le regard sexué de la caméra est destinée à souligner la représentation artistique traditionnelle de la femme comme objet passif voué au regard

---

<sup>388</sup> Michel de M'Uzan, « le travail du trépas », in *De l'Art à la mort*, Paris. Gallimard, p.192.1977.

<sup>389</sup> L'Usage de la photo, p.20.

<sup>390</sup> Mulvey Laura, *Visual and other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989, p.19.

masculin, dont la principale fonction consiste à susciter le désir projeté dans ces images. Ce seraient, ainsi, ce regard et le désir masculins qui détermineraient la représentation. Toutefois, Annie Ernaux réussit à transformer le modèle traditionnel, en subvertissant la masculinité du regard. Le regard de la narratrice sur l'objet sexuel masculin peut être lu comme une inversion des rôles, comme une prise de pouvoir sur le corps d'autrui. Un nouveau rapport au plaisir s'établit par le recours à la figure de remplacement de l'entièreté du sujet par la partie sexuelle. Ainsi, la transfiguration du regard masculin ne rappellerait pas le tableau d'Orlan <sup>391</sup>, *L'Origine de la guerre*, mais fait davantage pendant au célèbre tableau de Gustave Courbet, *L'Origine du monde* (un tableau qui suscite l'indicible et offre encore aujourd'hui un corps de femme dangereux à voir)<sup>392</sup> : un phallus, des jambes écartées, reprenant et « travestissant » l'iconographie féminine de Courbet, illustre le titre, en un geste qui ne se départit pas du féminisme.

L'intention de transgression est reprise dès l'ouverture de certains des textes ernaliens. Cette intention répond également à une stratégie de marketing, avide d'intrigues intimes et mystérieuses sur le mode confessionnel. La transgression dans l'immoral, dans les canons sociaux, permet une libération et un accomplissement de l'être. Ainsi, dans le texte, tous les détails sont porteurs de cet attachement au plaisir sexuel. Les lieux (chambre, chambre d'hôtel, couloir, bureau) se transforment en des lieux où l'on a recours à toutes sortes de méthodes pour raviver et satisfaire le désir. Regarder le sexe érigé d'un inconnu témoigne d'une vraie libération de la morale sociale, d'une connaissance approfondie de l'autre, mais aussi de la contribution de l'intimité physique au plaisir et à l'espoir.

Cet état de libération se fait en même temps à travers deux facettes du même corps féminin : d'une part, on trouve un corps sexualisé (lingerie fine, escarpins) et, d'autre part, un corps « décorporé », puisque ne subsistent du corps que les vêtements qui le voilent. En outre, la relation sexuelle de la narratrice, conjuguée à la maladie, offre au lecteur une autre facette du corps : un corps relativement asexué (à cause de la chimiothérapie, elle n'a ni cheveux ni poils ; son sein, organe érotique, est malade). Une mise en scène du corps sous toutes ses coutures, puisque après tout, pour l'auteure, « le corps, la sexualité n'ont jamais été pour [elle] des thèmes avant tout féministes. Simple, [elle] ne conçoit pas d'écrire sans

---

<sup>391</sup> <http://www.orlan.eu>

<sup>392</sup> Le tableau de Courbet, lors des expositions récentes (2007-2008) à Paris et à New York, est caché dans les galeries peu accessibles afin ne pas compromettre l'innocence de certains visiteurs, pour son effet jugé maléfique. « The work is sequestered in a narrow space along with a nearly identical stereographic image by Auguste Belloc and several photograph of nudes. » Roberta Smith, « Seductive rebel who kept it real », *New York Times*, Art review (February 29, 2008).

que la totalité de l'individu soit en jeu, sans que toute la réalité – donc celle du corps – soit dite ; et le corps, en effet, peut servir à dire autre chose. »<sup>393</sup>

Ce corps « mutant », selon l'expression de Marie-Laure Susini, dresse un portrait de femme édifiant : une femme qui prend son destin en main, qui raconte son expérience d'avortement sur un ton « désentimentalisé », tout en résistant « au lyrisme de la colère ou de la douleur<sup>394</sup> ». Consciente de l'importance de cet acte interdit, l'auteure dote le reste des personnages féminins de la même force pour créer un cercle de femmes rebelles, contre la morale sociale et les normes. Parmi ces personnages féminins, on trouve la faiseuse d'ange dont le profil se caractérise par le sang-froid, la force mais surtout la détermination dans l'exécution de la tâche, de la prise en main du fœtus après l'expulsion jusqu'à sa mise en sac de biscottes en passant par la cuvette et la chasse tirée. Annie Ernaux ne laisse pas les mâles en coulisses par hasard (ici on peut citer le garçon catholique) : ce choix véhicule un message sur la prise de conscience, par les femmes, de leur pouvoir et de leurs actes après la libération de leurs corps. Le corps imbibé du passé, déplacé et retourné, se reconstruit dans un présent, en vue d'un futur émancipé. Ce corps féminin se transforme en un terrain de jeu rétrospectif qui raconte ses propres expériences, toujours remodelées par l'affectif. Il offre une identité subjective malléable et poreuse, mais qui fait résistance dans le pouvoir d'agentivité des mots, dans les zones troubles à l'affût des écueils où se recueillent toutes ces dynamiques qui l'assiègent : « pour moi, l'image de l'écriture, c'est descendre dans les choses troubles, vraiment très troubles et se trouver confrontée à la difficulté de les dire ; finalement, c'est une transgression.<sup>395</sup> »

En somme, on a pu faire une lecture du corps de la femme à travers le cadre des photos qui possèdent une signification double : soit le cadre de l'image, qui est le produit d'un choix de l'opérateur ou des premiers spectateurs, soit le cadre dans un sens plus large, un cadre extérieur qui renforce le contexte pour la présentation des images spécifiques (on peut mentionner ici les photos de la chambre 223 de l'hôtel Amigo, à Bruxelles, 10 mars, à Bruxelles, hôtels des Écrins, chambre 125, 6 octobre). Dès lors, « ne peut-on voir la vie derrière soi comme une série de chambres en abyme jusqu'à celle, définitivement opaque, neigeuse tel un film mal enregistré sur magnétoscope, de la naissance ? »<sup>396</sup> *L'Usage de la*

---

<sup>393</sup> Entretien de Philippe Vilain avec Annie Ernaux. Une « conscience malheureuse » de femme, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/litte/article/viewFile/27654/25511>.

<sup>394</sup> L'événement, p.86.

<sup>395</sup> Annie Ernaux, Sur l'écriture, Litté Réalité XVI.1 Printemps/ été, 2013, 21.

<sup>396</sup> L'usage de la photo, p.168.

*Photographie* est moins une autobiographie qu'une autofiction. Pourquoi ? Tout simplement parce que le pacte qui unit l'auteur et le narrateur est un pacte invisible, un pacte fantôme. L'écriture de ces photographies a pris naissance au verso des photographies, car il a bien fallu, à un moment ou à un autre, ne plus regarder pour écrire. À l'instant où l'auteur ne regarde plus les photographies, la structure de l'autobiographie se modifie. Écrire devient ainsi une manière de voir et non de re-voir pour re-produire, de voir comme un appel à l'imagination, aux différents processus de remémoration. Ainsi, nous pensons que « photofiction »<sup>397</sup> serait le mot le plus adéquat pour comprendre comment ces photographies sont *accrochées au mur de l'écriture*. La *photobiographie*, baptisée récemment comme *photofiction*, permet de mettre à jour, entre autres, des images mentales qui révèlent, au sens photographique du terme, le sujet littéraire. Les chemins entre les images *in absentia* ou *in presentia* s'entrecroisent et donnent à voir un « voyage au centre de l'entre-deux ». Le voyage, dans le livre d'Annie Ernaux, s'effectue entre le mutisme des images, l'aspect mortifère de ces dernières et le manque du visible sur lequel l'auteure et le lecteur achoppent. Les photographies font revenir l'original et nous renvoient en conséquence à l'origine du référent. On finit par croire cette représentation qui oscillerait entre une absence métaphorisée, « passée » dans les traits, et une présence qui nous rappelle que « la vérité d'une vie est indécidable ».

Le processus de création ernalien fait s'estomper le fameux écart entre l'image et le langage, tout en invitant d'autres médias à s'imbriquer dans le texte. La photographie n'est plus vue comme « un appel vers le langage et en même temps un refus du langage » ; elle n'est plus cet « appel trompeur au langage qui n'y répond jamais que trop ou trop peu. »<sup>398</sup> L'image et le texte ne s'opposent plus, mais forment dans leur union un corps original de création. Julia Kristeva parlait, à propos de Marguerite Duras, de l'émergence d'une nouvelle « dichotomie image/paroles », en dotant chacune d'une fonction précise. Elle suggère qu'il est du ressort de la première « d'étaler la grossièreté de l'horreur ou les schémas externes du plaisir, alors que la littérature s'intériorise et se retire du monde dans le sillage de la crise de la pensée. »<sup>399</sup>

Dans l'œuvre ernalienne, le texte se crée comme une image, une peinture qui intègre une révolte du corps féminin, surtout du corps malade. L'auteur réduit à néant les

---

<sup>397</sup> Roger-Yves Roche, *Photofictions, Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Presses universitaires de Spententrion, Lyon, Livre Broché, 2009.

<sup>398</sup> Paul Valéry, « centenaire de la photographie », 1948, réédition la petite Vermillon, Paris, 1993, 365-375.

<sup>399</sup> Julia Kristeva, « la maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987, p.232.



représentations du corps féminin qui se limitent à des représentations du corps parfait et beau. Même cancéreux, le corps féminin peut être désiré par l'autre et le désirer. Le désir est une libération. Le cancer remet tous les aspects du corps en question. Ainsi, le lecteur peut se créer à la fois une observation de la réalité et un stéréotype de ce corps. Le corps est l'identité ; le « moi », qui est représenté d'une façon presque théâtrale, s'acclimate à ses différentes métamorphoses. Lors d'un entretien avec Philippe Vilain, Annie Ernaux explique l'importance du corps dans l'élaboration de son entreprise scripturale et dans la constitution de l'identité, féminine et masculine : « Le corps, la sexualité n'ont jamais été pour moi des thèmes avant tout féministes. Simplement, je ne conçois pas d'écrire sans que la totalité de l'individu soit en jeu, sans que toute la réalité – donc celle du corps – soit dite. Et le corps, en effet, peut servir à dire autre chose. »<sup>400</sup> Plus loin, elle met en exergue la nécessité de l'élaboration d'une « pensée féminine », et non de se contenter d'une écriture féminine. Cette pensée féminine s'élabore à partir d'une « matière féministe », une matière qui appartient aux femmes et dont les hommes n'ont pas l'expérience :

« Dans la mesure où les corps diffèrent, sont le siège d'expériences différentes, où, surtout, les représentations du corps, de l'amour, façonnées par la culture, ne sont pas identiques, il y a, pour l'écrivain femme, une « matière » spécifique à creuser et à exprimer : il y a, plus généralement, une expérience féminine du monde – toujours en évolution ; ainsi, l'avortement des *Armoires vides*, qui ouvre ce livre, en constitue le fil de mort et d'échec et, vingt ans après, n'a vraisemblablement plus le même sens dans une expérience féministe du monde. Mais je reviens encore là-dessus : il n'y a pas une « matière féminine » qui pourrait être isolée, de la même manière qu'on ne saurait isoler une « matière masculine », de l'histoire et du social. En écrivant, je sais qu'il entre de « la femme » dans mon écriture, mais aussi bien d'autres composants qui se conjuguent avec elle. »<sup>401</sup>

Le corps est le catalyseur de la pensée et de l'identité féminine dans le texte, imperceptible certes, mais placé en filigrane tout au long de l'œuvre. Par les traces que son corps laisse, l'auteure accède à cet autre en soi. Le « je » se présente comme le mode personnel pour dire l'existence d'autrui. Il s'agit dès lors d'ouvrir cette expérience singulière sur le monde sans sortir de son intimité, pour connaître l'autre, comme l'expliquait le critique Joël Zuffery dans *L'autofiction : variations génériques et discursives*.<sup>402</sup> L'écriture transpersonnelle est la manière de dire que l'autobiographie n'est plus « l'écriture du moi », comme le veut le modèle conventionnel du genre ; « l'écriture du moi » devient « l'écriture de

---

<sup>400</sup> Entretien de Philippe Vilain avec Annie Ernaux : Une « conscience malheureuse » de femme, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/litte/article/view/27654>

<sup>401</sup> Entretien de Philippe Vilain avec Annie Ernaux : Une « conscience malheureuse » de femme, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/litte/article/view/27654>

<sup>402</sup> Voir, Joël Zufferey (dir), *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2012, p.1-7.

l'entre-nous ». En partant d'une méthode de lecture qui se fonde sur la transgression et la déconstruction des canons et des formes, on a pu voir comment l'écriture ernalienne déstabilise les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, le moi et l'autre, le corps et le texte. Le texte ernalien devient cette transgression, ou « auto-narration transgressive », défendue par Gasparini et définie comme « un champ autofictionnel rattaché à l'espace autobiographique ». Par ailleurs, cet aller-retour entre l'intimité et l'autre entre dans une « dynamique autofictionnelle » qui ne cesse de transformer l'écriture en un mode « d'exploration d'une identité sans cesse différée ». La dynamique autofictionnelle, d'un point de vue théorique, a le mérite de ne pas considérer le genre comme une fin en soi, mais d'en faire « un concept heuristique ».

Aujourd'hui, on ne parle plus d'autofiction, mais d'autofictions, au pluriel. C'est dans la multitude des approches d'auteurs et dans leurs différences que le polymorphisme et la pluralité recouvrent désormais le néologisme doubrovskien. C'est dans l'indécidabilité du genre que l'écriture ernalienne semble prendre place. Ce qui se joue dans l'écriture d'Annie Ernaux, c'est cet exercice à contre-courant : voir ses photographies et la manière dont s'injecte la fiction dans le trop-plein du réel. Dès l'instant où Marie décide d'appuyer sur le déclencheur afin de prendre des photos, l'instant qui était censé être un moment de vérité se transforme en un instant de création en rapport avec son imaginaire. La fiction découle d'une matière qui est une situation vécue. Entre le moment de « création » et le moment du « visionnage » (ou de la lecture), la narratrice laisse passer un laps de temps qui ne fait qu'altérer les souvenirs en les transposant. Cette transposition compose un tissu fictif, tout en permettant à une autre vérité de s'exprimer. Annie Ernaux offre au lecteur un espace d'errance poétique créé par la diversité des médias utilisés, un *no man's land poétique* qui semble désormais appelé à ne plus vouloir circonscrire ses propres limites, puisque par définition il est ouvert aux pratiques romanesques et autobiographiques. L'autofiction n'est pas une fin en soi (d'où le refus de cette appellation par Annie Ernaux), mais sa richesse et sa dynamique reste le signe de l'aporie de telle ou telle pratique. Il s'agit, autrement dit, de sauver le passé en l'homme et de transformer tout « ce qui était » jusqu'à ce que la volonté dise : « Mais c'est ainsi que j'ai voulu que ce fût ! C'est là ce que je voudrai. »<sup>403</sup> Le passé ernalien est fait d'oubli, « c'est là ce que je voudrai », car il est au futur, c'est « ce qui voulait

---

<sup>403</sup> Nietzsche, Des vieilles et des nouvelles tables, in *Ainsi parlait Zarathoustra*, édition complète, trad. Maurice Betz, Gallimard, coll. « Livre de Poche », 1947, p.229 ; voir aussi Nietzsche, *Ecce homo*, trad. Henri Albert, Denoël/Gonthier, Bibliothèque, « Médiations », 1909, p.131-132 : « Zarathoustra est affirmatif jusqu'à justifier aussi tout le passé [...]. Sauver tout le passé et transformer tout "ce qui était" pour en faire "ce qui voulait être", c'est cela seul que je pourrais appeler le statut. »

être », car il est au passé et ce « que j'ai voulu que ce fût », car il n'y a de sujet que les forces occupant le passé fait d'oubli. Le passé ne peut être sauvé qu'à partir de l'avenir, que par une création de l'avenir. « Créer l'avenir et sauver, en créant, tout ce qui fut. »<sup>404</sup> Certes, l'auteur n'essaie pas de sauver tous les événements traumatisants qui ont marqué sa vie de jeune femme et d'adulte. Les souffrances entre l'avortement et le cancer sont les signes de la revendication d'un féminisme qui dit la femme qu'elle est, et le reste des femmes, sans pour autant gommer leurs singularités. Sauver revient dès lors à sauver les femmes qui ont vécu la même expérience ou qui pourront la vivre. Prévenir et sensibiliser, femmes et hommes, tel est le message véhiculé et voulu par la narratrice. L'avenir est, par conséquent, une expansion d'expériences au passé, dont résulte un avenir artiste et créatif. Le passé et l'histoire individuelle de chacun sont en fait « une argile ductile », « plastique »<sup>405</sup>, avec laquelle toutes les créations sont possibles, car ce qui l'intéresse, c'est bien la multitude des créations enfouies sous le passé et l'histoire, et leur impact sur l'avenir.

---

<sup>404</sup> Ibid, op.cit., p.229.

<sup>405</sup> Nietzsche, Richard Wagner à Bayreuth, in *Considérations intempestives*, trad. Geneviève Bianquis, Aubier-Montaigne (1970), p.191.

*DEUXIEME PARTIE*

**L'autofiction féminine : un espace micropolitique**

« En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger de la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. »

Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*

« On ne naît pas femme, on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femme humaine : c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. »

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe : l'expérience vécue*

« Au-delà des transgressions et des provocations – attribuées ou revendiquée –, dans cette ronde des corps jouissant ou souffrant, dans ces greniers que l'on visite et dans cette viande que l'on palpe chacun[e] de ces écrivain[e]s obéit, consciemment ou malgré [elle], au fameux précepte balzacien ' indiquer les désastres produits par les changements de mœurs est la seule mission des livres.' »

Christine Authier, *Le nouvel ordre sexuel*

« L'âge de la parole passe par le je de l'expérience concrète, singulière. Pour les créateurs contemporains, il n'est plus possible de se faire le porte-étendard d'un nous indifférencié. »

Lise Gauvin, *Lettres d'une autre*

## ***Chapitre 1. Putain entre sphère sociale et familiale***

### **Introduction**

Dans cette partie nous mettons la lumière sur les principaux courants du féminisme comme un point de départ de notre analyse afin de voir comme se déploie la constante de l'identité féminine de la narratrice et mettre en avant l'articulation du discours narratif usuel avec d'autres concepts sociologique et psychanalytique. Nous soulignons ainsi dans *putain* des enjeux sur deux plans. Le premier est celui de l'histoire individuelle comme outil qui permet de donner sens à la notion de fiction. Le deuxième plan de lecture se situe au niveau de l'histoire collective conçue à la fois comme réservoir symbolique et comme des moments historiques. Le petit rappel historique des courants du féminisme nous semble crucial pour montrer d'une part, les acquis libérateurs dont la femme a bénéficié suite à des siècles d'oppression et d'hostilité manifestées envers le sexe féminin et d'autre part, le degré d'imprégnation et d'appropriation de la femme des instruments symboliques de la domination masculine jusqu'à nos jours. Pour notre analyse, nous nous sommes fondé sur la notion du

*gender studies* et sur des travaux canadiens dans lesquels le féminisme semble bien ancré et constitue le point nodal des recherches dans les œuvres des auteurs-femmes. Ainsi, l'étude détaillée que Denisa-Adriana Opera<sup>406</sup> dresse, sur le roman québécois contemporain au féminin des années 1980-2000, à travers des œuvres phares d'auteures comme celles de Monique Proulx, Nicole Brossard, Lise Tremblay, nous a permis de voir l'influence et l'activisme des courants du féminisme dans la littérature québécoise par rapport à la littérature française, mais aussi de situer Nelly Arcan par rapport à ces pionnières de la littérature au féminin. Nous relèverons aussi d'après cette étude la perpétuelle mouvance du féminisme au Canada par rapport à l'occident par le biais de nouvelles pensées du féminisme telles que le métaféminisme<sup>407</sup> qui donne plus de liberté et diversifie la grille de lecture du personnage féminin et de l'identité féminine.

## **1. Féminisme et (méta) féminisme. Cadre conceptuel**

### **1.1. Première vague féministe**

Les prémices d'un mouvement d'émancipation commencent dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le combat mené par la bourgeoisie libérale et les démocrates fut sans conteste la cause première du commencement de la chute du système patriarcal, impliquant l'espoir d'une véritable égalité entre les femmes et les hommes et promouvant le développement du mouvement bourgeois des femmes. La manifestation des pouvoirs féminins dans une situation d'asservissement et d'infériorité se traduit dès lors par la « réappropriation » des instruments symboliques de la domination masculine. Ainsi, les femmes réclamèrent le droit de vote, l'accès à l'éducation, le droit au divorce et à la propriété, etc. Mais face à une hostilité de l'opinion publique et à la succession des stéréotypes sur la différence des sexes, conception bien présente dans la religion et actualisée par les philosophes des Lumières, les femmes n'arrivent pas à s'attaquer aux racines sociales de cette oppression. Même si leurs réclamations sont avortées, ces revendications restent historiquement progressistes et marquent l'agonie du patriarcat et le commencement du changement.

---

<sup>406</sup> Denisa Opera, *Une poétique du personnage dans le roman québécois contemporain, 1980-2000, Métaféminisme et postmoderne*, Université Laval, Québec, 2008.

<sup>407</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1 (52), automne 1992, p. 78-88.

## 1.2 Deuxième vague féministe

Dans les années soixante, une nouvelle révolution d'un autre genre apparaît et achève le pouvoir paternel et marital. À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, la puissance idéologique, sociale et politique de l'homme est sérieusement minée. Cette révolution socio-culturelle est l'une des plus importantes de l'histoire de l'humanité. Pour les féministes de la deuxième vague<sup>408</sup>, il n'est plus question d'une simple exigence d'égalité entre les femmes et les hommes, mais d'« une reconnaissance de l'impossibilité sociale de fonder cette égalité dans un système patriarcal. »<sup>409</sup> Une fois encore, c'est la procréation qui est au centre des débats. La question n'est plus, comme auparavant, de savoir qui détient la part essentielle dans l'œuvre d'engendrement<sup>410</sup>, mais plutôt comment maîtriser sa fécondité pour n'être mère qu'à volonté. Si le patriarcat est défini par ce contrôle sur la fécondité des femmes et la division sexuelle du travail, les vingt dernières années sont marquées par une double conquête féminine : la maîtrise de leur fécondité et le partage du monde économique avec les hommes, etc.

Avec cette deuxième vague du féminisme, les femmes ne sont plus considérées comme *objets*, ce mouvement se déploie « à la fois comme maître d'œuvre d'un ralliement démocratique sans précédent autour d'une contestation de l'omniprésence des catégories de sexe dans l'organisation et la structuration des sociétés et comme discours critique des conditions de production et de reproduction des rapports sociaux de sexe. »<sup>411</sup> Ainsi, à la fin des années 1960, est fondé aux États-Unis et en Europe de l'Ouest le Mouvement pour la libération des Femmes (MLF), dont l'activité se prolonge durant les années 1970. Suite à l'impression qu'ont eue les jeunes femmes militantes en 1968 que les hommes ne les considéraient pas comme égales, ne leur donnaient pas d'autres fonctions que domestiques ou techniques et ne s'intéressaient pas à leurs revendications spécifiques, le MLF tenta d'instaurer une nouvelle forme de militantisme reposant sur un fonctionnement incluant des groupes de parole où les femmes pouvaient discuter de leurs problèmes dans la vie courante,

---

<sup>408</sup> Voir « comptes rendus. Féminin/Masculin », *Annales. Histoire, Sciences sociales* 2006/3, (61<sup>e</sup> année) Éditions de l'EHESS, p.697-749. <http://www.cairn.info/revue-Annales-2006-3-page-697.htm>

<sup>409</sup> Imelda Whelehan, *Modern Feminist Thought. From the Second wave to 'Post-Feminism'*, p. 127 New York, New York University Press, 1995.

<sup>410</sup> Le biologiste suisse Herman Fol avait, en 1877, mis définitivement fin à la polémique millénaire en observant pour la première fois chez les étoiles de mer la pénétration du spermatozoïde. Il montra que les deux germes paternel et maternel (les gamètes), si dissemblables entre eux (ovule et spermatozoïde), forment l'œuf. Il faut bien dire que cette découverte, qui éclaire la participation strictement égale du père et de la mère à la formation de la progéniture, ne souleva aucune passion. Cité dans, Élisabeth Badinter, BADINTER, Élisabeth, *L'un est l'autre : des relations entre hommes et femmes*, Éditions Odile Jacob, 1986, p.214-215.

<sup>411</sup> Francine Descarries, *Le projet féministe à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle : un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens*, art publié dans la revue *Cahiers de recherche sociologique*, n° 30, 1998, p. 179. Montréal : Département de sociologie, UQAM.



même intime, et dressa la liste des exploitations dont elles étaient victimes : sexuelle, domestique, économique, sociale. Elles exposaient inlassablement leurs plaintes contre les hommes, comme si elles avaient retrouvé la parole confisquée depuis la nuit des temps. Par ailleurs, les jeunes femmes se mirent à la recherche de leur identité. Les plus radicales d'entre-elles développèrent les thèmes de la colonisation intérieure. Les femmes étaient incitées à redéfinir les fondements de leur vie personnelle et émotionnelle, ainsi que leurs relations sociales. Elles rejetèrent en bloc les valeurs viriles traditionnelles au profit de valeurs plus féminines. Une des étapes les plus importantes de l'émancipation féminine concernait : la maîtrise de leur fécondité et par là même leur liberté sexuelle. L'obtention de ce droit fut le résultat d'un long combat pour séparer sexualité et procréation, qui avait débuté en occident à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dura presque cent ans.

Face au foisonnement des définitions de l'oppression des femmes, la deuxième vague témoigne d'une démarche intellectuelle concertée, bien que par ailleurs éclatée, pour venir à bout des présupposés androcentristes des savoirs dominants. Ainsi, plusieurs courants s'opposent, au sein de cette vague, sur les stratégies politiques à suivre. Cependant, face aux nombreuses dénominations de ces courants, et compte tenu de la perspective que nous avons retenue pour ce travail, centrée sur la dynamique des rapports entre sexe et genre, nous nous proposons de suivre la proposition de Dominique Fougeyrollas-Schwebel<sup>412</sup> et de Francine Descarries<sup>413</sup>.

### 1.2.1 Le féminisme libéral ou égalitaire

Le féminisme égalitaire représente sans aucun doute le courant qui a réussi à rallier le plus grand nombre de femmes depuis l'appel lancé par Betty Friedan en 1963. Suivant un principe universaliste des lumières, les femmes relèvent que les sexes peuvent être pensés comme complémentaires et qu'il est nécessaire qu'on se les représente comme deux parties d'une totalité, qu'ils participent à parts égales, en d'autres termes, à la formation d'une unité

---

<sup>412</sup> Dans son article du *Dictionnaire critique du féminisme*, Dominique Fougeyrollas-Schwebel s'arrête uniquement sur les deux vagues historiques consacrées, c'est-à-dire le féminisme qui émerge dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle et celui des années 1965 et 1970, passant implicitement sous silence l'existence de la troisième vague. Voir Dominique Fougeyrollas-Schwebel, « Mouvements féministes », dans Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doré et Danièle Senotier [dir.], *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2004, p. 138-144.

<sup>413</sup> Francine Descarries, art. cit., p. 179. Pour décrire le changement intervenu dans la deuxième vague féministe, et contrairement à Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Francine Descarries mentionne le nouveau visage du féminisme, à savoir la troisième vague. Cette troisième vague serait considérée non pas seulement comme la reprise des courants féministes antérieurs, mais aussi comme une nouvelle lecture du féminisme, dans le sillage de l'influence des théories postmodernes, poststructuralistes et queer.

homogène : l'humanité.<sup>414</sup> Partant de ce principe, les femmes revendiquent « l'égalité de droit et de fait pour toutes les femmes au nom du droit inaliénable de chaque individu à l'égalité et à l'autodétermination. »<sup>415</sup> Pour les féministes égalitaires, l'accès à l'égalité passe prioritairement par l'abolition des conditions discriminatoires vécues par les femmes dans les sphères de l'éducation, du travail et de la politique.<sup>416</sup> Dans cette perspective, prendre possession du monde extérieur s'impose. Pour appréhender autrement la dynamique du travail, « les femmes mettent fin à la division sexuelle des rôles et à l'opposition millénaire entre vie au foyer qui leur était réservée et la vie professionnelle qui appartenait d'office aux hommes. Alors que, dans la société patriarcale, la femme est mère avant tout, responsable des tâches de survivance et du pouvoir domestique, la nouvelle société, en brouillant les rôles de la femme, porte atteinte à l'une des plus anciennes caractéristiques masculines. »<sup>417</sup> Le féminisme égalitaire serait par conséquent une idéologie réformiste qui mise sur la volonté et l'investissement de la femme pour obtenir une égalité de chances avec les hommes.

### 1.2.2 Le féminisme socialiste

Le féminisme socialiste est considéré comme le début du féminisme radical. Ce courant vise le renversement radical des normes existantes, un renversement total des présupposés androcentristes. Les féministes socialistes développent une position théorique de la vision de l'oppression de la femme combinée à l'histoire des classes et du marxisme. Pour elles, il faut renverser le système des classes et du genre. Pour les féministes socialistes, la famille est le meilleur exemple de la manifestation du pouvoir patriarcal et de la manifestation de la domination masculine.<sup>418</sup>

Le changement doit s'effectuer de prime abord au sein de la sphère privée, puis dans la sphère publique. Il n'est plus question de s'en prendre seulement aux rôles comme l'ont fait

---

<sup>414</sup> Francines Descarries, « Le projet féministe à l'aube du XXI e siècle : un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens », *Chiers de recherche sociologique*, n°30, 1998, Montréal, UQAM, pp.179-210.

<sup>415</sup> Francine Descarries, art. cit.p. 186.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>417</sup> Élisabeth Badinter, *L'un est l'autre : des relations entre hommes et femmes*, p. 222. Éditions Odile Jacob, 1986.

<sup>418</sup> Voir Louise Toupin, « Qu'est ce que le féminisme ? Trousse d'information sur le féminisme québécois des 25 dernières années », Montréal centre de documentation sur l'éducation des adultes et la condition féminine et relais- femmes, 1997. <http://libertaire.free.fr/Histoirefeminisme01.html>

les égalitaristes, mais aussi aux structures, les institutions patriarcales sexistes et capitalistes, pour en finir avec le déterminisme biologique et concrétiser des visées libératrices. Dans ce sens, en se battant pour le droit au travail, à la contraception et à l'avortement, la femme libère son corps et reprend la maîtrise de sa vie en devenant indépendante économiquement. Les piliers du patriarcat ont ainsi été anéantis dans la majeure partie du monde occidental.

### 1.2.3 Le féminisme radical

Le féminisme matérialiste, socialiste, le féminisme de la spécificité ou autonomiste, le féminisme lesbien : telles sont les grandes tendances du féminisme radical. Outre leurs divergences, toutes ces tendances se rencontrent dans leur dénonciation de la société patriarcale et du pouvoir phallogratique. Les féministes radicales dénoncent la naturalisation de la différence entre les sexes comme fondement de l'oppression. Leur unanimité sur la lutte contre les violences sexuelles, qu'elles soient individuelles ou collectives, est due à leur identité sexuelle. Les féministes radicales développent les thèmes de la colonisation intérieure, postulent qu'il n'y a pas, dans une existence personnelle, de domaine privé qui ne soit politique et accordent la primauté aux luttes des femmes.<sup>419</sup>

En désignant les hommes comme les « ennemis principaux »<sup>420</sup> de la femme, les féministes radicales œuvrent pour la redéfinition de toutes les institutions où l'habitus masculin est dominant, à savoir le mariage, la maternité, la sexualité et plus particulièrement l'hétérosexualité. « L'ennemi principal » devient donc le pouvoir des hommes comme classe sexuelle. Les initiatrices de ce courant seraient Shulamith Firestone, Ti-Grace Atkinson<sup>421</sup>, aux États-Unis, pour ne citer qu'elles. Ces féministes ont relevé que l'expression première du patriarcat se manifeste par le contrôle du corps des femmes, mais aussi que le patriarcat se manifeste à tous les niveaux : politique, économique et juridique. Constituant un vrai tissu social, le patriarcat a constitué au fil des décennies deux cultures distinctes : la culture masculine dominante et la culture féminine dominée.

Les principales dénonciations concernent les fonctions reproductrices, le viol, la pornographie. Selon Christine Delphy, le corps féminin est jugé comme le « primary site of women's oppression », et l'hétérosexualité est conçue comme obligatoire, en tant que système

---

<sup>419</sup> Voir, Raphaëlle Bellon, Cyril Barde, « Le corps et les gender studies », ENS de Lyon, 20/11/2012. Article issu de la journée d'étude du laboratoire Junior CMDR. <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article77>

<sup>420</sup> Christine Delphy, <http://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2000-2-page-157.htm>

<sup>421</sup> FIRESTONE, Shulamith. *La dialectique du sexe*. Paris, Stock, 1972. ATKINSON, Ti-Grace. *Odyssée d'une amazone*. Paris, Des Femmes, 1975.

qui participe du maintien des femmes dans une situation de subordination, qui permet aux hommes de s'appropriier un ensemble de services familiaux, sexuels, etc.<sup>422</sup>

Le courant du féminisme radical développe par conséquent une idéologie essentialiste, fondée sur deux axes : la reconnaissance de la dimension construite socialement des rôles de sexe et de genre, et la réappropriation du corps des femmes, en se fondant sur leurs « spécificités » et leurs « différences » fondamentales et naturelles par rapport aux hommes. Selon Francine Descarries et Shirley Roy, « c'est là que sera amorcé le questionnement relatif à la "différence", à l'éthique et à l'identité féminines qui occupera éventuellement une grande partie de l'espace discursif des années 80 et qui sera au cœur même de la problématique du courant "de la fémellité" ». <sup>423</sup>

Même si plusieurs perspectives émergent au sein de ce courant, les pensées du féminisme radical présentent un trait commun, à savoir la délimitation de « l'ennemi commun » (le masculin/le mâle) et l'identification à son propre corps.<sup>424</sup> Dans ce contexte, Francine Descarries et Shirley Roy suggèrent :

« Nommé à partir du néologisme "fémellité", le féminisme de la fémellité prend son origine dans une réflexion plus métaphorique que matérialiste. Œuvre de philosophes, psychanalystes, psychologues et femmes de lettres, le courant de la fémellité propose une réflexion relative à l'existence d'un territoire, d'un savoir, d'une éthique et d'un pouvoir féminins. À l'encontre des égalitaristes et des radicales, [elles] visent [...] la reconnaissance de la différence, de la féminité et du féminin comme territoire spécifique de l'expérience et du pouvoir-savoir des femmes ; un tel territoire devant être protégé contre l'emprise du pouvoir patriarcal et celui de l'assujettissement aux valeurs marchandes. Dès lors, elles revendiquent la réappropriation de la maternité, de l'acte de création/procréation, de la culture et de l'imaginaire féminins au niveau des idées et de l'Être. »<sup>425</sup>

Enfin, même si le courant de la deuxième vague apparaît incapable de briser la logique de la pensée dualiste en reproduisant un mode d'analyse qui semble concourir à enfermer les

---

<sup>422</sup> Selon Catherine Mackinnon (*Le Féminisme irréductible*), la pornographie est une représentation de la réification et de l'humiliation des femmes dont procède la sexualité patriarcale. Voir aussi Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, Monique Witting, *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001 [1980], Adrienne Rich, « La contrainte à l'hétérosexualité ou l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions féministes*, Paris, Tierce, n° 1 (1981), p. 15-43.

<sup>423</sup> Dessacries-Belanger, Francine et Shirley Roy. *Le mouvement des femmes et ses courants de pensée. op. cit.*, p. 13.

<sup>424</sup> Voir, Ribeiro Kira et Zdanowicz Ian, « Introduction », *Comment s'en sortir ?* n°2, automne 2015, p.1-3.

[https://commentssortir.files.wordpress.com/2015/12/css-2\\_2015\\_transfeminismes\\_numero-integral.pdf](https://commentssortir.files.wordpress.com/2015/12/css-2_2015_transfeminismes_numero-integral.pdf)

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

femmes dans un système clos de relations sociales<sup>426</sup>, on ne saurait nier que le grand mérite de l'approche féministe radicale a été de soulever les caractères spécifiques de l'oppression des femmes, afin de révolutionner la conscience collective et d'aboutir à une révolution sociale.<sup>427</sup>

Cependant, la deuxième vague du féminisme est loin de constituer un mouvement homogène dans son ensemble. Les projets théoriques et politiques du féminisme foisonnent et se diversifient, tandis qu'un grand nombre de femmes se reconnaissent difficilement à travers ces projets sociaux et intellectuels élaborés et animés essentiellement par des femmes blanches, occidentales et hétérosexuelles. Ainsi, les féministes afro-américaines, les collectifs de femmes immigrantes, les lesbiennes, pour ne nommer que les plus présentes, reprochent aux théories féministes de passer sous silence leurs situations et de promouvoir un modèle de libération peu adapté aux besoins des diverses femmes.

### 1.3 Troisième vague féministe et métaféminisme

Dans sa préface au *Siècle des féminismes*, Michelle Perrot écrit : « la première vague revendique l'égalité des droits entre les sexes [...]. La seconde vague des années 1960-1980, les années Mouvement de la libération des femmes, s'attache bien davantage à l'autonomie du sujet-femme, dans ses choix existentiels de tous ordres, professionnels et amoureux ». Elle concluait : « Que sera la prochaine vague ? »<sup>428</sup>

À la fin des années 1990, certaines tensions commencent à se manifester au sein de la deuxième vague. L'accent se déplace de la lutte politique sous-tendue par une idéologie de l'oppression commune de toutes les femmes vers les différences d'ordre matériel et culturel des femmes. La troisième vague éclot ainsi aux États-Unis pour désigner une nouvelle génération de féministes. Cette génération a pu connaître un certain succès dans ce pays, comme en témoignent quelques ouvrages qui ont essayé de délimiter la signification (Findlen 1995 ; Walker 1995, ainsi que divers sites électroniques qui publient des *zines*<sup>429</sup> ou des textes qui revendiquent cette notion. Cette nouvelle génération de féministes concernerait les

---

<sup>426</sup> Francine Descarries, « Le projet féministe à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle : un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens », [http://www.Uqac.ca/classiques des sciences sociales/](http://www.Uqac.ca/classiques_des_sciences_sociales/).

<sup>427</sup> Voir Kate Millet, *La politique du mâle*, Paris, Stock, 1971, p.38-39.

<sup>428</sup> « Le Siècle des féminismes », sous la direction de Éliane GUBIN, Catherine JACQUES, Florence ROCHEFORT, Brigitte STUDER, Françoise THEBAUD, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, préface de Michelle PERROT, Paris, Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, *Clio* 2/2005 (n° 22), p. 29-29  
URL : [www.cairn.info/revue-clio-2005-2-page-29.htm](http://www.cairn.info/revue-clio-2005-2-page-29.htm).

<sup>429</sup> Voir Zones subversives, chroniques critiques, « le punk féministe des Riot Grrrls », <http://www.zones-subversives.com/2016/09/le-punk-feministe-des-riot-grrrls.html> .

militantes qui sont nées après les luttes des années 1970 et qui voulaient faire le tri dans l'héritage de la deuxième vague féministe.<sup>430</sup>

Face au scepticisme qu'a suscité cette troisième vague, aux multiples réponses données par les écrits universitaires sur l'existence ou non de cette vague, nous choisissons de nous référer à Nengeh Mensah, qui suggère que, « au lieu de traduire la *third wave* en français, on parle plutôt de “jeunes féministes”, du “féminisme du XXI<sup>e</sup> siècle” ou du “nouveau visage du féminisme”. »<sup>431</sup> En outre, loin de nous concentrer sur le conflit intergénérationnel entre les féministes de la deuxième et de la troisième vague, nous tâcherons de montrer que, s'il n'emprunte pas nécessairement la même trajectoire, le renouveau militant de ce « nouveau visage du féminisme » aborde les mêmes questions.<sup>432</sup>

Diane Lamoureux explique dans « Y a-t-il une troisième vague féministe ? »<sup>433</sup> :

« Il est difficile de considérer le féminisme d'aujourd'hui comme un mouvement social distinct de celui qui l'a précédé. Il n'y a pas de coupure temporelle ni de renouvellement thématique suffisants pour le justifier. D'ailleurs, quand on regarde ce qui est mis sous la notion de troisième vague aux États-Unis, au Québec ou en France, c'est l'auberge espagnole. Les unes opposent le power feminism (femmes de pouvoir) au “féminisme victimaire”. Pour d'autres, la troisième vague serait la dynamique d'institutionnalisation (les politiques publiques d'égalité et le développement des Gender Studies). D'autres encore mettent en avant le postmodernisme et sa critique des identités sexuées. Ou encore le Black feminism (féminisme noir) et le féminisme du Sud, dénonçant le mythe de “la sororité” comme la domination des femmes occidentales blanches sur les autres, qui participerait au déni des différences de classe, de “race”, de religion, de culture, d'orientation sexuelle, etc. »<sup>434</sup>

---

<sup>430</sup>Voir Denisa-Adriana Opera, « Du féminisme de la troisième vague et du postmoderne », *Revue Recherches féministes*, (dir) Estelle Lebel, vol°21, numéro 2, 2008.p.5-28.

<sup>431</sup>Maria Nengeh Mensah, « Une troisième vague féministe au Québec ? » dans Maria Nengeh Mensah (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal, Éditions du remue-ménage, 2005, p. 11-30.

<sup>432</sup>En fait, lors du colloque de Montréal en mai 2004 (colloque consacré à la troisième vague du féminisme) deux groupes, Nemésis et le Comité Jeunes de la Fédération des femmes du Québec, se réclamaient de la troisième vague, qui était définie en termes essentiellement générationnels. Quant à la liste des groupes mentionnés dans l'ouvrage de Labaton et Martin (2004), on y trouve tout autant des fondations que des groupes actifs dans les médias alternatifs, des groupes liés au mouvement hip-hop, des groupes de femmes immigrantes, des groupes de solidarité avec les travailleuses immigrantes, des groupes pacifistes, des groupes *queer*, ou des groupes de lutte sur la question des prisons, de même que des groupes de femmes des quartiers noirs. Les textes du colloque de Montréal ont été publiés dans Mensah (2005).

<sup>433</sup>Lamoureux Diane, « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du Genre*, 2006/3, HS n° 1, p. 57-74. DOI : 10.3917/cdge.hs01.0057.

<sup>434</sup>Lamoureux Diane, « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du Genre*, 2006/3, HS n° 1, p. 57-74. DOI : 10.3917/cdge.hs01.0057.

En effet, le féminisme du XXI<sup>e</sup> siècle témoigne d'un engouement pour les définitions individuelles, comme le montre le caractère autobiographique des textes qui marquent son début.<sup>435</sup> C'est ainsi qu'Anna Kruzynski décrit les nouveaux visages du féminisme :

« [Ce sont des femmes] qui deviennent féministes dans une salle de classe plus souvent que dans des groupes de conscientisation [...] ; des femmes qui prennent en charge en construisant des récits plus souvent à caractère « individuel » que collectif ; des femmes qui tentent de vivre leur « vérité », de nommer, de déconstruire et de reconstruire la complexité et les contradictions de leur vécu [...] ; des femmes qui remettent en question le modèle de la « féministe idéale » et qui revendiquent une féminité et un militantisme qui leur est propre ; des femmes qui s'acceptent telles qu'elles sont (par exemple, aimer un homme, porter une minijupe ou se raser ne sont plus vécus comme une trahison à la cause féministe [...] ou qui luttent contre l'image du mannequin parfait [...] ; des femmes qui célèbrent la différence, plutôt que de rechercher la similitude et la « sororité » ; des femmes qui choisissent de militer autour des enjeux de la sexualité et de l'esthétique corporelle ; des femmes, enfin, qui échangent entre elles, discutent et s'organisent à travers des « zines » qu'elles écrivent elles-mêmes [...] et qui utilisent à cet effet les technologies de l'information. »<sup>436</sup>

À en croire le discours véhiculé par les grands médias et par d'autres outils d'information, les jeunes féministes se s'affranchissent des acquis idéologiques de la deuxième vague du féminisme, considèrent que l'égalité entre hommes et femmes a été atteinte et que le féminisme est bien révolu.

De manière générale, même si le féminisme de la troisième vague met en exergue le caractère individuel de toutes femmes, il n'a pas cessé de prolonger sur le plan idéologique l'héritage de la deuxième vague. Cependant, c'est sur le plan politique que les modes d'engagement de ces dernières se multiplient et se différencient.

Jo Roger décrit ainsi le féminisme de cette troisième vague: « much of what appears to be new today in contemporary feminism has its roots in the past. Issues of reproductive rights, the role of sexuality in self-definition, the importance of women's electoral presence, body

---

<sup>435</sup> On cite à titre d'exemples les textes de Rebecca Walker, Barbara Findlen. Voir aussi l'étude détaillée de, Anna Krykun, « Être une femme de lettres en France au XXe siècle : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar. Littératures. Université Paris-Est, 2014. Disponible sur : HAL archives-ouvertes.fr

<sup>436</sup> Anna Kruzynski, « Notes d'action : De l'opération SalAMI à Nemésis : le cheminement d'un groupe de femmes du mouvement altermondialiste québécois », *Recherches féministes*, vol. 17, n° 2 (2004), p. 228.

image, and the right to live without violence are a few of the issues that carry over from generation to the next. »<sup>437</sup>

Les militantes de cette troisième vague féministe utilisent rarement l'identité politique (*identity politics*) dans sa conception de genre, de classe ou de race, d'une personne ou d'un groupe. Les identités s'appuient davantage sur la dimension individuelle, tout en remettant en question l'idée d'une « identité » féminine englobante. Cette troisième tendance du féminisme est portée surtout par les groupes *queer*<sup>438</sup>, qui ressemblent au *postféminisme* (post-feminism) décrit par Lotz :

« Le queer, c'est d'abord politique. Politique à ne pas confondre avec la politique ou le milieu gai. Une perspective contre l'élite économique majoritairement mâle occidentale qui impose un système libéral capitaliste patriarcal individualiste et où domine un modèle blanc homogène reproducteur qui perpétue dans l'abrutissement des valeurs racistes, sexistes, matérialistes. Un sens critique, un inconfort ou une forme de résistance à ce système dominant peut facilement se retrouver dans le queer. Ayant la notion de transgression des standards établis notamment au niveau du genre, la prise de conscience et l'utilisation de son genre, de son identification et de sa sexualité sont des outils contrant cette homogénéité imposée. Le queer est avant tout une idée anti-capitaliste et anti-patriarcale qui peut s'épanouir dans bien des aspects.<sup>439</sup> »

Ainsi, à la déconstruction de l'identité politique correspond une déconstruction de l'identité sur le plan théorique, notamment de l'identité de sexe et de genre. La théoricienne américaine Judith Butler, influencée par les théories postmodernes, soutient l'idée d'une identité variable et performative. Elle démontre que l'identité en tant qu'entité stable et fixe renforce la binarité du système du genre, qu'il s'agit de remettre en cause. La fixité cède la place à d'autres figures *queer* : l'homosexualité, les transgenres, etc. Dans la même logique de déconstruction de la binarité préconstruite, Judith Butler considère que, tout comme le genre,

---

<sup>437</sup>Jo Roger, Barry, Kathlyn (2014) « Everywhere & Nowhere: Contemporary Feminism in the United States » <http://digitalcommons.northgeorgia.edu/issr/vol88/iss3/17>.

<sup>438</sup>La théorie du *queer* s'oppose par définition à toute revendication identitaire, y compris aux assignations à un sexe stable, alors que ces tensions semblent en effet assez fortes ; mais peut-être l'opposition de la théorie du *queer* à la législation imposée de l'identité est-elle plus importante que toute présupposition quant à la plasticité de l'identité ou quant à son caractère rétrograde.

<sup>439</sup>QueerEaction, octobre2006, « PoUr NoUs, le QuEer c'EsT ». La position anti-institutionnelle et anticapitaliste est développée par plusieurs groupes, dont Les Panthères roses [[www.lespantheresroses.org/](http://www.lespantheresroses.org/)], les Anti-Capitalist, Ass Pirates et QueerEaction. <https://queereaction.wordpress.com/2006/10/07/pour-nous-le-queer-c%E2%80%99est/>



le sexe est changeant, il apparaît comme une formation discursive imposée dans un souci de catégorisation, par le langage et la culture.<sup>440</sup>

Pour cette dernière, la déconstruction de tout système binaire est subordonnée à la puissance d’agir individuelle, qui est à son tour liée à la critique et à la transformation sociale. Ainsi, déterminer notre « propre » sens du genre n’est possible que dans la mesure où les normes sociales existantes étayent et rendent possible l’acte de revendiquer un genre à soi. Par ailleurs, Judith Butler explique que l’acte de revendication et d’appropriation d’un genre à soi ne peut avoir lieu qu’au moment de la mise en place d’une distanciation avec le genre assigné par la société. Donc, avant que le soi puisse accéder à ce stade de satisfaction et de plénitude avec le genre choisi, il doit être submergé par la possibilité et la normalité imposée afin de pouvoir composer et reprendre possession de soi-même.

Kate Bornstein indique que « la critique des normes de genre doit se situer dans le contexte des vies telles qu’elles sont vécues et doit être guidée par la question de savoir ce qui permet de maximiser les chances d’une vie vivable et de minimiser la possibilité d’une vie insupportable ou même d’une mort sociale ou littérale. [...] Et de reconnaître les différentes modalités de l’émergence du genre comme question politique, porteuse d’un ensemble spécifique de risques sociaux et physiques. »<sup>441</sup>

Dans le contexte établi par Kate Bornstein, il est crucial de préciser que la féminité n’appartient pas à un sexe donné, comme si le sexe était une réalité discrète et non pas continue, comme si l’identité de genre devait et pouvait dériver sans équivoque d’une anatomie présumée. En effet, et afin de comprendre l’historicité de la catégorie de genre, il faut accepter le genre comme mode de configuration culturelle du corps, ouvert à des reconstructions culturelles (comme l’a montré le mouvement intersexe). Dans le dossier « Elle signe »<sup>442</sup> consacré au genre et au sexe et à leurs manifestations dans les arts et la littérature, l’accent, mis sur l’attribution même de la féminité à des corps de femmes (*female bodies*),

---

<sup>440</sup>Dans *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduit de l’anglais par Cynthia Kraus, Paris, Éditions de La Découverte (*Gender trouble : feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990). Toutefois, il faut noter que pour Judith Butler, la déconstruction de l’identité n’est pas une déconstruction politique. Elle définit plutôt comme politiques les termes exacts au moyen desquels l’identité est articulée : voir *Gender trouble. op. cit.*, p. 17-18. Elle souligne aussi que « l’idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d’actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la propriété “interne” à nous-même doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels », *op. cit.*, p. 36.

<sup>441</sup>Kate Bornstein, *Gender Outlaw: on Men, Women and the rest of Us*, Londres et New York, Routledge, 1996.

<sup>442</sup>Voir, Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield (dir), « Elle signe », *Portée : théories et pratiques sémiotiques*, vol°20, n°3, automne 1992, pp 4-116.

comme s'il s'agissait d'une propriété naturelle ou nécessaire, intervient à l'intérieur d'un cadre normatif dans lequel l'assignation de la féminité aux femmes (*females*) est un mécanisme de la production du genre lui-même.

Toutefois, à l'instar des autres vagues du féminisme, on décèle dans cette troisième vague plusieurs courants : le transféminisme, le féminisme écologiste, le féminisme altermondialiste, le métaféminisme, le Femen etc. Pour notre travail, nous nous intéresserons tout particulièrement au métaféminisme, afin d'étudier un ensemble de livres constituant une nouvelle prose féminine qui se démarque de la production traditionnelle de l'écriture féministe des années soixante-dix, sans pour autant abandonner les idéaux féministes. Dans ce contexte, Lori Saint-Martin<sup>443</sup> propose un état des lieux du métaféminisme<sup>444</sup>, en s'intéressant à de nouvelles écrivaines féministes qui risqueraient, selon cette dernière, de passer inaperçues, contrairement à d'autres écrivaines féministes classiques, comme Nicole Brossard, Loucky Bersianik, France Théoret, Anne Hébert, etc.

### 1.3.1 C'est quoi le métaféminisme ?

Lori Saint-Martin établit un ensemble de critères afin de décrire la nouvelle prose féminine qui émerge à partir des années quatre-vingt et qui utilise, selon elle, des stratégies formelles différentes, sans qu'il s'agisse pour autant d'un recul ou d'une rupture avec le féminisme et ses revendications. Il s'agit plutôt d'un déplacement dans la continuité<sup>445</sup>.

En effet, le métaféminisme s'inscrit dans les sillages du postféminisme<sup>446</sup>. Mais, avant d'établir les points de jonction entre ces deux tendances, il semble nécessaire de relever les différences et les visées respectives de l'écriture féministe et du métaféminisme, afin de comprendre le concept du métaféminisme et de l'appliquer ensuite à notre corpus.

---

<sup>443</sup>Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n°1 (52), 1992, p. 78-88. URI : <http://nelson.cen.umontreal.ca/revue/vi/1992/v18/n1/201001ar.pdf>

<sup>444</sup>Lori Saint-Martin précise que le mot « métaféminisme » désigne les écrits et non les personnes ; ainsi, il peut s'appliquer aux auteures jeunes et moins jeunes, à tel roman d'une écrivaine, mais pas à tel autre, etc. De même, une auteure aux positions féministes peut signer des textes métaféministes (Brossard, Massé, Théoret, etc.) Ce concept a été formulé pour la première fois dans son article « Métaféminisme », dans *Spirale*, n° 100, octobre 1990, p. 12.

<sup>445</sup>*Ibid.*

<sup>446</sup>Lori Saint-Martin explique le fait d'inscrire le métaféminisme sur le mode du postmodernisme, il n'est pas question de le considérer comme du « post-féminisme ». Selon elle, le terme « post-féminisme » est « un mot piégé, démobilisateur, à proscrire » et ne fera qu'« enfoncer un autre clou dans le cercueil du mouvement. » Toril Moi, souligne quant à elle que « true post-feminism is impossible without post-patriarchy » (traduction : pas de post-féminisme véritable sans post-patriarcat. » Toril Moi, *French Feminist Thought*, New York, Basil Blackwell, 1987, p. 12.

Contrairement aux auteures féministes, les nouvelles écrivaines n'affichent pas d'emblée les couleurs du féminisme, voire prennent leurs distances par rapport à lui. Lori Saint-Martin cite l'exemple de Carole Massé :

« Je suis avant tout celle-qui-écrit. Et celle-qui-écrit n'a aucune thèse, féministe ou autre, à illustrer par ses textes [...]. Si j'acquiesce aux revendications sociales et économiques du mouvement des femmes, je m'oppose aux exigences éthiques qui aboutissent à une certaine forme de surveillance de l'imaginaire. »<sup>447</sup>

Elles refusent d'asservir l'écriture à une cause, elles revendiquent le féminisme dans la vie mais optent pour une liberté d'expression qui prime sur l'engagement. Pour Caroline Massé, « la femme à l'écritoire ne parle pas au nom de Dieu, de l'Histoire, des Femmes, du Réel ou d'un nom propre qui ne serait pas le sien, elle parle en son nom personnel [...]. »<sup>448</sup> Lori Saint Martin note par ailleurs dans les travaux de Carole Massé « un *double mouvement* caractéristique de l'écriture métaféministe : remettre en cause les stratégies et les orientations des aînées féministes tout en intégrant à la fiction des préoccupations similaires. »<sup>449</sup> C'est donc d'une manière détournée et tissée en abyme que les pensées du féminisme se tissent dans leurs œuvres.

Par ailleurs, le discours métaféministe se déplace et place au premier plan le singulier. Le personnel sera abordé dans le cadre d'une mouvance et une influence postmoderne : « subversion des genres, spécularité, déconstruction des mécanismes de lecture, pastiche de formes déclassées et, au premier plan, la disparition graduelle de la frontière entre sujet et objet de l'énonciation. »<sup>450</sup> À travers l'omniprésence du personnel, les nouvelles écrivaines ont réussi une incorporation de façon neuve et problématique certains postulats et questionnements féministes. Les préoccupations associées au féminisme reviennent souvent dans un sens assez large : la place de la femme dans la société, dans la culture, dans la langue, etc. Néanmoins, ces préoccupations ne seront pas mises en avant à travers un langage-femme, ou à travers une écriture spécifiquement féminine. De nouvelles stratégies narratives, assez variées, sont exploitées, afin d'interroger la part féminine dans tous les domaines, d'affaiblir la frontière mouvante qui sépare les sexes et surtout de déconstruire une série de dichotomies

---

<sup>447</sup> Chantal Saint-Jarre, « Entrevue : Carole Massé », *Arcade*, n° 16, octobre 1988, p. 91.

<sup>448</sup> Carole Massé, « La femme à l'écritoire », dans André Beaudet et al. (dir.), *Qui a peur de l'écrivain ?*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984, p. 77.

<sup>449</sup> Ibid, p.78-79.

<sup>450</sup> André Lamontagne, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3 (été 1998), p. 62.

qui ont structuré les fondements d'une société phallogocentrique. La femme ne serait plus considérée selon l'équation femme = objet = nature = irrationnelle, ou comme l'autre façonnée à l'image de l'homme et dominée par lui.<sup>451</sup>

Lori-Saint Martin explique aussi que les récits métaféministes sont plus accessibles, plus personnels, et portent souvent la marque d'une affirmation symbolique des femmes (le port du pantalon, la couleur rose, etc.), mais aussi de l'amour et de l'érotisme au féminin. Ces textes allouent généralement le quotidien comme l'image accoutumée, qui correspond le plus au sujet contemporain. Ces critères confèrent par conséquent au roman une tonalité féminine substantielle. Loin des récits didactiques, le récit métaféministe est moins marqué par le sérieux de certains récits à message, moins denses et moins hermétiques. L'accessibilité de ces textes attire un plus large public. La recherche d'un langage « femme » ne serait pas pour autant abandonnée dans ces récits ; elle prendrait en revanche diverses formes dénonçant l'emploi du féminin comme concept philosophique, utilisé au détriment de la femme et qui n'implique pas véritablement une préoccupation de repenser dans les fondements socio-culturels la situation de cette dernière.

Les récits métaféministes apparaissent comme pluriels et donnent la voix à des sujets écartés par le féminisme de la deuxième vague, comme les femmes de couleur, les figures du queer, les femmes migrantes, etc. Jouant avec les frontières des canons, les récits métaféministes essaient de réunir le « je » de la textualité<sup>452</sup> et le « je » *qui existe résolument*, valorise l'émotion du texte et témoigne de sa subjectivité. Le « je » critiqué par la Nouvelle Critique des années 1960 sera mis en valeur dans ces récits métaféministes : « Moi, dira le “je” qui existe résolument, je choisis d'énoncer, je suis subversion, je suis transgression, sinon, je n'existe pas. Théoriquement. »<sup>453</sup> Pour le métaféminisme, le singulier féminin peut reprendre le dessus une fois qu'un cadre universel est reconnu. Il n'est donc pas besoin de répéter ce qui a été dit sur le sexisme du langage, sur l'oppression, sur la solidarité. Les nouvelles voix s'enracinent certes dans les anciennes, leur émergence est signe de continuité

---

<sup>451</sup> Barabara Havercroft considère la position de la femme comme celle de l'autre, du texte-supplément, du repoussoir servant la définition de l'homme. Elle n'a de place ni dans le langage ni dans l'imaginaire. Elle est liée à l'homme, dépendante. « Féminisme, postmodernisme et le texte-supplément », *Tangence*, n° 39 (mars 1993), *La fiction postmoderne*, Rimouski, p. 51-61.

<sup>452</sup> Roland Barthes annonçait, en 1968, la mort de l'auteur en ces termes : « l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un “sujet”, non une “personne” et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire “tenir” le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. » Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 63.

<sup>453</sup> Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, Montréal, Remue-Ménage, 1985, p. 46.

autant que de rupture. La dimension personnelle mise en avant est aussi politique, et les préoccupations associées au féminisme reviennent souvent, dans un sens très large et selon des stratégies narratives fort variées : la place de la femme dans la société, dans la culture, dans la société, dans la langue.<sup>454</sup>

D'un point de vue thématique, les textes interrogent la part féminine dans l'histoire, la littérature, la mythologie, la psychanalyse. Ils examinent les rapports entre mères et filles et les relations des femmes avec les hommes et des femmes entre elles, tout en remettant en cause la frontière, mouvante, qui sépare les sexes. Nombreuses sont les écrivaines qui ont voulu rendre compte des multiples expériences du corps féminin, du plaisir féminin, de la nouvelle liberté des femmes et de l'usage qu'elles en font.<sup>455</sup> En apparence, ces textes n'épousent aucune cause et ne visent que la prolifération, la polysémie et le jeu. L'émergence de figures comme celle de l'androgynie, cependant, dépoussière quelques vieilles idées et permet de mettre en lumière les différents phénomènes d'exclusion ou de discrimination. Judith Butler explique ainsi :

Le sexisme, l'homophobie et le racisme, [bref] la répudiation des corps du fait de leur sexe, de leur sexualité et/ou de leur couleur consiste en une « expulsion » suivie d'une « répulsion » qui fonde et consolide les identités culturellement hégémoniques le long des axes de différenciations sexe/race/sexualité.<sup>456</sup>

L'exposition de l'expérience personnelle de chaque écrivaine s'écrit par le biais des sujets intimes et osés qui ne sont pas forcément accompagnés de références alternatives aux souffrances des femmes contemporaines. L'écriture est ancrée dans un projet de reconnaissance de l'identité féminine, une identité à la fois singulière et multiple, en constant rapport avec son milieu socioculturel.

Un roman imprégné par la pensée du métaféminisme accorde aussi une place importante à l'expression du corps de la femme sous ses différentes coutures annonçant

---

<sup>454</sup> Voir Lori-Saint Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », op.cit., 78-88.

<sup>455</sup> On peut citer à titre d'exemples *Le texte de Suzanne Jacob*, Laura Laur, Paris, Seuil, 1983 et *Les aventures de Pomme Douly*, Montréal, Boréal, Express, 1988, ainsi que les revues *La vie en Rose* et *Histoire de Q* d'Anne Dandurand, qui ont suscité un débat houleux, renvoyant en quelque sorte à la querelle des féministes et des métaféministes. Concernant la sexualité des femmes et sur la violence, Lori Saint-Martin suggère que les œuvres de Lise Harou, Suzanne Jacob, Francine Noel, Monique LaRue sont des récits métaféministes marqués par le discours féministe et dont la tonalité féminine est la substance.

<sup>456</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 225.

l'avènement d'*un nouvel ordre moral*<sup>457</sup>. Cependant, malgré la transgression apparente des tabous liés à la sexualité, au désir, aux valeurs dominantes par la génération qui a précédé le métaféminisme, cette écriture reste imprégnée de stéréotypes anciens. Ainsi, la nouvelle génération d'écrivaines, au-delà des problématiques sociétales liées à la présence des femmes dans l'espace public, construisent un phénomène littéraire centré essentiellement sur les thèmes du corps et de la sexualité, qui opèrent par conséquent une effraction au sein de ce champ. Les récits de soi écrits par des auteures offrent de multiples lectures de la singularité féminine, tout en transgressant les tabous liés à leurs identités, au corps, etc. Après tout, les femmes sont les mieux placées pour parler de la femme. Les récits métaféministes rompent avec la fiction de l'éternel féminin et ajoutent une nouvelle vision de la *réalité* à un discours souvent accaparé par les hommes.

### **1.3.2 Le Métaféminisme et l'Autofiction**

Puisque notre travail se concentre sur des écrits de femmes, présenter les courants du féminisme nous a semblé nécessaire afin de cerner comment la nouvelle génération d'écrivaines procède pour se renouveler et renouveler la perspective critique sur la société. Il s'agira ensuite de mettre en lumière, à partir de ces développements, l'engagement de ces dernières pour déconstruire l'image du sujet femme préétablie par la subjectivation masculine prônant un soi isolé et unifié.

Même si les revendications féministes se sont, pour la plupart, réalisées, le métaféminisme, par la prise en compte de la diversité de la réalité de chaque femme, illustre une nouvelle transformation de la pensée féministe. Sa perpétuelle évolution reflète une nécessité sociale et politique, qui garantit l'évolution de la pensée humaine et surtout un devenir-femme.

Il convient de préciser que ce devenir-femme n'est que l'affirmation et l'émergence d'une « voie/x singulière, minoritaire ». L'entreprise de création de ces jeunes écrivaines s'inscrit dans un projet de reconnaissance : d'abord de la singularité de l'identité féminine, mais aussi des femmes en tant que sujets multiples et diffus qui s'opposent à un « Moi uni et cohérent »<sup>458</sup>. Luce Irigaray explique dans ce contexte la complexité de définir cette

---

<sup>457</sup> Christine Detrez et Anne Simon, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 19.

<sup>458</sup> Christl Verduyn, « Écrire le moi au féminin », *Revue d'études canadiennes*, vol.20, n°2, été 1985, p.21.

« femme » : « on ne peut, en toute rigueur, la déterminer comme une personne, pas davantage comme deux. Elle résiste à toute définition adéquate. Elle n'a d'ailleurs pas de nom propre. »<sup>459</sup> En outre, chercher à définir « cette femme » reviendrait à vouloir la faire rentrer dans une case bien déterminée, tout en ignorant les critères qui font d'elle un être authentique et singulier et en lui assignant une place prédéterminée, qui limite sa parole et son action, en perpétuelle mouvance.

Le métaféminisme offre à cette nouvelle génération d'écrivaines l'alternative mais également l'opportunité de renouveler les approches initiées pour dénoncer l'abdication de la parole féminine devant une parole traditionnelle patriarcale. Ces approches se veulent tout aussi singulières et originales que celles qui les ont développées : cette génération, succédant à la génération de Luce Irigaray, Monique Wittig et Hélène Cixous, met en avant la notion de « l'éternel féminin », en opposition avec « l'éternel masculin », sans pour autant mettre en accusation systématique l'autre sexe et l'*imperium* masculin. L'enjeu de l'écriture féminine n'est plus seulement la bataille contre un système traditionaliste. Il s'agit, en empruntant les mots d'Élisabeth Badinter, de redéfinir les rapports entre hommes et femmes et leurs libertés réciproques.<sup>460</sup>

Faisant de leur corps un objet de subversion et une matière d'écriture, cette génération d'écrivaines ose jouer avec l'image normative de la femme et de son corps : une image imprégnée de stéréotypes, qui montre que malgré la transgression apparente des tabous liés au corps féminin et à la sexualité, l'émancipation féminine n'est pas complètement aboutie.

La levée des tabous, de nos jours, est un mot d'ordre avec lequel on ne badine pas. La réalité sexuelle est omniprésente, et personne ne peut l'ignorer, sauf à être considéré comme « coincé » ou « ringard ». On est désormais face à un nouvel ordre sexuel qui concerne tout le monde et est proclamé par un large public. Désormais, on assiste à la fin des normes, et les récits contemporains féminins adoptent ce nouvel ordre : l'accent est mis sur les pratiques minoritaires qui font état d'une nouvelle sexualité, multiforme et débridée, de la déculpabilisation de la sexualité de la femme. La réception de ces textes se déploie de manières différentes.

« Les uns voient la sexualité féminine apaisée et libérée, d'autres sans cœur et sans âme, d'autres enfin comme le lieu de toutes les violences et de la sauvagerie retrouvée. À lire

---

<sup>459</sup> Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas*, Paris, Minuit, 1977.p.26.

<sup>460</sup> Élisabeth Badinter, *Fausse route*, Odile Jacob, Avril 2003.p.121.

la littérature féminine de ces dernières années, les jeunes filles ôtent leur culotte avec une aisance confondante pour l'ancienne génération. Curiosité, désir, fierté, provocation ou conformisme, on ne sait trop ce qui préside à cet élan. »<sup>461</sup>

Dans notre travail, les méthodes proposées par ces écrivaines seront utilisées, selon l'expression de C. Détrez et A. Simon, « comme des matériau[x] pour appréhender les réalités sociales. »<sup>462</sup> Nous tâcherons en outre, dans le prolongement de cette approche, d'appréhender également la distance entre la réalité sexuelle telle qu'elle apparaît aujourd'hui et la nouvelle morale féministe.

Donc, consciente de l'oppression exercée par la fiction dominante sur les sujets minoritaires, qui sont à la fois assujettis et phantasmés, cette nouvelle génération procède de prime abord par la destruction du système binaire, à savoir : femme/homme, corps/esprit, etc. Cette abolition de la binarité libère, par conséquent, la femme des carcans préétablis et subvertit un « Ordre qui prétend se régler sur l'expression directe de la loi symbolique, que donnerait à saisir la nature on ne peut plus clairement sexuée [...] de l'espèce humaine. »<sup>463</sup> Bouleverser ce système implique, selon Gilles Deleuze, que « la majorité, ce n'est Personne [et que] tout le monde, sous un aspect ou autre, est pris dans un devenir minoritaire qui l'entraînerait dans des voies inconnues s'il décidait à le suivre. »<sup>464</sup>

Se soustraire à l'omniprésence de cette domination permet aux sujets minoritaires de se libérer, de se créer, de se penser et de penser l'autre, tout en restant fidèles à eux-mêmes en tant qu'êtres singuliers et uniques. En revanche, pour aboutir à cette exploration de la subjectivité, choisir son propre espace d'écriture s'avère très important. Ainsi, la majorité des écrivaines optent pour l'autofiction théorique, afin d'aborder la question de la représentation de soi comme modalité de transgression des normes et du genre. De la même sorte, se soustraire à l'omniprésence de cette domination, permet aux sujets minoritaires de se libérer, de se créer, de se penser et de penser l'autre tout en rester fidèle à soi en tant qu'être singulier et unique. En revanche, l'aboutissement à cette exploration de la subjectivité se fait initialement par le choix et la démarcation de l'espace d'écriture. Ainsi, on peut remarquer que dans le foisonnement des œuvres au féminin, un genre littéraire se délecte et attire plus les

---

<sup>461</sup> Ibid, p.123.

<sup>462</sup> Christine Détrez et Anne Simon, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Édition du Seuil, 2006, p.19.

<sup>463</sup> Sabine Prokhoris, *Le Sexe prescrit : la différence sexuelle en question*, Paris, Aubier, 2000, p.296.

<sup>464</sup> Gilles Deleuze, « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques : entretien réalisé par Toni Negri », *Futur antérieur*, n°1, printemps 1990. Article disponible à l'adresse suivante : [http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id\\_article=495](http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=495).



auteures, soit l'autofiction, de part la liberté dont elles peuvent jouir par l'entremêlement de la fiction avec la réalité et dont la représentation de soi n'est pas dans l'obligation de subir les modalités des normes sociales et des genres littéraires .

En outre, la perspective interactionniste du métaféminisme, de l'autofiction et du postmodernisme<sup>465</sup> offre plus de liberté à la réintroduction de la subjectivité et permet au sujet féminin d'avoir plus de possibilités d'exprimer ce que Julia Kristeva appelle le « génie féminin » :

« Appelons « génies » ceux qui nous obligent à nous raconter leur histoire parce qu'elle est indissociable de leurs inventions, des innovations versées au développement de la pensée et des êtres, de la floraison de questions, de découvertes et de plaisirs qu'elles ont créée. Leurs apports nous concernent si intimement que nous ne pouvons les recevoir sans les enraciner dans la vie de leurs auteurs. L'impact de certaines œuvres ne se réduit pas à la somme de leurs éléments. Il dépend de l'incision historique qu'elles opèrent, de leurs répercussions et de leurs suites, bref, de notre réception. Quelqu'un s'est trouvé à cette intersection, en a cristallisé les chances : le génie est ce sujet-là.<sup>466</sup> »

L'enjeu de l'écriture de soi s'articule dès lors comme l'exercice d'une cohabitation d'exister en tant qu'un être authentique sans pour autant mimer la réalité passe par une réinvention de soi , mise en œuvre dans le but de coïncider avec soi-même, et la volonté de se démarquer de la fiction dominante. C'est donc à la conjoncture d'un « Je » préétabli, préexistant, et un « je » nouveau et recréé que les jeunes auteures manifestent le plus grand intérêt envers l'écriture autofictionnelle<sup>467</sup> .

L'autofiction, en tant que lieu de remise en question des genres et des frontières littéraires figées, aide ces jeunes écrivaines à déconstruire l'identité sexuelle féminine qui demeure une construction sociale fondée sur les principes essentialistes du dominant masculin. De manière générale, les auteures désinvestissent une problématique et une

---

<sup>465</sup> Nous optons pour l'étayement des caractéristiques du « postmodernisme » au fur et à mesure de notre analyse afin de montrer le lien étroit entre les manifestations identitaires des auteures et le contexte général crée par cette période.

<sup>466</sup> Julia Kristeva, « Le génie féminin : introduction générale », *Lé Génie féminin : 1. Hannah Arendt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », p.9.

<sup>467</sup> Pour ne nommer que quelques-unes de ces écrivaines qui se sont données à l'exercice autofictionnel : Mélina Abdelmoumen, *Le Dégout du bonheur*, Outremont, Point de fuite, 2001, 177p. ; Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, 2004, 204p. ; Marie-Sissi Labrèche, *Bordeline*, Montréal, Boréal, 2000, 159p. Camille Laurence, Catherine Millet, Christine Angot etc.

énonciation collective ayant partie liée à la subversion du patriarcat, au profit de l'affirmation d'une différence et d'une identité féminines, de la venue à l'écriture personnelle d'un sujet-femme.

Que ce soit dans *Putain* de Nelly Arcan, dans *La vie sexuelle de Catherine Millet* de Catherine Millet ou dans *L'inceste* de Christine Angot, accoucher de ce malaise existentiel à travers l'autofiction, c'est contrer la domination d'autrui et refuser par conséquent toute idée de la femme comme corps assujetti et au service de l'homme. Dans ce contexte, Nicole Brossard remarque que toutes celles qui refusent de vivre dans une telle situation se voient « forcé-e-s de dériver en toute lucidité dans l'espace imaginaire des mots, tenté-e-s par une improbable littérature et parce que théoriquement et idéologiquement improbable, la déplaçant vers ce que nous conviendrons d'appeler *fiction*. »<sup>468</sup> La fiction serait alors un outil textuel stratégique, destiné à créer un espace d'autoreprésentation et une hétérogénéité générique, à l'image de la femme auteure. Positionner nos récits entre une axiologie métaféministe<sup>469</sup> et une axiologie postmoderne, notamment autofictionnelle, nous octroie davantage de liberté pour traiter les textes et par conséquent mettre en avant une postmodernité féminine, synonyme d' « une pensée nouvelle [...], [d']un recommencement [...], de l'espoir. »<sup>470</sup>

Dans le chapitre suivant, nous nous intéresserons aux figures de la marge et de l'excès que met en scène Nelly Arcan dans *Putain*. Il sera ainsi question de cette alliance structurale entre le métaféminisme et l'autofiction. Nous envisagerons comment, par l'intensité de la souffrance, par une sexualité pulsionnelle, mécanique qui ignore le sentiment ; elle parvient à établir une distanciation par rapport à soi tout en créant une situation à la fois énigmatique et paradoxale soit : l'incarnation de la figure de hors la loi, amoral et donc à combattre, au même temps qu'une figure contestataire, qui brandit pour dénoncer des normes patriarcales, tout en se démarquant de certaines idées du féminisme radical. Les discours dans *Putain* constituent autant de voies de contestation des discours hégémoniques alliant l'émancipation sexuelle et la contrainte du corps.

---

<sup>468</sup> Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, op.cit., p.47.

<sup>469</sup> Dans la suite de notre travail, nous emploierons la notion de métaféminisme pour désigner les textes au féminin contemporains, dont les auteures semblent moins engagées, moins théoriques que leur prédécesseuses des années 1970. Le métaféminisme propose toutefois un renouveau du féminisme, à travers de nouvelles formes d'écritures et d'engagements. Dans cette démarche créatrice contemporaine, qui ne revêt pas la forme d'un engagement militant ou de convictions explicites, le féminisme représente un besoin social et politique pour l'évolution de la pensée humaine.

<sup>470</sup> Frances Fortier, « L'écriture « énigmatique » de Nicole Brossard », entretien avec Nicole Brossard, dans *Nuit blanche*, n°46 (décembre 1991-février 1992), .39.

La présente recherche interroge la construction de l'identité féminine à travers le concept d'agentivité, c'est-à-dire la capacité du sujet à déterminer lui-même le cours de ses actions, les théories de l'autofiction et leurs effets théoriques sur la construction des rapports identitaires entre sexe, genre et sexualité. Pour l'analyse littéraire du corpus, nous tenterons de définir les voies empruntées par les autofictionnaires pour dénoncer l'emprise des discours hétéropatriarcaux dominants. Les œuvres constitueront à la fois les objets et les outils théoriques nécessaires à leur compréhension. Marqués par un intertexte théorique fort présent, ces textes revisitent les thèmes traités par les théoriciennes féministes (identité de genre, subjectivité désirante, rapport au corps), tout en prenant soin de les relier à leurs réalités respectives.

## 2. Putain de Nelly Arcan

Le premier roman<sup>471</sup> de Nelly Arcan, *Putain*, paraît en 2001, aux Éditions du Seuil, à Paris. Dès la sortie de *Putain*, la question du rapport et de la proximité entre l'héroïne du roman et son auteure a tout de suite éveillé la curiosité des lecteurs et s'est placée au centre des analyses critiques et de diverses interprétations du texte. L'auteure joue de cette impossibilité de distinguer l'identité de la narratrice de celle de l'auteur. Devant les paradoxes et l'ambiguïté qui entourent l'identité de la narratrice, démêler le vrai du faux serait impossible. Nelly Arcan a pu en jouer et déjouer ainsi les frontières entre le réel et la fiction, grâce à l'hybridation que permet l'autofiction. Dans cet entre-deux, les pistes se brouillent, et il devient impossible de différencier l'ego qui se confesse directement au lecteur de l'ego qui s'incarne dans les personnages. Souvent invitée sur les plateaux télévisés et dans les médias, l'auteure tantôt avoue la véracité de l'histoire de *Putain*, tantôt la conteste :

C'est un tressage de vérité et de mensonge. L'expérience est vraie, mais lorsque j'écris, il y a comme une sorte de monstre à l'intérieur de moi qui me remplace. Il devient un personnage fantasmatique, un ennemi tout-puissant à abattre, devant lequel je me sens toute petite.<sup>472</sup>

Dans une autre entrevue, Nelly Arcan déclare :

Réalité, mais fiction dans l'excès de haine envers mes clients, dans la description de mes parents. Ma mère est une grande dépressive et mon père ne la désirait pas, j'ai pris sa place auprès de lui. Au Québec, mon père est le dernier de son espèce. Très religieux, il croit qu'on peut être possédé par le

---

<sup>471</sup> Dans la première édition, *Putain* était considéré comme un « récit » alors que la deuxième, en format poche, il se voit attribuer l'étiquette « roman ».

<sup>472</sup> Dans une entrevue accordée au magazine Elle, 27 septembre 2004.

diable. J'ai étudié dans une école primaire dirigée par des pères. Puis, à la ville, j'ai découvert la liberté dans l'excès pulsionnel. Dans la prostitution, je me suis rendue aux antipodes d'où je venais.<sup>473</sup>

Son style lancinant, sa provocation dérangeant et créent un accueil médiatique retentissant. L'écriture se démarque par sa noirceur, composée de longues phrases qui se suivent et se ressemblent pour composer une logorrhée haineuse et négative portant sur le monde qui l'entoure et qui n'évolue pas :

« Ce qui est important pour moi c'est de refléter le monde d'aujourd'hui et si on trouve mes livres provocateurs, c'est que, probablement, le monde dans lequel on vit est très provocateur, à certains égards. On vit dans un monde très hygiénique, très « politically correct », très propre. Mais il est par ailleurs extrêmement violent, déshumanisant aussi, à certains égards. Dans le commerce des corps par exemple, dans la manière de survaloriser l'image par rapport au reste. Et dans ma manière d'écrire, je provoque, mais ce n'est pas une provocation qui vise à choquer les gens, mais plutôt à leur montrer dans quel monde on vit.<sup>474</sup> »

La narratrice se dévoile et dévoile en même temps autrui dans un mouvement saccadé et brusque. Elle décrit, dans *Putain*, ses expériences sexuelles, ses clients, de manière crue, voire même choquante pour certains lecteurs. Être une escorte ou faire de la « putasserie » son métier n'est pas un choix anodin pour Nelly Arcan ; c'est un choix bien réfléchi et résigné :

« [...] je me suis faite putain pour renier tout ce qui jusque-là m'avait définie, pour prouver aux autres qu'on pouvait simultanément poursuivre des études, se vouloir écrivain, espérer un avenir et se dilapider ici et là, se sacrifier comme l'ont si bien fait les sœurs de mon école primaire pour servir leur congrégation. »<sup>475</sup>

« Créer un roman autour de sa sexualité n'est pas un fait unique dans le monde littéraire. La monstration exacerbée du corps (et plus précisément du sexe et de la sexualité) envahissait, depuis les années 1990, la littérature et le cinéma. Plusieurs écrivaines suivent ce mouvement de libération de la sexualité féminine et échappent à une catégorisation dans la littérature pornographique ou au classement X, ce qui était inconcevable quelques années auparavant.<sup>476</sup> »

Si cette libération sexuelle féminine est devenue le lieu privilégié de l'élaboration des œuvres artistiques au féminin, dire le sexe au féminin est devenu monnaie courante dans une

---

<sup>473</sup> Entrevue accordée au magazine Elle, 8 octobre 2001.

<sup>474</sup> La Presse, 25 septembre 2009.

<sup>475</sup> *Putain*, p.8

<sup>476</sup> On peut citer, à titre d'exemples, *Romance* de Catherine Breillat et *Baise-moi* de Virginie Despente. La libération de la sexualité et sa démocratisation sont apparues grâce au mouvement féministe des années 1970 et à ses revendications. « Ceci est mon corps » est l'un des fameux slogans scandé par ces féministes.

culture-marché<sup>477</sup>. Or, au moment où cette libération est acceptée, démocratisée dans la société, peut-on encore parler d'acte transgressif et revendicateur dans la littérature féminine et féministe ? Notre réponse est oui, car notre hypothèse est la suivante : si les auteures reprennent souvent les mêmes thématiques dans leurs œuvres c'est que les critères de l'hégémonie du masculin sont peut-être moins ou timidement visibles, elles restent quand même imprégnées dans la mémoire et la génétique comportementale des ex-sociétés patriarcales.

*Putain* retranscrit un ensemble de questions qui hantent la jeune femme : qu'est-ce qu'être une femme ? Est-ce être un corps ou surtout un sexe de femme ? Le corps est-il capable de refléter les rapports sociaux entre les deux sexes ? L'émancipation féminine, acquise pour certains, contribue-t-elle véritablement à libérer la femme ? Ou serait-elle une émancipation altérée par l'intégration progressive des normes et du regard masculin misogyne :

« [...] ce n'est pas moi qu'on prend, ni même ma fente, mais l'idée qu'on se fait de ce qu'est une femme, l'idée qu'on se fait de l'attitude d'un sexe de femme, mais peu importe car, dans cette position de chienne il est plus facile de ne pas les embarrasser, de n'avoir pas affaire avec l'étalement de leur personne sur la mienne, et ils peuvent aussi me caresser avec leurs mains, j'aime bien les mains car c'est plus sec, ça implique moins de choses et la tête peut être ailleurs [...].<sup>478</sup> »

Retraçant sa double vie d'étudiante et d'escorte, son livre se veut un exutoire rimé par des sentiments noirs. Le débordement des mots laisse en nous, en tant que lecteurs, une empreinte de mal-être, et son univers n'est pas moins complexe que celui qui se développe en chacun de nous. Marqué par les comportements autodestructeurs et l'obsession pour la beauté, le livre nous laisse comprendre dès le début les causes qui ont généré ce mal. Entre une mère qui passe ses journées à dormir et qu'elle qualifie de « larve » et de « cadavérique », et un père qui est toujours à la chasse des putains, dévoué à dieu, se Révolter contre un entourage imprégné d'images stéréotypées devient une nécessité, quitte à passer par l'incarnation de ces codes normatifs qui emprisonnent la femme et son corps. Nelly Arcan opte pour la « putasserie », comme mise à mort de l'intime et de l'intimité normative, pour échapper à la

---

<sup>477</sup> Audrey Lasserre, « Mon corps est à toi. Écriture(s) du corps dans les romans de femmes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, sous la direction de Hélène Marquié et Noël Burch, Ed, L'Harmattan, 2006.p.70.

<sup>478</sup> Nelly Arcan, *Putain*, p.45.

hantise et à la honte associées à l'image de sa mère, pour fuir un futur auquel elle était destinée en tant que femme :

« Il a été facile de me prostituer car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire...<sup>479</sup> »

Cependant, consciente que la destruction de l'image archétypale de la mère peut être libératrice pour elle, la narratrice nous offre un personnage aux antipodes de l'image cadavérique maternelle. Si les putains sont désirées et règnent sur le désir des hommes, les larves sont les femmes, dont sa mère, qui ne provoquent plus ce désir, n'ont plus rien à faire dans la vie et qui se donnent à une prostitution avec leurs conjoints pour seuls clients.

La circularité du livre laisse entrevoir une narratrice portant un jugement sévère sur le monde qui l'entoure. L'enchevêtrement de l'histoire familiale et de la vie qu'elle mène en compagnie de ses clients, auxquelles s'ajoute sa vision de la société, crée une impression de délire de la part de la narratrice, ce qui toutefois n'empêche pas de déceler la vérité derrière ces pensées. Avec une plume défouloir, elle ôte aux personnages secondaires toute identité nominale ; ils incarnent désormais des archétypes : la mère, le père, le psychanalyste, les putains, les clients. Par ailleurs, le roman, rythmé par des phrases à peine ponctuées, reflète la soif de la narratrice de raconter et de se raconter. Alors qu'elle estimait que les séances d'analyse chez un psychanalyste « ne menai[ent] nulle part », en s'allongeant sur le divan devant un homme qui s'emmure dans le silence, elle s'identifie au personnage central du conte *La Belle au bois dormant*, cette femme qui reste couchée en attendant l'homme qui a le pouvoir de la réveiller. La narratrice libère sa parole grâce à l'écriture :

« [...] comme je n'arrivais pas à parler, muselée par le silence de l'homme et par la crainte de ne pas bien dire ce que j'avais à dire, j'ai voulu en finir avec lui et *écrire ce que j'avais tu si fort*, dire enfin ce qui se cachait derrière l'exigence de séduire qui ne voulait pas me lâcher et qui m'a jetée dans l'excès de la prostitution, exigence d'être ce qui est attendu par l'autre, et si le besoin de plaire l'emporte toujours lorsque j'écris, c'est qu'il faut bien revêtir de mots ce qui se tient là-dedans et que quelques mots suffisent pour être lus par les autres, pour n'être pas les bons mots.<sup>480</sup> »

---

<sup>479</sup> *Putain*, p.15.

<sup>480</sup> *Putain*, p.17.

Rien n'échappe à la critique acerbe de cette étudiante en lettres – la religion catholique, l'université, le patriarcat et le couple traditionnel : « les couples n'existent pas et c'est moi qui l'ai décidé, je ne veux pas de cette logique de je suis à toi et de tu es à moi, je n'en veux pas. »<sup>481</sup> Outre son refus des normes sociétales, la narratrice soulève le problème du regard d'autrui sur la femme. L'obsession d'être belle, désirable, vise autant les hommes que les femmes. Car, si les hommes « jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir... »<sup>482</sup>, les femmes voient dans les femmes des rivales qui risquent de prendre leur place. Par conséquent, les femmes sont plus sujettes à l'aliénation entre elles que vis-à-vis des hommes : « [...] les femmes sont toujours trop de ce qu'elles sont, rivées à leur sexe, à ce qu'on en dit, incapables de réinventer leur histoire ou de penser la vie en dehors des sondages de magazines de mode, inépuisablement aliénées à ce qu'elles croient devoir être, des poupées qui jouissent lorsqu'on veut qu'elles jouissent, des poupées qui ont telle taille... »<sup>483</sup>

Malgré sa haine, son désarroi et sa honte, la narratrice n'abdique pas et refuse de subir le même sort que sa mère : « [...] je ne laisserai personne m'empêcher de souhaiter la mort parce que c'est tout ce que j'ai, enfin tout ce que je veux, vouloir vraiment, c'est vouloir une seule chose, sans alternative, sans le compromis qui ressemble trop à ma mère, une larve entre le sommeil et l'attente de prendre forme. »<sup>484</sup>

## **2.1 Pacte de lecture, considérations formelles et génériques**

Il convient à présent d'identifier le pacte de lecture sur lequel se fonde l'analyse de *Putain*, mais aussi de montrer l'intérêt marqué des critiques pour la forme ainsi que pour le genre.

Dans un compte rendu de Michel Biron, portant sur la question du genre dont relève le roman de Nelly Arcan, ce dernier affirme que ce texte est avant tout une autofiction et non un roman au sens propre du terme : « L'autofiction a beau se présenter chez Nelly Arcan comme un récit, et non comme une autobiographie, il n'en reste pas moins qu'elle joue sur l'identification partielle entre les figures de la narratrice et de l'auteure. »<sup>485</sup> Toutefois, Michel Biron soulève l'aspect paradoxal de l'autofiction arcanienne : selon lui, l'autofiction relève

---

<sup>481</sup> *Putain*, p.173.

<sup>482</sup> *Putain*, p.19.

<sup>483</sup> *Putain*, P.42.

<sup>484</sup> *Putain*, p.55.

<sup>485</sup> Michel Biron, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol.27, n°2, 2002, p.339.

par définition du genre de l'intime et s'appuie sur un récit qui propose l'image d'un moi préconçue, « un prénom qui n'est rien de plus qu'une raison sociale. »<sup>486</sup> Francine Bordeleau, dans la revue *Spirale*, rejoint les affirmations de Michel Biron et explique que le texte est « un mélange habile d'autofiction, d'autobiographie et de fiction. »<sup>487</sup>

Parce que l'écriture de soi dépasse donc le genre proprement autobiographique, aborder le soi discursif s'avère compliqué si on ne tient pas compte à la fois des paratextes dans le texte et d'autres qui lui sont extérieurs mais qui nourrissent l'imaginaire de l'auteure ou l'influence. Donc à la frontière des deux genres (autobiographique et autofictionnel), nous opterons pour la définition proposée par Marie Darieussecq pour analyser le contrat de lecture dans *Putain* :

« [...] L'autofiction met en cause la pratique « naïve » de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction, ne saurait se garder de ce fameux roman que convoque le paratexte. L'autofiction, en se situant entre deux pratiques d'écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, met en cause toute une pratique de lecture, repose la question de la présence de l'auteur dans le livre, réinvente les protocoles nominal et modal, et se situe en ce sens au carrefour des écritures et des approches littéraires.<sup>488</sup> »

La définition de Marie Derieussecq ne précise pas s'il s'agit de l'identité nominale de l'auteur, ou d'un pseudonyme, ou plutôt d'une « première personne » traversée par la fiction. Dans *Putain*, on ne trouve aucune concordance onomastique, on sait seulement que Nelly Arcan est un pseudonyme : « J'ai justement choisi un pseudonyme pour marquer la distance entre moi et ce personnage que j'ai créé. Cette Nelly Arcan est un double de moi-même. »<sup>489</sup> Plus loin dans le corps du texte, la narratrice annonce explicitement la problématisation de son identité nominale :

« [...] je m'appelle Cynthia et vous le savez déjà, ce nom n'est pas vrai mais c'est le mien, c'est mon nom de putain, le nom d'une sœur morte [...] et avant je m'appelais Jamie [...] alors pourquoi ce nom de Cynthia me conviendrait-il davantage, je n'en sais rien [...] et puis aucun nom ne peut remplacer celui que je n'ai plus, mon nom de baptême que je refuse et que *vous ne*

---

<sup>486</sup> Ibid, p.338.

<sup>487</sup> Francine Bordeleau, « la mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n°182, 2002, p.22.

<sup>488</sup> Marie Darieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, 1996, p.379.

<sup>489</sup> Paroles rapportées par Tristan Malavoy-Racine, « Peine capitale », *Voir*, 26 août 2004.  
<http://www.voir.ca/livres/livres.aspx?ilDArticle=32261>.



*saurez pas* car il a été choisi par ma mère, elle a choisi pour moi un nom commun porté par des millions de femmes, un nom que je ne veux plus nommer, jamais [...].<sup>490</sup> »

Dès lors, nous avons eu recours aux éléments extra- et intra-textuels pour préciser la volonté de la narratrice de brouiller les pistes biographiques et de tisser une ambiguïté autour de son identité et de celle de son personnage. Grâce à ces éléments intra-textuels, nous apprenons que Cynthia a fait des études universitaires en littérature : « Vous ne saviez pas qu'à l'université j'étudiais la littérature. »<sup>491</sup> Grâce au paratexte éditorial, ensuite, nous savons que Nelly Arcan vivait à Montréal, où elle poursuivait des études universitaires.

Selon la prière d'insertion du début du livre, on peut envisager de lire *Putain* comme une autobiographie. Nelly Arcan, dans l'ouverture du roman, affirme que l'histoire de la prostituée est bien la sienne. Cependant, eu égard aux diverses interviews données par l'auteure, il semble peut pertinent de lire le livre comme une autobiographie :

« J'ai écrit ce roman dans la haine [...]. Puis, je me suis détachée de cette histoire. Elle est autobiographique, c'est vrai ; mais en même temps, je l'ai écrite « à côté de la réalité » : la forme que j'ai choisie est celle de l'enfermement, de l'excès, il y a un parti pris littéraire et esthétique de la haine. »<sup>492</sup>

Le critique Éric Loiret relevait dans un article, dans *Libération*, qu'il s'agissait d'« une mise en scène narrative destinée à nous convaincre que l'auteur s'est en effet prostituée ». Francine Bordeleau ajoute que cette « mise en scène » n'est pas seulement narrative, car la parution de *Putain* a été orchestrée autour d'un leitmotiv : Nelly Arcan s'est-elle vraiment prostituée ?<sup>493</sup> Enfin, Rima Elkhouri est la seule journaliste qui s'interroge vraiment sur le parallèle avec l'histoire racontée dans *Putain* de Nelly Arcan, sans toutefois mentionner qu'il s'agissait d'une autofiction : « C'est vraiment sa vie qu'elle raconte là ? Une putain peut-elle écrire un livre ? Une étudiante en littérature peut-elle être une putain ? » La journaliste suggère que c'est au sein même des paroles de Nelly Arcan face aux médias que les rumeurs s'amplifient autour de ces questions. Ainsi, le fait de nier que cette dernière s'est vraiment prostituée alimente davantage encore le débat sur la véracité des propos avancés dans le livre et conduit à passer sous silence le message que cette dernière voulait faire passer :

---

<sup>490</sup> *Putain*, p.121-122. Nous soulignons en italique.

<sup>491</sup> *Putain*, p.131.

<sup>492</sup> Pascale Navarro, « Journal intime », *Voir*, 6 septembre 2001.

<http://www.voir.ca/livres/livres.aspx?ilDArticle=17468>.

<sup>493</sup> Francine Bordeleau, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n°182, 2002, p.22.

<http://id.erudit.org/iderudit/17877ac>.

Elle ne veut pas qu'on parle d'elle, mais de son livre. Lisons son roman et foutons-lui la paix, ce serait la conclusion logique de ce débat. Le hic, c'est que la principale intéressée ne va pas au bout de sa propre logique. Cette semaine encore, elle faisait la une de l'hebdo anglo *The Mirror*. Elle entretient la rumeur qu'elle dénonce. « J'aurais dû me taire », dit-elle. Sauf que, ce faisant, elle continue à parler.<sup>494</sup>

## 2.2 Le pseudonyme : une identité problématique

L'enchevêtrement du fictionnel et du réel, dans *Putain*, complique le processus d'identification identitaire de la narratrice et de son personnage. Mais, grâce à la forte présence de l'écrivaine sur la scène médiatique, notamment dans les émissions télévisées, nous pouvons faire correspondre des descriptions physiques contenues dans son œuvre et l'image projetée publiquement. Cette identification nous permet dès lors de constituer une certaine « cohérence sémantique [...], le composant *fiction* indiquant clairement qu'un certain nombre d'éléments de l'auto-récit ont été imaginés ou remaniés par l'auteur[e]. »<sup>495</sup>

Cependant, certains critiques avancent que *Putain* ne peut être considéré comme une autofiction, même s'il se rattache à la notion générique roman, du fait de l'absence de l'apparition de l'auteur, sur le plan homodiégétique, sous son véritable nom propre. Le cas de cet ouvrage serait plus complexe. L'auteure opte pour un pseudonyme, pour reprendre les mots d'Arnaud Schmitt, Cynthia, qu'on peut considérer comme un « je-origine fictif »<sup>496</sup> qui correspond à un « je-origine réel », à savoir Nelly Arcan. Sauf que l'identité onomastique même de l'auteure, dans notre cas, n'est pas l'identité réelle, étant donné que l'auteure est née sous le nom d'Isabelle Fortier. Face à la présence de deux pseudonymes : Nelly et Cynthia, le « je-origine réel » correspond à plusieurs fragments de personnages qui se confondent et renvoie par conséquent à des jeux de « je-origine fictifs ». Mounir Laouyen, dans un article consacré à la réception de l'autofiction, faisait du dispositif autofictionnel, comme de nombreux autres critiques, un « monstre hybride » :

[...] L'autofiction – monstre hybride qui échappe à l'éprouvette du poéticien – comme rencontre paradoxale entre un « protocole nominal » identitaire et un « protocole modal fictionnel ». Le dispositif autofictionnel, nous l'aurons compris, s'origine dans un « pacte oxymorique ». Ce qui permet de définir

<sup>494</sup> Rima Elkhouri, « Le silence de Nelly Arcan », *La Presse*, 8 Avril 2002, p.E1. Article cité dans la thèse de Marie-Claude Langlois : « La réception critique de *Putain* de Nelly Arcan ». Université d'Ottawa, Canada 2011.

<sup>495</sup> Gasparini Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. Poétique, p.313.

<sup>496</sup> Le « Je-Origine fictif » et le « Je-Origine réel » sont deux expressions utilisées dans les travaux de Käte Hamburger, afin d'analyser le statut d'entre-deux de l'œuvre de Proust. Voir, Hamburger Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ». Cité dans Arnaud Schmitt, *Je Réel/Je Fictif. Au-delà d'une confusion Postmodernes*, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2010.p. 15-29.

l'autofiction, c'est l'allégation romanesque du péritexte (roman ou fiction) faisant contrepois au critère onomastique de la triple identité (auteur = narrateur = personnage principal).<sup>497</sup>

Le choix de se munir du pseudonyme Nelly Arcan a été effectué quelques semaines avant la publication de *Putain*. Isabelle Fortier, de son vrai nom, voulait marquer une distance entre les propos de ses livres et sa vie personnelle – une décision encore une fois paradoxale, au regard du souci, formulé à plusieurs reprises par l'auteure dans des interviews, de revendiquer l'exactitude des événements mis en scène dans le livre. L'écrivaine déclare en effet :

« Le choix de me donner un pseudonyme n'est jamais venu avec l'obligation de rester dans l'ombre. Je me suis choisi un nom, certes, mais c'était aussi pour créer un personnage capable d'endosser la brutalité, la haine, et le caractère sans issue de ce que j'écrivais.<sup>498</sup> »

Dans un article intitulé « Folle de Nelly Arcan : lorsque l'autofiction rencontre la folie », Véronique Ménard explique le jeu qu'alimente l'auteure avec son personnage littéraire :

« Le nom de l'auteur, quant à lui, est un pseudonyme ; une façon de faire de l'autofiction une « fiction », d'écrire au je tout en masquant la parole. Une confusion qui sert bien l'auteur : à jouer sur la voix, le je ne peut qu'être autre.<sup>499</sup> »

Employer un pseudonyme fait partie de la stratégie qui permet à l'auteure de mettre son existence à distance pour pouvoir ensuite mieux la récupérer comme objet d'étude. On peut alors considérer Nelly Arcan, l'auteure, et Cynthia, la narratrice, comme deux « sèmes » d'une même identité. Les deux identités numériques données au lecteur sont aussi à considérer comme le premier critère de la pensée métaféministe qu'on a explicité un peu plus haut soit : l'inversion du schéma revendicateur d'une identité féminine dans lequel la proclamation d'un sujet-femme, par les féministes radicales est primordiale, se transforme en une acclamation d'une identité matérielle par le biais du corps. En se considérant comme un objet, Nelly Arcan effectue dès lors une double subversion : celle de la pensée féministe donc

---

<sup>497</sup> Laouyen Mounir, « L'autofiction : une réception problématique », *Frontières de la fiction, Fabula*, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>

<sup>498</sup> La Presse, 29 août 2004.

<sup>499</sup> Véronique Ménard, « Folle de Nelly Arcan : lorsque l'autofiction rencontre la folie ». <https://scribium.com/veronique-menard/a/folle-de-nelly-arcan-lorsque-lautofiction-rencontre-la-folie>.

et du modèle narratologique classique. Cette subversion découlerait de la volonté, de l'auteure, manifestée de s'auto-déclasser, s'auto-marginaliser afin de ne plus appartenir à une catégorisation préalablement établit. Dès lors, on peut appréhender ces deux identités nominales comme une « structure spéculaire » d'un même « je » dans Laquelle le « je » scriptural réel et le « je » fictif se conjuguent pour intégrer le processus autofictionnel et participer de la construction du soi.

Susan Marson expliquait que, à partir du moment où le contrat de lecture est établi, c'est au lecteur de faire le choix d'adhérer ou non à ce « rapport de détermination mutuelle entre lecteur et auteur. »<sup>500</sup> Avec ces pseudonymes, le texte devient un lieu d'interaction entre le je de l'auteure et l'Autre. Nelly et Cynthia reflètent deux facettes du même sujet et traduisent cet « aspect hétérogène et disséminé de l'identité moderne qui, loin de se plier au modèle du même, sollicite plutôt la présence en soi de l'influence d'autrui. »<sup>501</sup> Présenter des fragments d'identités est une manière de s'opposer à l'identité totalisante présentée dans l'autobiographie.

Dans « *Autobiography as De-facement* », Paul de Man souligne l'impossibilité de dissocier tout simplement la fiction du témoignage ou de l'autobiographie. Pour Paul de Man, l'autobiographie ne dépend pas de la référence ou de la réalité, contrairement à ce que l'on croit. Au lieu de penser que la vie produirait l'autobiographie, comme mise en scène de vies et d'événements réels, on pourrait dire, au contraire, que le projet autobiographique lui-même produit et détermine la vie, que les actions de l'auteur seraient gouvernées par la nécessité de l'autoportrait.<sup>502</sup> Toujours selon Paul de Man, la « structure spéculaire » ne concerne pas seulement « le moment autobiographique », lorsque deux sujets s'alignent et se déterminent, se substituant l'un à l'autre.<sup>503</sup>

D'après Paul de Man, il y a un système de compréhension qui ne se ferme pas entre l'auteur représenté dans le texte et celui qui l'écrit, ou encore entre l'auteur et le lecteur. Ce

---

<sup>500</sup> Susan Marson explique la théorie de Paul de Man, pour qui « la compréhension implique d'une manière générale un rapport spéculaire entre deux sujets, rapport qui est fait à la fois de ressemblance et de différence, car le sujet se constitue à partir de cet échange substitutif avec l'autre. La compréhension serait ainsi à la fois projection et réflexion. À l'encontre de Barthes, la lecture, comme forme de compréhension, implique ainsi pour de Man un rapport de détermination mutuelle entre lecteur et auteur. » Susan MARSON, *Le Temps de l'autobiographie : Violette Leduc ou la mort avant la lettre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p.88.

<sup>501</sup> Alexandre Jacques, « S'écrire aux éclats : le jaillissement d'une zone délaissée de la connaissance de l'être » dans Simon Harel, Alexandre Jacques et Stéphanie St-Amant (dir.), *Cabinet d'autofictions*, Montréal, Cahiers du CELAT, 2000, p.176.

<sup>502</sup> Paul De Man, « *Autobiography as De-facement* », in the rhetoric of romanticism, New York, p.69

<sup>503</sup> Ibid, p.70.

système de compréhension se veut une construction ouverte dans laquelle la remise en question de l'identité numérique de l'auteure se donne à comprendre comme une révélation qui souligne la clôture de tous ces systèmes fasse une dispersion des « substitutions tropologiques ». Le « je » polyphonique traduirait aussi l'impossibilité de l'auteure de trancher une fois pour toutes entre l'autobiographie et la fiction, mais aussi entre la « vérité » et la « fiction », de part la relativité de ces deux notions et d'autre part, qui, dans une certaine mesure, se recourent selon l'orientation et l'intentionnalité de l'auteure.

De même, c'est sur l'impossibilité et la vaine tentative de la totalisation de l'être et du genre qu'insiste Derrida dans sa lecture intitulée *Mémoires, pour Paul de Man* : « Loin d'assurer l'identification à soi, le rassemblement auprès de soi, cette structure spéculaire met en évidence une dislocation tropologique qui interdit la totalisation anamnésique de soi. »<sup>504</sup>

Par ailleurs, recouper l'identité de la narratrice et celle de l'écrivaine importe moins. L'oscillation du « je » entre l'objet de l'écriture et le sujet écrivant laisse entrevoir une interface identitaire autre qui s'exprime en réunissant un corps interne et un corps externe, reflet d'une identité en cours de recherche et de construction, mais aussi comme une inscription de l'identité dans mouvement spéculaire qui ne conduit pas à une autoreprésentation simple et limpide, comme le suggérait Philippe Vilain, mais plutôt par l'écriture de l'inachèvement de l'identité dans l'achèvement du texte ; un achèvement par une fin tragique en se donnant à la mort. Le moi représenté dans le texte n'est en fait qu'un autre moi, un double, comme l'expliquait l'auteur :

« Quand écrire sur soi conduit fatalement à se rater, à se représenter l'image d'un autre, la plus fidèle représentation de soi ne devrait-elle pas alors se trouver, plus subtilement, non dans l'image dissemblante de soi, non dans cette peinture manquée, mais dans le geste même de ce ratage dont l'inaccomplissement même renvoie à l'impossibilité de se figurer totalement en autre et permet déjà de se représenter par défaut ? »<sup>505</sup>

La tentation d'une lecture référentielle au sein du texte est soutenue par le discours promotionnel, médiatique, et par les paratextes qui l'accompagnent. Certes, cette lecture référentielle est entretenue par l'auteure mais dans un but précis, à savoir l'implication de la subjectivité du récepteur. Devant l'ambiguïté identitaire, le lecteur se trouve impliqué dans plusieurs sortes de rapports le liant à l'auteur : auteur/lecteur, journaliste/auteur,

---

<sup>504</sup> Jacques Derrida, *Mémoires, pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p.45.

<sup>505</sup> Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Édition Grasset, 2005, p.19.

lecteur/client, client/prostituée, lecteur/prostituée. Grâce à l'interchangeabilité des rôles, Nelly Arcan réussit à installer un malaise et une sorte d'accusation chez ce dernier :

« [...] *Vous* ne pouvez pas savoir ce que c'est que tous ces hommes qui ne veulent pas penser qu'il y a une limite à ce qu'une femme peut donner et recevoir, ils restent sourds à ce qu'elle ait une fin, à ce qu'elle puisse tout aussi bien ne rien avoir à donner ou à recevoir, ils ne veulent pas savoir ce que je meurs d'envie qu'ils sachent, qu'il n'y a rien à vouloir d'eux ou si peu [...] »<sup>506</sup>

En se présentant comme une prostituée<sup>507</sup> qui narre sa propre histoire, la narratrice exploite un imaginaire collectif relatif à la condition sociale de la travailleuse de sexe pour suggérer l'agentivité énonciative et narrative du sujet. Le « je » propose, selon l'expression de Félix Guttari, une subjectivité préfabriquée, manufacturée à grande échelle de l'opinion, des affects, des attitudes prototypées. Cette singularité forgée dans une dimension pré-personnelle, instrumentalisée par un discours de dominants et un pré-modèle, se voit dépourvue de toute subjectivité consciente. Toujours selon Félix Guttari, cette subjectivité n'est pas consciente ; elle est extra-consciente.<sup>508</sup> Marie-France Raymond-Dufour reprend cette subjectivité extra-consciente de l'auteure dans « Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de *Putain* de Nelly Arcan et *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche. » Le concept de l'extra-conscience est utilisé afin d'établir un lien entre l'autofiction et l'agentivité du personnage :

« Contrairement au roman familial, l'autofiction, de par sa double nature fictionnelle et autobiographique, est sans aucun doute un lieu textuel privilégiant la manifestation d'une extra-

---

<sup>506</sup> *Putain*, p.48.

<sup>507</sup> À travers le prisme de la prostitution, Gail Pheterson développe, dans *Le stigmatisme de putain : déshonneur féminin et indignité masculine*, le statut de la prostituée et présente une analyse de l'asymétrie de genre dans les institutions traditionnelles : *Putain* signifie *prostituée*. Et une prostituée est une femme qui propose de louer son corps, sans discrimination, en vue d'un rapport sexuel – c'est du moins la définition qu'en donne le *Concise Oxford Dictionary*. Quant au verbe, il est défini ainsi : *Se prostituer, c'est vendre son honneur pour un vil profit ou faire un usage infâme de ses compétences*. D'autres dictionnaires incluent accessoirement les hommes dans la définition nominale et soulignent, dans la définition du verbe, *la honte* liée au déshonneur ainsi que l'indignité et le méfait liés à la pratique elle-même. Le nom indique clairement « une personne, spécialement une femme, proposant une sexualité hétérosexuelle, notamment le coït, en échange d'argent ». Gail Peterson, *Le prisme de la prostitution*, traduit de l'anglais par Nicole-Claude Mathieu. L'Harmattan, Coll., Bibliothèque du féminisme, 2001, p.57.

<sup>508</sup> Dans « Les dimensions inconscientes de l'assistance », Félix Guttari ne définit pas la dimension de l'inconscience dans le sens traditionnel du terme élaboré par Freud ou Lacan. Il souligne aussi la nécessité de discerner la problématique des singularités subjectives, tout en insistant sur le fait que l'entreprise qui implique cette subjectivité extra-consciente du sujet n'est pas seulement le résultat du petit roman familial de l'individu : « je crois que vous ne gagnez rien à emprunter un modèle d'inconscient à une doctrine préconstituée comme celle de Freud, de Jung. Votre modèle ou plutôt votre pré-modèle vous devrez le forger vous-même à mesure que vous en ressentirez la nécessité. » Voir, « Les dimensions inconscientes de l'assistance », dans Colloque sur « La pratique thérapeutique » Trieste, 22-24 sept. 1986. [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/01chi09.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/01chi09.pdf)

conscience d'un sujet en mouvance. Dans *Putain* et *La brèche*, il semble évident que les sujets sont [sic] processus de subjectivation et tentent de se forger une identité à travers les rouages du discours social duquel dépendent leurs aspirations personnelles.<sup>509</sup> »

Comment parvenir à se construire sa propre identité, loin des rouages et des règles préétablies d'une société, tout en les incarnant ? Tel est l'objectif voilé et dévoilé de l'écrivaine. *Putain* offre une éthologie de la société, qui, malgré les exploits des féministes et du féminisme, peine à se débarrasser des lois patriarcales et de la domination masculine. Le personnage de la putain<sup>510</sup> reflète ces mœurs humaines en tant que faits sociaux qui touchent de près surtout la femme et la tentative de s'en débarrasser, mais aussi une sorte de schizophrénie masculine du fait que les hommes fréquentent les travailleuses de sexe discrètement alors que publiquement, ils ne cessent de l'honir. Gail Pheterson explique, dans « *Le prisme de la prostitution* », la complexité des mécanismes de la prostitution. Car, si elle est « transparente dans ses aspects explicites », elle reste un « objet miroitant, la prostitution fonctionne comme un prisme en ce qu'elle dévie l'attention, décompose l'entendement et déforme la réalité. Objet suprême de projection lorsqu'on la considère de l'extérieur, la prostitution, vue de l'intérieur, peut être un lieu privilégié d'observation et d'analyse. »<sup>511</sup>

À la lumière du cadre théorique que nous avons mobilisé au début de cette partie, qui définit l'identité comme étant préconstruite principalement par le processus de socialisation, nous analyserons dans le chapitre suivant le déploiement de l'identité de l'auteure, narratrice et personnage. Une relecture abyssale de part ces arcanes mis en texte. Nelly Arcan apparaît multiple et complexe comme ces arcanes ; ces opérations hermétiques dont le secret ne doit être connu que des seuls initiés. Arcan du latin *arcanus* veut dire aussi le secret, le mystère à déchiffrer ; Arcan signifie également des jeux divinatoires. Dès lors, tout est annoncé par le pseudonyme dont l'auteure a fait choix. Le lecteur pénètre dans le texte et s'enfonce petit à

---

<sup>509</sup> Marie-France Raymond-Dufour, « Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de *Putain* de Nelly Arcan et *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Département des lettres et communication sociale, 2006.p.44.

<sup>510</sup> Pour notre étude, nous n'utiliserons pas le mot putain comme un mot péjoratif ou un stigmat. Le groupe « putains militantes » revendique cette marque afin de désamorcer l'insulte. Ces militantes pour les droits des prostituées tentent de désamorcer la brûlure associée au terme de putain en assumant sans honte l'insulte, d'une manière très comparable aux lesbiennes qui ont assumé le mot « gouine » [voir aussi les slogans noirs-américains dans les années 1960 : *Black is beautiful*]. Taslima Nasreen – la courageuse écrivaine du Bangladesh condamnée à mort par les fondamentalistes islamiques – décrit « le simple mot 'pute' » comme « une arme virile et fatale [...]. Si je l'ai évoquée ici, c'est pour montrer aux [hommes] que nous [femmes] savons quelles stratégies ils utilisent. **Et une stratégie devient efficace quand elle perd tout son mystère** » Nasreen, 1991/1994, pp.65-67. Dans, « Le prisme de la prostitution », op.cit.p.18

<sup>511</sup> Gail Pheterson, *Le prisme de la prostitution*, op.cit.p.9.

petit, se perd des fois entre l'imaginaire de légèreté et d'insignifiance en lien avec l'imaginaire collectif autour de la prostituée et son savoir herméneutique. Entre le « devine qui suis-je ? » et « voilà ce que je suis réellement », l'auteure joue et déjoue le lecteur. Rien ne l'arrête le texte lui appartient, c'est son espace à elle et c'est au lecteur de s'aventurer dans un long trajet épineux de tenter de lever le voile sur son secret. Donc, s'adonner à la prostitution pour Arcan c'est livrer son corps en tant qu'objet et non pas le corps de son texte. Difficile à saisir le sens et les mécanismes mis en œuvre par l'écriture, sujette d'interprétations continues et diverses, l'œuvre arcanienne préserve son secret.

Donc, c'est à travers le mécanisme de la prostitution que nous essayerons de dévoiler les différentes stratégies narratives et surtout thématiques déployées par l'auteure. Ensuite, nous mettrons l'accent sur cette identité minoritaire en perpétuelle construction ; cette identité inachevée.

### **3. La prostitution comme la transposition d'un modèle activiste de lutte identitaire**

#### **3.1 Les abolitionnistes**

Présentée comme « le plus vieux métier du monde », la prostitution s'inscrit comme fait social inhérent à toute société humaine. Ainsi, elle ne serait pas un objet de recherche légitime, puisqu'elle serait présente de fait en dehors de toute considération historico-politique. Ceci explique en partie la production tardive de travaux scientifiques sur le sujet, comme le souligne Alain Corbin : « Ce silence [...] se fonde en tout cas sur la conviction de la non-historicité du phénomène. "Le plus vieux du monde" serait le seul à échapper à l'histoire.<sup>512</sup> »

L'histoire de la prostitution a toujours oscillé entre une politique réglementariste et abolitionniste, entre tolérance et interdiction<sup>513</sup>. Une prostituée est considérée comme une

---

<sup>512</sup> Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution*, Paris, Flammarion, 1982, p.7.

<sup>513</sup> Pour plus d'exemples illustrant cette attitude envers la prostituée dans l'antiquité, voir Anne Van Haecht, *La prostituée : statut et image*, (Bruxelles : Édition de l'Université de Bruxelles 1973)18.

Plusieurs restrictions discriminatoires ont été apportées concernant le statut des femmes prostituées, dans l'idée de « protéger » des femmes innocentes contre la corruption ou la contagion. « La corruption » ou la « contagion » ne sont fatales que pour les femmes. Comme le dit un proverbe cambodgien : l'homme est un diamant et la femme un bout de coton blanc ; s'ils tombent dans la boue demeure sale à jamais. Voir *Le prisme de la prostitution*, op.cit.p.16 et Kate Millet, *The prostitution Papers*. New York, Avon Books, 1971.trad. frse : *La Prostitution. Quatuor pour voix féminines*. Paris, Denoël-Gonthier, 1972. Je vous renvoie aussi au livre de Guy Bechtel, *Les quatre femmes de dieu : La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*,



femme en situation de transgression : elle est mauvaise ou déchue. Incriminée, elle est généralement associée aux maladies et aux plaisirs sexuels. La prostituée a toujours été considérée comme une menace pour la société et a toujours nui, par conséquent, au bon fonctionnement du patriarcat. Subissant diverses humiliations, proie de la chasse aux femmes, la putain devient alors une personne qui vend son honneur en offrant de louer son corps pour un vil profit ou pour un acte indigne, en particulier le coït. Elle est vue comme l'antithèse de la mère, de la femme normale, « vertueuse », qui incarne l'amour et la sainteté du mariage et dont le corps est perçu avant tout comme un outil de reproduction. La femme prostituée dérange la structure sociale du patriarcat. Si les rôles féminins sont étroitement définis par l'usage du corps et la sexualité féminine, la figure de la prostituée bouleverse ce modèle de fonctionnement préétabli, par sa sexualité libérée et l'appropriation totale de son corps : « C'est le corps qui fait la femme, la putain en témoigne. »<sup>514</sup>

La stigmatisation de la prostituée par les lois, et par ceux qui sont au pouvoir, fait de cette dernière un sujet marginalisé<sup>515</sup>, une figure de la carence sociale.<sup>516</sup> Même de nos jours, on ne remarque aucune amélioration du statut social, ni du niveau de vie de la prostituée. L'ensemble des lois et la politique adoptée visaient seulement le maintien du statu quo patriarcal, et donc à garantir l'emprise de la domination masculine sur la sexualité féminine – et, par conséquent, la domination de l'homme sur la femme. Les théories et les recherches scientifiques n'ont contribué, en conséquence, qu'à forger une identité fixe, posant ainsi la prostitution en tant que caractère, ou destin féminins, coupés des réalités dynamiques que sont les rapports de groupe et de pouvoir politique<sup>517</sup>.

Par ailleurs, du côté des courants féministes, censés défendre les femmes, la question du statut social n'était guère prise en compte. On remarque qu'aucun consensus n'est vraiment établi sur la prostitution et la manière de garantir l'égalité de statut social entre femmes et

---

Pocket, Paris, 2003.p.87-92. Le dernier livre retrace l'oscillation du point de vue de l'Église envers la femme prostituée à travers les siècles.

<sup>514</sup> *Putain*, p.48.

<sup>515</sup> Voir Guy Bechtel, *Les quatre femmes de Dieu : la putain, la sorcière, la sainte et Bécassine*, Pocket, Paris, 2003. P.90.

<sup>516</sup> Voir Colette Parent et Cécile Coderre, « *Le corps social de la prostituée : Regards criminologiques, »Du corps des femmes : contrôles, surveillances et résistances*, Ed. Sylvie Frignon et Michèle Kérisit, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.p.115-116.

<sup>517</sup> Gail Pheterson explique, dans *Le prisme de la prostitution*, l'acharnement des hommes de sciences et des chercheurs à déceler toutes sortes d'anomalies chez la prostituée. L'exemple le plus célèbre cité est celui de César Lombroso à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, auteur d'un ouvrage sur *La femme criminelle et la prostituée* (1885). Lombroso a établi une thèse qui professe la nature démoniaque de la femme prostituée, d'après des mesures précises de leur crâne et de leur nez. Même si ces méthodes sont largement dénoncées comme spécieuses et absurdes, les scientifiques n'ont pas cessé de chercher des spécificités, le plus souvent négatives, dans le cerveau de divers groupes sociaux. p.12-13.

prostituées. Les préoccupations de ces courants féministes se limitaient ainsi à la recherche du bien-être de la prostituée, associée à un appel pour l'abolition et la décriminalisation de la prostitution. La condamnation de la prostitution est en quelque sorte une perpétuation des représentations culturelles courantes et des rôles sociaux préétablis, mais aussi un prolongement de la culpabilisation liée à cette activité. Les avis partagés créent encore une fois un conflit d'opinion entre les divers courants du féminisme, entre abolitionniste et non abolitionniste comme le témoignent le foisonnement des articles littéraires, sociaux ou encore journalistiques.<sup>518</sup>

De manière générale, les perspectives féministes, conscientes des conditions sociales des femmes et de leur assignation à un rôle sexuel spécifique, interprètent les motivations de la putain à partir de facteurs économiques, tels que la pauvreté et le chômage, et/ou à partir de la coercition et des sévices exercés par les hommes contre la femme. La prostituée est alors dépeinte comme une femme pauvre et assujettie. Pareilles théories présument ainsi qu'aucune femme *ne ferait ça* sans y être contrainte par les privations ou la violence.<sup>519</sup> La femme prostituée serait- alors une femme-objet, puisqu'elle « incarne au plus haut degré la condition faite à la femme dans notre société »<sup>520</sup> La réaction féministe se joint aux réformateurs, notamment les socialistes, et appelle par conséquent à la réadaptation des prostituées, aux sanctions contre les souteneurs et à l'abstinence des clients. La prostitution est perçue alors comme l'ultime réification des femmes et l'ultime aliénation produite par le travail<sup>521</sup>. À l'intérieur du discours féministe radical, le slogan « la liberté pour toutes les femmes » donne lieu à deux camps opposés. Le féminisme radical insiste sur le fait que la domination sexuelle de l'homme sur la femme est « l'idéologie la plus répandue de notre culture » et pousse à l'extrême l'idée de la *victimisation* totale de la femme prostituée, présentée en conséquence comme « l'archétype du sujet aliéné ». Selon Kate Millet la servitude de la femme

« [...] est ouvertement déclarée [dans le rapport prostitutionnel], et les rapports d'argent entre les sexes y sont annoncés en clair, chiffre à l'appui, au lieu de se dissimuler sous les clauses subtiles d'un contrat de mariage (qui reconnaît encore le principe de l'échange complaisances

---

<sup>518</sup> Voir, « Archive for the 'Prostitution et société' Category », une date historique de l'émancipation des femmes : 6 avril 2016 la prostitution enfin abolie » ; « Du voile à la prostitution », entretien avec Christine Delphy » accordé pour le Journal L'OBS le 16/08/2013 ou encore, « Prostitution-affirmer le droit des femmes de vivre sans prostitution » un avis du conseil du statut de la femme par Micheline Carrier, disponible sur [Sisphy.org](http://Sisphy.org).

<sup>519</sup> Gail Pheterson, *Le prisme de la prostitution*, op.cit.p.79.

<sup>520</sup> Ann Van Haecht, *La prostituée. Statut et images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Arguments et documents », 1973, p.13.

<sup>521</sup> G. Pheterson, *Le prisme de la prostitution*, op.cit.p.89. Pheterson montre comment les féministes rejoignent le socialisme sur l'impossibilité de considérer la prostitution comme un travail et par conséquent comment les putains sont considérées comme les victimes prototypiques du patriarcat et du capitalisme.

sexuelles-sécurité financière et le soutien historiquement), mais l'acte même de la prostitution est en soi une déclaration de notre valeur, de notre réduction à l'état d'objet.<sup>522</sup> »

En ce sens, la prostitution serait un esclavage sexuel et une appropriation par l'homme du corps de la femme. Les féministes radicales suggèrent aussi que la prostitution, loin d'être une protection contre les crimes sexuels, comme le viol, banalise la violence sexuelle, car elle en est l'expression. Réfutant l'idée qu'une femme peut s'adonner à une telle activité, forcément avilissante, la démarche vers la prostitution ne constitue jamais un acte délibéré et qui émane d'une volonté propre.<sup>523</sup>

En encourageant les femmes prostituées à abandonner tout échange économique-sexuel, les féministes radicales se contredisent, elles qui encouragent les femmes à être indépendantes, en ôtant toute indépendance à des femmes qui prétendent s'auto-déterminer en tant que prostituées. Par conséquent, les femmes qui revendiquent la prostitution perdent leur statut de victimes et la solidarité idéologique qu'elle implique. En d'autres termes, une putain est vue soit comme une accidentée, soit comme une collaboratrice du système. On ne la prend pas pour une alliée dans les luttes de survie et de libération.<sup>524</sup>

Le discours des féministes radicales ancre l'image de la prostituée-type. En prêchant des réformes qui vont à l'encontre de la volonté de certaines prostituées, la perspective féministe radicale perpétue le mythe de « la putain vénérienne [...] qui apparaît comme le symbole de toutes les menaces qui s'exercent sur le corps social »<sup>525</sup> et la diffusion d'un portrait peu reluisant. Dans *Déshonneur féminin et indignité masculine*, G. Pheterson résume le discours du féminisme radical tout en décelant plusieurs incohérences :

« Cependant, les positions idéologiques évoquées ont été suffisamment longtemps prédominantes pour que les prostituées conservent une méfiance envers les militants et réformateurs sociaux. Le message sous-jacent à l'idéologie abolitionniste est une fois encore celui du *déshonneur féminin* et de l'indignité masculine. Les putains sont déshonorées en tant que *femmes perdues* (les victimes) ou que *femmes mauvaises* (les collaboratrices). Et les michetons et les maquereaux sont clairement d'indignes agents d'oppression. On compare parfois le mariage à la prostitution. Les épouses deviennent alors des femmes soit prises au piège (au lieu de perdues), soit conciliantes (au lieu de collaboratrices) ; les maris deviennent les

---

<sup>522</sup> Kate Millet, *Prostitution*, op.cit.p.69.

<sup>523</sup> Voir le site *Remember, Resist, Do not Comply*, « Prostitution et métaphore économique », par Alexandre X et Anbi Lo, <https://www.feministes-radicales.org/prostitution-et-metaphore-economique/>

<sup>524</sup> G. Pheterson, op.cit.p90.

<sup>525</sup> Alain Corbin, *Les filles de nocés. Misère sexuelle et prostitution aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p.482.

agents de l'oppression. Le couple mari-épouse, comme le couple mac-putain, est souvent mis en avant comme une expérience familière par les féministes et les socialistes, et l'idée d'un mariage libéré ne cesse d'être envisagée. En revanche, la prostitution reste abstraite et par définition non libérée.<sup>526</sup> »

Ces considérations ne sont pas partagées par l'ensemble des féministes ; de fait, certaines militantes féministes ont fortement soutenu les droits des prostituées.<sup>527</sup>

### 3.2 Féministes et non abolitionnistes

Les féministes non abolitionnistes précisent d'emblée que leurs pensées ne concernent pas la prostitution exercée sous la contrainte d'un proxénète ou d'un réseau.<sup>528</sup> En effet, les partisans des non abolitionnistes n'ont jamais nié l'horreur vécue par les esclaves sexuelles, mais s'efforcent simplement de dissocier le sort de ces dernières de celui des prostituées non contraintes. Cette distinction entre prostitution contrainte et prostitution voulue, restitue la parole confisquée à ces femmes qui se revendiquent prostituées. Cynthia, dans *Putain*, emploie le mot « travail » à plusieurs reprises pour qualifier son activité sexuelle : « Il y a là l'aboutissement de dizaines d'heures de *travail*, le mien et celui de *toutes les autres qui travaillent* ici aussi.<sup>529</sup> »

Contrairement aux abolitionnistes qui considèrent que la violence est inhérente à la prostitution, les non abolitionnistes considèrent que la violence que subissent les prostituées est liée à leur situation, à savoir la précarité vécue par ces dernières en l'absence de lois destinées les protéger comme les autres travailleurs, ainsi que la clandestinité qui entoure cette activité et enfin la stigmatisation par la société.<sup>530</sup>

---

<sup>526</sup> Gail Pheterson, op.cit.p.91. Nous soulignons en italique.

<sup>527</sup> Parmi les féministes qui s'opposent à la pensée féminine radicale concernant la prostitution et qui œuvrent à la création d'un système qui corresponde au mieux à une société égalitaire et qui permette de lutter efficacement contre l'esclavage sexuel tout en garantissant les droits de la prostituée, citons Pricillia Alexander, qui a fait des droits des prostituées une priorité dans les campagnes féministes à partir du milieu des années 1970 aux États-Unis et à la fin des années 1980 au niveau international. Marjan Sax et Martine Groen ont été les chevilles ouvrières dans le mouvement féministes néerlandais et dans l'organisation sur le plan international. Voir la liste des féministes non abolitionniste dressée par G. Pheterson, op.cit.p.90.

<sup>528</sup> Voir Marie Hélène Lahaye et Valérie Rey-Robert, « Prostitution : oui, on peut être féministe et non abolitionniste », le 05/08/2012 sur Slate.fr, ou encore Peggy Sastre, « Prostituées : pourquoi tant de haine de la part des féministes abolitionnistes ? », publié le 29/10/2012, disponible sur L'OBS, nouvelobs.com.

<sup>529</sup> *Putain*, p.129. Nous soulignons en italique.

<sup>530</sup> Une prostituée violée pendant l'exercice de son activité ne sera pas accueillie de la même façon par la police qu'une mère de famille dans le même cas. En France, où le racolage passif et actif sont punis, il est difficile, si l'on a été agressée en tant que prostituée, de porter plainte puisque l'activité n'est pas reconnue. Voir <http://www.slate.fr/tribune/60175/abolition-prostitution-feminisme>

Les féministes libérales estiment que, dans une société égalitaire, les femmes ont le droit de disposer librement de leur corps, y compris de le vendre, sans contraintes morales ni législatives. Le droit de se prostituer fait partie des revendications féministes au même titre que le droit à l'avortement, la contraception, les droits des lesbiennes ou l'équité salariale. Abolir la prostitution revendiquée par certaines femmes signifie les priver de leur droit d'utiliser leur sexe avec des partenaires multiples, mais aussi de leur droit à une participation à la vie sociale.

Ce courant féministe adopte alors le terme de « travail du sexe » pour remplacer celui de « prostitution », en soulignant que la femme prostituée ne vend que des « services sexuels », et non son corps<sup>531</sup>. La travailleuse de sexe serait alors une femme émancipée qui, au lieu d'être dépendante de son mari comme dans le cadre du mariage, mène sa vie d'une façon autonome et fait face à une société patriarcale. L'accès à l'espace public par l'intermédiaire de son sexe est considéré en soi comme le rejet de l'espace privé, symbole de la soumission de la femme. Les travailleuses de sexe déstabilisent les carcans de la normativité et lèvent les tabous qui entourent la sexualité. Elles s'inscrivent par conséquent dans une destruction du modèle de la sexualité imposée par le pouvoir masculin pour maintenir le contrôle sur les femmes. Selon G. Pheterson, le label de « prostituée » relève davantage de la transgression par les femmes des codes discriminatoires de genre que du commerce sexuel effectif. Or, c'est seulement à travers la reconnaissance du statut de la prostituée comme travailleuse du sexe et sa décriminalisation que le stigmatisme « putain » collé au genre féminin peut être extirpé. L'objectif pour ces féministes serait alors d'intégrer politiquement la conscience et le militantisme des putains dans leurs luttes de libérations, de faire entendre leurs voix et leurs revendications. Enfin, outre les oppositions entre les courants féministes sur le statut de la prostituée, attribuer des caractéristiques inhérentes à cette dernière est un acte en soi discriminant du statut de la femme et absurde car « la différence entre une prostituée et une femme qui ne l'est pas réside, non dans ce qu'elle est, mais dans ce qu'elle fait. Les

---

<sup>531</sup> Dans *La prostitution : un métier comme un autre ?*, Yolande Geadah, s'est interrogée sur les paradigmes qui servent de substrat au courant néo-réglementariste ou non-abolitionniste. Les écrits de Paola Tabet, théoricienne féministe, semblent avoir fourni des munitions à ce courant. Paola Tabet voit un continuum entre la prostitution et le mariage : tous deux ne seraient que des échanges sexuels contre rémunération, elle associe la prostitution à une forme de résistance des femmes à la conjugalité dans la mesure où elles bénéficient d'une autonomie financière. D'autre part, Geadah note l'importance des apports de Gail Pheterson, qui considère que la prostitution est un métier comme un autre : il s'agit d'un stigmatisme de pute par lequel les femmes sont souvent qualifiées même quand elles ne le sont pas. Voir, Yolande Geadah, *La prostitution : un métier comme un autre ?* Montréal, VLB éditeur, 2003. Lien : <http://www.erudit.org/revue/rf/2003/v16/n2/007781ar.pdf>

prostituées dont on ne voit pas, on ne suppose pas, qu'elles sont des putains ne sont pas perçues comme telles. Le stigmatisme de putain est une projection.<sup>532</sup> »

#### 4. Le processus de construction identitaire de la putain

##### 4.1 Au nom du père et de la putain : je suis

Dans *Putain*, Nelly Arcan propose au lecteur la réalité d'une prostituée nommée Cynthia, dont l'expérience ne fait pas seulement éclater les modèles fixés par les deux courants féministes, mais procède d'une destruction des diverses dimensions sociales qui confèrent habituellement un sens à l'identité et à l'existence de cette identité.

Bernard Lamizet affirme, dans son livre *Politique et Identité*, que l'identité donne sens à l'existence. Cette identité qui fait la singularité de la personne est traversée par une dimension sociale et ne saurait se réduire à sa dimension singulière : le langage nous inscrit dans des formes sociales de reconnaissance, de communication et de citoyenneté, et, dans ces conditions, l'identité ne saurait se penser qu'en termes de sociabilité<sup>533</sup>. Bernard Lamizet dresse plusieurs critères sur lesquels se fonde l'identité subjective de l'individu et les différentes formes sous lesquelles elle pourrait apparaître. Le premier critère identifié est le *nom* de la personne, garant et signifiant de l'identité, qui « s'inscrit lui-même dans la dimension sociale d'un langage, d'un code, d'un système.<sup>534</sup> » Le patronyme ou le nom du père témoigne de la filiation et de la reconnaissance de cette filiation par autrui. Le nom marque dès lors une double consistance de l'identité : d'une part, la subjectivité et, d'autre part, l'appartenance à des structures. L'identité se trouve alors marquée :

« [...] par notre nom, qui singularisant notre filiation, fait de nous des sujets à la fois singuliers et indistincts : des sujets de médiation. Si notre filiation qui, par le nom, donne un signifiant à notre identité, c'est parce que *notre filiation est garante de notre identité en instituant un groupe social unique* et en marquant la limite entre le monde où les relations sexuelles sont permises et celui dans laquelle elles sont interdites. Par ailleurs, notre identité est socialement et institutionnellement spécifiée par *notre statut* : que ce statut soit politique, professionnel, social, il s'agit de la façon dont nous assumons nos relations avec les autres grâce à des pratiques sociales que nous reconnaissons comme nôtres et qui, par conséquent, représentent une part de notre identité. Enfin, ce qui spécifie notre identité, c'est l'ensemble *des pratiques culturelles* et des pratiques symboliques dans lesquelles nous investissons notre activité symbolique. Ce sont nos usages sociaux qui caractérisent notre usage de l'espace public, et qui, de cette manière, fondent la part de notre sociabilité qui offerte à l'interprétation et à la reconnaissance des autres.

---

<sup>532</sup> Gail Pheterson, op.cit.p.125.

<sup>533</sup> Bernard Lamizet, *La question de l'identité aujourd'hui*, Politique et Identité, Presses Universitaires de Lyon, 2002,p. 6-7.

<sup>534</sup> Ibid, op.cit.p6.

Nos pratiques culturelles et symboliques nous font exister dans l'espace public aux yeux des autres et, ainsi, construisent notre identité.<sup>535</sup> »

Notre principal objectif est de cerner l'identité du personnage féminin que nous étudions et de définir ses contours, afin de montrer par la suite comment le statut de la prostituée peut être subversif au regard de cette identité socialisée. L'identité sera traitée alors, comme l'expliquait Joëlle Morissette, dans une optique d'« interactionnisme symbolique » : le mot *identity* tend à remplacer le mot *self* (le soi)<sup>536</sup>. Le mot identité désignerait désormais cette étiquette sociale que les autres appliquent à l'individu en fonction de son rôle ou de sa position sociale, étiquette que cet individu peut changer en une « identité » s'il la reprend à son compte, mais dont il doit aussi négocier le contenu dans une interaction avec les autres.<sup>537</sup> L'identité numérique est donc la première strate qui constitue l'identité d'un individu. Or, cette identité numérique ne génère pas dans plusieurs cas de figure la satisfaction nécessaire pour que le sujet interagisse avec son environnement et s'épanouisse. Il faut noter tout autant que cette identité onomastique demeure une identité imposée et difficile à changer. Ainsi, quand le sujet réalise son incapacité devant de tels faits imposés le pousse, par conséquent, à se déposséder de soi par la négation de cette identité, mais aussi dans le cas de Nelly Arcan de la performer.

Par ailleurs, le discours narratif de Cynthia expose un autre détail qui se tissera en filigrane tout au long du texte, l'organisation identitaire, et explicitera au fur et à mesure les contextes qui y sont attachées, soit la sexualité. Nous montrerons dès lors que la sexualité ne prend sens que du point de vue du genre et non du point de vue de la « nature<sup>538</sup> ». Les

---

<sup>535</sup> B. Lamizet, op.cit.p.6. Nous soulignons en italiques

<sup>536</sup> Joëlle Morissette, « Une perspective interactionniste, un autre point de vue sur l'évaluation des apprentissages », *SociologieS* en ligne, mis en ligne le 04 février 2010. La perspective interactionniste est, pour reprendre les mots de Joëlle Morissette, « appréhender un objet attaché à l'évaluation du dire et du faire de l'objet ou sujet attaché à cette évaluation et le problématiser au profit d'un point re-socialisant et contextualisant.»

<sup>537</sup> Voir Erving Goffman dans son livre, *Stigma*, 1963. In, *Les embarras de l'identité*, « Apprendre à parler l'idiome identitaire », Vincent Descombes, Gallimard. 2013. p.37.

<sup>538</sup> Eric Macé explique, dans *L'après-Patriarcat*, que même s'il y a un lien entre différence des sexes et sexualité (de point de vue de la reproduction de l'espèce), ce lien n'est toutefois pas nécessaire. D'abord parce que la plupart des pratiques sexuelles n'ont pas d'intention fécondante, et ce d'autant plus que la sexualité humaine ne se réduit pas à la génitalité, pas même à l'hétérosexualité. Ensuite, parce que la sexualité a toujours été une activité culturellement et socialement façonnée et moralement nommée, quelle que soit la relativité de ces normes. Enfin, il explique que l'humanité a toujours dissocié la sexualité de la reproduction, depuis les formes les plus anciennes de sexualité sans fécondation (les corps et les imaginaires sont très plastiques), la sexualité sans reproduction, jusqu'aux formes médicales les plus récentes de fécondation, qui ne font pas intervenir la sexualité. Voir, *Penser les arrangements de genre*, dans « L'Après Patriarcat », Édition du Seuil, Février 2015.

hommes et les femmes, en tant que personnes, et le masculin et le féminin, en tant que significations culturelles, sont façonnés par les contextes sociaux qui sont les leurs. Selon, É. Macé, le genre est

« un rapport social par lequel les acteurs sociaux construisent collectivement le masculin et le féminin comme des valeurs différentes ayant des conséquences sur les modes d'existence des hommes et des femmes et sur les formes d'organisation de l'ensemble de la vie sociale et de ses imaginaires. <sup>539</sup> »

Dans *Putain*, Cynthia fait face à un imaginaire collectif qui classe la femme mariée ou la femme normale dans un espace privé et la prostituée dans un espace public. Le statut de la putain s'énonce dès le prologue comme un dénigrement des lois familiales et une révolte contre le père et la mère, qui appartient à cette caste de femmes dominées et incarne les normes sociales. Dès l'incipit du roman, le personnage féminin apparaît comme un sujet autonome et entier. L'identité de « la putain » d'Arcan est définie par un nom qu'elle s'est elle-même choisi : « Je m'appelle Cynthia et vous le savez déjà, ce nom n'est pas vrai mais c'est le mien, c'est mon nom de putain, le nom d'une sœur morte qu'il m'a fallu remplacer. »<sup>540</sup> Choisir son propre nom est en soi un acte subversif, car il rompt avec la reconnaissance symbolique et institutionnelle commune de l'individu par l'intermédiaire de la filiation dont il est issu. Consciente du pouvoir des liens de filiation à assigner à sa propre subjectivité une place bien précise dans l'espace public, le prénom Cynthia marquera la fin de l'emprise des lois paternelles et annonce l'affirmation d'un sujet singulier, qui fonde sa propre existence d'une manière originale et mène sa propre expérience de façon spécifique dans l'espace de la sociabilité. Cynthia désigne alors une identité individuelle sans attache et indépendante de l'existence du sujet.

En revendiquant sa « putasserie », la narratrice crée une transparence du comportement prostitutionnel qui lui donne à la fois son relief en tant que transgression et son caractère distinctif dans les rapports de genre, contrairement à ce qui a lieu dans les relations légitimes comme le mariage. Ce choix confère aussi à son activité un statut social, reconnu par les autres, même en tant qu'activité clandestine. Le statut de la prostituée ou travailleuse du sexe est un choix délibéré. L'utilisation de la sexualité comme pouvoir susceptible de court-

---

<sup>539</sup> Ibid, op.cit.19.

<sup>540</sup> *Putain*, p.122.



circuiter les rapports de force entre les hommes et les femmes, telle qu'elle est prônée par le mouvement pro-sexe, pourrait permettre à la narratrice de se placer dans une position de dominante par rapport à ses clients, à son père. La prostitution serait une reconsidération de la vision de la sexualité qui jusqu'à maintenant doit être réservée aux relations amoureuses.

Isabelle Boisclair affirme que « si le fait de choisir soi-même un nom est indéniablement un signe d'autonomie, il reste tout de même un signe ambivalent, car l'autonomie du geste est bien vite relativisée. Elle explique que « Cynthia » n'est constituée que d'un prénom. La prostituée étant une femme publique, il est logique qu'elle perde le nom dit « de famille », puisqu'elle a la caractéristique de n'appartenir à aucun homme en particulier, mais à tous en général. Le personnage féminin, par conséquent, serait *un objet hétéronome*. »<sup>541</sup> Cependant, la considération du personnage de Cynthia comme un objet hétéronome, c'est-à-dire en tant que corps à la disposition des hommes, implique une domination des personnages masculins sur le personnage féminin. Mais, dans notre cas, peut-on vraiment parler d'une domination masculine, ou bien plutôt d'aliénation féminine dans un cadre narratif marqué par l'absence d'identité nominale des personnages masculins ? De plus, considérer la narratrice comme un objet hétéronome renforce davantage encore le stigmate de la putain : « le stigmate de la putain est un instrument tout prêt d'attaque sexiste contre les femmes jugées trop autonomes, qu'il s'agisse de se défendre ou simplement de s'exprimer. »<sup>542</sup>

Le réaménagement identitaire effectué par Nelly Arcan est en soi un défi à l'ossature universelle de l'identité imposée. L'appropriation subjective d'un prénom autre que le prénom de l'état civil montre que les critères établis concernant l'identité ne sont pas automatiquement « intégrés » par le sujet. Cynthia reprend alors un peu de contrôle sur une identité de filiation qu'on ne peut choisir : « la filiation, liée aux circonstances de ma naissance, est une donnée qui m'échappe, que je ne puis ni décider, ni contrôler, que je ne peux qu'assumer ou ne pas assumer dans mes pratiques de la sociabilité. »<sup>543</sup>

Cependant, même si le nouveau prénom choisi par l'auteure lui permet de faire face à une identité dont elle est dépositaire par héritage, l'énonciatrice, dans *Putain*, montre une conscience envers cette appartenance à la filiation, car cette dernière structure l'histoire

---

<sup>541</sup> Isabelle Boisclair, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », in, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, (dir) Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne, coll. Espaces Humains, pp.111-112.

<sup>542</sup> G.Pheteron, *Le prisme de la prostitution*, p17.

<sup>543</sup> Bernard Lamizet, *op.cit.*p.100.

propre de sa subjectivité et de son expérience. L'espace de la filiation serait alors le premier espace social institué symboliquement et structuré par des lois qui assignent à chacun sa place et à travers lesquelles « le sujet puise les logiques originaires qui construisent l'inconscient dont il est porteur. C'est que la filiation ne lui assigne pas seulement son identité par le nom qu'il porte, mais qu'elle la définit aussi par les logiques de sociabilité propres à l'espace familial qui seront les siennes et qui construiront à la fois sa représentation de la sociabilité, sa représentation de la filiation et sa représentation de lui-même. »<sup>544</sup> Dès lors, à travers un processus de remémoration, Cynthia montre comment la filiation est le lieu originare de son identité, le lieu de son histoire première. En écrivant des souvenirs épars de son enfance, elle brosse le portrait d'une fille prototypée, une individualité singulière porteuse déjà d'un destin prédéfini :

« Ce n'est pas avec le premier client que je suis devenue putain, non, je l'étais bien avant, dans mon enfance de patinage artistique et de danse à claquettes, je l'étais dans les contes de fées où il fallait être la plus belle et dormir éperdument. »<sup>545</sup>

L'absence du patronyme peut être pensée dorénavant non pas comme une forme d'anonymat mais comme un « trop-plein » de noms. En ôtant le nom de famille, Cynthia génère une prolifération des identités ; on n'est plus désormais face au seul cas d'une femme qui se prostitue, mais plutôt en face de toutes les femmes. Cynthia est un prénom singulier pour une voix singulière, qui, comme l'expliquait Luce Irigaray, oscille entre les deux pôles de l'aliénation et de la révolte, entre le sentiment d'exclusion totale dans le langage et le besoin excessif de déranger l'ordre patriarcal, de se libérer de ses catégories, de ses oppositions, et de parler *autrement*.

L'analogie avec le personnage de la religieuse<sup>546</sup> dans un contexte de prostitution est pour le moins anodine :

---

<sup>544</sup> Ibid, op,cit.p.100.

<sup>545</sup> *Putain*, p. 51-52.

<sup>546</sup> En effet, dans le texte biblique, Jésus a changé les noms de ses apôtres tout en attribuant une signification à l'acquisition du nouveau prénom. Le nouveau nom choisi ou attribué par l'Église est considéré comme un rituel de passage de la famille de sang à la famille religieuse. Ce contrat est instauré pour permettre à l'individu de se détacher de tout héritage matériel ou relationnel, quels qu'ils soient. Le nouveau prénom acquis marque par conséquent un nouveau départ ou le commencement d'une nouvelle vie. *Jean* 1,42, *Mathieu* 16,18 : « tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église. »

Danielle Juteau et Nicole Laurin ont bien démontré que « [...] l'interdiction faite à tout homme de s'appropriier le corps de la religieuse pour sa jouissance personnelle est une condition [...] de l'appropriation collective de ce corps en tant que machine à produire du travail [...] par l'intermédiaire de l'Église, institution gérée par

« À bien y penser, j'ai eu trop de mères, trop de ces modèles de dévotes réduites à un nom de remplacement, et peut-être après tout qu'elles n'y croyaient pas à leur Dieu si assoiffé de noms, enfin pas jusqu'au bout, peut-être cherchaient-elles simplement un prétexte pour se détacher de leur famille, pour se dégager de l'acte qui leur a fait voir le jour comme si Dieu ne savait pas qu'elles venaient de là, d'un père et d'une mère, comme s'il ne pouvait pas voir ce qu'elles tentaient de cacher derrière leur Jeanne et leur Anne, ce nom malencontreusement choisi par mes parents. »<sup>547</sup>

Certes, le patronyme est absent, mais le nom propre choisi s'inscrit toujours dans une histoire antérieure à l'individu, qui le classe dans une origine sociale. Celui-ci ne cesse pour autant de se particulariser en conquérant son autonomie. Dans ce contexte, Jacques Derrida montre que le nom est lié à une téléologie, voire une théologie. Il organise un ensemble, le vectorise. Pour désorganiser cet ensemble, c'est-à-dire pour permettre que chaque élément qui le compose soit saisi pour lui-même et non pour sa place dans le système, il faut effacer ou estomper le nom, lequel joue un masque illusoire – « [...] comme s'il fallait perdre le nom pour sauver ce qui porte le nom<sup>548</sup> », écrit le philosophe dans *Sauf le nom*.

#### **4.2 L'identité dans la mémoire : l'incorporation des lois du dominant**

La mémoire, comme l'expliquait Bernard Lamizet, inscrit l'identité dans le savoir et permet de reconnaître la permanence de l'identité dans le temps : dans ce sens elle joue un double rôle, celui d'un repère, d'un signifiant, et celui d'une inscription symbolique. La mémoire fait ainsi apparaître, dans le temps, le signifié de l'identité<sup>549</sup>. La mémoire rend par conséquent possible l'énonciation de l'identité, que le sujet peut désormais assumer. Dès la préface de *Putain*, Cynthia remonte dans le temps et retrace par bribes les grandes lignes de son enfance. Dans un élan introspectif, la narratrice se présente comme un sujet incorporant un lourd passé personnel et socio-culturel, qui la prive de sa liberté et de sa capacité d'agir. Ce retour lui permet surtout d'établir un lien entre la transmission de l'héritage qu'elle a reçu, d'analyser la reconstruction de soi qui en résulte et surtout sa décision de devenir putain :

« [...] je me suis faite putain pour renier tout ce qui jusque-là m'avait définie, pour prouver aux autres qu'on pouvait simultanément poursuivre des études, se vouloir écrivain, espérer un avenir

---

des hommes et dans leur intérêt de classe. » citées dans, *Le prisme de la prostitution*, par Gail Pheterson, op.cit., p.25.

<sup>547</sup> *Putain*, p.9.

<sup>548</sup> Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, « incises », 1993, p.61.

<sup>549</sup> Bernard Lamizet, *La question de l'identité aujourd'hui*, Politique et Identité, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p.81.

et se dilapider ici et là, se sacrifier comme l'ont si bien fait les sœurs de mon école primaire pour servir leur congrégation. »<sup>550</sup>

L'enfance de la narratrice semble orchestrée par un père omniprésent et une mère absente. L'autorité paternelle est mise en scène dans le récit à travers un discours religieux ambigu. Cynthia mentionne qu'elle a reçu une éducation religieuse, tant au niveau de la scolarité qu'au sein de la famille : « J'ai reçu une éducation religieuse [...]. Mes professeurs étaient toutes religieuses, des femmes sèches et exaltées devant le sacrifice qu'elles faisaient de leur vie [...] »<sup>551</sup>. Le personnage féminin a été bercé par des récits bibliques qui retracent le temps des patriarches légendaires, exposent généralement le châtement divin et essentiellement le châtement envers les femmes :

« [...] car ce sont des histoires qu'il me racontait avant de dormir que je me souviens le plus, le Veau d'or et la mer Rouge, Sodome et la statue de sel à ses pieds, une femme morte de s'être retournée vers la ville en flammes, l'image était si belle dans l'excès du châtement, une femme statufiée sur-le-champ, tout entière minérale et blanche, et je me suis souvent demandé ce qu'il a pu advenir d'elle après que la ville fut rasée [...]. Fut-elle transportée et conservée comme une œuvre d'art ou fut-elle laissée à elle-même, la silhouette qui s'aplanit dans le vent jusqu'à n'être plus qu'un tas de poudre inutile ? »<sup>552</sup>

Outre les violences symboliques véhiculées par les récits bibliques – interprétés dans un sens où la femme, en guise de punition, est placée dans un état de soumission permanente vis-à-vis de l'homme –, le père de la narratrice tente de lui faire comprendre qu'en effet toutes les femmes sont fautives, pécheresses à travers le mythe d'Ève, le serpent et le fruit défendu. En conséquence, il la met en garde contre la désobéissance : « [...] il m'a toutefois mise en garde contre la désobéissance, il m'a appris la témérité des femmes à manger le fruit défendu, il m'a aussi raconté qu'on ne savait pas pourquoi cette femme ne devait pas se tourner vers la ville mais qu'elle l'avait fait... »<sup>553</sup> Le discours religieux transmis par le père à sa fille met en exergue le sujet féminin en tant qu'être pêcheur, placé dans la nécessité de purger ses fautes et d'implorer systématiquement le pardon : « tu dois rester gentille et demander pardon,

---

<sup>550</sup> Putain, p.7.

<sup>551</sup> *Putain*, p.7. En italiques dans le texte.

<sup>552</sup> *Putain*, p.71.

<sup>553</sup> *Putain*, P.71.

toujours, pardon à ceux que tu auras offensés, pardon pour avoir menti, volé, tué, pardon pour avoir en toi une tache indélébile, la morsure du serpent [...]. »<sup>554</sup>

Toutefois, mis à part le discours et les récits bibliques, on note la quasi absence d'une transmission familiale dans le récit, dont témoigneraient par exemple des secrets de familles ou des détails sur la filiation familiale. L'héritage culturel et familial de la narratrice se limite par conséquent à la transmission d'un discours religieux dépourvu de toute affection parentale. Ce manque d'affection marque très tôt le comportement de la narratrice, puisqu'un enfant « observe les gestes et les actes des adultes [...], il écoute leurs paroles. Il garde tous ces comportements en mémoire. Il les imite quand il est seul. »<sup>555</sup> La psychanalyste Françoise Dolto a mis en évidence l'importance de la parole dans l'inconscient structurant l'enfant, dès le début de la vie. En considérant l'enfant comme un être de langage quel que soit son âge, la parole qui lui est adressée est ainsi assimilée par l'enfant et l'humanise. Il comprend ce qui lui est dit avec vérité, s'agissant par exemple de sa généalogie, de son appartenance à un genre, des événements clés de l'histoire familiale, l'histoire – sue et tue – de sa famille.<sup>556</sup>

Cynthia nous a présenté un père qui prônait une morale exemplaire, un homme qui dominait sa femme et perpétuait par conséquent les lois des patriarches. Le père apparaît comme le porte-parole de l'Église catholique, le chef de famille. La narratrice se rappelle d'un père qui prenait les décisions tout seul, limitant en conséquence le rôle de sa mère « qui n'avait rien à dire sur ce que décidait [son] père ». La mère est l'incarnation de la femme assujettie, domestiquée, qui subit souvent la colère du père, « [un] oiseau en cage », qui « [a] besoin d'une présence pour se mettre à chanter ». La narratrice évoque, par exemple, le moment où il manquait à la maison du savon, et où le père reprochait à la mère de ne pas en avoir acheté, surtout parce qu'elle n'avait que ça à faire. C'est à l'intérieur du foyer que la

---

<sup>554</sup> Putain, p.72.

<sup>555</sup> Voir Françoise Dolto, préface, *Psychanalyse et famille*, de Pierre David, Paris, Armand Colin.p.11.1976.

<sup>556</sup> Françoise Dolto a écrit dans, « le corps et la parole. L'image du corps chez le jeune enfant », conférence, in *Approches*, n°40,4<sup>e</sup> trim.1983, p110. « C'est par une image du corps que nous nous construisons comme langage : un corps qui en échange avec les autres. » Dans le préambule de « Françoise Dolto, c'est la parole qui fait vivre, une théorie corporelle du langage », Willy Bararal expliquait que pour comprendre ce qu'était pour F. Dolto l'image inconsciente du corps, il faut tout d'abord admettre que sa conception du sujet est assez différente de celle de Jacques Lacan. Pour Jacques Lacan, le sujet n'est jamais une donnée première. Il n'est ni localisable ni désignable en dehors d'une opération impliquant des signifiants en relation avec d'autres signifiants. Or la façon dont F. Dolto considère le sujet se situe en amont de ce questionnement. Pour elle, la conception est déjà la manifestation du désir d'un sujet. Ce qui la préoccupe n'est donc pas tant le problème de l'origine du sujet dans son rapport au signifiant, que celui des nouages du corps. Telle est la raison pour laquelle le point sur lequel son œuvre théorique et clinique rompt radicalement avec tout ce qui s'est dit et fait avant elle. Elle part d'un constat à première vue banal : le fait qu'une parole vraie ne puisse être conçue comme indépendante du corps qui l'exprime. Voir, « Françoise Dolto, c'est la parole qui fait vivre, une théorie corporelle du langage », sous la direction de Willy Barral.p.12.

mère trouve alors son seul rôle. La relation entre les deux parents est fondée seulement sur la division des tâches dans le foyer familial.

Abordé sous cet angle, le personnage féminin commence le processus de socialisation au sein de ce microcosme social qu'est la famille, comme lieu d'apprentissage et de naissance. La famille, comme le souligne Kate Millet, est l'instrument clé du fonctionnement de la société patriarcale.<sup>557</sup> Le père est l'un des pivots qui contribuent à la création d'un « je encadré » et à une identité programmée du personnage féminin. Mais il représente aussi la famille comme un

« groupe institutionnalisé relativement stable qui constitue l'une des bases de la vie sociale. À cet égard, elle représente à la fois un modèle et un exemple de système interactif, impliquant une spécialisation des rôles et des attitudes, un rapport de place, des normes relationnelles et un ensemble de représentations et de valeurs qui orientent les conduites. »<sup>558</sup>

Cependant, l'assimilation par la narratrice du discours religieux apparaît à travers le parallélisme qu'elle établit avec la prostitution. En effet, Cynthia parvient à se rappeler de « ses cours de catéchèse et de la bible de [son] père », quand elle reçoit un client qui s'appelle « Michael », un rabbin juif qui lui rappelle Moïse

« avec sa longue barbe blanche de vieux sage, debout dans ses sandales de cuir qui foulent le sable du désert et dans son air de tout savoir, [...] debout dans sa dignité de patriarche désigné par le doigt de Dieu, l'homme de toutes les vertus chargé de guider l'humanité vers la terre promise, vers cette chambre où j'attends les clients, vers mon lit à moi où tous les peuples se rejoignent [...], où s'agenouille la multitude des hommes qui me désignent de leur queue, moi aussi je suis l'élue et plus encore, je suis cette promesse à l'horizon, enfin le temps de les prendre dans ma bouche et de les renvoyer à leur dieu [...]. »<sup>559</sup>

La scène avec le rabbin montre le refus des lois enseignées par le père. Mélanger la sexualité et la religion fait partie dès lors de la stratégie narrative de la narratrice pour en finir avec la voix du père qui la hante. Cynthia se crée par conséquent un double statut : le premier apparaît dans l'assimilation des leçons de morales bibliques ; le deuxième dans l'incarnation de la femme punie et condamnée parce qu'elle n'a pas été une « bonne fille ». Enfant, Cynthia a essayé de créer une complicité avec son père. Ainsi, un dimanche à l'église, elle avoue à son

---

<sup>557</sup> Kate Millet, *La pratique du mâle*, 1969.p.47, trad. Élisabeth Gille, Paris. Stock. 1971.

<sup>558</sup> Marc Edmond et Dominique Picard. *L'interaction sociale*. Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

<sup>559</sup> *Putain*, p.110-111.

père qu'elle a gardé l'hostie que le prêtre lui a donnée et qu'elle était censée absorber. Son père n'hésite pas à montrer sa réprobation : « je l'ai montré à mon père pour faire de lui mon complice, regarde papa ce que j'ai fait, regarde bien ce que je n'ai pas fait, et je vous jure qu'il m'a presque frappé, c'est un sacrilège m'a-t-il dit.<sup>560</sup> » Plus loin elle écrit : « oui pendant que sa bouche s'écrase sur mon visage, je me laisse aller vers la colère de Dieu, à mon père qui ne se doutait pas qu'un jour j'allais devenir putain, que ses histoires me rempliraient la tête et que s'étalerait sur moi le fantôme de Moïse. »<sup>561</sup> Elle subvertit la souffrance associée à une loi patriarcale répressive et la transforme en un sentiment ou en une jouissance quasiment mystique. Cynthia révèle l'hypocrisie de ce père religieux qui « menait déjà son existence d'homme, [qui était] plus jeune [...] est plus facile de bander, d'oublier Dieu le temps de se soulager, et déjà signifiait à ma mère qu'elle n'était pas la seule femme de sa vie, qu'elle ne pourrait jamais l'être devant la multitude de femmes à aimer, devant les seins qui se donnent en spectacle [...]. »<sup>562</sup> L'absence de l'affection paternelle crée chez Cynthia l'image d'un père primitif, qui ne connaît pas l'amour. Affectée par ce manque d'affection, notamment paternelle, la narratrice se demande si l'origine de sa vie ne reposait pas justement sur un simple rapport sexuel dénué de tout amour : « comment ont-ils pu me concevoir, c'est un mystère, peut-être furent-ils amoureux le temps de s'accoupler mais j'en doute, j'allais oublier qu'il n'est pas nécessaire d'être amoureux pour bander ou pour ouvrir ses jambes. »<sup>563</sup> L'image du père pieux s'efface devant l'image d'un père chargé de « contrôler la qualité des sous-vêtements », qui voyait défiler les filles avec « leurs seins » devant lui, qui vérifie coutures et bretelles « avec le bout des doigts » et leur offrait « de l'argent pour l'essayage, certaines devaient s'y prêter et les plus jeunes sans doute, enfin celles qu'il devait solliciter plus que les autres, celles pour qui on aime fabriquer des sous-vêtements avec des armatures et de la dentelle, un tissu transparent qui laisse voir les mamelons. »<sup>564</sup>

Dès son plus jeune âge Cynthia a évolué dans un environnement fortement marqué par la tradition judéo-chrétienne. Tout d'abord, élevée par le Dieu-père, Cynthia a vu le père, qui incarnait la figure masculine, empiéter sur le féminin et occuper son terrain. Il s'est arrogé le droit et le pouvoir d'orienter la famille, comme structure sociale, dans le sens de ses intérêts et de fixer les codes moraux et sociaux auxquels elle et sa mère devaient se plier. Ensuite, le

---

<sup>560</sup> *Putain*, p.11.

<sup>561</sup> *Putain*, p.114.

<sup>562</sup> *Putain*, p.77.

<sup>563</sup> *Putain*, p.125.

<sup>564</sup> *Putain*, p.78.

manque de complémentarité entre les parents fait de l'acte de donner et recevoir, synonyme de l'amour, un acte d'envahissement du masculin et d'abdication du féminin.

La narratrice-enfant réalise qu'elle fait partie d'une longue lignée de femmes pécheresses et qu'elle porte quelque part en elle le stigmate de la « putain ». Autrement dit, c'est au père que revient une grande part de la socialisation de l'enfant, étant donné que ce dernier considérait sa fille comme « une poupée », ce qui lui confère le statut de l'enfant soumise. Le manque d'affection crée chez la narratrice une obsession de plaire et d'obéir au père dans le seul but d'acquérir un peu d'amour, même conditionné. Par ailleurs, le processus d'éducation entrepris par le père encourage sa fille à suivre le chemin de la bonté de Marie, « mère de Dieu » ; en d'autres termes, il fait comprendre à sa fille que la seule fonction qu'elle peut envisager est celle qui consiste à procréer et à expier ses péchés.

Enfin, à travers la relation père/fille, on a pu entrevoir l'importance de la transmission dans la construction de l'identité au singulier. Le point zéro de cette construction identitaire se situe au sein de la famille, où l'expérience réelle du « je » est disposée à la croisée des carrefours des signifiants, de la transmission et de la culture. Cynthia, affectée par l'absence de la mère face au pouvoir conféré au père, par une religion omniprésente et un discours qui marginalise et chosifie la femme, se révolte contre le mâle, sauveur de l'humanité et symbole d'une puissance souveraine. Devenir une putain peut être considéré comme une manière de se rapprocher de ces mythes et symboles qui ont bercé l'enfance de la narratrice, de renouer avec la parole sacrée, avec cet Éden aux portes duquel se tient désormais « un ange menaçant ». En optant pour la prostitution, Cynthia transfigure cette conscience morale, substitue le sexe à la grâce, le plaisir à la loi. Une défiance à l'égard la figure du *pater familias*, du père tyrannique qui concentre l'autorité et tout le pouvoir décisionnel de la suprématie masculine. Cynthia rompt avec la conception d'une ligne de conduite dictée par une seule et même identité sociale qui n'engendre que le conformisme.

Le rapport de la narratrice avec son père traduit le rapport de l'individu avec son milieu. Cynthia semble imprégnée par ce « monde ambiant » qu'est la famille. Un milieu de vie du sujet, milieu que cette dernière s'approprie en s'ajustant à lui de sorte qu'elle finit par le porter en elle-même.<sup>565</sup> L'identité *subjective* de la narratrice naît alors de l'identité

---

<sup>565</sup> « Le monde ambiant » est une expression employée par Eriksson pour signaler la faiblesse de la théorie de la psychanalyse, surtout chez les disciples de Freud qui n'ont pas fait une place suffisante à la formation d'une personnalité, à tout ce qui vient de l'individu et de « son monde ambiant » (*Umwelt*) : « la théorie psychanalyste a coutume de désigner le milieu ambiant (*environment*) comme “un monde extérieur” ou un



*objective* que la société lui a attribuée. L'identité de l'enfant, Cynthia, peut être analysée désormais dans le contexte d'un complexe générationnel<sup>566</sup>, ou dans *la succession des générations*, dans le sens où l'enfant succède aux parents. L'assujettissement de Cynthia désigne au sens foucauldien du terme autant la soumission au pouvoir que le lieu de création du sujet. À partir de cette double signification de l'assujettissement, Butler développe son concept d'auto-incarcération : le sujet ayant créé sa subjectivité dans une situation de subordination en vient à s'attacher passionnément à celle-ci.

La narratrice part d'un lieu précis, où l'existence des femmes a toujours soutenu la structure patriarcale, que ce soit par complicité ou par renoncement. Cependant, on réalise l'ampleur de la domination paternelle dans l'insistance du père pour que sa fille reste le plus longtemps possible « une petite fille », une enfant, car c'est « grâce à cette séduction de sa fille qu'il maintenait la pérennité de sa loi. »<sup>567</sup> Il la maintient dans « cette position d'Électre ».

Afin de cerner au mieux l'environnement dans lequel la narratrice a évolué, nous avons en effet analysé le rapport père/fille et montré l'influence de la transmission de l'héritage socio-culturel sur la construction et la quête identitaire de Cynthia. Cependant, en considérant que la transmission ne s'établit pas seulement grâce au père, il semble primordial, dans le cadre des interactions familiales, d'analyser la relation de ce sujet féminin avec le reste des personnages féminins. Dans le chapitre suivant, nous nous proposons d'envisager comment Nelly Arcan opte pour la récupération de la figure de la mère, afin d'explorer les rapports de cette dernière avec l'environnement dans lequel elle évolue ou non. Une mère dont la voix semble brisée et dont le corps se réduit à une mort lente.

---

“monde objectif”, ce qui l'empêche de le prendre en compte dans son omniprésence (*as a pervasive actuality*). Les éthologues allemands ont introduit le mot *Umwelt* pour signifier ce qui n'est pas seulement un milieu qui vous environne, mais un milieu qui est aussi en vous. Et, de fait, du point de vue de développement psychologique, les milieux ambiants « précédents » sont pour toujours en nous, puisque dès le début de notre vie, nous ne cessons de changer continuellement le présent en quelque chose qui a précédé, il ne nous arrive jamais – même comme des nouveau-nés – de nous confronter à un milieu ambiant comme le ferait quelqu'un qui n'en aurait encore jamais eu un. » E.H. Eriksson, *Young Man Luther, Identity : Youth and crisis*, New York. P.236-240. 1958. In, *Les Embarras de l'identité*, de Vincent Descombes, NRF essais, Gallimard, p.32-33.

Le monde ambiant n'est pas alors le monde « objectif » (le monde extérieur à la représentation qu'on s'en fait), mais il n'est pas non plus seulement une représentation (subjective) du monde réel. Il est le milieu de vie du sujet, milieu que ce dernier s'approprie en s'ajustant à lui, de sorte qu'il finit par le porter en lui-même.

<sup>566</sup> Erikson a envisagé le complexe d'Œdipe comme un complexe générationnel, dans le sens où l'idée que la socialité humaine est à chercher avant tout dans la culture, autrement dit dans le fait d'une transmission des manières de faire et de penser, de génération en génération. Chaque nouvelle génération doit faire son apprentissage. Voir, E.H Erikson, *Gandhi's Truth*, New York, Norton, 1969, p.132.

<sup>567</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la Maison du père*, L'Émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec, Éditeur XYZ, 2003.p.319.

### 4.3 La subversion de l'archétype maternel

Selon Béatrice Didier, « l'autobiographie manifeste chez les femmes, en même temps qu'un retour à l'enfance, un retour à la mère. »<sup>568</sup> L'aspect autobiographique d'une œuvre, notamment féminine, s'accompagne souvent d'un retour vers la famille. Mais ce retour, tel qu'il est évoqué par Béatrice Didier, revêt une forme spécifique chez Nelly Arcan, dans la mesure où l'identification à la mère ne répond plus aux critères d'une ressemblance en tous points. On assiste plutôt à une relation énigmatique, teintée de rivalité et de lutte. La narratrice opte pour l'opposition déclarée face à une mère gardienne des valeurs patriarcales, qui en souffre sans pour autant réagir.

Dans *Putain*, Cynthia offre à lire une image de la figure maternelle construite non par le regard masculin, mais par le regard d'une femme sur la femme. Le regard masculin dans la littérature des auteurs – au masculin – a toujours été un regard biaisé, puisque l'homme a toujours essayé d'étendre le plus possible sa domination en limitant le plus possible aussi la fonction et les droits de la femme. La figure de la mère a par conséquent été mise à l'écart, afin de garantir le maintien de l'équilibre hiérarchique social. L'image maternelle a été pour longtemps monopolisée par la littérature masculine, jusqu'à l'avènement du féminisme et le début des mutations socio-culturelles qui ont transformé les conditions des femmes en Occident. Les écrivaines, dans un mouvement de révolte et de contestation, s'estimaient les mieux placées pour construire le système de représentation de la réalité féminine. La figure maternelle se fait de plus en plus présente dans la littérature produite par les écrivaines. Écrire la figure de la mère se fait dans un élan de révolte, dans le but de réaffirmer sa place en tant que femme. Désormais, on n'a plus affaire à ce personnage secondaire, périphérique, marginalisé, mais à un personnage qui occupe la majorité du temps la place centrale du récit. La mère traditionnelle est remplacée par la mère forte, par la mère en action. La figure maternelle s'impose, elle est omniprésente et écarte au fur et à mesure la domination de la figure paternelle.<sup>569</sup>

Par ailleurs, la figure de la mère est retranscrite par ces écrivaines à partir de différents modèles, mais elle est en perpétuelle émancipation et progression : on trouve dès lors la figure

---

<sup>568</sup> Béatrice Didier, *L'Écriture femme*, Paris, PUF, 1981, p.262.

<sup>569</sup> Gabrielle Roy était considérée comme la pionnière d'une littérature qui place la relation mère-fille au centre de la réflexion, avec son livre *Avec bonheur d'occasion* en 1945. Considérée comme « un modèle féministe et une mère littéraire », elle sera le modèle à suivre. Voir, Lori Saint-Martin, *De Gabrielle Roy à la Mémoire de l'eau de Ying Chen : histoire d'une rencontre littéraire*, Canadian literature, Spring 2007, P.13.

de la mère muette ou brisée, de la mère révoltée et de la mère apaisée et libre.<sup>570</sup> Les récits contemporains ont instauré une dynamique d'interrogation des rapports entre mères et filles. Les thèmes récurrents oscillent entre domination, protection, symbiose, entre rapprochement et éloignement, etc.

Alors que les romans contemporains abondent de la représentation de la mère en comme sujet, la position de cette figure est toujours mise en intime corrélation avec celle de la fille. Ce lien intrinsèque est défini par les psychanalystes comme un lien obligatoire, destiné à garantir l'évolution de la progéniture, notamment de la fille. Dans ce sens, Lori Saint-Martin précise que le rapport entre mère et fille est un critère inhérent de l'écriture féminine :

« [Le] rapport mère-fille doit s'envisager, non comme un simple thème littéraire, mais comme une dynamique complexe qui se trouve à la source même de l'écriture au féminin [...]. Ainsi, dans l'écriture au féminin, le rapport à la représentation est étroitement lié à la mère. »<sup>571</sup>

Dans *Putain*, l'ombrageuse relation mère-fille revêt une importance majeure dans la formation de l'identité de la narratrice. Lori Saint-Martin souligne l'importance de la figure maternelle et considère le rapport mère-fille comme « le pivot de l'identité féminine ».<sup>572</sup> Catherine Ladouceur rejoint l'analyse de Lori Saint-Martin et relève l'inextricable relation qui unit le rôle de la mère et la formation de l'identité : « la mère demeure pour la fille une représentation d'elle-même, la source de la création de son identité. »<sup>573</sup> Devant la complexité de la dynamique de la relation mère-fille, Lori Saint Martin explique que les textes féminins portent en eux la trace du rapport au maternel, une trace psychique, spécifique à chaque femme-auteure. Cette trace psychique affecte le processus scriptural au féminin et se veut une étape essentielle dans la formation de l'identité féminine :

« En effet, à bien lire les textes, on voit qu'il se dégage de chacun un rapport particulier au maternel (c'est-à-dire le rapport d'une femme à sa mère, à la féminité, à la vision de la maternité

---

<sup>570</sup> On peut citer à titre d'exemples : *Ma fille comme une amante*, 1981 de Julie Stanton ; *Le premier jardin*, *Tableaux* 1991 d'Anne Hébert. Hélène Le Beau avec *La chute du corps*, 1992 ou encore Élise Turcotte avec *Les choses vivantes*, 1991. Ou encore : Monique de LaRue 1979 et Madeleine Ouellette-Michakaska 1984.

<sup>571</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la Maison du Père, L'Émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. «Littérature d'Amérique», [1988] 1990. P 17.

<sup>572</sup> Lori, Saint-Martin, *Le Nom de la Mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, 1999, édition Nota bene. P. 16.

<sup>573</sup> Catherine Ladouceur, *Écrire le cri: La figure de la mauvaise mère dans Annabelle de Marie Laberge et L'obéissance de Suzanne Jacob*, Thèse (M.A.), Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines, l'Université de Sherbrooke, Avril 2000. P.20

que véhicule la société et à sa propre maternité réelle, potentielle, refusée ou impossible), rapport qui conditionne l'ensemble du langage et de la forme romanesque. »<sup>574</sup>

Selon Lori Saint-Martin, l'écriture féminine puise sa force dans les origines, dans le rapport au maternel, envisagé à la fois comme spécifique à chaque auteure et multiple. La pluralité des formes que peuvent revêtir ces relations donne naissance à diverses formes textuelles et stylistiques, mais surtout demeure « l'une des composantes essentielles de la quête identitaire des femmes, [qui] marque profondément leur écriture. »<sup>575</sup>

D'emblée, tout au long du récit, on ne décèle qu'une seule voix, celle de Cynthia, la fille qui « dissèque et dénonce, sans que la mère ait voix. »<sup>576</sup> Dès l'incipit de *Putain*, Cynthia ébauche une image dévalorisante de la figure maternelle et passe sous silence toute reconnaissance subjective accordée par cette dernière. En effet, la mère de Cynthia est quasiment inexistante dans le texte. Elle n'est ni morte, ni absente. Elle est présente sans l'être vraiment dans l'esprit de la narratrice. À travers un portrait sombre, la mère est présentée comme une morte-vivante, une personne dont le quotidien se limitait à dormir, à vivre :

« une vie de larve, sa vie de gigoter à la même place, se retournant sur son impuissance, sa vie de gémir d'être elle-même, ignorée par [son mari], sa vie de penser que [son mari] la persécute et lui veut du mal, mais [son mari] ne veut rien d'elle, rien pour elle, il ne la déteste ni l'aime, seule la pitié le retient de partir là-bas. »<sup>577</sup>

Une femme délaissée, dominée, qui manque d'amour et qui ne sait pas en donner à sa fille, voilà le portrait que brosse Cynthia de sa mère. La communication entre mère et fille est quasiment inexistante. La mère, renfermée dans son monde et préoccupée par ses propres souffrances, ne cesse de se lamenter sur sa vie et semble oublier l'existence de sa fille :

« D'ailleurs a-t-elle déjà fait quoi que ce soit dans sa vie en dehors de ses activités et de ses plaintes de larve, flac flac du dos au ventre et du ventre au dos, plier et déplier en même temps dans le lit conjugal, mourir d'être une larve sous les couvertures nuptiales, la Belle au bois dormant, ni belle ni même dormant. »<sup>578</sup>

---

<sup>574</sup> Lori, Saint-Martin, *Le Nom de la Mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, 1999, édition Nota bene. P. 17.

<sup>575</sup> Ibid., op.cit.17.

<sup>576</sup> Lori Saint-Martin, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol.7, n°2. 1994, p.115-116.

<sup>577</sup> *Putain*, p.36

<sup>578</sup> *Putain*, p.37.

Cynthia se rappelle que sa mère ne « l'appelait pas » et que parfois elle ne tenait pas même « compte de sa présence ». <sup>579</sup> La narratrice souffre à son tour de l'absence de l'amour maternel et du manque de complicité et de communication. Chez son psychanalyste, Cynthia raconte ses rêves, des rêves ponctués par le manque d'affection et d'intérêt de la mère envers sa fille. La narratrice rêve de « communications téléphoniques qui coupent, allô maman, je ne t'entends plus, ne pleure pas » <sup>580</sup>, et traduit, à travers l'image de lieux reculés, comme « les fonds marins », le « trou refermé », « les édifices de mille étages », la distance affective qui la sépare de cette dernière. Dans ce contexte, Patricia Smart explique la manifestation de ces endroits étranges et les compare à un « carrefour où jamais personne ne s'aventurait » <sup>581</sup>, à « un lieu mental » où les filles d'Électre s'éveillent à elles-mêmes dans un non-lieu absolu où n'existe que le rapport aliéné à leur corps. Car, bien évidemment, si la légitimité d'une ascendance royale va de soi pour les fils d'Œdipe, il n'en est pas question pour les filles.

Face à l'indifférence et à la froideur de la mère, Cynthia a soif d'affection et d'amour ; elle rêve d'une mère aimante, présente et qui prend soin d'elle : « ce qui m'a été offert, c'est encore ça [...], c'est le minimum requis pour vivre, un squelette recouvert de chair et de quelques tapes dans le dos pour roter, de deux ou de trois coups de peigne et d'une nouvelle robe à la rentrée de classe. » <sup>582</sup> Mais, le rêve n'est que « l'expression métaphorique du désir. » <sup>583</sup> Car, en réalité, la narratrice et sa mère vivaient « en exil l'une face à l'autre », dans « le silence et l'indifférence. » <sup>584</sup>

Le personnage maternel est dépeint dès lors comme une femme passive, humiliée, soumise au contrôle masculin, comme une mère qui ne sait pas vivre sans le père. Elle est complètement dépendante de lui, « une chienne qui attend l'heure de la promenade » <sup>585</sup>, écrit la narratrice. La narratrice ébranle l'image de la mère dévouée, au service de ses enfants, décrite selon les valeurs traditionnelles. Bien que sa mère soit l'incarnation du modèle maternel traditionnel, Cynthia juge qu'elle ne l'incarne pas complètement, puisqu'elle souffre de son absence, de son silence et de l'inexistence de son amour et du manque de la sollicitude de la part des parents :

---

<sup>579</sup> *Putain*, p.83.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>581</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la Maison du père*, L'Émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec, Éditeur XYZ, 2003.p.321.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>583</sup> Alex Muccielli, *L'analyse formelle des rêves et des récits d'imaginaires*, Paris. Presses Universitaires de France, 1993.n°43.

<sup>584</sup> *Burqa De chair*, p.83.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p.36.

« Oui dans ce sens que l'amour est plus fort que tout, l'amour d'une mère pour son enfant, puissant, transcendant, l'amour pour la chair de sa chair quelle qu'elle soit, toute rose ou sans poumons, mais ce n'est pas vrai car ce n'est pas de cet amour que les mères aiment, elles peuvent aussi ne pas aimer leurs enfants même s'ils sont normaux, même s'ils viennent au monde sans atrophie ni cicatrice. »<sup>586</sup>

Cynthia aborde la relation avec sa mère d'une manière concise : c'est une larve incapable d'aimer, c'est tout ce que l'on sait de cette mère qui hante la narratrice et envers laquelle elle éprouve de la haine. Devant le manque de détails sur l'enfance de la narratrice et afin de mieux comprendre cette relation mère-fille, ainsi que sa place dans la construction identitaire de la narratrice, nous nous appuyerons sur le texte « L'Enfant dans le miroir »<sup>587</sup>, qui figure dans *Burqa de chair* comme le pendant de *Putain*. En effet, dans « L'enfant dans le miroir », on apprend plusieurs détails sur l'enfance de la narratrice. Dans un élan rétrospectif, Nelly Arcan nous offre un monde totalement féminin, où se dévoile tout un pan du rapport quotidien de l'enfant avec sa mère, à mesure qu'il devient un véritable adulte.

S'agissant de sa relation avec sa mère, la narratrice se souvient d'« une gifle au visage », d'un père qui « a menacé sa mère du poing » quand il a su que cette dernière l'a giflé et enfin d'une famille où l'insulte était facile et où les mots qui circulaient entre les parents désignaient « plutôt des animaux. » L'éducation prodiguée à Cynthia se résume à une initiation au rituel de la beauté. La toilette quotidienne se transforme, en général, en une leçon de prévention contre les dangers de la vieillesse, mais surtout en un discours sur l'importance de rester jeune pour plaire aux hommes :

« Quand j'étais petite ma mère m'a appris à nettoyer le visage vers le haut, elle en faisait la démonstration devant moi en exécutant le geste sur son propre visage ; elle pressait ses joues vers le haut avec ses mains en partant du menton pour remonter vers tempes, vers les miroirs où je ne me voyais pas encore. Pour me convaincre de ne pas le nettoyer vers le bas elle allait chercher l'image du bulldog ; selon elle les joues des femmes pouvaient pendre comme celles des chiens, selon elle la laideur pouvait mordre et japper. Souvent mon père disait de ma mère qu'elle était une chienne. »<sup>588</sup>

La mère n'a pas cessé de préparer sa petite fille à devenir un corps socialement accepté, c'est-à-dire belle et jeune. Ainsi, pendant l'adolescence, une phase où le corps

---

<sup>586</sup> Ibid., p.136.

<sup>587</sup> Nelly Arcan, *Burqa de chair*, « L'enfant dans le miroir » p.65-89. Éditions Du Seuil. 2011.

<sup>588</sup> *L'enfant dans le miroir*, p.70-71.

change et les imperfections s'installent, la mère prend la situation au sérieux : « ma mère a tout de suite vu dans ma peau grasse sa propre peau d'enfant malheureuse. Elle a décidé de prendre l'affaire en main ; un jour elle m'a dit que sa propre mère avait négligé cet aspect de sa personne alors qu'elle était au bord de la puberté. »<sup>589</sup> À l'âge de dix ans, la narratrice commence une course rythmée par les consultations des dermatologues et une longue série de spécialistes. Mais, ce désir d'avoir une peau parfaite et belle, transmis par la mère à sa fille, était le commencement d'une souffrance. Les problèmes de peau ont « entraîné des problèmes psychologiques qui [l'] ont menée chez les psychologues, les psychiatres et plus tard chez des psychanalystes. »<sup>590</sup> Cette quête de perfection isole la narratrice : ses nuits étaient rythmées par l'application de différents masques, au point que se forme une nouvelle alliance avec cet objet : « un nouveau coule devant le miroir. »<sup>591</sup> L'enfant ne voit plus personne, pas même sa meilleur amie, Marie-Claude. Des années de solitude à « porter le masque tous les soirs et recréer dans sa tête les prestations de ses vedettes rock préférées » : « [elle] a voulu ressembler aux femmes qui les entouraient sur les photos de revues comme des essaims de jambes et de seins, [elle] a voulu être aimé de Gene Simmons et de Paul Stanley [...], avoir ce qu'il fallait de seins et de jambes, de rouge à lèvres, de minijupe et de talons hauts pour les attirer vers elle. »<sup>592</sup> Voilà en quoi consistait la transmission maternelle : une obsession pour la beauté afin de plaire aux hommes, une angoisse et tristesse qui rythmaient les jours et enfin une haine des hommes et des insultes envers le sexe masculin. Cynthia nous raconte sa première histoire d'amour avec un garçon qui s'appelle Sébastien, mais surtout nous explique pourquoi il a rompu avec elle : « Si Sébastien m'a quittée [...], c'est parce que je n'arrêtais pas de l'insulter, au primaire je lui disais toujours qu'il était niais, ou plutôt je lui disais niaiseux, j'affirmais qu'il était niaiseux devant ses amis, c'était quelque chose que ma mère disait toujours à mon père depuis sa place attitrée de la table pendant les repas. »<sup>593</sup> Plus loin dans le texte, la narratrice donne l'image du trajet narratif d'une culture, bien que propre à l'individu et précisément issu de l'héritage maternel : « c'était la punition pour avoir prononcé le mot de ma mère, c'était la pomme d'Adam croquée dans l'Éden. » À travers cette image, elle reformule amèrement l'ampleur des dégâts, qui se résume dans le constat de la guerre entre l'homme et la femme transmise par sa mère, par toute une lignée, d'une guerre des sexes

---

<sup>589</sup> Ibid.op.cit.76.

<sup>590</sup> *L'enfant dans le miroir*, op.cit.p.77.

<sup>591</sup> Ibid, p.78.

<sup>592</sup> Ibid, p.79.

<sup>593</sup> Ibid. p.88.

qui est vécue par la femme comme une guerre contre elle-même, piégée dans la position d'objet et donc digne de mépris :

« Il y avait l'âge avancé de la tradition familiale et il y avait dans cette tradition la niaiserie des hommes, qui était innée, c'était une chose consentie depuis le début des Mercier. Aujourd'hui je peux dire que cette tradition des femmes Mercier devant leurs mâles en était aussi une d'insomnies passées à repousser l'amour ; quand on repousse un homme il faut garder les yeux ouverts et il faut d'abord le voir venir, surtout la nuit ; pour voir venir, la nuit, il faut rester à l'affût et ne pas dormir, il faut prendre sur soi le tour de garde complet ; chez les Mercier toutes les femmes sont cernées. »<sup>594</sup>

La narratrice relève la question du maintien féminin qui préoccupe la mère. Pour Pierre Bourdieu, ces injonctions qui viennent entraver les mouvements féminins véhiculent le rappel constant du système d'opposition masculin/féminin, haut/bas droite/gauche, qui fonde l'ordre social et y instaure une hiérarchie. Cet ordre signifie, par exemple, que la droite est préférable à la gauche, mais aussi et surtout que le masculin est supérieur au féminin<sup>595</sup>. En l'occurrence, les injonctions corporelles transmises par la mère indiquent à Cynthia que les femmes doivent faire l'effort de tenir et d'entretenir leurs corps et surtout se soumettre à l'ordre patriarcal.

L'enfant a fini par grandir, tout en prenant conscience du poids de cet héritage. La première prise de conscience de soi et de l'autre se passe lors de la première fois où elle est « arrivée au point fatal où [elle] pouv[ait] voir son visage dans les miroirs. »<sup>596</sup> Le miroir est alors la métaphore de l'avènement d'une nouvelle conception de soi. L'écrivaine analyse cette phase de transition de l'enfance à l'âge adulte tout en faisant allusion au stade mythique du miroir chez le jeune enfant.<sup>597</sup> À partir de ce stade du miroir, la narratrice opère une expulsion de la figure archétypale qui fait partie de l'ordre symbolique social. Lori Saint-Martin explique qu'il faut tuer sa mère avant de mettre soi-même au monde :

« Le procès de la mère patriarcale constitue une étape douloureuse mais nécessaire et salutaire, qui en appelle à des retrouvailles entre mère et fille, par-delà les rôles sociaux, à un véritable dialogue à inventer, mais

---

<sup>594</sup> *L'enfant dans le miroir*, p.89.

<sup>595</sup> Pierre Bourdieu, « Le Corset invisible » dans : « Entretien avec Catherine Portevin », *Télérama*2534, 5 août 1998.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>597</sup> « Le stade du miroir, où l'enfant passerait de la sensation de son corps morcelé à l'image de son corps comme un tout unifié, renvoie donc à une première conception de soi. Il a été largement critiqué – tant dans une perspective féministe, à cause de son oculo-centrisme et de son phallogocentrisme » (Élisabeth Groz, 1990, « The Ego and the Imaginary », dans *Jacques Lacan : A feminist Introduction*, London&New York : Routledge, p.24-49), que dans une perspective cognitive ou psychologique, en tant que moment réel du développement de l'enfant (Mark B.N Hansen, *Bodies in Code : Interfaces with Digital Media*, London&New York : Routledge.2006). Toutefois, les auteures n'évacuent pas complètement la notion, qui reste employée comme métaphore de l'avènement d'une conception de soi.



que les textes ne mettent pas en scène. Aussi importante qu'ait été cette étape, toutefois, elle ne fait entendre encore qu'une seule voix : celle de la fille qui dissèque et dénonce, sans que la mère ait voix au chapitre. La rage de la fille, meurtrière, risque d'être également suicidaire : une femme qui tue symboliquement sa mère, à travers l'acte d'écriture ou autrement, se tue toujours elle-même aussi. »<sup>598</sup>

Percevant la vie de sa mère comme une non-vie, la stratégie initiale de la narratrice, typique de celle des femmes dans une société où le pouvoir appartient uniquement aux hommes, est de refuser tout lien avec les autres femmes ou d'en faire d'elles des rivales, des ennemies : « petite, je trouvais ma mère belle. Une femme, c'est d'être belle. Même en jouant à la marelle, même en s'accouplant, même en enfantant, c'est toujours d'être belle. C'est un sort atroce parce que la beauté est à l'abri de toutes les révolutions. Pour être libre, il faut faire la révolution. Les femmes ne seront jamais libres. Les mères seront toujours la première prison des filles. »<sup>599</sup>

Cynthia a essayé de se démarquer de sa mère par l'aversion et le dégoût qu'elle témoigne pour cette « mère qui s'offrait une vieille souterraïne alors qu'elle n'était pas tout à fait une enfant ni encore une adolescente, alors qu'elle était suspendue dans une zone intermédiaire où les cheveux commencent à changer de couleur, où poussent sans prévenir deux ou trois poils noirs dans le duvet doré du pubis, et je savais qu'elle ne dormait pas complètement [...] dans sa façon de bouger par à-coups, de gémir sans prévenir pour une raison inconnue, cachée avec elle sous les draps. »<sup>600</sup> Cynthia témoigne le besoin d'éviter de cette mère « larve » en devenant une « schtroumpfette », mue par une envie de rompre avec le genre de femme qui s'emmure de solitude. Selon Lori Saint-Martin, « pour une fille, la mère n'est pas seulement l'Autre, mais aussi la Même ; un modèle ou un anti-modèle [...]. L'angoisse de la fille tourne autour de la crainte de répéter malgré elle le modèle maternel dont elle a vu de près les souffrances qu'il entraîne. Pour s'affirmer, il lui faut rejeter le modèle maternel [...] et donc rejeter la mère. »<sup>601</sup>

La narratrice désire ce « matricide symbolique », emporté par un vent de rébellion contre le corps de « la larve » et son mode de vie passif, en même temps qu'elle manifeste un refus des valeurs patriarcales. Consciente que la frontière entre elle et sa mère est mouvante et perméable, la séparation devient à la fois nécessaire et déchirante pour celle qui souffre du

---

<sup>598</sup> Lori Saint-Martin, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol.7, n°2. 1994, p.115-116

<sup>599</sup> *Burqa en chair*, La Robe, p.42.

<sup>600</sup> *Putain*, p.10. En italiques dans le texte.

<sup>601</sup> Lori Saint-Martin, op.cit. 47.

manque d'amour maternel. Dans ce conflit intérieur entre le désir de proximité en possédant éternellement sa mère et la conviction de l'obligation de s'en séparer afin d'acquérir une autonomie et laisser s'affirmer son moi, Cynthia opère une destruction du couple hétérosexuel réuni dans le cadre du mariage et de la possibilité d'avoir un jour des enfants.

Devenir le contraire de la mère et faire ce que cette dernière ne pourra jamais faire, voilà ce que désire la narratrice. Dès lors, Cynthia décide de devenir une prostituée, une femme qui se livre aux hommes sans être fidèle à aucun d'entre eux : « quitter un millier d'hommes, oublier leur nom le temps de sortir du lit »<sup>602</sup>, de toute façon « sa mère n'aurait jamais fait ça. »<sup>603</sup> Plus loin dans le texte, Cynthia écrit : « elle ne s'est jamais prostituée qu'avec un seul homme, mon père, et si moi je baise c'est pour elle aussi, je baise pour ne pas laisser mon père être le seul, c'est trop navrant. »<sup>604</sup> En finir avec la mère et l'environnement familial dans lequel elle a grandi semble être la seule préoccupation de la fille. Se prostituer revient alors à une destruction de l'image de la mère passive, devenue asexuée par la faute du père. L'affirmation de ses propres besoins et de sa volonté de couper les liens familiaux traduit le but de s'installer dans sa propre identité, comme le souligne Nancy Friday :

« La famille, qui était autrefois un nid douillet, nous semble maintenant claustrophobique et ennuyeuse. Nous voulons en sortir, nous en aller. Nous sommes souvent attirées par des gens ou des activités qui déplaisent à notre mère. Avec sa permission, donnée à contre cœur, ou derrière son dos, nous fréquentons ces gens, nous nous livrons à ces activités. Notre identité se forme, mais nous sentons que c'est en dépit de son opposition. Un sentiment de culpabilité s'ajoute à notre révolte ; nous faisons demi-tour et nous revenons vers elle. Comment pourrait-on détester sa propre mère ? C'est une lutte perpétuelle, jamais finie. »<sup>605</sup>

Dans le roman de Nelly Arcan, le miroir est constitué par le texte lui-même, représentation langagière dont la traversée aura des conséquences fracassantes. La représentation de la mère est accompagnée d'une représentation de la culture reçue, elle enferme la femme, la paralyse et la définit comme un objet divisé en lui-même. Le corps de la mère est alors considéré par Cynthia comme une intériorisation du regard du père : un corps muet, écrasé par le poids des lois des dominants, condamné à rester un objet immobile et silencieux.

---

<sup>602</sup> *Putain*, p.59.

<sup>603</sup> *Putain*, p.33.

<sup>604</sup> *Putain*, p.33.

<sup>605</sup> Nancy Friday, *Ma mère, mon miroir*, Robert Laffont, 2003.p.158.

Étant donné que l'amour maternel reste inaccessible et en raison de la nécessité de couper le cordon ombilical avec la mère, Cynthia commence à imaginer des substituts à la mère en ayant recours à la figure du double imaginaire, en l'occurrence celle de la sœur défunte. En acquérant une nouvelle identité, la narratrice renonce à une impossible fusion avec la mère et à toute sorte de « rapports d'alter ego » qui auraient pu l'unir à cette dernière.

#### 4.4 De l'autre au même : une sœur à s'approprier

La force génératrice du roman de Nelly Arcan réside dans la création de réseaux de voix faisant jaillir les différentes dimensions nécessaires au « sujet [qui] tâche à se saisir ». Dans le processus de saisissement du sujet par lui-même, Nelly Arcan brosse, à sa manière, le tableau d'un héritage familial et culturel influençant de près ou de loin la construction de son identité. Elle s'inspire ainsi de l'organisation du roman selon un processus analytique tripartite : « l'avant de la vérité » (le vécu pré-analytique), « le champ de bataille du vrai » (la séance d'analyse), « l'après-vérité » (le vécu post-analytique)<sup>606</sup>, formulé notamment par Serge Doubrovsky dans *Fils*<sup>607</sup> et par Michel Leiris dans *L'Âge d'Homme*<sup>608</sup>. Nelly Arcan opère une identification authentique en créant un dispositif transférentiel interne dans l'acte de création. Convaincue que « la psychanalyse et la littérature sont deux champs intimement liés »<sup>609</sup>, l'écrivaine délimite un cadre analytique nécessaire à sa performance scripturale. En exploitant ses connaissances sur les théories de Jacques Lacan, Nelly Arcan explore le transfert de fiction et se récrée un personnage fictif, à la lumière du spectre de sa sœur défunte, qui lui permet d'établir une continuité réflexive avec elle-même et favorise l'émergence d'une parole personnelle plus libérée.

En effet, Cynthia a eu recours à un dispositif imaginaire dans lequel elle exploite l'image de sa grande sœur morte comme intermédiaire imaginaire afin de créer une confusion identitaire. Dans *Putain*, l'imaginaire ouvre *l'accès au symbolique* grâce à une créativité

---

<sup>606</sup> Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, éd. PUF, 1988, p.67.

<sup>607</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éditions, Galilée, 1977. Dans *Fils*, la première autofiction revendiquée comme telle en quatrième de couverture, Doubrovsky part de son expérience du divan et analyse en praticien l'écriture romanesque : « Autobiographie ? Non. Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté », écrit Serge Doubrovsky sur la quatrième de couverture de *Fils*.

<sup>608</sup> Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Éditions Gallimard. Michel Leiris explique qu'il y a « certaines choses encore obscures sur lesquelles la psychanalyse, sans les rendre tout à fait claires, avait éveillé mon attention quand je l'avais expérimentée comme patient. » voir Michel Leiris, « de la littérature considérée comme une tauromachie », Dans *L'Âge d'homme*, p.14.

<sup>609</sup> Nelly Arcan, Fous dangereux, chroniques de Nelly Arcan, Canoé.ca, 25 octobre 2007, URL : <http://fr.canoé.ca/divertissement/chroniques/nelly-arcan/2007/10/24/4602028-ici.html>

expressive de l'image inventée. Mais aussi, comme nous l'expliquerons un peu plus loin, le transfert identitaire témoigne de la souffrance de la représentation que la narratrice se fait d'elle-même et des fragments d'une histoire passée qui tentent de revenir au jour. La narratrice nous révèle qu'elle a toujours vécu à l'ombre de sa défunte sœur. Elle était présente sans l'être vraiment ; elle est « morte depuis toujours mais elle flotte encore au-dessus de la table familiale, elle a grandi là sans qu'on en parle et s'est installée dans le silence de [leur] repas.<sup>610</sup> » Même si l'auteure n'a jamais connu cette sœur, elle se retrouve contrainte de vivre de façon intemporelle un passé qui n'est pas historicisable. Enfant, la narratrice était sans cesse comparée à la sœur morte. Pour son père, elle incarne tout ce « qu'elle n'a pas pu devenir [...], médecin ou cantatrice, la plus belle femme du village [...] »<sup>611</sup>. » À travers les propos de son père, elle se rend compte de l'inintelligibilité de cette perte pour les parents, de son existence en tant que figure du nouvel enfant, en tant que substitut de celle qui est morte. L'écrivaine a vécu son enfance dans le reflet de cette sœur morte, en faisant d'elle *l'enfant de remplacement*<sup>612</sup>, un enfant dont la naissance est subordonnée à la mort d'une autre : « si elle avait vécu je ne serais pas née [...]. C'est sa mort qui m'a donné la vie. » C'est à ce moment que Nelly Arcan entreprend son projet identificatoire du « je », dans une dialectique de dépossession-possession, qui caractérise le lien d'aliénation du sujet enfant de remplacement, mais dans le but de s'atteindre soi-même et de ne pas mourir de l'indifférenciation identitaire scellée par le désir du père. Dès lors, Nelly Arcan décide de s'appropriier le nom de cette sœur, Cynthia, et de le prendre comme « son nom de putain », et ce n'est pas pour rien nous explique-t-elle, car « à chaque fois qu'un client [la] nomme, c'est elle qu'il rappelle d'entre les mortes.<sup>613</sup> »

En octroyant le statut de putain à *l'autre*, l'écrivaine redessine une image, confère une identité et une personnalité à cette figure inconnue et fantomatique ; car, selon son père, « à huit mois on ne peut pas avoir de vraie personnalité, il faut du temps pour que se développent

---

<sup>610</sup> *Putain*, p.12.

<sup>611</sup> *Putain*, p.12.

<sup>612</sup> Le terme « enfant de remplacement » a été introduit par Orlov Poznanski en 1972 dans un article intitulé « the replacement child : a saga of unresolved parental grief », in *Journal of Pediatrics*, 81, 6, 1972, pp.1190-1193. On retrouve cette dénomination dans la littérature psychanalytique, pour désigner et caractériser le statut de cette « espèce particulière d'enfants » dont la naissance est subordonnée à la mort. Ce terme est d'ailleurs conçu dans les études problématisant l'identification de l'enfant à la personne disparue, qui a pour fonction, auprès des parents, de remplacer le travail du deuil. Cette problématique s'inscrit dans le cadre des recherches sur les phénomènes intergénérationnels, sur les questions du deuil, de la transmission, de l'encryptement et du fantôme, telles que les ont théorisées M. Torok et N. Abraham, *L'écorce et le noyau*, (1978) Paris, Flammarion, 1996.

<sup>613</sup> *Putain*, p.12.

des particularités, une façon qu'à soi de sourire et de dire maman... »<sup>614</sup> Cynthia la putain devient alors l'expression du refus d'être remplacée, de devenir pour toujours la seconde. La mise en jeu de l'image idéaliste que le père se faisait de la sœur morte, à travers le statut de putain, traduit la fatigue personnelle du personnage, mais aussi l'aspiration de l'écrivaine en tant que sujet à se transporter au-delà des entraves dans lesquelles il reste sinon asservi, assujetti, comme l'exprime en allemand la construction du mot « transfert » (*Über-tragen*)<sup>615</sup>. Le transfert permet par conséquent à Nelly Arcan de transposer la modalité de son aliénation à cet « autre enfant » et de s'affirmer en tant que sujet qui n'existe pas seulement dans le sillage d'un autre nom. La dynamique signifie « puissance, il s'agit alors de ce qui permet, de ce qui donne pouvoir d'arracher le sujet aux enfermements qui sinon l'asservissent en confinant son désir. Et au mieux le transfert est ce qui réalise cet arrachement, y compris – là est son exploit – aux attaches du transfert lui-même. Le transfert est censé au mieux nous délivrer, j'oserai dire nous guérir du transfert, cette maladie de l'humain. »<sup>616</sup> S'inscrire dans le sillage d'un autre nom, redonner chair et corps à cette entité disparue et méconnue : voilà comment la narratrice effectue le transfert ou l'appropriation de la sœur. D'une part, elle se crée un personnage fictif à travers lequel le récit de soi se transforme en « une aventure d'un langage en liberté. »<sup>617</sup> D'autre part, elle accède au statut d'un sujet dont l'identité n'est pas figée, mais qui est, au contraire, en perpétuelle mouvance, d'un creuset où se sont élaborés toutes sortes de changements et de conceptions sociaux.

Au départ, le transfert identitaire, chez la narratrice, naît d'une volonté de changer le regard du père sur sa personne. Un désir d'amour paternel qui se transformera en une manière de construire sa propre identité. Cynthia explique que pour « faire d'elle une femme et pour [la] distinguer des autres, il faudrait d'abord cesser de [la] confondre. »<sup>618</sup> Le regard du père, de la mère et d'autrui importe trop dans la construction identitaire de l'auteure. Car, comme

---

<sup>614</sup> *Putain*, p.11.

<sup>615</sup> Pour plus d'explications sur la notion de transfert chez l'enfant, voir Françoise Dolto dans « L'image inconsciente du corps », Paris, Le Seuil, 1984. Et « Questions de transfert », dans *Études freudiennes*, Paris, Ebel, 1984. F. Dolto explique que le transfert chez l'enfant est une résonance essentielle d'être ce par quoi il s'agit d'échapper aux entraves possessives, y compris celles qui pourraient tenir au transfert lui-même. Dolto prône un art du transfert qui consiste à ne pas s'y complaire, pour ne pas s'y enliser, mais à être à même d'en conjurer l'impasse, et pour cela d'en destituer l'emprise afin de dégager du transfert la valeur d'appel qu'il contient mais qu'il peut aussi clôturer, renfermer, en y offrant la suture d'un objet. Le recours à un dispositif imaginé par l'enfant serait analysé dans le cadre de la positivité du contexte de la *dynamique*, établi par Freud. L'expression *über* porte en elle la potentialité d'un *jenseits* (au-delà) et véhicule la portance alors subjectivante du transfert. Il est à rapprocher de « perloigner », issu du vieux français, évoqué par Lacan à propos de *La Lettre volée*.

<sup>616</sup> Gérard Guilleraut, « au sujet du transfert », in « *Françoise Dolto et le transfert dans le travail avec les enfants* », sous Claude Schauder, Éditions ÉRÈS, coll., « Actualité de la psychanalyse », 2005, p.38.

<sup>617</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, op.cit., quatrième de couverture.

<sup>618</sup> *Putain*, p.154-155.

l'expliquait Platon, l'amour porté dans le regard ne nous dit pas seulement ce qu'on aime dans l'autre, mais aussi l'amour pour soi-même, l'amour de notre propre image. S'identifier à cette sœur morte, serait, au début, pour la narratrice, « l'expression d'une mêmeté de l'être » pour rendre compte de la réalité psychique éprouvée en tant qu'enfant et se voir dans la limite de son ego. Cependant, cette identification se transforme plus tard en un test, en une exploration des limites de soi et une réflexion sur soi-même. La figure de la sœur morte chancelle par conséquent entre les frontières de la ressemblance et de la démarcation. Certes, Nelly Arcan façonne sa propre identité avec et à travers l'autre. Mais elle entreprend aussi « un retour sur soi et un changement de soi, une fabrication de soi qui est en même temps une fabrication de l'autre. Car l'autre aussi, on le construit. »<sup>619</sup>

En outre, l'origine du nom « Cynthia » véhicule divers sens qui seront utilisés pour définir les contours de l'identité créée par l'auteure. « Cynthia » est dérivé du grec « Jacinthe » qui est le véritable prénom de la mère d'Isabelle Fortier, rebaptisée Adèle dans *Putain*. Cynthia est aussi l'un des surnoms de la déesse Artémis, en référence à son lieu de naissance, le mont Cynthe à Délos. Nelly Arcan écrit dans *Putain* : « pourquoi ce nom de Cynthia me conviendrait-il davantage, je n'en sais rien ? ». En effet, nous pouvons dire que le choix de ce prénom était parfaitement approprié, eu égard à son ouverture sur un imaginaire mythologique propice à l'interprétation et à l'introduction de divers détails fictionnels.

Selon Jean-Pierre Vernant, Artémis était une déesse des confins, parce qu'elle veille à ce que s'articulent correctement les marges et le centre, la jeunesse et l'âge adulte. Artémis assume un rôle plus large que la simple fonction d'intégration sociale du jeune ou de l'étranger : elle représente la possibilité du passage de l'Autre au même. Un des rôles d'Artémis, située à la frontière entre le monde civilisé et le monde sauvage, est de faire passer de ce monde, situé aux frontières de la culture, à celui de l'identité sociale et de permettre précisément que les rôles sociaux soient clairement définis.<sup>620</sup>

Selon les diverses légendes autour d'Artémis, cette déesse aida sa mère à accoucher de son frère Apollon pour devenir ensuite la déesse de l'accouchement. Témoin de cette scène d'enfantement, elle demanda à son père l'autorisation de garder sa virginité pour toujours, à cause de l'aversion pour le mariage que sa mère lui a transmise dès la naissance. La déesse ne connaîtra jamais les relations matrimoniales, mais elle incarne dans l'imaginaire collectif

---

<sup>619</sup> Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Éditions du Seuil, 1996.p.28.

<sup>620</sup> Voir Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littérature, 1998, p.15. et, du même auteur, *Entre mythe et politique*, Éditions du Seuil,p.56-57.

grec une déesse protectrice des femmes enceintes, des accouchements et des naissances, protectrice de l'enfance et du développement corporel et sexuel.

Jean-Pierre Vernant explique qu'Artémis est la vierge qui inflige des châtements aux hommes et celle qui s'abstient de tout commerce sexuel avec ces derniers. La déesse assure les rites de passage, elle dirige les filles vers une destinée féminine traditionnelle, à savoir le mariage et l'enfantement, et assure la transition ou le passage des éphèbes à l'âge adulte. Cependant, cette déesse incarne une sédimentation de plusieurs identités, en vertu desquelles elle cumule plusieurs rôles à la fois et remplace plusieurs déesses. L'identité d'Artémis change avec chaque utilisation de noms et surnoms qui lui sont attribués : c'est peut-être une des raisons qui ont poussé Cynthia à opter pour ce prénom. Cynthia se sent plus libérée dans cette multiplicité identitaire, dans cette mouvance des rôles et des noms ; elle s'octroie plus de puissance afin d'affronter ses angoisses, ses hantises mais aussi l'environnement impitoyable dans lequel elle vit.

Dans *Putain*, la putain se pare des attributs les plus connus de la déesse, à savoir la virginité et la chasteté, pour les subvertir. Cynthia trace une lignée de filiation maternelle où s'annule toute démarcation entre fille et épouse : c'est l'image de la fille-épouse qui s'adonne à des activités avec des pères qui ne peuvent pas imaginer un instant leur fille pratiquer un tel métier. Nelly Arcan transgresse l'imaginaire de l'interdit et se transforme en gardienne du tabou de l'inceste. Virginie Foloppe explique que le fait que Cynthia soit payé par des pères afin de leur procurer la jouissance et de fantasmer est un acte qui transgresse la défloration de filles fictives, *ces vierges non vierges* sacrifiées sur l'autel de la prostitution.<sup>621</sup> Nelly Arcan écrit : « c'était sans doute dans l'urgence de mettre un terme à ma virginité, de forcer les hommes parce que j'étais là, moi et pas une autre. »<sup>622</sup> L'acte sexuel répétitif dans la prostitution et l'impossibilité d'écarter *l'imgo parental* qui hante la narratrice créent le mouvement circulaire infini de ce coït incestueux, « cette déchirure sacrificielle de l'hymen des vierges. »<sup>623</sup> La déchirure est comprise, au sens figuré comme au sens littéral, comme le saignement corporel qui déteint sur l'écriture mais qui est nécessaire afin de préserver *la vierge psychique* et de garantir sa survie.

---

<sup>621</sup> Virginie Foloppe, *L'hémorragie des contemporaines : Nelly Arcan et Chloé Delaume*, Les Contemporains favoris, juillet, 2015.p.34-35.

<sup>622</sup> *Putain*, p.55.

<sup>623</sup> Virginie Foloppe, op.cit.p.35.

En outre, en opposition à cette image de la vierge sacrifiée, Nelly Arcan fait de Cynthia son bouclier pour se protéger, grâce à l'image légendaire de la déesse avec le bouclier. Le double de Cynthia serait dès lors cette « *wonder woman* » tant désirée et qui a « grandi dans ses pensées depuis toujours [...] une sœur magique à qui [elle] a imaginé une autre sœur. »<sup>624</sup> Cynthia est une sauvage, à l'instar d'Artémis, qui ne peut être assujettie dans le cadre socialement défini du mariage, une femme qui inflige des châtements aux hommes, qui détient le pouvoir de séparer les jeunes des vieux. L'auteure rêve d'une sœur à qui elle ressemblerait, de « jumelles inséparables »<sup>625</sup>, d'une sœur qui accomplirait ce qu'elle raterait dans la vie. Et surtout, elles seront

« unies par un lien que nul ne saurait détruire, pas même un homme parce qu'on ne se battrait jamais pour eux, non, on serait toutes deux le miroir offert à l'autre dans lequel on se reconnaîtrait mutuellement, on serait à la fois l'une et l'autre, la même femme se dédoublant jusqu'à soumettre le monde. »<sup>626</sup>

En d'autres termes, même si la narratrice opère une capture identificatoire d'ordre spéculaire, une sorte d'emboîtement psychique, une peau commune imaginaire qui inclut l'enfant morte, Cynthia manifeste le désir d'une présence féminine et surtout la nécessité d'avoir un appui d'ordre féminin pour exorciser ses propres démons psychiques. En se greffant une identité symbolique puisée dans son imaginaire, Cynthia se dote d'un double regard et d'une double voix, par lesquels le langage se libère et peut s'organiser. Suspendu au regard de l'autre (le père, la mère) et accroché par le regard des autres (les pères avec qui elle couche et la société), le double regard acquis grâce au transfert sur l'identité de la sœur inverse le système de significations assimilé pendant toute son enfance. Le regard, dans son dédoublement, permet par conséquent à cette dernière de relever la nature de l'obstacle qui arrête son propre regard et limite son rapport au monde : « ce qu'il y a de particulier dans le regard et la voix, dans la pulsion scopique comme dans le registre de la demande, mais dans le registre du désir. »<sup>627</sup> L'ambiguïté du « je » de Cynthia transforme le roman en une surface complexe de miroirs, réfléchissant le procédé de dédoublement. Le dédoublement du « je » devient en quelque sorte un jeu de fiction, qui consiste à devenir un personnage de soi-même.

---

<sup>624</sup> *Putain*, p.75.

<sup>625</sup> *Putain*, p.74.

<sup>626</sup> *Ibid*, p.7

<sup>627</sup> J. Lacan, *Le séminaire XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973.

Selon Lacan, en psychanalyse, le désir scopique est relatif à une pulsion qui met en scène la dialectique entre « regarder » et « être regardé », en particulier lors du développement de la phase du miroir.



Écrire sur soi-même infailliblement à se rater, à représenter l'image d'un autre, d'un double. Ce que le regardant aime tient autant du plaisir de se percevoir lui-même comme un autre, que d'être, pour ainsi dire, regardé par un autre. Cependant, le double psychique créé par Cynthia est en aucun cas destiné à l'affrontement avec son « moi ». Au contraire, Cynthia a besoin de la complicité de cette sœur imaginaire pour lutter contre une asymétrie entre le masculin et le féminin et mettre fin à la pérennité de la loi du père et de la mère. Elle cherche une *autre symbolique* qui lui permettrait de se structurer, une *autre imaginaire* qui lui permettrait de définir le contour de sa nouvelle identité. Cynthia est ce double du moi désiré de l'écrivaine : un « moi » affranchi des modèles, libérateur du « je bâillonné ». Cette substitution d'une identité narrative à l'identité sociale problématise et dévoile en même temps le sujet : une façon de faire prendre consistance à un moi incommunicable tel qu'il surgit dans l'entreprise autofictionnelle.

La narratrice souhaite se débarrasser de l'image obsédante, se libérer à jamais pour se retrouver enfin, non en tant qu'un reflet d'une configuration familiale et culturelle, mais en s'inscrivant comme femme, comme un être féminin subjectif et unique, affranchi du poids de tout héritage.

#### **4.5 Mettre fin au triangle patriarcal**

Suivant un ordre généalogique prédéfini, dans une famille traditionnelle, un père et une mère engendrent un enfant porteur de cet enchevêtrement des gènes parentaux et l'intrication de leurs défauts. L'enfant est censé être une perpétuation de l'identité du couple procréateur. Face à la tyrannie de la « mêmété » identitaire, Cynthia manifeste à travers ses relations familiales ce que Baudrillard appelle « l'enfer du Même ».<sup>628</sup> Dans cet enfer, la tradition, la culture, la mémoire et l'engendrement cohabitent sur le même niveau, comme une évidence de l'existence, pour produire une écriture teintée d'une abjection envers les parents et soi-même.

À partir de notre analyse de la relation entre père et fille, ainsi qu'entre mère et fille, nous avons pu constater l'absence de l'amour paternel et maternel. Face à des parents qui sont égocentriques, négligents, et qui ne portent aucune estime à leur progéniture, la narratrice, dans *Putain*, tiraillée entre une hostilité envers la mère et la souffrance liée à un père

---

<sup>628</sup> Jean Baudrillard, *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1994, p.128.

dominant, se résigne à les considérer comme des simples géniteurs. Cependant, on a pu voir que l'identité de Cynthia ne cesse de passer par l'autre – passage nécessaire de toute relation familiale traditionnelle entre parents et enfants. Toutefois, cette identité en construction et en perpétuelle recherche ne cesse d'osciller entre l'identification et la transgression. À ce sujet, on remarque que le texte arcanien est imprégné du leitmotiv des miroirs, faisant référence au stade du miroir comme moment formateur du « je », tel que le développe Jacques Lacan. Une métaphore du désir de s'atteindre soi-même, de se passer de l'Autre, d'échapper aux regards des autres et d'arrêter de voir en eux son propre salut.

Par ailleurs, on a pu voir dans le transfert identitaire de la narratrice sur la figure de la sœur défunte une tentative psychique et scripturale pour échapper au « même » et à son enfer. La création du double psychique par la narratrice marque la volonté de mettre fin à cette transmission identitaire et au statut de femme-objet, considéré comme une marque de possession et d'aliénation. Face à l'impasse d'une culture et de ses représentations, le double de Cynthia, cette Artémis forte et chasseresse, traduit une alliance féminine, mais s'inscrit surtout dans un projet de destruction des deux grandes figures archétypales de la société patriarcale. Cynthia est une nouvelle identité, un mythe construit par déconstruction du regard des autres. Son écriture s'adosse à une démarche d'accomplissement, d'indépendance, de rupture des liens avec les figures d'autorité que sont le père ou la mère et avec la monogamie, supprimant en conséquence tout critère de possession :

« [...] il faut aller à l'essentiel, à ce qui me tue, et surtout je dois savoir pourquoi il en est ainsi, je le sais déjà mais il faut m'en convaincre, savoir hors de tout doute ce que j'ai à faire, payer de ma vie la mort de ma mère, oui, j'ai tué ma mère, [...] et ce n'est pas ma faute diriez-vous car je n'ai pas choisi de naître ainsi, de cette mère et dans cette famille [...]. Le vide a un poids et je vous jure qu'on peut en hériter, on peut porter en soi le récit de trois siècles sans histoire, de dix générations oubliées parce qu'on n'a rien à en dire ou parce qu'il n'y aurait à dire que ce qui n'a pas été fait, et moi je n'en veux pas de cette histoire qui ne se raconte pas ni aucune des autres. »<sup>629</sup>

Si les réactions face à l'autorité diffèrent selon les sexes, en psychanalyse, défier cette autorité s'inscrit dans le sillage de la définition freudienne du *complexe d'Œdipe* comme « désir de la mort de ce rival qu'est le personnage du même sexe et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé »<sup>630</sup>. Cette lecture, élaborée à partir d'un point de vue entièrement

---

<sup>629</sup> Putain, p.80.

<sup>630</sup> Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p.79.

masculin, a pour cadre le fameux triangle père-mère-fils, créant un vide sur le concept relationnel père-mère-fille. Nathalie Heinich suggère que la théorie freudienne

« s'est toutefois arrangée de cette absence puisque, sans s'arrêter à l'hypothèse d'une carence dans le matériel empirique, elle l'a conceptualisée comme une donnée du vécu : soit que le complexe d'Œdipe ne soit pas une donnée structurante pour les filles, soit qu'il n'existe pas d'Œdipe spécifiquement féminin. Cette double solution possède néanmoins, dans les écrits de Freud, un caractère assez peu affirmé [...]. »<sup>631</sup>

Carl Gustav Jung élabore alors *le complexe d'Électre* comme équivalent du *complexe d'Œdipe* de Freud. Le complexe d'Électre est désigné ainsi en référence à l'héroïne grecque qui vengea son père, Agamemnon, en assassinant sa propre mère, Clytemnestre. De la même manière qu'Œdipe tue le père, Électre tue la mère ; et par analogie avec Œdipe qui, avec la mort du père, parvient à posséder sa mère, Électre dissimule un désir incestueux vis-à-vis de son père et, à cause de ce désir, devient l'instigatrice de la mort de la mère.

Cynthia débouche donc sur Électre, la fille qui cherche à tuer sa mère (« il faut que ma mère se tue ») et à plaire à son père (« j'ai rêvé que j'avais dix ans, que j'étais la fille de mon père qui veut plaire à son père »). Elle est hantée par la nécessité de tuer la mère, qui se transforme en leitmotiv dans le texte : « il faut m'en convaincre, savoir hors de tout doute ce que j'ai à faire, payer de ma vie la mort de ma mère, oui, j'ai tué ma mère, je lui ai pris sa jeunesse et l'attention des hommes, et ce n'est pas ma faute. »<sup>632</sup> Si une relation mère-fille réussie se caractérise par la complicité, le partage et la communication, la mise en abyme dans la relation mère-fille est essentielle, car la fille doit imiter sa mère puis la dépasser pour devenir adulte. Sauf que, dans le texte, ce processus est défaillant, étant donné que la narratrice reste prisonnière de l'identification avec sa mère, bien qu'elles se connaissent mal et qu'elles ne partagent quasiment rien. La frustration et la carence affective causées par la mère poussent Cynthia à nourrir une véritable obsession quant à la sexualité de sa mère et de son père, tout en s'interrogeant sur la qualité de leurs rapports sexuels. Dans *Putain*, le psychanalyste symbolisant le père-substitut, l'amant idéal, devient l'objet du désir chez la fille, dans le cadre du complexe d'Électre :

---

<sup>631</sup> Nathalie Heinich, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, coll. NRF Essais, Gallimardp.199.

<sup>632</sup> *Putain*, p.83.

« [...] il est payé pour tenir bon, il ne faut pas l'oublier, tenir bon son rôle de psychanalyste qui a confiance en ses méthodes, car que resterait-il de la cure s'il baissait les bras devant mes silences et la monotonie de mon discours, je n'en sais rien, nous serions deux à les avoir baissés et on se rejoindrait enfin dans la défaite comme les gens défaits savent si bien le faire, on se tiendrait les mains et les coudes en déplorant de ne pouvoir être à la fois sains et amoureux, on boirait à la vie avec le fou rire des gens qui l'ont échappé belle, on boirait à la faillite de ses techniques et à la victoire de l'inconscient, et puis je n'y crois pas à ce réservoir de pulsions qui doit finir par céder sous la pression de l'expertise et dévoiler la morbidité de ses mécanismes, voilà pourquoi il serait vain de vouloir en repérer les traces entre deux mots ou deux rêves ou toute autre chose qu'on décrit longuement dans ces bouquins qu'il serait tout aussi vain de les lire, il me manque tout ce qu'il faut pour guérir, l'organe et la maladie, le remède et le désir, et que je sois malade serait une bonne nouvelle, je veux dire malade d'une maladie qui ait un nom et qu'on puisse diagnostiquer sans ambiguïté, mesdames et messieurs, je suis malade de ceci, de cette maladie qui existe car elle a un nom, et présentement je suis malade de ne pouvoir nommer le mal que j'ai, et vous verrez que je mourrais de ça, de ces mots qui ne me disent rien car ce qu'ils désignent est bien trop vaste pour m'interpeller, bien trop peu pour me dissocier de ma mère. »<sup>633</sup>

La narratrice ne vit pas pour elle-même, mais agit perpétuellement pour se démarquer de sa mère, comme pour se prouver à elle-même qu'elle n'a pas besoin de cette femme. Ainsi, Cynthia tente, dans ses rêves, de revivre un passé, elle s'engage dans la poursuite d'une identité perdue, d'un amour impossible. Tuer la mère permettrait par conséquent à la narratrice de faire le deuil de cette relation mère-fille et lui permettrait de renaître. Cependant, Cynthia est consciente qu'en aimant le père elle se voudrait semblable à lui, qu'elle peut compenser son infériorité, ne serait-ce que par la tendresse qu'elle inspire à la figure paternelle. Même ce second référent, néanmoins, crée là encore une autre carence. La figure du père, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, est une figure honteuse, hypocrite, perdue dans les secrets de sa double vie. En conséquence, les deux éléments constitutifs de la construction identitaire sont défailants.

Par ailleurs, à défaut de se construire une identité par le biais des parents, la narratrice trouve un ailleurs aussi libérateur, moins hostile et douloureux, dans lequel s'inscrit une identité marquée par un Éros prononcé et opposé à ce Thanatos peint tout au long du livre. Trouvant refuge dans l'écriture, Nelly Arcan exorcise ses vieux démons, vomit sa haine dans un langage commun et décide de faire face à ses deux parents : « ce n'était pas grave parce qu'à ce moment de ma vie, je ne faisais rien, pas même écrire, je rédigeais un mémoire de maîtrise qui affolait ma directrice parce qu'elle constatait mes problèmes de syntaxe où s'écroulait ma démonstration théorique sur la folie du président Schreber, ce magistrat

---

<sup>633</sup> Putain, p.144.

allemand qui avait rédigé le procès-verbal de son délire. Pour elle le dérèglement de la langue allait de pair avec des problèmes d'ordre mental, c'était une lacanienne. Elle seule savait que sur le marché de la publication, j'étais un imposteur. La publication m'a rendu redevable.<sup>634</sup> »

L'existence de Cynthia est remplie de haine et d'une volonté de vengeance, à l'image d'Électre. Toutefois, la narratrice dépasse cette figure mythique, proche de la folie et de l'état dépressif, qui attend son frère Oreste pour venger leur père. Cynthia ne se range pas du côté des hommes, car elle a pris conscience du revers de l'amour tant recherché. Dire la haine qu'elle éprouve est aussi plus poignant que le meurtre en lui-même. Nathalie Heinich, à l'instar de Jung, ne voit pas dans le mythe d'Électre une simple vengeance :

« Il faut être singulièrement indifférent et à la littéralité du récit, et à sa charge symbolique, pour voir dans ce personnage le déclencheur, même innocent comme le fut Œdipe, d'un parricide ou d'un matricide doublé d'un inceste : tant il est vrai qu'Électre n'assassine pas sa mère Clytemnestre, mais exige que justice soit faite à l'égard de cette femme qui a tué, avec l'aide de son amant, son propre époux ; qu'elle ne couche pas avec son père Agamemnon, mais réclame justice pour lui ; et qu'enfin, loin d'enfreindre les lois, elle ne fait qu'en réclamer l'application, appelant la juste vengeance qu'accomplira son frère Oreste. Ce sont là trois différences, pas précisément mineures, avec l'histoire d'Œdipe confronté à la rivalité avec le parent du sexe opposé : si Électre incarne bien la haine de la fille pour la mère et son attachement au père, ce n'est pas dans la double infraction à ces deux interdits que sont le parricide et l'inceste mais bien, à l'opposé, dans l'exigence du respect de la loi. »<sup>635</sup>

C'est au sein même de cette faille épistémologique qu'il faut lire la réalité du parcours féminin. La narratrice dévoile que tout est mensonge dans sa famille, à l'image de la société. Nelly Arcan marche sur les pas de France Théoret et fait de son livre un cri de femme, un cri de haine émergeant du tréfonds d'une « forteresse », car « haïr effraie, il faut être au plus près, précise. Mais de temps en temps entendre le mot amour comment différer davantage sur l'envers. Électre surtout, Antigone aussi ont ce mot de haine que leurs sœurs, ni les autres ne prononcent. »<sup>636</sup> Dans *Nous parlerons comme on écrit*, France Théoret explique que la haine qui amène Électre au bord de la déraison est l'autre visage de « la sage petite fille » qui est condamnée à vivre en silence selon les diktats de la « raison masculine ». Cynthia est cette petite fille sage et qui veut « être bonne » pour son père et qui est restée dans l'impuissance d'agir, car le domaine de l'action est réservé aux hommes. L'attente de l'amour se fait longue, et la narratrice décide d'agir en quittant la ville et en adoptant un nouveau comportement

---

<sup>634</sup> Putain, p.43.

<sup>635</sup> Nathalie Heinich, *États de femme*, op.cit., p199.

<sup>636</sup> France Théoret, *Nous parlerons comme on écrit*, Les Herbes Rouges, Montréal, 1982. p.113.

sexuel, qui subvertit les acquis et les interdits. Écrire sa haine ne déconstruit pas seulement la dualité patriarcale, mais amène l'écriture hors du champ de l'écriture, vers le réel historique, l'amour et la haine portés par les femmes au cours des générations débouchant sur la nécessité de la justice dans le monde. La complexité de son histoire personnelle aboutit ainsi à une histoire plus large, qui inscrit le roman dans la dimension politique de la réalité moderne. Nelly Arcan se confronte à l'immobilité de l'histoire.

*Putain* est un procès familial, mais aussi un procès de la « société ». Cependant, de ce procès émerge une vérité qui supporte mal d'être exposée brutalement : l'identité est chose avant tout personnelle. L'identité est submergée par le passé, tournée vers l'avenir, mais elle est surtout toujours en action, grâce à l'écriture et au travail de l'auto-analyse.

C'est dans cette quête de soi que Cynthia découvre et réalise l'ampleur de sa douleur. L'introspection et le démantèlement des nœuds de son existence la conduisent à décortiquer sa relation avec son père, sa mère, son psychanalyste et même avec cette sœur défunte. Cette analyse se fait à travers des personnages représentatifs du tissu formant la société. L'héritage familial oscille chez l'auteure entre indentification et dés-identification. La transmission ancre le sujet dans un mimétisme social et semble être insuffisante pour une affirmation identitaire du sujet. Le recours de la narratrice à la prosopopée, par la création d'un double imaginaire, témoigne du fait que l'identité n'est pas stable et qu'elle n'est pas définissable selon des critères préétablis et précis. Dans ce contexte, Irma Garcia explique :

« deux personnages féminins qui semblent curieusement se compléter, parfois même se confondre loin de s'affronter s'appuient mutuellement l'un sur l'autre, correspondent à la recherche d'une identité féminine toujours insaisissable sous cesse déjoué, obliquée. »<sup>637</sup>

Cynthia se livre à un travail sur soi : l'encadrement du texte, à la manière d'une séance chez un psychanalyste, lui offre davantage de liberté pour se détacher, par la pensée et par l'imagination, de la place contingente, prédéfinie, qu'elle occupe dans la société. Si l'on tient compte de ce que le but d'une thérapie analytique est d'émanciper l'individu au regard d'idéaux trop exigeants ou de conventions sociales trop contraignantes, la libération de la parole peut être considérée comme l'une des conséquences directes de ce travail sur soi,

---

<sup>637</sup> Irma Garcia, *Promenade femmilière : recherches sur l'écriture féminine*, tome1, Paris, Éditions des femmes, 1981, p.25

ouvrant ainsi les portes à l'élaboration de divers scénarios applicables à son parcours et qui visent le dévoilement de son « moi » authentique, indépendamment de ses qualités sociales.

L'identité, cependant, demeure un phénomène complexe et multifactoriel difficile à cerner, qui s'appuie, par exemple, sur l'appartenance à une lignée et s'adosse à un environnement, à une culture, à un imaginaire. Ces lieux d'appartenance génèrent un contexte relationnel, dans lequel l'identité se développe dans une dynamique d'interaction entre la personne et son contexte. Comme l'explique Françoise Héritier, les fondements de l'identité prennent origine dans les toutes premières années de la vie et le corps y joue un rôle essentiel de liaison entre une vie physique et une vie psychique ; le corps constituera la base et renforcera le sentiment naissant d'identité<sup>638</sup>. Dans le chapitre suivant, nous tenterons d'envisager les manifestations du corps féminin, ses spécificités et son rôle dans le processus de construction identitaire. Comment parler d'une identité singulière à travers cette partie la plus intime de l'individu, tout en sachant qu'elle lui échappe et ne lui appartient pas autant qu'il le croit ? L'accent mis sur l'expérience corporelle est-il une manière, pour la narratrice, de consolider son identité personnelle ou bien son identité sociale ?

---

<sup>638</sup> Françoise Héritier, *Masculin/Féminin*, Odile Jacob, 1996, pp.19-20.

## **Chapitre 2. Le corps : féminité, féminitude et féminicide**

### **1. Le culte du beau : des contes de fées au mythe contemporain de la beauté**

#### **1.1 La mise en abyme des contes de fées**

Le corps a été considéré pendant longtemps comme un mystère, un tabou. Il était tenu pour un objet dangereux, un objet de tentation, qui mène inéluctablement à la sexualité, donc au péché et à la perte. La tentation n'était pas reconnue comme présente dans l'esprit, mais projetée à l'extérieur sur deux objets : le corps et la femme. Car le corps et la femme ont partie liée : opprimés ensemble, ils sont aussi libérés ensemble. Les femmes sont toujours assimilées au sexe : on parlait autrefois, par galanterie, du « beau » sexe, puis on finit par dire le sexe tout court, « Car en ce siècle ignorant / Le beau sexe était sauvage ; / Il ne l'est plus maintenant », écrit la Fontaine. Alors que dans le discours religieux, on l'associe aux maux infinis causés par « des personnes de sexe »<sup>639</sup>.

Le corps est devenu plus tard le phénomène central de toute culture. La sociabilisation du corps se fait dans un réseau d'interrelations afin de lui donner sens. Cette sociabilisation s'incarne dès lors dans l'éducation des besoins et des activités corporels et dans la forme même du corps.<sup>640</sup> La redécouverte du corps et sa libération ne seront alors réalisées qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Le corps devient la métaphore de la réalité socio-politique, incarnant ainsi le mythe à travers lequel une société peut parler de ses fantasmes et de ses désirs. Dès lors, on est confronté à un phénomène de culte du corps. La libération du corps a engendré une vague de libération sexuelle, mais elle a aussi ouvert la voie à des excès et à diverses formes d'exploitation du corps.

Les femmes réapprennent à aimer leurs corps meurtris et trop longtemps cachés. Les auteures font de leur écriture un cri du corps, qui devient une véritable gageure pour

---

<sup>639</sup> Pour plus d'explications sur la manifestation du corps au cours de l'histoire et son évolution, de la somatophobie à l'adoration voir Marc-Alain Descamps, *Ce corps haï et adoré, psycho-histoire des idées sur le corps sa haine et sa réhabilitation*, Édition, Sand, Paris, 1988.p.183.

<sup>640</sup> Avec son œuvre, Manuel d'ethnographie, Marcel Mauss (1872-1950), fondateur de l'institut d'Ethnologie et co-fondateur du Musée de l'Homme, met à jour le fait social du corps et établit la notion de *technique du corps*. Il la définit comme « l'art d'utiliser le corps humain ou les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir du corps. » Le corps est l'instrument le plus naturel, un « objet technique » de l'homme. Ces habitus ont une nature sociale. Toute une série d'actes sont montrés à l'individu par la société, par l'éducation et l'imitation. Dans son essai, Mauss dresse le tableau de l'étude ethnologique des techniques du corps, en synchronie, selon les sexes, les âges, le rendement et la transmission, et en diachronie, à travers les techniques de naissance, de l'enfance, de l'adolescence, des adultes (sommeil, attitudes, soins du corps, tatouage, reproduction). L'ethnologie est la première des sciences humaines à s'être occupée de l'image du corps. Voir, M. Mauss, Manuel d'ethnographie, Payot, 1971, in , L'invention du corps, Mar-Alain Descamps, PUF, Presses Universitaires de France. Coll., *Psychologie d'Aujourd'hui*.1986.p.31-32.



l'écrivaine et à travers elle, la voix des femmes. Se révéler dans et par le corps, renaître de corps et tisser à travers lui des histoires de vie singulières, qui ne sont l'objet d'aucune censure – c'est la tâche qu'Hélène Cixous assigne à une écriture féminine du corps :

« En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade, le mort, et qui souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient. Notre naphte, il va répandre, sans dollars ou or noir, sur le monde des valeurs non cotées qui changeront les règles du jeu. »<sup>641</sup>

L'écriture féminine sur le corps a contribué à la démystification des images, des rôles et des stéréotypes sur la femme. La « textuation » du corps dans l'écriture féminine est devenue le moteur d'un projet d'une expérimentation formelle et d'une exploration du matériel symbolique destiné à repenser la féminité et à déstabiliser les canons établis. De nombreuses écrivaines des années 1970 se réclament d'une relation associant création et corps, écriture et différence sexuelle ; la création est érotisée, le corps passe en écriture dans un relais entre corps charnel, matériel, et corps métaphorisé, sublimé. Le corps devient effectivement matière de la langue, source d'imaginaire, motif constant de transgressions, d'interdits et de censures. Cela au prix de la confirmation, voire de la réinterprétation de l'analogie entre corps et sexe féminin, objet depuis des siècles de censure, de négation et de répression.

De ce fait, le discours sur le corps se développe pour devenir un discours sur la sexualité et le sexe. Rosi Braidotti dans *Metamorphose. Towards a Materialistic Theory of becoming*<sup>642</sup>, a souligné à plusieurs reprises l'importance des pulsions et des désirs, des fantaisies, des rêvasseries et des fantasmes dans l'élaboration de l'identité « nomade » des femmes. Ce procédé, qui participe de la « matérialité du corps et de la différence sexuelle », ne se laisse pas engloutir dans la perte, le deuil de l'objet perdu (maternel), la déssexualisation des désirs. Cela signifie que cette matérialisation inscrit, réinscrit la construction du sujet dans la continuité et la discontinuité avec le maternel.

Le texte de Nelly Arcan suggère que le rapport du sujet féminin à son corps est une détermination sociale ancrée dans une représentation fantasmatique de la femme idéale, le

---

<sup>641</sup> Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse*, Galilée, 2010, p.45.

<sup>642</sup> Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialistic Theory of Becoming*, Polity Press & Black Well Ltd., Cambridge, UK, 2002. Les références que j'utilise sont tirées des Actes et colloques de juin 2005 et juin 2006, *L'écriture du corps dans la littérature féminine de langue anglaise*.

résultat d'une construction discursive produite par l'institution patriarcale. Le corps de Cynthia est pensé à la fois dans sa dimension individuelle et dans sa dimension plurielle. En d'autres termes, il est à penser comme « l'autre de l'autre », selon l'expression de Luce Irigaray. Dès lors, le corps de la narratrice est exploré pour débusquer la construction politique du corps féminin et déjouer la pratique sociale. L'écriture du corps se fait écriture corps : matérialisée sur l'espace figural de la page, le corps du sujet et le corps de l'œuvre ne constituent plus que deux facettes d'un même texte-chair.<sup>643</sup>

L'écriture du corps chez Nelly Arcan se fait de deux manières : la première prend la forme du langage cru et provocateur ; la deuxième s'appuie sur une pudibonderie dissimulée, véhiculée par l'intertexte des contes de fées de Perrault, comme *La Belle au bois dormant*, *Le Petit chaperon rouge* et *Blanche-Neige*. Ces contes constituent un puissant matériau d'extériorisation, qui facilite la venue à l'écriture, ils se présentent pour l'écrivaine comme un exutoire du vécu et du traumatisme, et servent aussi et surtout de supports pour une dénonciation féministe. La narratrice met en lumière, par sa réécriture contemporaine de ces contes, sa détresse face à l'oppression du regard masculin, afin de révéler les répercussions perverses des dictats de la mode et de la loi du père sur l'identité de la femme. En revisitant ces contes, la narratrice essaie de déjouer le caractère malsain de la logique véhiculée, d'effriter la morale prônée tout en brossant sa propre histoire à l'image d'un rêve complexe, voire d'un cauchemar.

Avant d'essayer de comprendre comment Nelly Arcan exploite les trois contes cités ci-dessus, il faut revenir au préalable sur les fonctions et les enjeux du conte, qui développe souvent une image du féminin à travers un personnage-type, à savoir la princesse ou la petite fille. Nous partirons du constat que les contes sont des œuvres classiques, qui « exercent une influence particulière aussi bien en s'imposant comme inoubliables qu'en se dissimulant dans les replis de la mémoire par assimilation à l'inconscient collectif ou individuel. »<sup>644</sup> L'héritage culturel trouve son expression dans ces contes qui se transmettent aux enfants, car ils portent en eux « la trace des lectures qui ont précédé la nôtre et traînent derrière eux la trace qu'ils ont

---

<sup>643</sup> Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour, *L'écriture du corps dans la littérature féminine de la langue anglaise*, in, *Textes & Genres III*, Actes de colloques de juin 2005 et juin 2006, Université Paris X-Nanterre, 2007, groupe de recherche FAAAM : « Femmes auteures anglaises et américaines ».

<sup>644</sup> Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Édition du Seuil, 1995, p.8.

laissée la ou les cultures qu'ils ont traversées, ou plus simplement dans le langage et les mœurs.<sup>645</sup> »

Bruno Bettelheim, dans *La psychanalyse des contes de fées*<sup>646</sup>, montre l'importance de ces contes dans le dénouement des conflits intrapsychiques dont souffrent certains enfants et adolescents. Le conte est considéré comme un espace pour le jeu relationnel, une surface propice pour attiser la curiosité de l'enfant et éveiller son imagination afin d'accéder *in fine* à un message caché. Par ailleurs, on retrouve dans la plupart des contes les interprétations des problèmes infantiles les plus courantes. Le conte propose aussi une initiation au renoncement et une symbolisation des pulsions qui contribuent au développement de la personnalité de l'enfant. *Le petit chaperon rouge*, par exemple, peut apprendre à l'enfant à surmonter les ambivalences ; *Blanche-Neige* retranscrit les difficultés pubertaires de l'enfant de sexe féminin ; *La belle au bois dormant* lui ouvre la maîtrise de l'adolescence. La narratrice, dans *Putain*, écrit :

« Ce fut pour moi la période de la Belle au bois dormant, ma mère s'offrait là une vieillese souterraine alors que je n'étais plus tout à fait une enfant ni encore une adolescente, alors que j'étais suspendue dans cette zone intermédiaire où les cheveux commencent à changer de couleur, où poussent sans prévenir deux ou trois poils noirs dans le duvet doré du pubis, et je savais qu'elle ne dormait pas complètement, qu'à moitié, on le voyait dans sa façon d'être raide sous les draps trop bleus, trop carrés dans sa chambre trop ensoleillée, les quatre grandes fenêtres qui entouraient son lit et qui jetaient sur sa tête des faisceaux lumineux, rectilignes, et dites-moi, comment peut-on dormir avec des raies de soleil sur la tête et à quoi sert-il d'avoir tant de soleil dans sa chambre lorsqu'on dort ? On voyait bien qu'elle ne dormait pas dans sa façon de bouger par à-coups, de gémir sans prévenir pour une raison inconnue, cachée sous les draps. »<sup>647</sup>

Comme tout conte de fée qui commence par la mort d'une mère ou d'un père afin de susciter la relève de la génération suivante, la narratrice évoque le vieillissement de sa mère comme une période de passivité et de sommeil semblable à la mort. Selon Bruno Bettelheim, *Blanche-Neige* et *La Belle au bois dormant* n'évoquent pas seulement les problèmes de l'enfant, mais aussi ceux des parents :

« Les contes de fées ne disent pas pourquoi l'un des parents peut être incapable de voir avec plaisir son enfant grandir et le surpasser et peut devenir jaloux de lui. Nous ignorons pourquoi la reine de « Blanche-Neige » ne sait pas vieillir avec élégance et ne peut pas revivre sa propre jeunesse en voyant avec plaisir s'épanouir la beauté de sa fille, mais il s'est passé certainement dans son passé quelque chose qu'il l'a rendue vulnérable au point de détester l'enfant qu'elle devrait aimer »<sup>648</sup>.

---

<sup>645</sup> Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Édition du Seuil, 1995, p.11.

<sup>646</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert LAFFONT, 1999.

<sup>647</sup> *Putain*, p.10.

<sup>648</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit, p.247.

Cynthia s'approprié les personnages féminins des contes de fées. Par une mise en fiction des personnages de ces contes, le texte acquiert une valeur subversive. La narratrice s'adresse aux lecteurs en établissant une mise en situation : « il ne faut pas imaginer que mon enfance fut le fondement d'un château magnifique dressant des tourelles d'où on pouvait voir venir l'ennemi et repousser toujours plus loin les limites d'un royaume à conquérir, pas du tout.<sup>649</sup> » Mais surtout, il ne faut pas s'attendre à un dénouement : « voilà pourquoi vous ne devez pas attendre de moi une histoire, un dénouement, parce qu'il y a trop à penser que je n'arrive pas à dire.<sup>650</sup> »

L'histoire de *Blanche-Neige* et de *La belle au bois dormant* est reprise tout au long du texte, comme une métaphore mettant en exergue une jeune fille victime de la figure maternelle, ainsi qu'une mère qui se détruit par jalousie à l'égard de sa fille, de jour en jour plus belle qu'elle. La figure maternelle non seulement sombre dans un état de passivité car elle est devenue indésirable, mais aussi abandonne sa fille. Cynthia, en tant qu'« enfant œdipien », ne désire pas voir vraiment son rival parental mourir mais souhaite simplement qu'il ne l'empêche pas de jouir de toute l'attention de l'autre parent et de lui plaire : « j'ai rêvé que j'avais dix ans, que j'étais la fille de mon père, qui veut plaire à son père.<sup>651</sup> » Cynthia rajoute plus loin dans le texte que « l'exploit d'un enfant qui cherche d'où il vient, qui touche l'interdit de ce qui compose sa substance, mais comment aurais-je pu faire autrement, moi qui n'avais d'yeux que pour ce qui pouvait faire de moi un être préférable à un autre ?<sup>652</sup> »

Au début de l'histoire, Blanche-Neige se pique le doigt, et trois gouttes de sang tombent sur la neige. Les problèmes que l'histoire se charge de résoudre sont bien posés : l'innocence sexuelle, la blancheur, fait contraste avec le désir sexuel, symbolisé par le sang rouge. Le conte prépare la petite fille à accepter ce qui, autrement, serait un événement bouleversant : le saignement sexuel, la menstruation et plus tard, la rupture de l'hymen.<sup>653</sup> Outre les métamorphoses du corps de l'enfant de sexe féminin et l'avènement des coulures du sang qui la préparent à une vie d'adulte, Bruno Bettelheim insiste surtout sur les dangers du narcissisme qui fait partie intrinsèque du développement de l'enfant. Cynthia insistait sur le fait qu'elle était « la plus belle » et qu'on « [l]'appelait les yeux bleus, voilà les yeux bleus,

---

<sup>649</sup> Putain, p.44.

<sup>650</sup> Putain, p.45.

<sup>651</sup> Putain, p.83.

<sup>652</sup> Putain, p.40.

<sup>653</sup> Voir, Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit.255-263.

voilà les yeux qui arrivent, [elle] étai[t] un beau rêve<sup>654</sup>». Elle est tellement belle qu'il est « absolument impossible de l'oublier lorsqu'on l'a vue une seule fois.<sup>655</sup> » À mesure que Cynthia remarque la vieillesse et la laideur de sa mère, son narcissisme s'accroît et son rêve d'une beauté incomparable prend corps :

« Je hante l'esprit des gens pour toujours grâce à cette beauté inégalée, les yeux verts qui brillent sous mes cheveux foncés, presque noirs, le front haut et le nez tout petit, les joues saillantes, les lèvres roses et pulpeuses qui couvrent la moitié de mon visage, des lèvres qu'on a immédiatement envie d'embrasser [...]. La plus belle et la plus désirée de tous les royaumes. »<sup>656</sup>

L'obsession de Cynthia par la beauté apparaît à travers ses demandes de savoir et de s'assurer sur sa propre beauté en interrogeant le miroir magique – « miroir, miroir dis-moi qui est la plus belle ? », ou encore « maman, papa, dites-moi qui est la plus belle ». Entourée d'une « race de sorcières aveugles et de belles-mères jalouses », la narratrice s'inquiète de sa période d'inactivité et de la rivalité féminine à laquelle il faut faire face, et se sent en danger. D'où la hâte d'en finir avec cette période d'innocence pendant laquelle la narratrice était si proche de son père. Cependant, à l'instar de Blanche-Neige, en cédant une première fois à la tentation, Cynthia cesse d'être « bonne » pour son père et signe son expulsion du paradis originel de l'enfance à l'âge de dix ans :

« [...] mon dieu faites que je sois bonne, donnez-moi du courage, pardonnez-moi mes offenses et faites que mon père me croie bonne, j'ai dû répéter cette phrase pendant deux ans parce qu'il m'a surprise nue avec un garçon qui cherchait du bout des doigts un point entre mes jambes, j'avais les yeux fermés d'avoir mal et c'est à ce moment de ne plus vouloir que j'ai entendu la voix de mon père, une voix de fin du monde qui a prononcé mon nom, et depuis la vie n'a plus été pareille, depuis que la vision de moi grimaçante s'est installée entre nous, j'avais dix ans ou un peu moins quand c'est arrivé, c'est donc à dix ans que j'ai commis ma première offense, que je n'ai plus été la fille de mon père et ce jour-là c'était la fête des mères [...], j'aurais dû être avec elle et j'ai choisi le garçon car déjà je préférais les hommes à la laideur, j'étais d'ailleurs très jolie à ce moment. »<sup>657</sup>

Dans le conte de fées, jugeant la vie de famille insupportable, l'enfant tend à échapper à son tumulte intérieur en quittant le foyer parental. Cynthia entreprend le même cheminement et décide de partir, de « quitter sa campagne pour s'installer en ville.<sup>658</sup> » La narratrice s'est battue contre ce « fruit qu'[elle] ne devrait pas voir brunir pendant qu'[elle] le tenai[t] entre [ses] mains, non, il fallait que la pomme reste croquante et blanche du début jusqu'à la

---

<sup>654</sup> *Putain*, p.73.

<sup>655</sup> *Putain*, p.73.

<sup>656</sup> *Putain*, p.74.

<sup>657</sup> *Putain*, p.73.

<sup>658</sup> *Putain*, p.94.

fin.<sup>659</sup> ». Elle a cependant fini par céder à la tentation de cette pomme qui symbolise l'amour charnel et le sexe, la pomme offerte à Aphrodite, la déesse de l'amour, la pomme biblique par laquelle l'homme renonce à son innocence pour céder à la connaissance et à la sexualité. Comme les trois gouttes de sang qui conduisent à la naissance de Blanche-Neige, la narratrice mentionne le nombre impair de pommes qu'il faut manger : « il fallait manger une ou trois ou cinq, jamais deux ou quatre.<sup>660</sup> » Croquer la pomme dépasse le stade de l'avènement de la maturité sexuelle : la pomme se transforme en métonymie de la bouche. Les verbes « mastiquer » et « déglutiner » liés à une activité corporelle buccale. Énumérer le nombre de pomme consommée serait la métaphore de la nourriture charnelle de l'aspect multiple et répétitif de l'acte sexuel entrepris entre la narratrice et ses clients. Calculer le temps passé à la mastication et à la déglutination serait ce temps passé avec chaque client. Des « opérations » à chronométrer toujours selon « un nombre impair, trente-trois ou trente-cinq minutes » et jamais en nombre pair. Un fétichisme ? Peut-être, mais en insistant sur le nombre impair de ces opérations, Cynthia pousse le lecteur à chercher plus avant la valeur symbolique de ces chiffres et l'encourage à s'élever sur l'échelle de la connaissance pour en saisir la signification.

En effet, selon plusieurs philosophes, le nombre deux est à l'origine de tous les nombres pairs, tous divisibles par deux. Ce chiffre est lié à la division et à la séparation. Il désigne la féminité, la mère et la création. Le nombre deux, par sa binarité, se voit aussi attribuer les caractéristiques de tout ce qui est lié à la diversité et à l'inégalité. Par contre, les nombres impairs sont virils et symbolisent l'unité. Ils sont le signe de la perfection. La tradition platonicienne suggère que le monde est engendré par une succession de « copulations » entre nombres masculins et féminins. L'obsession de la narratrice pour les nombres impairs reflète ainsi sa haine pour les couples traditionnels :

« Je ne peux pas supporter de voir s'embrasser les couples, chaque fois je détourne la tête en me disant que non, ça ne durera pas, ça ne peut pas durer, et si j'en pleure parfois c'est qu'il y a pas d'endroit dans ma tête pour concevoir la paire, je ne peux pas imaginer un homme et une femme s'embrassant sur un banc public [...]. Les couples n'existent pas et c'est moi qui l'ai décidé, je n'en veux pas. »<sup>661</sup>

La fixation que la narratrice fait sur les nombres impairs reflète cette envie d'être du côté du plus fort, une manière de compenser sa faiblesse, de « vomir avec la même

---

<sup>659</sup> Putain, p.171.

<sup>660</sup> Putain, p.171.

<sup>661</sup> Putain, p.172-173.

rigueur » son mal être, causé par la figure féminine qui a bercé son enfance. Cynthia se demande « pourquoi [il] fallait que tous les nombres soient impairs dans ce système à rendre fou le plus fort des hommes. » Elle répond plus loin dans le texte : « c'est peut-être parce je suis restée enfant unique, enfin presque, parce que j'étais une ou trois avec mes parents et mes parents n'ont jamais été deux pour moi car ils ne s'embrassaient pas, ils ne se parlaient pas ou se parlaient en se regardant pas.<sup>662</sup> »

La narratrice exorcise ses problèmes d'enfance, les liens œdipiens qui persistent dans son inconscient. Les conflits intrapsychiques de Cynthia reviennent dans un mouvement circulaire, avec une insistance qui l'expose à un danger, tant recherché qu'appréhendé. Ne trouvant pas sa place au sein de la famille, la narratrice aspire à un ailleurs meilleur, mais surtout à la satisfaction de ses désirs sexuels, exprimés par la fréquence de l'emploi du mot rouge dans le texte. Comme dans *Le Petit Chaperon Rouge*<sup>663</sup>, Cynthia ne s'aperçoit pas du danger du monde qui s'étend au-delà des limites de la maison familiale.

Au milieu des « grands champignons blancs » et « des forêts immenses habitées par les fées et les sorcières<sup>664</sup> », Cynthia, enfant, avec « ses souliers vernis », « ses nattes blondes », s'écarte du chemin tracé par sa mère et se rend compte que « oui, dans la vie il faut savoir respecter l'ordre d'arrivée des membres d'une même famille de peur de ne plus retrouver le chemin à la sortie de l'école, de peur de prendre le grand méchant loup pour sa grand-mère et de ne plus accorder de crédit au gens car ils s'effondrent dans notre impuissance à les identifier.<sup>665</sup> »

Le loup n'est pas simplement cet animal carnassier, mais la métaphore filée du mâle séducteur et dangereux. En s'identifiant au petit chaperon rouge, la narratrice s'adresse au lecteur pour lui raconter son histoire, dans une reprise crue et violente du conte pour enfants :

---

<sup>662</sup> Putain, p.172.

<sup>663</sup> Dans la version du *Petit Chaperon Rouge* de Perrault, la petite fille charmante, « innocente », partant porter des douceurs à sa grand-mère croise le loup. Ce dernier n'osant pas la manger de suite, à cause des bucherons, il demande à la petite fille l'endroit où vit sa grand-mère. Sur quoi le loup lui dit qu'il veut aussi rendre visite à la vieille femme, et il court ventre à terre pendant que la petite fille musarde en chemin. Le loup s'introduit dans la maison de la grand-mère en se faisant passer pour l'enfant et la dévore. Le loup ne revêt pas les effets de l'aïeule et se contente de se coucher dans son lit. Quand arrive le petit chaperon rouge, le loup lui demande de le rejoindre dans le lit. L'enfant se déshabille et se couche, étonnée de voir que sa grand-mère est nue, et elle s'exclame : « ma grand-mère, que vous avez de grands bras ! » À quoi le loup répond : « c'est pour mieux t'embrasser, ma fille. » Puis, le petit chaperon rouge dit : « ma grand-mère, que vous avez de grandes jambes ! » Et elle reçoit cette réponse : « c'est pour mieux courir mon enfant. » Et à la dernière question le loup répond : « c'est pour mieux te manger » et en disant ces mots, ce méchant loup se jette sur le petit chaperon rouge et la mange. Voir Little Red riding Hood, dans, Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit.255-263.

<sup>664</sup> Putain, p.166.

<sup>665</sup> Putain, p.140.

« Vous n'avez qu'à tendre l'oreille pour vous convaincre, qu'à doucement vous laisser aller à ma rencontre, vous n'avez qu'à vous imaginer en loup pour que je devienne le petit chaperon rouge, la petite blonde au grand capuchon toute nue sous sa cape rouge, les lèvres fardées de rouge et les nattes qui volent en tous sens sous les coups de reins, les yeux révulsés et la bouche offerte en petit chien, la petite culotte blanche déchirée sur la fente qui appelle à l'aide, au secours, que quelqu'un sache que je suis là à prendre des coups par derrière alors que ma grand-mère attend toujours ses petits pots de beurre, qu'on s'attroupe autour de moi comme le font les hyènes autour d'un festin laissé par les lions, qu'on observe bien que ce qu'il ne faut pas faire arrive tous les jours dans le bois, et ça arrive alors que les enfants sont tout entiers à leurs jouets, à leurs allures de gambader dans l'insouciance de ce qui se cache derrière les buissons, de ce qui épie depuis l'autre côté d'un arbre, oui, qu'on regarde bien car il n'y a rien d'autre à faire ou si peu, que souhaiter être soi-même un loup pour traquer à son tour les petites filles qui rougissent en pensant qu'il n'est pas convenable de montrer sa petite culotte »<sup>666</sup>.

La mise en abyme de l'histoire du *Petit Chaperon Rouge*, sous une forme symbolique, résume toutes les caractéristiques de l'enfant qui n'est pas mûr sur le plan affectif et tiraillé dans ses conflits œdipiens. Cependant, à travers les signes interrogatifs concernant les quatre sens énumérés dans le conte (l'ouïe, la vue, le toucher et le goût : « mais comme tu as de grandes oreilles mère-grand, comme tu as de grands yeux, mais c'est pour mieux t'entendre mon enfant, c'est pour mieux te voir<sup>667</sup> »), elle montre sa volonté d'apprendre et de découvrir le monde qui l'entoure.

Devant une mère destituée qui ne peut nuire à sa fille maintenant qu'elle a renoncé à son pouvoir de séduction sur les hommes et à son rôle de protection de l'enfant, Cynthia fait ressurgir le vide, laissé par la figure maternelle, l'image du loup et du chasseur : deux faces de la même figure paternelle. À la fois un dangereux séducteur qui se fait le meurtrier de la mère et de la fille, en même temps que le chasseur de putains, le prédateur sexuel : un chasseur-loup qui « salive » en voyant les filles dans la rue, les traque et cherche tout ce qui ne va pas « à l'encontre de l'instinct et du viable<sup>668</sup> ». La figure paternelle est représentative des hommes, « à la fois prédateurs et indifférents<sup>669</sup> ». Il domine surtout la femme en lui révélant sa vérité. Par le regard qu'il porte sur elle, il peut la doter ou non de la féminité, exerçant ainsi le pouvoir de la maintenir en vie ou non. En fin de compte, « seule la pitié retient [ce père] de partir là-bas<sup>670</sup> », loin de la maison

---

<sup>666</sup> *Putain*, p.181.

<sup>667</sup> *Putain*, p.34.

<sup>668</sup> *Putain*, p.34.

<sup>669</sup> *Putain*, p.125.

<sup>670</sup> *Putain*, p.36.



familiale où il pourrait chasser « les putains toujours plus, l'une après l'autre », et assouvir ses instincts<sup>671</sup>.

Cependant, si la petite fille espère certainement que son père la sauvera de toutes les difficultés et particulièrement des difficultés affectives, son désir de le séduire et d'être séduite par lui crée une image ambiguë de la figure paternelle. La présence du père, sous deux formes contradictoires (celle du loup, qui personnalise les dangers de la lutte œdipienne, et celle du chasseur, qui échoue à remplir son rôle de protection), pousse Cynthia à s'adonner à des expériences étrangères à son milieu habituel et qui peuvent s'avérer destructives pour elle. En outre, il ne faut pas oublier que le héros ne se limite pas à la figure paternelle. On trouve aussi d'autres héros masculins, comme le brave prince, actif, dévoué et aventureux. Dans aucun conte, il n'est question de mettre l'accent sur son apparence physique, contrairement au traitement réservé au personnage féminin :

« Pourquoi la [beauté] ne serait-elle qu'une affaire de femmes, n'avez-vous pas remarqué que tous les hommes sont bossus ou grenouilles dans les contes de fées, ils n'ont que leur désir pour séduire ces femmes qui ne sont jamais grenouilles ni bossues mais toujours les plus belles, ces impérativement désirables qui sauraient reconnaître leur prince parmi mille, même bossu, même grenouille, ces femmes symétriques qui se regardent dans le miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle, qui se regardent ravies par l'excès de leurs cheveux travaillé par le vent. »<sup>672</sup>

Dans ce contexte, de nombreux écrivains, femmes notamment, ont insisté sur la socialisation de la personnalité de l'enfant, surtout des jeunes filles, à travers les messages véhiculés implicitement et explicitement. Simone de Beauvoir met l'accent sur le rôle joué par les contes dans l'éducation des filles :

« L'enfant peut aussi découvrir [le renoncement] par beaucoup d'autres chemins : tout l'invite à s'abandonner en rêve aux bras des hommes pour être transportée dans un ciel de gloire. Elle apprend que pour être heureuse il faut être aimée ; pour être aimée, il faut attendre l'amour. La femme c'est la Belle au Bois Dormant, Peau d'Âne, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit. Dans les chansons, dans les contes, on voit le jeune homme partir aventureusement à la recherche de la femme ; il pourfend les dragons, il combat les géants ; elle est enfermée dans une tour, un palais, un jardin, une caverne, enchaînée à un rocher, captive, endormie : elle attend. *Un jour mon prince viendra...* Les refrains populaires lui insufflent des rêves de patience et d'espoir. »<sup>673</sup>

---

<sup>671</sup> Putain, p.51.

<sup>672</sup> Putain, p.105.

<sup>673</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, tome2, p.43-44.

Les contes de fées transmettent de génération en génération une image de la femme qui correspond aux critères établis par de la société patriarcale, le portrait d'une femme soumise, passive et extrêmement belle, pour subjuguier les regards et attirer le regard du prince. Ces contes répandent un modèle de beauté inhérent à la femme, mais surtout un modèle difficile à atteindre et qui a un impact néfaste sur le sujet féminin. Malgré la puissance de l'influence de ces contes sur la narratrice<sup>674</sup> cette dernière tente à deux reprises d'effectuer une transgression : la première en mettant fin à sa virginité, la seconde en refusant d'attendre le prince charmant. « Elle ne veut pas de cet homme », bien que son psychanalyste lui assure qu'elle rencontrera un jour

« [...] un homme sain et équilibré qui ne sera jamais qu'un psychanalyste payé pour tenir bon, et il a certainement décidé qu'un jour un homme sera amoureux de moi et moi de lui, comme si ça allait de soi, comme si l'amour était une fatalité, alors que je le veuille ou non il faudra bien qu'un homme se dresse sur mon chemin pour m'enlever sur son cheval, lui m'entourant de ses bras et moi les pieds dans le vide, moi et lui galopant vers je ne sais quelle union éternelle, et ce sera un homme comme lui sans doute, sain et équilibré, et pourquoi donc le faudrait-il monsieur le psychanalyste, vous savez bien que je n'en voudrai pas de cet homme [...]. »<sup>675</sup>

Cependant, il faut noter que les princesses d'aujourd'hui ne sont plus les princesses des contes de fées traditionnels. Dans la société occidentale contemporaine, où les femmes sont, du moins selon la loi, sur un pied d'égalité avec les hommes, l'endoctrinement social que suscitent les contes traditionnels auprès des petites et des jeunes filles revêt une forme différente. La socialisation des femmes s'opère selon d'autres modalités, en prise avec la modernité et qui correspondent en apparence aux revendications des femmes (libération sexuelle, liberté du corps, etc.). Dans le chapitre suivant, nous appréhenderons l'envers du patriarcat, à travers l'assujettissement de la femme aux carcans de la beauté. Nous montrerons également comment la société entretient en permanence le rapport, presque magique, du sujet féminin aux objets, parures, produits et marques : un monde merveilleux des apparences, qui nous renvoie au monde merveilleux des contes de fées.

---

<sup>674</sup> Voir chapitre suivant sur la soumission et les diktats de la beauté.

<sup>675</sup> *Putain*, p.120.

## 1.2 Le corps féminin à l'épreuve de la beauté

Naomi Wolf explique dans son livre, *The Beauty Myth*<sup>676</sup>, que malgré les acquis dont bénéficie la femme dans les sociétés occidentales, elle reste prise

in the midst of a violent backlash against feminism that uses images of female beauty as a political weapon against women's advancement : the beauty myth. It is the modern version of a social reflex that has been in force since the industrial Revolution. As women released themselves from the feminine mystique of domesticity, the beauty myth took over its lost ground, expanding, as it wanted to carry on its work of social control.<sup>677</sup>

De nos jours, partout où l'on pose les yeux, à la télévision, dans les magazines, dans la publicité, on se sert du corps de la femme afin de vendre différents produits. L'utilisation du corps de la femme est faite à des fins commerciales ; les supports médiatiques prônent de plus en plus un idéal corporel féminin. La femme se retrouve piégée par les messages véhiculés par les médias pour atteindre la beauté parfaite, le poids parfait ou la jeunesse éternelle : « women and girls were simply trying to maintain an unnatural ideal body, shape and weight.<sup>678</sup> » Les femmes ne cessent de s'identifier à tel ou tel top-model, tentent d'effacer leurs rides quitte à avoir recours à de lourdes opérations chirurgicales, sans réfléchir aux possibles conséquences<sup>679</sup>.

Dans l'ère de l'individualisation et à l'heure de la libération déguisée de la femme, le pouvoir patriarcal prend une autre tournure : ce n'est plus à la loi du père ou du patriarche que les femmes doivent faire face. Le pouvoir moderne promeut la consommation et l'esprit capitaliste, puisqu'on vénère de plus en plus la matière, au détriment de l'esprit : « the contemporary economy depends right now on the representation of women within the beauty

---

<sup>676</sup> Naomi Wolf, *The Beauty Myth*, How Images of Beauty are used Against Women, Harper Collins e-books.2002.

<sup>677</sup> Naomi Wolf, *The Beauty Myth*, p.10.

<sup>678</sup> Naomi Wolf, *The Beauty Myth*, p.5.

<sup>679</sup> Naomi Wolf explique dans, *The Beauty Myth*, que les femmes et les jeunes filles mettent leur vie en danger en se soumettant à des régimes drastiques afin de ressembler à une célébrité ou d'atteindre un poids idéal mentionné dans les magazines féminins : « eating disorders were widespread among otherwise perfectly well balanced young women, and that the simple, basic social pressure to be thin was a major factor in the development of these diseases. The National Eating Disorders Association confirms National Institutes of Health statistics in pointing out that 1 to 2 percent of American women are anorexic – between 1.5 and 3 million women – typically became anorexic in adolescence – and that, of these, sufferers typically became anorexic in adolescence. NIH also notes that the death rate for anorexia, .56 percent per decade, is about 12 times higher than the annual death rate due to all causes of death among females ages 15 to 24 [...] Eating disorders were a vicious cycle: Starving or vomiting became addictive behaviors once you started. I knew that the social expectation to be so thin as to be unlikely to menstruate was a sick ideal, and that you often had to become sick to confirm to it. », p.7-8.

myth<sup>680</sup> ». Le corps de la femme est exploité pour vendre ; il est « l'objet autour duquel nous inventons nos mensonges ». La question qui se pose est la suivante : pourquoi, dans les sociétés occidentales, constate-t-on une forte exploitation du corps féminin, qui tend à le chosifier, et non du corps masculin ? En guise de réponse, certains expliquent ce phénomène par la « nature » de la femme, qui doit être belle afin de rivaliser avec les autres femmes pour conquérir un homme. La théorie et la psychologie évolutive seront exploitées dans ce sens.

Toutefois, Naomi Wolf estime que le culte du beau est développé pour créer un continuum de l'asservissement de la femme, selon une idéologie patriarcale moderne. Il n'est point alors question d'utiliser les facteurs biologiques ou évolutifs :

« There is no legitimate historical or biological justification for the beauty myth; what it is doing to women today is a result of nothing more exalted than the need of today's power structure, economy and culture to mount a counter-offensive against women – the beauty myth is not about women at all. It is about men's institutions and institutional power »<sup>681</sup>.

Dans *Putain*, Cynthia dresse un portrait du corps féminin peu reluisant et montre que l'emprise de la domination masculine dans le cadre de la prostitution est minime par rapport à la tyrannie des normes esthétiques corporelles établies par la société. L'aliénation de la femme se fait à travers le corps, réduisant par conséquent l'identité du sujet féminin à une identité visuelle plus que jamais bornée par des limites étroites. Au point de voir sur les panneaux publicitaires, sur les magazines, sur les écrans, des images protéiformes de femmes prônant un idéal corporel et suggérant l'offre sexuelle :

« Il y a bien la pile de magazines que je ne lis pas [...], posés là sur la table de chevet pour le divertissement des putains, des magazines exprès pour moi, mais je ne sais pourquoi, détailler de jeunes adolescentes à moitié nues qui me regardent de leur bouche entrouverte à tour de pages ne me divertit pas, elles me font peur, plutôt les retourner face contre terre, plutôt arracher la couverture où jouit cambrée la schtroumpfette en chef, l'employée du mois encerclée de slogans stupides, toujours les mêmes, spécial sexe, tout sur le sexe. »<sup>682</sup>

---

<sup>680</sup> Naomi Wolf, op.cit.p.18. « Economist John Kenneth Galbraith offers an economic explanation for the persistence of view of homemaking as “higher calling”: the concept of women as naturally trapped within the feminine Mystique, he feels, “has been forced on us by popular sociology, by magazines, and by fiction to disguise the fact that woman in her role of consumer has been essential to the development of our industrial society”... Behavior that is essential for economic reasons is transformed into a social virtue. »

<sup>681</sup> Naomi Wolf, op.cit.p.13.

<sup>682</sup> *Putain*, p.28.

Le corps féminin prend une valeur marchande, et les femmes se livrent à une bataille pour leur image, quitte à se perdre leur propre identité, aussi singulière et unique soit-elle, pour se fondre dans une image de masse, une image construite par un discours social destiné à assurer le maintien des représentations sociales liées aux femmes et aux rapports sociaux de sexe. De plus, à travers la diffusion d'une morale orientée vers la satisfaction des envies de l'homme, les magazines prodiguent aux femmes des conseils esthétiques sur les produits cosmétiques, des conseils de beauté afin de garantir leur féminité et leur attirance auprès du sexe opposé :

« Cataloguer, distribuer, dix trucs infaillibles pour séduire les hommes, dix robes à porter pour faire tourner les têtes, comment se pencher mine de rien vers l'avant pour faire bander le patron [...] il faudrait les émietter, une par une, les balayer [...] mais ça ne sert à rien car elles sont trop nombreuses, d'autres magazines seront empilés au même endroit la semaine prochaine, d'autres schtroumpfettes me défieront de les émietter, on ne peut rien contre ce qui est à recommencer chaque semaine, il me faut donc les laisser à leurs quinze ans et leur perfection de bouche entrouverte, à leur royaume de postures affolantes. »<sup>683</sup>

Face à ces images hypersexuées, la narratrice oscille entre la résistance face à la surexploitation du corps de la femme – en émiettant les pages de ces magazines et en les balayant – et la capitulation, devant l'importance accordée à la beauté, à la place qu'elle occupe dans la définition du statut social de la femme, comme outil d'ascension économique et sociale. « Beauty was no longer just a symbolic form of currency, suggère ainsi Naomi Wolf, it literally became money.<sup>684</sup> »

La narratrice n'inscrit pas seulement son corps dans une dialectique de la beauté et de la laideur, mais elle s'évertue à atteindre l'idéal de féminité vanté par les masses médiatiques. En tant qu'escorte-girl, la jeunesse de son corps et sa beauté lui permettent d'en tirer beaucoup d'argent « pour s'offrir une nouvelle garde-robe chaque semaine<sup>685</sup> », afin de plaire aux hommes. « Gagner sa vie à discuter du nouveau film à l'affiche et à boire du champagne, et il faut être jeune surtout, pas plus de vingt ans car après vingt ans les femmes ramollissent. » Plus loin dans le texte, la narratrice rapporte que ses clients ne cessent de lui répéter qu'il n'y a rien de plus « misérable qu'une peau de vache qui s'acharne à plaire aux hommes, portant l'audace jusqu'à demander qu'on la paye en retour.<sup>686</sup> »

---

<sup>683</sup> Putain, p.28-29.

<sup>684</sup> Naomi Wolf, *Beauty Myth*, p.21.

<sup>685</sup> Putain, p.31.

<sup>686</sup> Putain, p.33.

En inscrivant la beauté dans le cadre de la prostitution, la narratrice crée un microcosme régi par l'argent, à l'instar de la société capitaliste moderne, qui ne cesse de réduire le statut de la femme à celui d'un corps-objet soumis au regard de tous. La beauté s'achète mais elle se vend aussi, et dans les deux cas, elle est réduite à une simple monnaie d'échange. Alors qu'autrefois (dans le patriarcat traditionnel), la femme était vendue contre son gré lors du mariage, aujourd'hui (patriarcat libéral), elle supervise elle-même sa propre vente : la spéculation conjugale, la croqueuse de diamants qui opte pour la vie de luxe et de fastes vantée par la presse, prostitution consentante des adolescentes pour s'acheter des produits de luxe. La femme-prostituée se met désormais à son compte personnel, en tant que prostituée-auto-entrepreneuse, et devient individualiste et carriériste. La banalisation du consumérisme du corps féminin et la banalisation de la sexualité consumériste vont de pair et agissent selon la maxime « le sexe fait vendre » :

« Lorsque je rentre chez moi le soir, je ne me souviens bien que de l'argent, je dis à qui veut l'entendre aujourd'hui j'ai gagné tant d'argent, et là je compte les billets un par un, plusieurs fois de suite pour bien m'imprégner de cet argent apparu là et sorti de nulle part, cent soixante-quinze plus trois cent vingt-cinq dollars, il faut calculer encore et encore jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'un chiffre unique que je décompose ensuite en une multitude de choses à acheter, une nouvelle robe pour l'été avec le sac à main assorti, la nouvelle palette d'ombres à paupière Chanel en vente au centre Eaton, des ongles qu'il faudra d'abord poser et du vernis pour les vernir, des fleurs pour garnir le balcon et de l'engrais pour les engraisser, vous voyez, j'en ai pour deux jours à ne plus me souvenir de Pierre, Jean et Jacques, deux jours où je me viderai la tête de Jack, John et Peter, où il n'y aura plus rien à penser que l'argent et ce qu'il y a à acheter, comme si j'en mourrais d'envie, comme si la robe, le fard et les fleurs allaient se mettre à la place de tout ce que j'ai à oublier. »<sup>687</sup>

Par ailleurs, si les messages visuels évoquent des rapports sexualisés ou de séduction hétérosexuelle, ils ne cessent de renforcer l'ancrage de cette normalisation sexuelle chez les femmes et façonnent leurs comportements. Le corps de la femme reste par conséquent « le produit d'une histoire sociale incorporée<sup>688</sup> ».

Comme les personnages féminins des magazines, Cynthia s'approprie, comme « un petit soldat mécanique », les pratiques quotidiennes de la subordination à cette « féminité » prônée dans le seul but d'accentuer son pouvoir de séduction et de prendre sa revanche sur l'image de sa mère, liée à la laideur, qui l'a hantée pendant longtemps :

« L'argent sert à ça, à se détacher de sa mère, à se redonner un visage à soi, à rompre avec cette malédiction de laideur qui se transmet salement, au grand malheur des jeunes

---

<sup>687</sup> Putain, p.61.

<sup>688</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op.cit.14.

starlettes et des futures schtroumpfettes, des putains à venir qui voudront parader dans leur blondeur devant tout le quartier et à qui on apprendra qu'il ne faut pas vieillir, surtout pas, qu'il faut rester coquine et sans enfant pour exciter les hommes entre deux rendez-vous d'affaires. »<sup>689</sup>

Cependant, la narratrice se perd dans cette quête de jeunesse et dans l'effort pour ressembler aux vedettes sur les couvertures des magazines, qui incarnent le symbole de la perfection :

« Si je me trouve laide, c'est peut-être à cause de toutes ces filles, enfin il me semble, à cause des schtroumpfettes de magazines empilés là qui me défient de les détailler, une par une et toutes les mêmes, les schtroumpfettes à la télé et dans les rues, ces jeunes poupées de quatorze ans qui annoncent la nouvelle crème pour les rides, leur petit nez et leurs lèvres pulpeuses, leurs fesses bronzées et leurs mamelons durcis qui pointent sous le chemisier. »<sup>690</sup>

Cynthia développe une obsession autour de ce corps féminin « parfait », représenté par les adolescentes : elles sont jeunes et ne sont pas encore marquées par les ravages du temps, leurs corps sont minces et parfaitement fermes – des corps créés par une société moderne axée désormais sur le refus de la vieillesse et du naturel, considérés comme inesthétiques. Il n'est pas question pour Cynthia d'avoir « le ventre qui s'arrondira d'année en année », d'avoir « les lèvres trop minces qui sourient vers le bas, qui s'apitoient sur elles-mêmes », de ressembler à « une sorcière » dont le visage a « un caractère mortuaire », et les doigts rendus croches d'être si fort rongés et tordus de ne servir à rien.<sup>691</sup> Selon Gilles Lipovetsky, «[l]e succès des top-models est le miroir où se reflète le prix de plus en plus grand que nos sociétés attachent à l'apparence physique, à la tonicité du corps, à la jeunesse des corps, à la jeunesse des formes. Au fétichisme contemporain du corps jeune, ferme, sans adiposité, correspond l'idolâtrie des top-models.<sup>692</sup> » Craignant le mépris, le regard d'autrui et le rejet manifesté à l'égard des femmes qui ne se conforment pas aux nouvelles normes de la beauté, Cynthia se lance dans une course effrénée, visant à améliorer son corps et à cacher les traces de l'usure : « se tenir droite et porter des faux ongles, couvrir sa peau d'une autre peau, cacher ce qu'elle finira par montrer à la surface, les veinules et le luisant, et du silicone pour [ses] lèvres.<sup>693</sup> » Tout ce qui concerne l'image corporelle en elle est en effet surveillé dans le seul but de sortir de

---

<sup>689</sup> *Putain*, p.35.

<sup>690</sup> *Putain*, p.35-36.

<sup>691</sup> *Putain*, p.33-41.

<sup>692</sup> Gilles Lipovetsky, *La Troisième femme. Performance et révolution du féminin*. Coll. «Folio essais », Paris : Gallimard, 1997, p.397.

<sup>693</sup> *Putain*, p.35.

l'invisibilité et d'atteindre la reconnaissance de la société et surtout de l'homme. Dans ce contexte, John Berger, dans *Voir le voir*, rappelle que la société détient un discours culpabilisant vis-à-vis de la femme et fait en sorte qu'elle soit réprimandée si elle ne fait pas suffisamment l'effort d'être belle :

« Une femme doit se surveiller sans cesse. L'image qu'elle donne d'elle-même l'accompagne presque toujours. [...] Depuis sa plus tendre enfance on lui a appris et on l'a obligée à se surveiller sans cesse. [...] Elle doit surveiller tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle fait car la façon dont elle apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie. »<sup>694</sup>

La surveillance, c'est aussi la perception du corps de la femme par autrui, qui se fait le plus souvent d'une manière évaluative, par le biais d'un jugement qui la détermine comme désirable ou indésirable. Cette perception est induite par l'attrait ou le non-attrait de la personne cible, c'est-à-dire le corps féminin :

« Alors comment marcher sans m'effondrer sous les regards qui me dardent, des regards qui me renvoient à ce que je n'arrive pas à voir dans le miroir, ces miroirs traqueurs dans les boutiques et les cafés, partout, des miroirs pour plus de présence, et parmi eux je n'existe plus – je suis une femme qui ne s'est pas suffisamment maquillée, non, il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je ne saurais être sans artifice, et tous voient bien que je suis une femme, mais je dois le montrer encore une fois pour que personne ne se trompe, pour que jamais ne soit vu ce qui n'a pas été paré, le corps brut, déchu de ce qui fait de lui un vrai corps de femme [...]. »<sup>695</sup>

L'attrait physique de la femme semble dépendre, principalement, de deux facteurs : le premier tient à la nature du *stimulus* (film, photo, visage ou corps en entier, âge, sexe, ethnie) ; le deuxième se rattache aux diverses caractéristiques des évaluateurs (âge, sexe, etc.) L'accord des jugements de beauté ou de laideur est si marqué qu'on définit le plus souvent la beauté par le consensus social, soit par la concordance intersubjective des perceptions relatives à l'attrait physique<sup>696</sup>. Le regard des autres crée, à son tour, un besoin vital

---

<sup>694</sup> John Berger, *Voir le voir*. Trad. De l'anglais par Monique Triomphe. Coll. Textualité. Paris : Alain Moreau, 1976.p.175.

<sup>695</sup> *Putain*, p.24.

<sup>696</sup> Dans *Une Psychologie du corps*, M. Bruchon-Schweitzer explique qu'on a cru pendant longtemps que la beauté était affaire de « goût », qu'elle était liée à des critères esthétiques atemporels et universels (canons). Certains auteurs ont tenté de définir « objectivement » la beauté humaine (canons, proportions, critères) sans grand succès. Car la beauté humaine ne peut être définie par des propriétés mesurables, et l'on ignore encore la relative généralité ou la spécificité des critères propres à chaque culture. Être considéré comme beau ou laid dépend de notre culture, qui fait du corps féminin un corps séduisant et du corps masculin un corps efficient. Voir M. Bruchon-Schweitzer, *Une psychologie du corps*, Presses Universitaires de France. Collection, Psychologie d'Aujourd'hui, dirigée par Paul Fraisse, 1990, p.74.



d'admiration chez la femme, qui pousse cette dernière à travailler l'image de son corps, à la recherche de regards appréciateurs et de compliments. Cynthia se compare dans le texte à une schtroumpfette placée au milieu d'un univers masculin, un personnage qui suscite l'admiration et attire l'attention par sa beauté (après tout, c'est ce que les hommes veulent des femmes) : « pouvoir les penser en schtroumpfette qui rit de se voir belle et si blonde dans le petit miroir qu'elle regarde à la portée de la main de peur de se retrouver seule.<sup>697</sup> »

Le miroir, cet outil du quotidien, fournit une métaphore privilégiée de l'expérience esthétique et de sa représentation. Il pose à la fois le problème de l'identité dans l'inadéquation entre l'être et sa représentation et met en avant la dichotomie entre l'unité et la multiplicité. Objet médiateur, le miroir renvoie au même et à l'autre un reflet qui détermine les rapports entre celui qui regarde et l'autre, dans une contemplation active, à la fois constructive et destructive. À travers le miroir, Cynthia se prépare à affronter le regard du monde extérieur.

En effet, le regard de l'autre exerce un pouvoir sur le sujet regardé : le jugement que l'on porte sur elle, si flatteur ou cruel soit-il, la pousse constamment à changer d'apparence et à se soumettre à la mode véhiculée par les publicités ou les magazines qui cantonnaient la femme dans le sempiternel rôle de séductrice. Pierre Bourdieu explique, dans *La domination masculine*, que le miroir est « instrument qui permet non seulement de se voir mais d'essayer de voir comment on est vu et de se donner à voir comme on entend être vu [...]»<sup>698</sup>. » Cependant, entre l'autoévaluation et l'attente de l'appréciation des autres, la narratrice montre très peu d'estime de soi, ce que traduit une série de questionnements sur le degré de sa beauté et l'attrait qu'elle présente :

« Et je ne saurais pas dire ce qu'ils voient lorsqu'ils me voient, ces hommes, je le cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver, et ce qu'ils voient n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, ce ne peut être qu'une autre, une vague forme changeante qui prend la couleur des murs, et je ne sais davantage si je suis belle ni à quel degré, si je suis encore jeune ou déjà vieille, on me voit sans doute comme une femme, au sens fort, avec des seins présents, des courbes et un talent pour baisser les yeux, mais une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres, c'est donc toute une armée de femmes qu'ils baisent lorsqu'ils me baisent, c'est dans cet étalage de femmes que je me perds, que je trouve ma place de femme perdue »<sup>699</sup>.

---

<sup>697</sup> Putain, p.46.

<sup>698</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Coll. « Liber ».Paris : Seuil, 1998.p.192.

<sup>699</sup> Putain, p.20.

L'inquiétude de la narratrice au sujet du regard et du jugement des autres est le résultat de toute une stratégie publicitaire qui vise à faire naître chez la femme l'inquiétude et à la faire se sentir coupable. Dès que l'angoisse est installée chez le sujet-femme, il est plus facile d'enclencher le jeu de manipulation, en lui rendant l'espoir, avec tout ce que les industriels peuvent lui proposer, et en l'orientant vers le produit miracle, conçu pour faire disparaître la disgrâce physique et lui redonner confiance en elle. Selon Naomi Wolf,

« the beauty backlash is spread and reinforced by the cycles of self-hatred provoked in women by the advertisements, photo features, and beauty copy in the glossies. These make up the beauty index, which women scan as anxiously as men scan stock reports. It promises to tell women what men truly want, what faces and bodies provoke men's fickle attentions – a seductive promise in an environment in which men and women rarely get to talk together honestly in a public setting about what each really desires [...]. What editors are obliged to appear to say that *men* want from women is actually what their *advertisers* want from women. »<sup>700</sup>

Dans *Putain*, l'existence de Cynthia se réduit à incarner cette image du beau sexe, une image décorative, faite et refaite pour être admirée. Néanmoins, la narratrice éprouve de plus en plus de difficultés à correspondre à cette image idéalisée et à supporter la pression que les regards extérieurs peuvent apporter : « et d'ailleurs si vous affirmez qu'il n'en est rien de votre désir pour elles, je vous cracherais au visage, et si vous m'avouiez que si, c'est vrai, je vous cracherais dessus aussi [...] »<sup>701</sup>. » Pierre Bourdieu souligne le poids du regard d'autrui et sa contribution à l'estime de soi chez la femme. Cette dernière se retrouve mise à l'épreuve, régulièrement évaluée dans une sorte d'*examen visuel* :

« Sans cesse sous le regard des autres, elles sont condamnées à éprouver constamment l'écart entre le corps réel, auquel elles sont enchaînées, et le corps idéal dont elles travaillent sans relâche à se rapprocher. Ayant besoin du regard d'autrui pour se constituer, elles sont continûment orientées dans leur pratique par l'évaluation anticipée du prix que leur apparence corporelle, leur manière de tenir leur corps et de la présenter pourra recevoir (de là une propension plus ou moins marquée à l'autodénigrement et à l'incorporation du jugement social sous forme de gêne corporelle ou de timidité) »<sup>702</sup>.

Le sujet offert au regard émancipé de ses anciennes servitudes se transforme en un objet « soumis à des contraintes esthétiques plus régulières, plus impératives, plus anxiogène qu'autrefois. »<sup>703</sup> » La fièvre contemporaine de la beauté établit un nouvel ordre sociétal,

---

<sup>700</sup> Naomi Wolf, op.cit.p.73.

<sup>701</sup> *Putain*, p.36.

<sup>702</sup> Pierre Bourdieu, op.cit.p.73-74.

<sup>703</sup> Gilles Lipovetsky, *La Troisième femme. Performance et révolution du féminin*. Coll. «Folio essais », Paris : Gallimard, 1997.p.136.

gouverné par *la revanche esthétique*<sup>704</sup>. Gilles Lipovetsky explique cette revanche esthétique comme le retour de la tyrannie patriarcale traditionnelle :

« Au moment où les anciennes idéologies domestiques, sexuelles, religieuses perdent de leur capacité à contrôler socialement les femmes, les injonctions à la beauté constitueraient l'ultime moyen de recomposer la hiérarchie traditionnelle des sexes, de « remettre les femmes à leur place », les réinstaller dans un statut d'être existant davantage par leur paraître que par leur « faire » social. En brisant psychologiquement et physiquement les femmes, en leur faisant perdre confiance en elles-mêmes, en les absorbant dans des préoccupations esthétiques-narcissiques, le culte de la beauté fonctionnerait comme une police du féminin, une arme destinée à arrêter leur progression sociale. Succédant à la prison domestique, la prison esthétique permettrait de reproduire la subordination traditionnelle des femmes »<sup>705</sup>.

### 1.2.1 La chair et le bistouri

La culture de la beauté s'engage dans la voie du volontarisme moderne, dont le propre est de refuser de s'accommoder des réalités reçues de la nature. Avoir la totale maîtrise de son propre corps traduit le refus du destin, la non acceptation de la fatalité et la montée en puissance des valeurs conquérantes d'appropriation du monde et de soi. Certains pensent la beauté féminine selon la même perspective que celle du *self-made man*. La femme conçoit l'idée que la beauté féminine est une forme d'auto-construction : vouloir maigrir et travailler sans relâche en vue de la conservation et du perfectionnement de ses attraits ; atteindre le poids idéal prôné par les publicités, ce qui implique une volonté de la part du sujet féminin et beaucoup d'efforts pour atteindre l'objectif voulu ; faire montrer d'une sorte d'affirmation de soi. Cependant, ce travail, généralement considéré comme pénible pour la femme, dépasse la simple idée du « body management » ; Cynthia dépeint plutôt un ordre tyrannique et dépersonnalisant pour toutes les femmes : le corps féminin n'est plus qu'un brouillon à rectifier, et la volonté manifestée par le sujet féminin ne serait qu'une volonté conditionnée par la multitude des stimulus et des messages véhiculés dans l'espace public.

Par ailleurs, pour reprendre l'expression déclarée par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (« on ne naît pas femme : on le devient »), la féminité ne serait qu'une construction culturelle au service d'une société patriarcale, un *devoir*<sup>706</sup> auquel toutes les

---

<sup>704</sup> Naomi Wolf, op.cit.p.231-257.

<sup>705</sup> Gilles Lipovetsky, op.cit.p.136-137.

<sup>706</sup> Traditionnellement, la beauté est définie comme un « don divin » naturel ; ce n'est que dans le cours du XIX<sup>e</sup> siècle que ce système de pensée commence à s'effriter grâce à des ouvrages et à des manifestes qui valorisent les artifices féminins et légitiment la coquetterie. Baudelaire dans son « Eloge du maquillage », réhabilite l'art des artifices : « la femme doit se dorner pour être adorée [...], le maquillage n'a pas à se cacher, il peut au contraire s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur [...]. La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de **devoir** en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle. »

femmes doivent se soumettre. Dès lors, depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, on remarque que le sujet féminin est confronté à une beauté-responsabilité<sup>707</sup> : la féminité s'enseigne, s'apprend et s'assimile. Les enjeux de cet apprentissage résident dans la promotion de la différence essentielle des femmes, enracinée dans le corps, et dans la construction de l'opposition binaire hommes/femmes. Cette binarité aurait par conséquent pour but de garantir des significations et des identités stables, à travers des identités dépersonnalisées.

Tout au long du texte, la narratrice fait des efforts pour être la plus belle, pour attirer le regard des hommes. Mais, plus elle redouble d'efforts, plus elle ne voit dans les autres femmes que des adversaires, des ennemies, « des jeunes poupées » à vaincre, à dépasser quels que soient le moyen et le prix à payer. Face au fétichisme contemporain du corps jeune, ferme, Cynthia compare son corps à un corps de déporté : un corps « anorexique », affamé, avec un ventre creusé. Le sort de ce corps « à déporter » n'est pas un cas isolé ; c'est bien le sort des « millions de femmes [qui] font de leur corps une carrière<sup>708</sup> », qui « creusent [leur] tombe<sup>709</sup> », à l'image d'une déportée. La narratrice met en avant le corps féminin violenté, maltraité et affamé, un corps exposé aux regards de son tortionnaire : « regardez ce qui pend sous vos fesses, ce qui fuit sur les côtés en battant le rythme de la marche, quelle horreur, quelle lourdeur ne faut-il pas endurer, les femmes ont souvent trop de ce qu'elles ont.<sup>710</sup> » Cynthia passe de l'individu, encore maître de son corps, à une masse inerte d'ombres, qui disparaît au milieu « des autres poupées », qui « n'agit que pour se montrer agir », pour montrer qu'elle est en vie.

Le corps devient une enveloppe de douleur, une chair que l'on taille chez le chirurgien esthétique, « une charcuterie à quoi on n'oserait pas rattacher de nom.<sup>711</sup> », une peau qu'on enlève « couche par couche », et « sous la surface de ce qui est à enlever [...] ce qu'on trouverait serait toujours à enlever.<sup>712</sup> » Prisonnière des transformations que subit son corps, avec son « sourire étoilé », Cynthia le considère comme un vecteur de proximité par rapport à

---

Voir « Éloge du maquillage », *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951, p.905-906.

<sup>707</sup> Gilles Lipovetsky, op.cit.p.163.

<sup>708</sup> *Putain*, p.41.

<sup>709</sup> *Putain*, p.41.

<sup>710</sup> *Putain*, p.41.

<sup>711</sup> *Putain*, p.41.

<sup>712</sup> *Putain*, p.44.

elle-même et de distance, comme une condition de vie. La distance se traduit par le désir, chez elle, d'offrir son nez, ses seins et ses fesses à la science, de les déporter dans le cabinet d'un chirurgien, comme une ultime tentative de se débarrasser de son passé et de l'image liée à ses parents : « que puis-je faire de moi sinon me tenir loin de ce qui est venu à bout de ma mère, au bout du désir de mon père.<sup>713</sup> » Tailler dans la chair, modifier et remodeler le corps de façon itérative devient un moyen psychologique d'occulter une souffrance, de surmonter les angoisses de l'insatisfaction du regard d'autrui et d'éviter la stigmatisation de la part de la société et surtout de l'homme :

« Elles ont souvent trop de ce qu'elles ont, sont souvent trop ce qu'elles sont, rivées à leur sexe, à ce qu'on en dit, incapables de réinventer leur histoire ou de penser la vie en dehors des sondages de magazines de mode, inépuisablement aliénées à ce qu'elles croient devoir être, des poupées qui jouissent lorsqu'elles croient devoir être, des poupées qui jouissent lorsqu'on veut qu'elles jouissent, des poupées qui ont une taille, telle coiffure, qui ne veulent rien et qui en veulent toujours plus [...], qui s'occupent tout entières à exciter les hommes, sans autre but dans la vie que se regarder dans la glace et se comparer aux autres, leur cul et leur poitrine pour vérifier que c'est plus gros, moins bien, parler des hommes et des autres poupées, passer du lit au coiffeur à la maquilleuse à la gym à la manucure au régime au chirurgien au strip-tease et encore au lit [...]. Oui, une femme c'est tout ça, ce n'est que ça, infiniment navrante, une poupée, une schtroumpfette, une putain [...] et ce n'est pas fini car il faut qu'elle soit la seule de son genre pour faire son bonheur. »<sup>714</sup>

La stratégie nazie de déshumanisation impliquait une conduite inflexible, qui s'emploie à détruire la femme en lui ôtant tous ses attributs féminins pour mieux tuer l'être humain en elle. Le corps féminin des déportées a subi de multiples expériences, qui consistaient en des mutilations, des suppressions d'organes, des opérations douloureuses, ou encore en la dénutrition, etc. Le seul but de cette monstrueuse violation du corps féminin est d'accentuer la laideur du corps. Il n'y a plus de vieilles ou de jeunes femmes ; elles ne sont ni belles ni laides ; leurs caractéristiques ne se révèlent plus dans leur féminité ou dans leur particularités physiques. Désormais, elles sont toutes identiques les unes aux autres, dans l'anonymat et la laideur, mortifiées dans leur féminité, dans leurs personnalité.<sup>715</sup>

---

<sup>713</sup> Putain, p.44.

<sup>714</sup> Putain, p.42-43.

<sup>715</sup> Voir Sophie Nezri-Dufour, *La condition des déportées italiennes dans les camps de concentrations nazis*, <http://italies.revues.org/2448>. Parmi les témoignages des déportées, Sophie-Dufour cite Giuliana Tedeschi, *C'è un punto della terra... Una donna nel lager di Birkenau*, Firenze, La Giuntina, 1988 (1993), p.165 : « Bien que moins douloureuse mais tout aussi significative, l'imposition de vêtements sales et abîmés, remplis de poux, ainsi que le port de lingerie masculine trop large complètent l'injure faite au corps. Déguisées en tristes marionnettes, les déportées ressentent une véritable nausée face au spectacle qu'elles offrent à elles-mêmes... du mépris pour elles-mêmes, face à cette humanité ridicule et souffrante, sale et vêtue de haillons, transformée en troupeau de bêtes entassées. »

Le nouvel ordre de beauté « learns [women] how to be sexual in competitive context – see what other women look like naked; we see only identical humanoid product based loosely on women’s bodies.<sup>716</sup> » L’analogie du corps de la déportée avec le corps de la narratrice crée chez le lecteur une référence visuelle, choquante, de la violence infligée au corps féminin et de la douleur vécue par la femme. Le corps de Cynthia se transforme en un procès contre la terreur morale et physique administrée au corps féminin, contre l’intrusion dans la chair. En effet, la tyrannie de la beauté dans notre société fait en sorte que toutes les femmes se ressemblent en leur proposant un modèle, une démarche, une mode à suivre. Le corps féminin fait face dans les deux cas à un processus d’homogénéisation, qui le soumet à un mode de vie uniforme, contrôlable, identique pour tous. Enlever tout signe de féminité chez les déportés est fait pour réduire la femme-sujet à un objet inférieur. En contrepartie, prôner la beauté et la jeunesse contribue à l’hyper-sexualisation et à l’idéalisation démesurée de la femme, réduite par conséquent à un corps-objet, à un corps décoratif.

Loin de vouloir faire le procès des médias ou des magazines ou d’incriminer le « marketing »<sup>717</sup>, on ne peut s’empêcher de constater que malgré le changement de société et d’époque, le corps féminin ne cesse d’être dans la ligne de mire. Dans *Putain*, la narratrice dépeint un corps en fragments, en morceaux, jamais en entier. Les corps sont ou bien mutilés (« des centaines de milliers de corps amputés par les machettes par quarante degrés<sup>718</sup> »), ou bien morts et en décomposition (« les cadavres de ce pays ne peuvent déjà plus s’appeler cadavres tellement ils se décomposent vite<sup>719</sup> »). La fragmentation mise en œuvre dans le discours arcanien élimine toute trace de subjectivité. Ainsi, plutôt que de déclencher l’identification, elle invite à l’objectivation et introduit par conséquent le corps de la femme dans une dynamique de dépersonnalisation provoquée par l’entreprise de la beauté. Nelly Arcan conjugue l’acharnement esthétique avec l’expérience de la douleur, de la mutilation et de la privation, comme si les femmes avaient bien intégré la maxime « il faut souffrir pour être belle » :

« [...] ne pas manger ce dernier tiers pour habiter mon corps d’adolescente le plus longtemps possible, ma petitesse de schtroumpfette qui aime faire gonfler ses lèvres avec

---

<sup>716</sup> Naomi Wolf, op.cit.p136.

<sup>717</sup> Mona Chollet, dans *Beauté fatale, les nouveaux visages d’une aliénation féminine*, explique que le « marketing », en cherchant le meilleur moyen de gagner de l’argent, ne fait qu’identifier les tendances profondes qui travaillent une société afin de les exploiter. p 39. Éditions La Découverte, Paris, 2012,2015.

<sup>718</sup> *Putain*, p.69.

<sup>719</sup> *Putain*, p.70.

du silicone, les lèvres et les seins, avoir ce que ma mère n'a jamais eu, des lèvres et des seins, et le tiers d'une assiette multipliée par trois cent soixante-cinq jours font cent vingt assiettes en moins à digérer, et ce n'est pas tout, car il y a l'exercice physique, il y a la gym, le centre d'entraînement où on trouve des appareils spécialement conçus pour raffermir le ventre, les fesses et les cuisses, là où se concentrent plus de quatre-vingts pour cent de la masse grasseuse, et je dois y aller trois fois par semaine, le lundi, le mercredi et le vendredi, un jour pour le ventre, l'autre pour les fesses et le dernier pour les cuisses [...]. »<sup>720</sup>

Dans une interview donnée à *l'Écho républicain*, Nelly Arcan explique comment la femme au quotidien vit dans un océan d'images et de représentations qui reproduisent *ad nauseam* les clichés d'un certain idéal de la beauté féminine. Pour les femmes, il est extrêmement difficile de vivre sans se soucier de ces images, et leur répétition finit par créer des obsessions :

« Regarder le nombre d'images de la femme, de son corps, la dimension très sexuelle de ces images. Je trouve que c'est une aliénation. Beaucoup souffrent de l'emprise de ces images-là. Cela mène à la chirurgie plastique, car les femmes sont constamment insatisfaites d'elles-mêmes. Dans cette société de consommation, les femmes achètent leur propre beauté. Ce sont des thèmes que j'aborde constamment »<sup>721</sup>.

L'instrumentalisation du corps féminin par le biais de la beauté réduit la femme sujet à une existence physique et développe chez elle un sentiment d'enferment et de souffrance. Le corps perçu comme une enveloppe de chair empiète sur le sujet et crée un malaise, plutôt que la satisfaction prônée. Face à ce sentiment de désarroi et devant la dangerosité de ce phénomène, Nelly Arcan compare les images aliénantes à des cages qui enferment la femme dans une vision stéréotypée d'elle-même :

« Elle avait envie de parler des images comme des cages, dans un monde où les femmes, de plus en plus nues, de plus en plus photographiées, qui se recouvraient de mensonges, devaient se donner des moyens de plus en plus fantastiques de temps et d'argent, des moyens de douleurs, moyens techniques médicaux, pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infaillible, imperméable, et où elles risquaient, dans le passage du temps, à travers les âges, de basculer du côté des monstres, des Michael Jackson, des Cher, des Donatella Versace. Dans toutes les sociétés, des plus traditionnelles aux plus libérales, le corps des femmes n'était pas montrable, enfin pas en soi, pas en vrai, il restait insoutenable, fondamentalement préoccupant »<sup>722</sup>.

Nelly Arcan, dans plusieurs de ses romans, considère la chirurgie esthétique comme un pouvoir de contrôle sur le corps, facilitant l'accès à l'idéal corporel mis en avant par la société, le miroir dans lequel chacune essaie de se reconnaître, en déplorant toujours de ne pas

---

<sup>720</sup> Putain, p.94.

<sup>721</sup> L'Écho républicain, 28 septembre 2007. <http://www.nellyarcan.com/pages/theme-imperatif.php>

<sup>722</sup> Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, « Points », 2010 [2007 pour la première édition], p. 184.

lui ressembler suffisamment. Dans *À ciel ouvert*, l'auteure raconte l'histoire de deux femmes en guerre permanente avec leur propre image et qui multiplient les interventions chirurgicales pour tenter d'atteindre l'idéal d'un corps adulé, conforme à l'idéal créé par la société :

« Julie avait regardé Rose avec attention parce qu'elle en jetait plein la vue. Cette femme était vraiment belle, mais d'une façon commerciale, industrielle, avait-elle noté sans la juger puisqu'elle en faisait elle-même partie, de cette famille de femmes dédoublées, des affiches. Malgré sa jeune trentaine Rose était, comme Julie, passée plusieurs fois par la chirurgie plastique dont elle reconnaissait tous les signes, même les plus petits, qui indiquent souvent que quelque chose a disparu, que les saletés de la vieillesse ont été rayées de la surface du corps : le front statique, le contour de l'œil lisse, sans ridules même sous la pression de la lumière du jour ; l'arête du nez marquée, mais si peu par la cassure de l'os rendu très droit et affûté, les lèvres comme enfilées, arrondies, entrouvertes, des lèvres en fruit de magazine. Les seins se remarquaient davantage parce que c'était une partie de Rose qui n'avait pas été effacée, qui avait au contraire été emplie, sans démesure, d'une rondeur ferme, haut accrochée et qui donnait l'impression que ses seins étaient un sexe bandé. »

Plus loin dans le livre :

« De voir Rose avait mis le doigt sur quelque chose en elle, sur une cicatrice de cœur manquant. Physiquement elles se ressemblaient, c'est vrai, mais cette ressemblance en indiquait une autre, cachée derrière, celle de leur mode de vie consacré à se donner ce que la nature leur avait refusé ; Rose et Julie étaient belles de cette beauté construite dans les privations, elles s'en étaient arrogé les traits par la torsion du corps soumis à la musculation, à la sudation, à la violence de la chirurgie, coups de dé souvent irréversibles, abandons d'elles-mêmes mises en pièces par la technique médicale, par son talent de refonte. Elles étaient belles de cette volonté féroce de l'être. »<sup>723</sup>

De nos jours, plusieurs auteurs ont mis l'accent sur le projet de construction et de manipulation du corps qui vise à le recréer selon les règles du marché, tout en refusant et en culpabilisant les corps qui s'éloignent et se différencient des modèles proposés.<sup>724</sup> Cela signifie que de peur d'encourir le mépris de la société, les femmes s'imposent les règles les plus tyranniques pour atteindre le corps parfait et une forme d'autonomie individuelle. Dès lors, de nos jours, on peut noter qu'au modèle de *femme-épouse-mère* s'est substitué celui de *femme-active-avec un corps transparent-et-toujours-bien-soigné*. Ce nouveau modèle imposée à la femme ne constitue en rien un changement profond du statut de cette dernière, mais propose seulement l'illusion d'un modèle corporel féminin parfait. Vendre du rêve, à l'instar des contes de fées, faire croire aux femmes qu'à travers un corps parfait et une belle image extérieure du corps elles auront accès au bonheur et l'épanouissement : c'est le

---

<sup>723</sup> Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, p.15-16.

<sup>724</sup> Voir Erving Goffman, *The Presentation of self in Every Life*, New York, Doubleday-Anchor, 1959 ; *Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York, Simon and Schuster, 1963. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1991, pp. 187-201



message des images de beauté véhiculées en masse. La stratégie employée est conséquemment celle de la « persuasion clandestine<sup>725</sup> », selon l'expression de Vance Packard.

En réalité, le corps réel ne pourra jamais atteindre ce modèle de perfection. Cependant, les différentes modalités imposées afin d'atteindre ce corps utopique ne font en fait qu'accroître la différence et creuser le schisme entre les sexes. La gratification tant espérée n'est pas réalisable et le corps se retrouve en conséquence piégé dans la dualité *contrôle/consommation*, qui conduit

« [...] à une praxis qui exalte le sujet individuel en tant que sujet autonome et libre pouvant décider de sa vie comme il le veut et qui, en même temps, institue les règles de l'économie et de la société en règles de conduite privilégiées, transformant les individus en corps dociles et impuissants. »<sup>726</sup>

Jusqu'à ce stade de notre analyse, nous avons pu voir comment le simple fait d'être une femme et les manifestations du corps de la femme s'avèrent à la fois complexes et révélateurs de l'identité de la narratrice. Placer en filigrane la beauté et son impact sur le corps féminin n'est en réalité qu'une sorte de procès dressé contre la société, un cri de révolte contre les structures contemporaines qui régissent la vie des individus. À ce propos, Cynthia opère une mise à nu de la société et révèle la laideur cachée sous la beauté, en posant des questions directes et crues :

« Mais où va-t-on dans cette société où les filles sont putains et les pères clients, et depuis combien de temps s'en va-t-on ainsi, depuis toujours je le crains, depuis que les pères ont une queue et les filles un corps frais à offrir en partage au monde entier. »<sup>727</sup>

Nelly Arcan fait de son aspect physique un carrefour de divers déterminismes biologiques et culturels, qui la conduisent à penser le corps comme une matière indifférente, un simple support de la personne. Le corps n'est alors qu'un simple objet à disposition, sur lequel on peut agir afin de l'améliorer, « une matière première où se dilue l'identité personnelle et non plus une racine identitaire de l'homme.<sup>728</sup> » La chirurgie esthétique, les produits cosmétiques ou la mode sont des éléments qui font partie de cette conception

---

<sup>725</sup> Vance Packard, *The Hidden Persuaders*, New York, David MacKay Company, 1959.

<sup>726</sup> Maria Michela Marzano-Parisoli, *Penser le corps*, Presses Universitaires de France, 2004, p.42-43.

<sup>727</sup> *Putain*, p.50-51.

<sup>728</sup> David Le Breton, *L'Adieu au corps*, Éditions Métailié, Paris, 1999.p.9.

contemporaine de la beauté<sup>729</sup> et de l'univers technoscientifique qui inscrivent le corps dans un processus de correction et de rectification perpétuelle, de la chair cousue et recousue. Et le lecteur ne parvient pas à imaginer l'ampleur de la douleur générée par les opérations esthétiques, ou du moins il la minimise, sans songer à la place qu'occupent ces opérations. Le corps, autrement dit, n'est pas pensé *hors images*.

Enfin, Nelly Arcan offre à son lecteur son corps comme « le plus objet à consommer<sup>730</sup> », selon la célèbre expression de Jean Baudrillard, un corps en quête d'une féminité éthérée, désincarnée et irréelle. Quant au culte de la jeunesse et au désir d'arrêter le temps par le biais d'une peau éternellement lisse, ils s'expliquent par le fait qu'en

« vieillissant, celle-ci trahit son humanité : on ne peut plus la confondre avec une matière artificielle, comme c'est le cas des pommettes et des fronts brillants, rebondis, que donne le botox à certaines actrices. »<sup>731</sup>

Après avoir analysé le rapport entre le corps idéal et le corps réel à travers les métaphores culturelles contemporaines véhiculées par le biais du corps de la narratrice, on constate que le corps-objet domine le corps-sujet. Il convient maintenant d'aborder la relation entre sexualité et corps, afin de voir comment ce corps marqué par une féminité superficielle détermine la nature de la sexualité.

## 2. Le corps et la sexualité

Il convient, avant de comprendre l'articulation du corps et de la sexualité, d'éclairer la nature des rapports sexuels de la narratrice dans le cadre de « l'entreprise prostitutionnelle » et au-delà de ses stigmatisations. À la lumière de « la théorie des orientations intimes <sup>732</sup> », formulée par le sociologue Michel Bozon, nous essayerons de comprendre comment la sexualité peut s'avérer plus révélatrice encore que le corps quant à la corrélation entre corps et individualité, ainsi que la relation bilatérale qui lie ces deux composantes.

---

<sup>729</sup> Nous entendons par beauté, selon une conception contemporaine, les entreprises de beauté, la technoscience et tout projet qui induit au quotidien une amélioration de l'aspect physique de l'individu ou qui vise à améliorer ses imperfections.

<sup>730</sup> Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denuël, Paris, 1970.

<sup>731</sup> Mona Chollet, *Beauté fatale*, op.cit. 177-178.

<sup>732</sup> Michel Bozon, « Orientation intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité ». *Sociétés contemporaines* 2001/1 (n°41-42), p.11-40. « La théorie des orientations intimes fournit une grille de lecture utile pour analyser des situations sociales de concurrence ou de conflit ouvert entre interprétations de la sexualité, ou des fonctionnements individuels clivés, liés soit à la coexistence d'espaces primaires et d'espaces secondaires de la sexualité, soit à des glissements biographiques. »

Loin d'être une fonction biologique, la sexualité renvoie à des configurations sociales, dont les composantes et les limites font question. Selon Michel Bozon, il n'y a pas de frontière objective du sexuel et du non sexuel, et les territoires même que la sexualité occupe dans la vie sociale ou dans la vie des individus sont objet de débats et de contestations. Ces configurations sont en fait des logiques sociales d'interprétation et de construction de la sexualité, et renvoient en d'autres termes à la manière dont on définit et dont on use de la sexualité, qui s'exprime aussi bien dans des représentations et des normes culturelles que dans des modes d'interaction entre partenaires ou des affects liés à la sexualité.<sup>733</sup> À l'époque contemporaine, il n'est plus question de parler de la sexualité comme d'une norme, ou en tant que construction proposant un traitement unitaire du sujet sur la base d'un discours théologique ou moralisateur. Il faut plutôt envisager la sexualité comme l'histoire d'un sujet désirant, comme une expérience intime qui découle d'une biographie et d'une trajectoire affective et sexuelle, propre à chaque individu et contribuant à la construction de soi. Dans son article « Orientations intimes et constructions de soi », M. Bozon relève trois catégories de pratiques de l'intime, qui constituent l'ensemble du réseau sexuel :

1- la sexualité extériorisée : l'individu est défini par son inscription dans un important réseau de partenaires. C'est le modèle de la sociabilité sexuelle.

2- le modèle du désir individuel : c'est avant tout le retour périodique du désir et de son accomplissement qui crée le sentiment de continuité du sujet.

3- la sexualité conjugale : l'activité n'a de sens que comme composante de la construction ou de l'entretien d'une relation dyadique<sup>734</sup>.

Plutôt que de parler de catégories et afin d'éviter de tomber dans le piège des normes sociales, nous considérons ces trois éléments comme autant de cas de figure des usages de la sexualité les plus courants. D'après Michel Bozon, il est indispensable de prendre en considération les mutations et les changements que vit la société pour comprendre le fonctionnement de chaque modèle cité. En effet, en prônant l'individualisme, la société contemporaine voit un affaiblissement de l'armature institutionnelle de la vie privée, dont le déclin du mariage est une des manifestations. Dès lors, la sexualité est devenue indispensable dans la construction du sujet social. Les trois orientations intimes citées plus haut ne

---

<sup>733</sup> Michel Bozon, « Orientation intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité ». Sociétés contemporaines 2001/1(n°41-42), p.11-40.

<sup>734</sup> Voir, l'article de Michel Bozon, op.cit.p.11-40.

constituent en réalité que des « cadres mentaux », qui délimitent l'exercice de la sexualité et définissent le sens, le rôle que la sexualité joue dans la construction de soi. Ces orientations, surtout, « prennent leur source dans des processus biographiques et font corps avec les individus, justement parce qu'elles naissent d'expériences vécues en première personne. » Ainsi, ces expériences personnelles vécues et l'histoire propre de chaque sujet font de l'orientation intime une expérience singulière, difficile à classer ou à normaliser. Le fait

« que certains individus ne puissent pas concevoir d'expérience sexuelle non liée à la conjugalité est à la fois conséquence et cause d'un ensemble d'expériences biographiques, qui activent des enseignements formels ou informels reçus depuis l'enfance, dans la famille et hors de la famille. Éminemment sociaux, ces processus biographiques ne peuvent pas être considérés comme des choix personnels libres, mais ce ne sont pas non plus de simples déterminations transmises. Les orientations intimes constituent un niveau social intermédiaire qui, simultanément, subit l'influence de fonctionnements macro-sociaux et joue un rôle original dans les processus de mise en cohérence du sujet. <sup>735</sup>»

Afin d'éviter toute classification des individus, établie selon une dichotomie produite par la société ou selon des comportements sexuels liés à un rapport de genre, nous analyserons l'expérience sexuelle de Cynthia, dans *Putain*, à l'aune « des usages que les individus font de leur sexualité et [d]es cohérences qu'ils donnent à leurs expériences sexuelles<sup>736</sup>», à la lumière d'une expérience qui puise ses sources dans les trajectoires biographiques peut contribuer au processus construction de soi. Si l'on se réfère aux trois usages de la sexualité que M. Bozon associe au processus de construction de soi, l'orientation intime de la narratrice peut être plutôt appréhendée selon le modèle du « réseau sexuel », qui « situe l'individu à l'intersection de liens avec de multiples partenaires ». <sup>737</sup>

## 2.1 Le réseau sexuel ou la sociabilité sexuelle

Sous la plume de l'auteure, le texte se transforme en un espace dialogique extérieur à elle-même : en racontant son expérience sexuelle, la narratrice ne partage pas l'histoire d'une simple orientation, mais fait en sorte de construire sa propre connaissance sur la sexualité en général. En effet, en extériorisant son expérience de l'intimité, Nelly Arcan crée un paradigme de référence qui se place à l'encontre du mouvement séculaire de privatisation de la sexualité

---

<sup>735</sup> Ibid, p.11-40.

<sup>736</sup> Michel Bozon, op.cit.p.15.

<sup>737</sup> Michel Bozon, op.cit.p.15.

ou de la vie intime<sup>738</sup>. Ce paradigme de référence non seulement contribue à une mise à nue de sa propre orientation intime, mais dévoile également au récepteur de son texte un ensemble de constats et de lectures autour de l'intériorisation du comportement sexuel masculin, fondé en principe sur un code moral<sup>739</sup>, mais souvent peu respecté.

Dès le préambule, la narratrice délimite la cadre de son activité sexuelle et peint sa vie traversée par « des hommes, des milliers, dans son lit, dans sa bouche<sup>740</sup> », une vie de « putasserie ». Au fil du texte, la narratrice expose sa sexualité, selon la dialectique de l'objectification et de la putasserie, dévoile une expérience sexuelle qui s'est transformée avec le temps en des tensions intérieures, voire en polarité<sup>741</sup>. La verbalisation de cette expérience est ainsi considérée comme un exutoire, une extériorisation, un travail de reconstruction de soi, de connaissance de soi faisant de la narratrice un être énigmatique, oscillant entre le renoncement à son soi-même en tant que sujet et la constitution d'un nouveau sujet performant, d'un sujet de réflexion.

Le cadre de la prostitution dessiné dans *Putain* coïncide avec la définition donnée par Michel Bozon :

« **Une activité sexuelle** qui apparaît aux individus comme une composante ordinaire de leur sociabilité, **génératrice de capital social** mais également créatrice de **liens d'interdépendance**. La sexualité constitue ici un élément central d'identité sociale, voire

---

<sup>738</sup> « La sexualité » est le produit d'une lente mais croissante autonomisation. L'apparition du mot « sexualité » remonte seulement à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>. Ce sont le terme chair et l'adjectif charnel qui désignaient jusque-là un ensemble de problèmes strictement moraux. La politisation de la vie privée, par le biais du mouvement féministe ou du mouvement gay, contribue à la divulgation d'expériences vécues jusqu'alors clandestinement. C'est donc au sein des mouvements considérés comme représentatifs des minorités et grâce à des acteurs qui adoptent une posture revendicatrice sur la sexualité, que l'usage du mot « sexualité » se répandait. Voir Philippe Adam, *Bonheur dans le ghetto ou bonheur domestique. Enquête sur l'évolution des expériences homosexuelles*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 128. 1999. p.58-72  
[http://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1999\\_num\\_128\\_1\\_3294](http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1999_num_128_1_3294)

Il faut noter aussi que la politisation de la vie privée par le mouvement féministe s'inscrit historiquement dans une logique différente : il s'agit moins de l'extériorisation d'une orientation intime réprimée que d'une revendication radicale d'autonomie et d'égalité dans les relations avec les hommes. Voir, Michel Bozon, op.cit.p16.

<sup>739</sup> Par code moral, on entend un ensemble de valeurs et de règles d'action qui sont proposées aux individus et aux groupes par le biais d'un ensemble de dispositifs qui donnent des règlements à respecter, comme la famille, les institutions éducatives, une loi ou des codes sociaux en général. La morale serait le comportement réel des individus et son rapport aux prescriptions auxquelles il est soumis. La morale est aussi, pour reprendre Michel Foucault, la manière dont on doit se conduire, c'est-à-dire la manière dont on doit se constituer soi-même comme sujet moral, en agissant en référence aux prescriptions qui constituent le code. Un code d'actions étant donné pour un type déterminé d'actions, il y a différentes manières de se conduire moralement. Voir Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, Gallimard, 1984.p.37-40.

<sup>740</sup> *Putain*, p.19.

<sup>741</sup> Voir le chapitre précédent autour de l'analyse de la relation de la narratrice avec sa sœur défunte, entre création et appropriation de statut.

un trait d'identité professionnelle [...]. On peut rattacher à cette orientation **le comportement d'hétérosexuels à partenaires multiples**, fréquents dans certains milieux, pour lesquels la sexualité, la séduction et toutes les formes de mise en scène de soi fonctionnent comme modes d'acquisition de capital social et donc comme élément de reconnaissance. »<sup>742</sup>

Dans ce type d'orientation intime, on parle de multipartenaires, de renouvellement fréquent des partenaires. M. Bozon explique qu'il y a deux critères principaux qui régissent ce comportement sexuel, à savoir la « séduction » et les succès amoureux des hommes de pouvoir. Ces critères sont considérés comme une extériorisation statutaire de la sexualité. *Putain* offre une image représentative de ce type d'orientation, à travers la quantité des expériences racontées, mais surtout l'acharnement réflexif de l'auteure qui s'évertue à décrire et à interpréter les expériences qu'elle vivait. Cynthia apporte un éclairage cru sur des dispositions à l'égard de la sexualité qui sont généralement moins explicitées :

« il faut faire vite, s'habiller dès que fini et partir aussitôt pour ne pas rencontrer celui qui est sur le point d'arriver, et il faut les voir s'habiller à toute allure, les entendre filer dans le couloir pour rejoindre l'ascenseur, il faut imaginer leur air de n'avoir l'air de rien, comme si de rien n'était, comme si payer une femme pour coucher avec elle n'était impensable que lorsqu'on croise un témoin. »<sup>743</sup>

En effet, Cynthia souligne le nombre des hommes qui ont été de passage dans sa vie en utilisant une hyperbole qui efface tout caractère d'identification de ces hommes et les réduit à des anonymes sans importance :

« Ils passent dans ma vie par milliers sans que je puisse me rappeler leur nom qu'il ne me disent pas de toute façon, que Pierre, Jean et Jacques, des noms usés d'hommes sans importance, infiniment interchangeables comme les putains qu'ils fréquentent [...]. Client après client, toujours le même visage qui nous rappelle quelqu'un sans qu'on puisse dire qui. »<sup>744</sup>

Cependant, la présence de ces hommes qui passent la voir entre « deux-rendez-vous d'affaires », de ces « Jean, Pierre, Jacques qui n'auront d'yeux que pour elle » paraît inéluctable. Car cette cohorte d'hommes semble combler le vide tant redouté, la hantise de Cynthia de se retrouver seule, mais aussi de se retrouver engluée dans une liaison stable qui l'éloigne du groupe qu'elle s'est créé :

« voilà pourquoi je vis seule, qu'il n'y a pas d'hommes dans ma vie, que je ne suis pas chez moi à attendre qu'il rentre du travail, à lui préparer le souper, à planifier les vacances d'été,

---

<sup>742</sup> Michel Bozon, op.cit.p.16.

<sup>743</sup> *Putain*, p.28-29.

<sup>744</sup> *Putain*,p.109.

non, je préfère le plus grand nombre, l'accumulation des clients, des professeurs, des médecins et des psychanalystes, chacun sa spécialité, chacun s'affairant sur l'une ou l'autre de mes parties, participant au sain développement de l'ensemble, un seul homme dans ma vie serait trop dangereux, [...] j'ai besoin de la planète, de l'étendue du genre humain. »<sup>745</sup>

Sa peur du vide, de se retrouver seule accentue cette nécessité de consommer toujours plus d'hommes<sup>746</sup> et de réduire ses relations sexuelles à une « simple rencontre des sexes ». Pour Cynthia, il n'est pas question d'aimer, car en aimant elle céderait de son plein gré à un seul homme et ferait de sa propre volonté la propriété d'une seule personne. La sexualité que la narratrice s'est construite est ainsi créatrice de sociabilité, une sociabilité entretenue et qui ne se limite pas à la pratique sexuelle, à une rencontre entre deux corps. Cynthia n'hésite pas à engager la discussion avec ses clients, à leur poser maintes questions sur leurs familles, etc. Mais le ton de la parole se fait de plus en plus cru, dérangeant, pour son récepteur. La narratrice se positionne comme une analyste : elle remarque, au début, les tentatives pour se dérober aux questions posées, généralement, changer le thème de la conversation et parler de faits divers, de « la drogue dans les écoles, quel scandale », ou des éloges sur sa beauté et sa féminité. Elle se heurte par la suite à un mutisme de la part de son partenaire sexuel et à un refus de réponse.

Toutefois, la gêne causée à ces partenaires sexuels génère chez la narratrice plus de confiance et d'assurance en soi, qui lui permettent de mieux assumer son statut d'escorte :

« je suis une escorte [...]. J'ai de la classe et de l'éducation, j'accompagne les hommes plutôt que je ne couche avec eux, que je ne les suce que si j'en ai envie, que je peux choisir et dire non, celui-là ne me plaît pas, il est trop gros trop vieux, il a les pieds sales, je veux seulement discuter des nouvelles coupures budgétaires du gouvernement [...] [j'] aime faire parler les clients de leur famille, sont-ils mariés, ont-ils des enfants, et que diraient-ils si leur femme et leur fille étaient des putains, que penseraient-ils si comme moi elles attendaient leurs clients en jetant les enveloppes de préservatifs [...], à quoi ils répondent que je ne suis pas une putain, que je suis une escorte et que de toute façon je dois avoir une autre occupation, aller par exemple à l'université. »<sup>747</sup>

Par ailleurs, on note dans le texte que l'orientation intime de la narratrice ne peut être comprise que par le critère de la sociabilité sexuelle. Il est aussi question de cette extériorisation de la sexualité qui se transforme directement en une affaire d'identité

---

<sup>745</sup> *Putain*, p.38-39.

<sup>746</sup> La description de la vie sexuelle dans *Putain* n'est pas différente d'une description des plaisirs de la table. Nous analysons cette description dans le chapitre suivant.

<sup>747</sup> *Putain*, p.31-34.

professionnelle. En effet, en dehors de ses rendez-vous avec les clients, Cynthia mène une vie quotidienne qui ne diffère pas trop de la vie des autres femmes : sorties entre amies ou collègues, dîners, etc. Cependant, on relève que la narratrice « dîne avec d'autres putains qui ne sont pas vraiment des amies, plutôt des copines de travail ». L'association entre le terme « putain » et « copines de travail » marque une identité professionnelle revendiquée et amène le lecteur à reconsidérer les termes employés, qui stigmatisent ces femmes, mais surtout à considérer « les putains » comme des travailleuses et le travail du sexe dans une optique marchande<sup>748</sup> : après tout, c'est la société contemporaine, gouvernée par le pouvoir du plus fort, le pouvoir de l'argent, qui a contribué à l'élaboration de l'esprit de la marchandisation. « Tout peut s'acheter, les femmes et la misère des autres.<sup>749</sup> » La narratrice explicite ainsi la solidarité qui la lie à ses copines de travail :

« moi et elles liées par une obscure camaraderie, une fraternité de se moquer de la queue des clients, de se lancer des clins d'œil en faisant comme si nous étions complices, comme si la complicité c'était ça, un ricanement de putain adressé à une autre sous le nez d'un client. »

Aujourd'hui, dans la plupart des sociétés, les femmes affichant un comportement sexuel trop manifeste, ou recherchant trop ouvertement plusieurs partenaires masculins, subissent souvent l'opprobre, à travers le fameux « slut-shaming ». Consciente du fait que s'inscrire dans ce réseau sexuel peut impliquer une réputation dévalorisante dans la plupart des sociétés, et que la stigmatisation des femmes se fait selon une vision manichéenne – femme facile/femme chaste –, la narratrice décide d'adopter la même attitude que les hommes :

« et sur ce point je suis comme un homme s'il est vrai que les hommes sont ainsi à la fois prédateurs et indifférents à ce dont ils jouissent, enfin ils aiment dire qu'ils le sont, que les femmes ne sont pas, surtout pas, comme s'il n'y avait qu'eux pour me demander le nom de l'autre et pour vouloir fuir sitôt soulagés, et moi je dis qu'il vaudrait mieux que les femmes puissent s'éparpiller et enlever aux choses leur poids, multiplier les événements pour n'en avoir aucun à se rappeler car elles n'en auront plus le temps, elles auront trop à faire, et si se dilapider ici et là en accouplements forcés est souhaitable, ce n'est pas par un goût de dérision mais parce que de ces accouplements j'en ai trop vu et qu'il faut bien se faire une idée sur ce qu'on voit [...], le désir qui cherche à s'assouvir par tous les moyens [...]. Il ne s'agit pas d'une question, il faut savoir bander sans permission de peur d'avoir vécu sans jouir, de peur d'avoir été une femme toute sa vie. »<sup>750</sup>

Autrement dit, même si l'orientation intime de Cynthia s'inscrit dans un cadre précis, celui du multi-partenariat, la narratrice ne cesse de mettre l'accent sur la présence d'une

---

<sup>748</sup> L'optique marchande est utilisée dans ce contexte dans le sens d'un travail rémunéré, non forcé et fait dans l'optique de subvenir à des besoins dictés par la société contemporaine et consumériste.

<sup>749</sup> *Putain*, p.57.

<sup>750</sup> *Putain*, p.126-127.



sexualité fondée de plus en plus sur le désir individuel, à l'image des sociétés contemporaines. La narratrice utilise ce phénomène de désir individuel dans le but de montrer la défaillance du modèle conjugal. Michel Bozon suggère que, bien que l'individualisme du désir soit globalement devenu acceptable socialement, dans le cadre du mariage hétérosexuel, les deux conjoints sont loin d'être également porteurs de ce modèle :

« Quand le couple se stabilise, ce sont les hommes qui continuent souvent à donner l'interprétation la plus individualiste de la sexualité conjugale. Cela se traduit par des attentes plus grandes en matière de fréquence d'activité sexuelle, par une tendance à prendre l'initiative des rapports sexuels qui croît avec la durée du couple, par le désir d'expérimenter des scénarios nouveaux que la partenaire ne partage pas forcément. »<sup>751</sup>

D'où l'existence de relations extra-conjugales qui restent généralement clandestines, ce qui explique pourquoi les clients de Cynthia détournent souvent la conversation afin d'échapper à une explication sur leurs comportements, « lorsque le client et la putain se sont fait leurs adieux et qu'ils ont retrouvé leur vie d'honnêtes gens, leur identité d'hommes d'affaires, de pères de famille et d'étudiants<sup>752</sup> ». La référence à ces relations extra-conjugales renforce non seulement l'opposition radicale de la narratrice au couple « vieillissant mal et s'ennuyant » et à la sexualité conjugale, qui provoque chez elle « la nausée », en pensant au fait que

« l'un baisant les autres et l'autre s'empoisonnant de ne pas être baisée, l'un et l'autre s'empoisonnant d'être ensemble sans pouvoir faire quoi que ce soit d'agréable, sans rien faire en dehors de se décevoir, comme s'ils attendaient encore quelque chose l'un de l'autre, et ce n'est pas vrai parce qu'ils sont déçus sans avoir rien attendu, c'est encore pire dans ce cas car ils finissent par s'en vouloir d'être tellement eux-mêmes, de plus en plus les mêmes avec les années à force de ne plus rien vouloir d'autre que ne pas répondre ou ne pas attendre [...]. »<sup>753</sup>

Outre la répugnance que manifeste Cynthia à l'égard du couple, elle attire l'attention sur la hiérarchisation des espaces où se déploie l'activité sexuelle de ces hommes. Cette hiérarchisation de l'activité sexuelle peut occuper deux espaces, si l'on adopte la lecture proposée par Michel Bozon :

« [...] Une scène primaire, dominante ou officielle, et une (ou des) scène(s) secondaire(s), dominée(s), clandestine(s) – et à chacun de ces espaces correspond une orientation intime

---

<sup>751</sup> Michel Bozon, op.cit, p.21.

<sup>752</sup> *Putain*, p.122.

<sup>753</sup> *Putain*, p.46-47.

différente. Les orientations intimes ne sont pas donc au même plan, l'une d'elles étant reconnue, l'autre devant rester secrète. »<sup>754</sup>

Dans *Putain*, la question de la double vie menée par les hommes ne doit pas être comprise comme le signe d'un parfait équilibre, car seule l'une de ces deux vies est visible et reconnue, tandis que l'autre reste clandestine, cachée, même si elle correspond au « véritable soi intime » de ces hommes, à l'expérience qui assouvit leurs désirs les plus inavouables et leurs plaisirs sexuels, comme dans le cas de « Michael le chien, l'homme de six pieds qui voulait qu'on lui écrase les yeux avec les pouces<sup>755</sup> », ou de ces autres clients qui bandent de la douleur, de la honte et de la dévotion au sadisme de la putain<sup>756</sup>.

Pour cette raison, les clients de Cynthia tiennent à se faire discrets et évitent le plus possible de croiser le chemin d'un autre client après leur passage. En d'autres termes, ces hommes « récupèrent leur identité » et leur vie respectable, tout en considérant leurs expériences clandestines comme un simple enrichissement de leur vie privée, comme les coulisses des envies les plus cachées.

En ce qui concerne la vie intime de Cynthia, elle apparaît dans son ensemble comme une répétition de gestes mécaniques, dépourvus de toute sensation. Néanmoins, on peut voir dans cette existence un désir individuel de cumuler les conquêtes sans aucun rapport avec l'amour :

« J'allais oublier qu'il n'est pas nécessaire d'être amoureux pour bander ou pour ouvrir les jambes, il n'est même pas nécessaire d'y penser et peut-être bien [...] il est dangereux de baiser et d'aimer en même temps, de faire l'amour comme si l'amour était un procédé, une rouerie de va-et-vient bruyant pendant la nuit de noces et aux endroits indiqués sur le calendrier, lourde de l'exigence de l'avant et de l'après des yeux qui brillent autour d'une bouteille de vin [...]. »<sup>757</sup>

Cynthia compose sa vie intime non seulement comme un processus de découverte de son propre désir (« vous ne pouvez pas imaginer ce que c'est que faire face à un désir qui cherche le vôtre alors que vous n'en avez pas<sup>758</sup> »), mais aussi de connaissance d'autrui et de soi-même en tant que créature de chair.

Conséquemment, Cynthia s'adonne à une sexualité qui correspond à une logique cumulative, à l'instar de celle de ces hommes, très concentrés sur l'apprentissage de leur

---

<sup>754</sup> Michel Bozon, op.cit.p.33.

<sup>755</sup> *Putain*, p.62.

<sup>756</sup> *Putain*, p.62.

<sup>757</sup> *Putain*, p.125.

<sup>758</sup> *Putain*, p.48.

sexualité et sur la découverte du corps féminin. Mais au-delà de la visibilité de l'activité sexuelle de la narratrice, on a pu remarquer au fil de notre lecture l'usage de certaines connotations et d'assimilations qui constituent un système de corrélation scriptural dont le but est d'étayer un ensemble de tropes corporels ayant le corps comme source et la sexualité comme besoin vital.

Nous développerons, dans un premier temps, l'image de la sexualité nourricière, comme trope du corps féminin. Dans cette matière, nous analyserons uniquement les images qui offrent un lien proche avec le corps et qui sont les plus illustratives de la métaphore de la consommation. En envisageant le rapport du corps et de la sexualité, nous mettrons l'accent sur l'articulation de l'écriture et du corps : une écriture qui prend source dans la chair pour créer une écriture dévorante et dévorée.

## 2.2 La sexualité entre corporéité et désir

Avant d'aborder la question de la sexualité nourricière et sa corrélation avec un réseau de connexions qui participent de l'élaboration d'une écriture corps spécifique, propre au style acranien, il s'avère essentiel dans notre analyse de mettre l'accent sur la question tant du désir féminin que du désir masculin, afin de dégager, d'une part, leur signification et leur importance dans l'orientation intime de la narratrice, d'autre part, pour aborder la sexualité comme un acte complexe d'introduction dans une partie du corps.

En effet, la description de la vie sexuelle, dans *Putain*, se fait par l'usage de concepts tels que l'excitation, le désir sexuel, le plaisir, en tant qu'états corporels qui acquièrent des significations à l'intérieur d'un contexte intentionnel<sup>759</sup>. L'excitation chez Cynthia se fait à travers le corps, c'est-à-dire tant à travers le corps propre du sujet féminin qu'à travers le corps d'autrui<sup>760</sup>. Les regards et les éloges des clients sur la beauté et la jeunesse de Cynthia accentuent le sentiment de pouvoir et l'emprise qu'elle peut avoir sur les hommes, ce qui en soi est à considérer comme un des déclencheurs de l'excitation : ici c'est l'excitation de plaire et de tirer profit de cette relation. Or, ce même regard affecte simultanément le sujet masculin, en suscitant en lui des sensations d'excitation liée à l'approche et à « la certitude du plaisir » que Cynthia pourra lui procurer.

---

<sup>759</sup> Par désir intentionnel, nous désignerons tout désir concernant spécifiquement un objet particulier ou visant un but précis.

<sup>760</sup> Voir le chapitre précédent concernant le corps et la beauté.

Cependant, analyser le concept du désir dans l'orientation intime de la narratrice s'avère plus complexe. En effet, tout désir sexuel suppose, d'une manière générale, une corporéité, un objet qui se distingue par l'attrait qu'il offre pour autrui. L'objet du désir sexuel se constitue souvent par la présence charnelle de la personne, voire l'unité complexe du corps et de l'esprit<sup>761</sup>. Ainsi, ce qui s'éprouve charnellement dans l'intentionnalité de la relation sexuelle, c'est ce corps-sujet, en opposition avec le corps-objet. Le corps-sujet souligne la transmission d'une sensation de « chair à chair », d'où le désir pour une personne particulière qui ne peut être remplacé par aucune autre. Le corps-sujet est le corps vécu dans une relation, de façon intime, non sur un mode matériel, mais en s'alliant au sentiment : il s'éprouve, autrement dit, dans l'affect. Quant au corps-objet, il est celui du « sōma » (σῶμα) platonicien, au sens de corps-cadavre, inanimé, de corps pour ainsi dire désincarné. Pour résumer, l'objet du désir est essentiellement un « objet charnel » : il correspond à l'être de chair de la personne que l'on désire, un être corporel avec lequel on cherche à établir une relation avec un sujet précis.

Dans *Putain*, la narratrice développe une posture ambivalente quant au désir sexuel. D'une part, elle se montre comme un corps-objet dénué de toute sensation, en mettant en scène une relation sexuelle entre deux individus désincarnés :

« Il y a des choses que j'aime et d'autres que je déteste, et quand je baise par exemple, c'est le petit chien que je préfère, le petit chien fixant un mur sale, tandis que là derrière s'unissent deux organes, deux sexes en dehors du corps comme s'ils n'avaient rien à voir avec une volonté humaine, avec ma tête qui se tient aussi loin que possible de cette rencontre qui ne me concerne pas, enfin pas personnellement. »<sup>762</sup>

La narratrice explique que cette position sexuelle lui permet une distanciation avec les clients et de limiter l'« étalement de leur personne sur la [s]ienne.<sup>763</sup> » Par le refus « d'embrasser » ses clients, Cynthia ne laisse aucune place aux sentiments, à tout attachement avec la personne, de peur de devenir la propriété de ses clients. De plus, elle sait que dans ce genre d'orientation intime, elle n'est qu'une femme parmi une multitude de femmes et que pour ces hommes, il suffit de « regarder ailleurs pour trouver une nouvelle femme sur qui

---

<sup>761</sup> Dans « Perversion sexuelle », Thomas Nagel explique que le désir sexuel est à première vue le désir d'un corps intentionnel, d'un objet qui transcende ses propriétés particulières. Le désir sexuel serait alors perçu comme une réalité biologique, à laquelle s'ajoute toujours une structure psychologique complexe : nous désirons une personne à cause de certains traits que nous trouvons attrayants en elle, mais ces traits ne sont pas l'objet de ce désir. En même temps, la personne qui désire ne peut désirer que grâce à son être charnel et à la conscience qu'elle a d'être une personne de chair. Par ailleurs, Thomas Nagel suggère que le désir entre un homme et une femme naît à partir de trois étapes : il y a d'abord l'échange des regards, puis la certitude qu'ils acquièrent que leurs réactions sont perçues et éprouvées par l'autre, enfin l'émotion par la reconnaissance du désir qu'ils ont suscité. Voir Thomas Nagel, « Perversion sexuelle », in *Questions mortelles*, Paris, PUF, 1985.

<sup>762</sup> *Putain*, p.45.

<sup>763</sup> *Putain*, p.45.

éjaculer<sup>764</sup> ». Néanmoins, la narratrice dit sa préférence pour « les caresses », alors que les caresses sont considérées comme des attouchements de nature affective et une marque de tendresse : « ils peuvent me caresser avec leurs mains, j'aime bien les mains car c'est plus sec, ça implique moins de choses et la tête peut être ailleurs, en train de jacasser, de s'imaginer la saga de ce que devrait être la vie.<sup>765</sup> » L'association de l'adjectif « sec » aux mains s'oppose à tout un champ sémantique faisant référence à l'acte sexuel, à l'humidité, à la mouille, au sperme des hommes qui interprètent mal le désir féminin. La dissociation du corps et de l'esprit, par l'emploi du mot « la tête », est une tentative de réflexion sur le comportement sexuel du sujet masculin face à un sujet féminin qu'il vient de rencontrer :

« Vous ne pouvez pas imaginer ce que c'est que faire face à un désir qui cherche le vôtre alors que vous n'en avez pas, enfin que vous n'en avez plus car il est épuisé, le clitoris comme une écharde sous l'insistance des caresses, la tyrannie du plaisir qu'on veut donner et qui refuse de penser que trop c'est trop [...]. Ils ne veulent pas savoir ce que je meurs d'envie qu'ils sachent, qu'il n'y a rien à vouloir d'eux ou si peu que l'argent après tout, et ils tentent d'oublier que le désir c'est plus que la taille de leur queue [...]. Ils ne veulent pas entendre qu'il faut du temps pour que naisse le désir. »<sup>766</sup>

Dès lors, Cynthia s'engage dans un élan réflexif portant sur la manière dont les hommes conçoivent et interprètent le plaisir féminin. Selon la narratrice, l'imaginaire sexuel masculin serait à l'image « de leurs commentaires sur internet, indiscernables dans la série de leurs aboiements où reviennent les mêmes exclamations baveuses, she has such a nice ass but she has fake boobs.<sup>767</sup> » La perception, par les hommes, de la sexualité féminine puise ses sources dans la cyberpornographie pour ainsi créer tout un univers limitrophe, marqué par des « automatismes » et mettant surtout en avant leurs « manies » récurrentes. Cet univers, incompatible avec la réalité du sexe au féminin, se traduit par une vision tronquée du comportement à adopter lors des relations sexuelles et révèle les faiblesses qu'ils tentent de dissimuler :

« leurs façon de baver et de vous chatouiller l'intérieur des cuisses avec la langue, leur certitude d'être grands et forts, d'avoir tout pour plaire aux femmes, leur idée fixe de vouloir donner du plaisir autant qu'ils en reçoivent, et on se demande s'il faut être pervers pour payer celle qu'on baise ou si les pervers ne sont pas au contraire une minorité, mais oui selon notre expertise de putains – nous décrétons que les vrais pervers savent séduire leurs proies, qu'ils peuvent imposer leurs jugements sur les désirs des autres, qu'ils ont un discours de charisme et qu'ils n'ont donc pas besoin de payer les femmes pour en jouir. »<sup>768</sup>

---

<sup>764</sup> *Putain*, p.127.

<sup>765</sup> *Putain*, p.45.

<sup>766</sup> *Putain*, p.48.

<sup>767</sup> *Putain*, p.60.

<sup>768</sup> *Putain*, p.147.

Face à cette perception de la sexualité féminine et devant l'égoïsme comportemental que révèle leur manière de faire, Cynthia manifeste une tendance à l'auto-réduction de son corps à un corps-objet, à se représenter son sexe uniquement comme « une fente ». Cette auto-réduction corporelle ne se limite pas seulement au sujet féminin, mais touche aussi le sujet masculin, réduit à sa « queue ».

À ce stade de l'analyse, nous avons pu constater que l'acte sexuel est, certes, intentionnel, mais ne permet pas pour autant aux deux acteurs de se reconnaître en tant que personnes de chair, c'est-à-dire en tant que corps-sujets. Cependant, *Putain* offre au lecteur une deuxième lecture du corps féminin, opposée à celle du corps-objet : l'objet sexuel inanimé et dépourvu de tout affect.

En effet, l'affect n'est autre que la résultante de la relation du sujet avec des entités posées comme extérieures, à travers le désir ou la répulsion, en passant par toutes les nuances centrifuges de l'affectivité. L'affectivité ne se limite pas au registre des sentiments positifs, agréables, et de l'appétence à l'égard de l'objet désirable, mais inclut aussi les sensations de répulsion, de haine, de dégoût dudit sujet. Donc, pour qu'il y ait affect, il faut qu'il y ait représentation, de sorte que l'affect apparaît comme dépendant non pas de l'objet, mais du sujet affecté, tout entier tendu vers une représentation dont l'objet « extérieur » est l'essence et la condition. En ce sens, l'être charnel ou le corps-sujet serait le résultat de l'association de l'affect au corps-objet. Dans cette perspective, la représentation de l'être de chair de la narratrice apparaît à travers l'extériorisation des affects et des tensions : d'une part, dans sa présence en tant qu'objet de désir et, d'autre part, dans son omniprésence en tant que sujet qui se confond avec la « chair » et dont résulte un être affecté par son propre désir. La présentation de l'être charnel dans l'orientation intime de la narratrice est donc aussi cette union ayant pour but de permettre une connaissance et l'émergence d'une subjectivation mutuelle avec autrui.

Dans la cohorte des liaisons sexuelles, Cynthia distingue deux profils d'hommes distincts. Le premier profil est celui de « Malek », un Libanais qui la voit « une fois par mois, tous les premiers samedis du mois.<sup>769</sup> » Elle le décrit comme « délicat » et comme quelqu'un qui « aime d'amour – de la façon de porter son vrai nom, d'être toujours au rendez-vous, d'être à la fois tenace et résigné, triste et excité<sup>770</sup> ». La narratrice décrit Malek comme un

---

<sup>769</sup> *Putain*, p.155.

<sup>770</sup> *Putain*, p.156.

homme obèse, qui peut à peine bouger les hanches et remuer la tête et en est réduit à être couché sur le dos en attendant l'orgasme<sup>771</sup>. Le poids de cet homme devient un élément répulsif, qui empêche Cynthia de l'aimer non pas d'un amour platonique, mais d'un amour charnel, et octroie à cette dernière la position de l'être de chair à qui revient la décision d'aimer ou non l'autre personne. Car elle estime qu'« il existe un poids limite où il ne reste plus qu'une position à l'amour, où il faut être couché sur le dos et attendre l'orgasme<sup>772</sup> ». L'insistance sur le poids limite acceptable chez la narratrice souligne un choix délibéré et, dans le même temps, l'importance du corps physique dans l'accomplissement de l'amour érotique, qui se résume en conséquence dans l'équation : rencontrer-s'approprier le corps de la personne désirée<sup>773</sup>. Cependant, le désir manifesté par Malek reviendrait au souhait de combler un besoin, de combler un besoin par compensation sans pour autant s'aliéner totalement à la dépendance de l'autre. Ce manque est en lien direct avec le surpoids mentionné par la narratrice. Cynthia reprend alors, au discours rapporté, les remarques faites par Malek à propos d'une travailleuse de sexe, non pas seulement pour souligner la demande de combler ce manque, mais plutôt pour mettre l'accent sur les inégalités abordées dans le chapitre précédent :

« [...] Pendant que j'étais à ces réflexions il m'a souri en disant combien il était content de me voir, qu'il me trouvait très belle, toute mince, oui, il était bien content car la fille qu'il avait eue avant moi lui avait beaucoup déplu, elle n'était pas assez jolie, pas assez féminine, elle était brune et courte et ne portait aucun maquillage, ses souliers étaient plats et elle s'appelait Monita – ils essaient de nous passer n'importe quoi m'a-t-il dit, j'ai dû la payer mais je n'ai rien pu faire, je l'ai renvoyée en lui disant qu'il me fallait rentrer chez moi – j'avais envie de crier de quel droit, comment oses-tu parler d'une femme de cette façon alors que tu es si laid, si gros, et comme s'il avait deviné mes pensées il m'a dit que oui, il était peut-être gros mais qu'après tout c'était lui qui payait, c'était lui le client. »<sup>774</sup>

Cynthia manifeste dès lors sa déception envers la personne que, certes, elle ne trouvait pas attirante physiquement, mais dont elle appréciait la bonté et la délicatesse :

« il avait bien le droit d'avoir des attentes, des goûts comme tout le monde, qu'au fond ce n'était pas différent d'aller voir un film dont on ne nous a dit que du bien, et là-dessus j'ai su que je n'allais plus jamais aimer qu'on me trouve jolie, non, même lorsqu'on me choisit et qu'on me préfère à une autre, je ne peux m'empêcher de céder ma place, et si je souffre

---

<sup>771</sup> *Putain*, p.156.

<sup>772</sup> *Putain*, p.156.

<sup>773</sup> Il faut mentionner ici que la jeunesse et la minceur sont essentielles à la notion actuelle de beauté et à la première étape du processus du désir sexuel, à savoir l'attraction. Notons que les hommes estiment que tous ces critères ne les concernent pas.

<sup>774</sup> *Putain*, p.158.

de ce que les femmes ont en mieux, je ne me réjouis pas davantage de ce qu'elles n'ont pas ce que j'ai [...]. »<sup>775</sup>

La narratrice réalise, par conséquent, que la subjectivation mutuelle avec le sujet masculin n'aura pas lieu tant que la liaison est tarifée. De plus, elle prend du fait conscience que le partage ne passe pas entre l'amour et le désir sexuel, comme on a cherché à le montrer, mais plutôt entre un désir qui réduit la personne à un objet-instrument et un désir qui la reconnaît en tant que personne de chair, corps-personne. La narratrice se rend compte que jamais un homme ne se donnera autant de peine pour plaire à une femme, et que c'est à cette dernière de s'adapter à ses exigences. Le problème rencontré avec Malek ne réside pas dans le fait qu'il puisse envisager la femme seulement en tant qu'un objet sexuel, puisque dans ses comportements avec Cynthia il l'a considérée comme une personne globale, dotée d'un libre arbitre. Le problème apparaît lorsqu'il parlait de Monita avec des paroles réduisant cette dernière à un simple objet sexuel, seulement parce qu'elle ne remplissait pas les critères du modèle rêvé de femme, de la jolie chose décorative qui flatte la mégalomanie masculine.

Par ailleurs, afin de comprendre le deuxième profil souligné par la narratrice, nous fondons notre analyse sur les concepts de « othering<sup>776</sup> » et de « saming<sup>777</sup> », non pas selon une vision féministe cette fois, mais au sens large de ces termes : le premier renvoie à la manière dont d'autrui valorise et pousse le corps-objet vers une prise de conscience de sa singularité et vers la découverte de sa proprioception<sup>778</sup> charnelle ; le second, associé à l'idée de « ressemblance », exclut au contraire cette singularité et réduit le corps au même.

En effet, le deuxième profil mentionné par Cynthia est celui de Mathieu : un jeune de vingt-trois ans qui « [va] la voir toutes les semaines, il a tout pour plaire avec sa stature d'athlète et ses cheveux en brosse, ses cheveux sans cheveux blancs.<sup>779</sup> » Face à la jeunesse et à la beauté de ce jeune homme, Cynthia se retrouve « désarmée », « choquée » et se sent

---

<sup>775</sup> Putain, p.158-159

<sup>776</sup> Le concept de « Othering » a été théorisé pour la première fois en 1949, par Simone de Beauvoir, dans *le Deuxième sexe*, influencé par la dialectique de l'identification et de la distanciation dans la dialectique du Maître et de l'Esclave. Le concept est alors utilisé afin de mettre à nu les mécanismes de l'acte de projeter dans l'altérité : le moyen par lequel le patriarcat a mis les femmes dans la position de l'Autre absolu, projetant sur les femmes une féminité constituée du rebut de la transcendance masculine. L'altérité dans la vision de Simone de Beauvoir est une pure négativité ; c'est le domaine de ce que Julia Kristeva appelle l'abject. Voir Simone De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 1976, Paris, Gallimard.

<sup>777</sup> Luce Irigaray introduit, par analogie avec le concept d'*othering*, le *saming*, qui consiste à imposer à l'autre le statut du même, tout en niant à l'autre, réifié, le droit à la différence, en le soumettant ainsi aux lois de la spécularité phallique.

<sup>778</sup> Le terme de proprioception est utilisé, dans ce contexte, au sens de perception par le sujet de son propre corps.

<sup>779</sup> Putain, p.159.



« vieille ». Le malaise éprouvé face à la jeunesse de Mathieu entraîne Cynthia encore une fois dans une réflexion sur les raisons qui l'ont poussé à aller voir une femme comme elle, à « payer » pour avoir des services sexuels, alors qu'« [il] pouvait avoir les femmes qu'il désire au-dehors<sup>780</sup> ». Le corps matériel de Mathieu, bien qu'il soit en opposition avec le corps de Malek, que nous avons analysé dans le premier profil, est vite remplacé par une « image inconsciente du corps », une image d'un corps « vieux », « ridé » et « mou ». Cette image inconsciente du corps d'autrui traduit le désir non statique de Cynthia, un désir dont le contour reste flou et difficile à cerner.

Cette image inconsciente du corps n'est pas seulement à considérer comme une prise de conscience affective et libidinale, mais aussi comme une prise de conscience de l'impossibilité de l'affirmation du désir entre deux sujets qui se ressemblent, d'où notre emploi du concept de « saming ». À maintes reprises, Cynthia relève les similitudes avec Mathieu, donnant ainsi au lecteur l'impression de lire les attributs d'un seul et même corps :

« [...] quelle figure mon corps fera-t-il à côté du sien, si adéquat au sien, d'une équivalente fermeté ? [...] Mathieu me prend je ne sens rien du tout, que l'inconfort de sa vigueur et de ses formes musclées, et lui ne semble pas s'en inquiéter, de ma vigueur et de mes formes musclées, notre parenté ne semble pas le gêner, non il bande comme bandent les jeunes, sans raison, il pense sans doute qu'il va de soi de bander ainsi, de notre jeunesse partagée, il bande et je ne comprends pas la fonction de son sexe si adapté au mien, [...] et en regardant ses yeux semblables aux miens, sa bouche semblable à la mienne, je me dis je n'ai pas envie, que j'en crèverais d'ennui même si nous allons bien ensemble, je n'y croirais pas même si les gens se retournaient sur nous dans la rue en pensant combien nous sommes dans le droit chemin de ce que nous devons être [ ... ]. »<sup>781</sup>

La similitude des caractéristiques corporelles limite l'expansion de la narratrice à travers le sujet masculin et l'impossibilité de se définir en tant que sujet unique, ce qui débouche sur le rejet de l'autre. Dans ce sens, Cynthia écrit :

« sa proximité me fait peur, et quand tout est fini il me masse longuement le dos à ma demande, masse-moi le dos mon chéri car ta force m'a éreintée, elle est venue à bout de la mienne, laisse-moi te tourner le dos et fermer les yeux, décharge moi de ta présence, et pour montrer ma reconnaissance, pour encourager ses mouvements, je gémiss un peu, avec sensualité, je me déhanche en gémissant car il faut bien déplacer dans le dos ce qui n'a pas eu lieu ailleurs, diriger son attention sur un endroit plat de mon corps, et puis d'ailleurs les hommes et les femmes d'une même génération sont faits pour ça, pour se masser fraternellement le dos, dans la tranquillité de ce qui ne peut pas arriver. »<sup>782</sup>

---

<sup>780</sup> Putain, p.159.

<sup>781</sup> Putain, p.159-160.

<sup>782</sup> Putain, p.160-161.

Mathieu est considéré dès lors comme une menace pour la narratrice en tant qu'être subjectif<sup>783</sup>. L'importance accordée par Cynthia à l'apparence physique traduit la conscience qu'elle a d'exister en tant qu'être-corps. Or, le corps de Mathieu fait obstacle à l'aboutissement et à la continuité de cette conscience de soi-même en tant que corps-individuel et unique. Et cela nous conduit à évoquer le même *moi* ou « *same self* », qui s'oppose à ce que la narratrice cherche à montrer à travers son histoire, au fait d'exister en tant que personne singulière, non conforme avec les modèles prédéfinis et de réaliser son être pour soi dans l'autre. Le rejet de Mathieu n'est en aucun cas une dévalorisation de sa personne de la part de la narratrice. Le rejet est limité au fait qu'il lui est trop semblable et empêche toute identification dialectique entre soi et l'autre, qui débouche sur le « je est un autre<sup>784</sup> », comme le disait Rimbaud.

Enfin, les comportements et les représentations en matière de sexualité proposés par la narratrice sont tout à la fois des manières de délimiter le sexuel et les modes d'interaction entre les deux partenaires. Dans l'orientation intime de Cynthia, la sexualité apparaît non pas comme une fonction biologique, mais comme une pratique prégnante dans les représentations sociales. Dans *Putain*, Cynthia, dans un mouvement d'expertise, montre que les territoires de la sexualité se construisent à partir de la diversité des trajectoires biographiques et de la connaissance de la sexualité. Toutefois, on relève que l'orientation intime de Cynthia, dans sa structure variable et à travers la multitude des partenaires, tourne autour d'un nœud primordial, à savoir la recherche d'un désir propre. Michel Bozon explique dans « Orientations intimes et constructions de soi » que

« la sexualité est la porte de la subjectivité, ou de la connaissance de soi, même si elle n'a aucune signification propre. De fait, le sexuel se borne à dire le non-sexuel. Mais il a la propriété de pouvoir symboliser et fixer durablement, au plus près des corps, ce qui a du poids dans les vies : être reconnu par des autres multiples, être intégré dans une dyade stable, ou bien être autonome, responsable et comptable de soi-même. »<sup>785</sup>

L'orientation intime brossée dans *Putain* ne se limite pas à des pratiques passives et actives ; elle est variée, elle peut être vécue de manière discrète et secrète, ou inversement d'une manière extravertie et visible. La sexualité est appréhendée par la narratrice comme une composante intrinsèque de sa personnalité, tout autant que comme un attribut des diverses

---

<sup>783</sup> Le mot subjectif est à comprendre dans le sens de *ce qui est dans le sujet* : il renvoie à toutes les caractéristiques qui font de la personne un sujet unique dans un groupe de personnes. Le mot « sujet » est pris ici au sens moderne de sujet conscient de soi.

<sup>784</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition Le livre de Poche, 1999, p.237.

<sup>785</sup> Michel Bozon, op.cit.p.33.

relations qu'elle noue avec ses partenaires. Cynthia vit une hétérosexualité polyandre, une sexualité hors d'une fixation pour un seul partenaire, même si elle ne cache pas son désir d'aimer un homme d'un vrai amour. Cette hétérosexualité polyandre est consommée génialement et se manifeste essentiellement à travers son corps morcelé qui s'est, dans tous ses morceaux, identifié au désir dans une forme de corps à dialectique orale : plus il y a de consommateurs, plus elle est valorisée, et la séduction devient synonyme d'existence<sup>786</sup>.

### 2.2.3 Une sexualité nourricière

Dans *Putain*, la venue à l'écriture passe par une pleine activité corporelle, qui met en jeu tout le corps. À travers cette idée essentielle qui se dégage du style de l'écrivaine, de cette écriture souple et maniable qu'elle a appris à modeler à l'image de son corps façonné pour en faire un prolongement naturel de son existence, Nelly Arcan élabore à partir du corps un réseau de connexions qui participent de l'élaboration d'une écriture spécifique, propre, dont la base reste la confusion du propre et du figuré qui connotent le sujet féminin. L'engagement du corps dans l'écriture nourrit la plasticité des longues phrases et transforme le corps textuel en une chair linguistique. Cette écriture qui tient au corps puise ses sources dans l'être de l'écrivaine ; les mots à la fois « haletants » et épanouis rythment les phrases et assimilent l'écriture à un plaisir et à une jouissance comparables à celles que procure l'activité sexuelle, voire plus transcendantes encore :

« enfin je peux penser à tous ces hommes [professeurs de philosophie et psychanalystes] que je ne verrai jamais dans ce métier car il ne fréquentent pas les putains, pas eux, ils préfèrent les livres, jouir des mots et des concepts, de l'espace stellaire de la volonté de puissance et de l'éternel retour, ils ne pensent pas à moi car je suis trop lourde de ma chair, trop encombrante et – quand je parle je dis toujours une suite de propos incohérents – comme si j'allais finir par lui échapper. »<sup>787</sup>

Les tensions internes et les changements corporels vécus par la narratrice sont représentés par un ensemble de métaphores et de champs lexicaux tissés par et dans le corps féminin, qui semblent ainsi nourrir la chair linguistique. Parmi ces métaphores, on relève celle de la sexualité nourricière, que nous analysons comme une transposition dans l'écriture d'un

---

<sup>786</sup> Françoise Dolto, *Sexualité féminine, libido/erotisme/frigidité*, Édition, Le Livre de Poche, Paris, 1982.p.134-135.

<sup>787</sup> *Putain*, p.46.

lieu antiquement féminin, à travers un mouvement qui répond à cette « double postulation » de la rupture et de l'avènement décrite par Roland Barthes.<sup>788</sup>

En effet, Cynthia manifeste un désir difficilement réalisable, à savoir le désir d'un corps éthéré. Nous avons vu dans le chapitre précédent l'une des tentatives élaborées par la narratrice afin d'échapper à ce corps « encombrant », soit son expérience d'anorexie. L'inappétence n'est pas seulement un refus du corps, mais un refus du corps féminin et une haine qui porte plus particulièrement sur les parties de son anatomie liées à la féminité : le ventre, les seins, les hanches. Ce qui est rejeté à travers ces attributs, c'est la figure maternelle, perçue comme trop vulnérable, puisqu'elle est autant méprisée qu'hypocritement glorifiée. En outre, en se privant de l'alimentation, Cynthia met en avant la relation assez particulière de la femme avec la nourriture<sup>789</sup>. En plus de la frigidité gustative (l'anorexie), le rapport à la nourriture renvoie à l'appétit féminin, qui suscite la peur et la répulsion, car cette aspiration goulue en évoque d'autres, de nature sexuelle (la mangeuse d'hommes), affective, politique, toutes perçues comme excessives.

« [...] c'est ainsi que j'ai commencé à calculer tout de la nourriture que je prenais jusqu'à ce que ma vie se résume à une pomme que je ne parvenais pas à manger convenablement, du moins pas selon la liste des contraintes que je ne finissais plus de rallonger, que je m'imposais tout en sachant que je ne m'en sortirais jamais, que nul ne peut se sortir d'un univers où la règle est une motivation, et mes journées en devenaient un repas interminable où tout devait être suivi à la lettre de peur de manger trop vite et de ne plus savoir m'arrêter, de peur d'associer la nourriture à quelque plaisir que ce soit, à la glotonnerie de mon père que je n'ai jamais osé regarder lorsque nous étions à table car les bruits qui sortaient de sa bouche ressemblaient trop aux halètements de celui qui jouit. »<sup>790</sup>

En parallèle avec l'imaginaire de l'anorexie et la privation comme tentative d'accéder à un corps éthéré, on note la présence d'une métaphore qui se tisse par analogie : c'est la métaphore de la consommation sexuelle comme compensation. Cette analogie est fréquente en littérature, mais elle acquiert chez l'écrivaine des résonances plus spécifiques, puisqu'elle pousse très loin cette similitude, jusqu'à effacer toute métaphore.

---

<sup>788</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972.p64.

<sup>789</sup> Naomi Wolf rappelle que, dans les situations de famine, sous toutes les latitudes, les femmes sont les plus exposées aux privations. En effet, les femmes à l'époque victorienne, s'arrangeaient par exemple pour se retrouver seules avec la nourriture : une femme est censée picorer, remplir modérément son assiette. Il est inconcevable qu'elle se laisse aller sans retenue aux plaisirs de la chair. De surcroît, son rôle traditionnel est d'être celle qui prépare avec tendresse les plats pour les autres, mari et enfants. Les femmes se voient encore dénier les plaisirs de la table eu eux-mêmes, sans compter que le plaisir sexuel promis n'est pas forcément satisfait. Voir Naomi Wolf, *Le Mythe de la beauté*, op.cit.p.137.

<sup>790</sup> *Putain*, p.170

En effet, la métaphore de la consommation sexuelle s'implante dans le texte par l'association, du verbe « manger » au champ de la nourriture et par deux synecdoques renvoyant au corps humain : « les queues » pour désigner les clients et les réduire ensuite à un objet à manger. Quant à « la bouche » de la narratrice, elle renvoie à la partie agentive de son corps. La bouche est aussi une métonymie du sexe féminin, ce déplacement crée une ambiguïté autour des fonctions des parties de l'anatomie du corps féminin. Consciente que le fait de recréer une matière linguistique requiert toutes les ressources, Nelly Arcan recourt à toutes les possibilités du corps, car si l'écriture tient au corps, elle procède également de ses organes creux, réceptacles de la parole que sont les organes féminins. Le registre oral domine dans cette métaphore, marquée d'une part par l'utilisation d'un champ lexical qui souligne l'ambivalence de l'incorporation orale vis-à-vis de l'objet (le sexe masculin) et, d'autre part, par l'usage des verbes « croquer », « engloutir », « déglutiner », « mastiquer », qui renvoie à la volonté de dévorer et de détruire. L'association récurrente de « bouche » à « queues » est par conséquent une allusion à une nourriture humaine ou animale. Avec Cynthia, les lèvres sexuelles sont substituées aux lèvres buccales ; par cette substitution, elle décrit une activité sexuelle mise en scène par l'acte répétitif de la « suc[cion] à la chaîne<sup>791</sup> ». Le verbe « sucer », dans cette métaphore, traduit l'acte de dépouiller le sexe masculin de toute son énergie et sa substance et renvoie à une succion vampirique du premier âge, développée par Mélanie Klein. Cependant, cette bouche est aussitôt réduite à une « fente muette<sup>792</sup> » ; le mutisme de la fente désigne la perte de l'usage de la bouche et l'impossibilité de parler, d'exprimer cette nourriture inadaptée. L'inscription de la bouche et de la fente dans le mutisme, la douleur de l'« écorchure » renvoie au sexe-trou, au vide interne, au dedans sans limites que la représentation du vagin a bien du mal à circonscrire. L'angoisse accompagnant cette représentation est par conséquent manifestée par la surconsommation sexuelle comme acte de remplissage, de réconfort psychique, visant à faire disparaître le creux ; quant à l'anorexie, elle est vue comme une volonté de fermer toutes les issues, toutes les cavités : rien ne rentre ni ne sort.

Par ailleurs, la métaphore de la consommation sexuelle parachève une autre métaphore psychique : celle du stade oral de la sexualité de la narratrice. Cette métaphore psychique se déploie comme une représentation inconsciente maternelle concernant la filiation de la féminité (la relation mère-fille). Par le biais du mécanisme d'intériorisation, Nelly Arcan peint

---

<sup>791</sup> Putain, p.53.

<sup>792</sup> Putain, p.63.

une des multiples composantes de sa propre identité. La sexualité orale fait dès lors écho à « un moi embryonnaire », selon l'expression de Mélanie Klein<sup>793</sup>. L'image de l'orifice-bouche est certes constituée comme une représentation de la recherche perpétuelle d'un plaisir qui reste inassouvi, mais elle reste avant tout retour sur soi, propice à l'exploration de l'intériorité. Comme un enfant qui joue à la gigogne pour devenir elle-même une gigogne, « une poupée décoiffée », Nelly Arcan est, pour reprendre les mots d'Annie Anzieu,

« [un] bloc net et mystérieux dans ses rondeurs fermes et fondues. Bien fermée sur elle-même, depuis toujours, conservatrice de ses homonymes internes jusqu'au petit noyau profond reproduit par soi-même : la poupée gigogne. Image de la recherche intérieure, découverte : identique à soi, à la nuance près, s'ouvrant sur un autre soi-même. Extérieur lisse et coloré, rassurant par son homogène stabilité. Tranquillité du sourire, énigme des dedans mystérieux sous la surface sans aspérité. »<sup>794</sup>

Nelly Arcan ouvre et ferme son intériorité, retire l'une de l'autre et enclot le tout dans cette mère. Si la plupart des analystes ont soutenu l'idée que le corps sexué de la femme est investi de l'extérieur vers l'intérieur quant à des fonctionnements qui peuvent s'étendre de l'orgasme à la gestation, par le corps caverneux, précisément par la bouche-vagin, Cynthia semble intégrer les mouvements de l'objet pénétrant et inverse l'orientation dedans/dehors, ce qui permet au plaisir oral de se transposer directement à la génitalité dans le but de mettre l'accent sur sa dépendance vis-à-vis de l'amour de sa mère. Dans ce contexte, Julia Kristeva explique cette réversibilité du dedans/dehors, d'une part par la forte mobilisation vaginale-cloacale du corps caverneux féminin, ainsi que, d'autre part, par l'excitation clitoridienne qui structurent d'emblée la sexualité originelle de la fille comme une bisexualité psychique, à la fois passive et active. Cette effraction primaire des orifices de du premier Œdipe est compensée par l'élaboration précoce d'un lien d'introjection-identification avec l'objet aimant et intrusif qu'est la mère, pour autant qu'elle relaie le désir du père<sup>795</sup>. Julia Kristeva qualifie cet Œdipe féminin d'*Œdipe biface*. L'intériorité conçue par la réceptivité orale transforme l'autre maternel en objet indispensable, en doublure du désir, qu'il s'agit de cultiver et de maintenir dans la réalité extérieure. L'utilisation de la bouche-vagin chez la

---

<sup>793</sup> Voir Mélanie Klein, *La psychanalyse des enfants*, Chapitre XI, 1959, Paris, PUF.

<sup>794</sup> Annie Anzieu, *La femme sans qualité*, Esquisse psychanalytique de la féminité, Édition, Dunod (3<sup>e</sup> édition), Paris, 2004, p.13.

<sup>795</sup> Voir Julia Kristeva, *Seul une femme*, Édition de l'Aube, 2013, p.242. Dans *Seule une femme*, Julia Kristeva met l'accent sur « la complexité de l'Œdipe prime de la fille et sa monovalence chez le garçon ». Elle tient, selon elle, à la différence anatomique entre les sexes, tout autant qu'aux motifs historiques et culturels qui déterminent l'ambivalence de la séduction parentale à l'égard du « deuxième sexe », dont l'évolution ultérieure est à la fois plus fragile et plus complexe (la mère projette sa dépression sur la fille, mais utilise le garçon comme prothèse phallique enviable tout autant que détestable).

narratrice correspond alors à une demande psychique, qui vise à ce que le client la comprenne comme une mère imaginaire.

En outre, Cynthia reformule à maintes fois le désir de se transformer en un homme : « je voudrais être un homme pour avoir une femme<sup>796</sup> » ; plus loin dans le texte, elle écrit : « j'aimerais ne pas être une femme pour ne pas me larver devant le miroir [...], j'aimerais aimer d'un amour d'homme, aimer la jeunesse et la beauté, bander à en perdre la vue [...]. C'est mon sexe qui ne veut pas, qui ne peut pas.<sup>797</sup> » En tant que sujet de la parole, Cynthia se rend compte de ce qu'elle est désavantagée et dévalorisée par l'absence du pénis, d'où l'impossibilité de son accession à l'universalité de la pensée de la parole et de la pensée, réservée au père, détenteur du phallus dans toutes les cultures patrilinéaires. Ainsi, elle manifeste son adhésion « à l'ordre phallique en gardant l'empreinte polymorphe vouée au désir de la mère, et donc d'une homosexualité féminine endogène. C'est ainsi que la fille accomplit son accès à l'ordre phallique<sup>798</sup> ». Cynthia exprime cette envie de l'autre-féminin :

« On dit souvent que ma hantise des femmes est vexante, que c'est toujours la même rengaine, pourquoi ne pas leur sourire gentiment et les applaudir lorsqu'elles parviennent à faire bander des masses, ne suis-je pas une femme moi-même, une putain de surcroît, ne puis-je pas leur donner une chance ? C'est vrai, je suis la preuve que la misogynie n'est pas qu'une affaire d'hommes, et si je les appelle larves, schtroumpfettes, putains, c'est surtout qu'elles me font peur, parce qu'elles ne veulent pas de mon sexe et qu'il n'y a rien d'autre que je puisse leur offrir, parce qu'elles ne viennent jamais sans la menace de me renvoyer à ma place, dans les rangs, là où je ne veux pas être. »<sup>799</sup>

Autrement dit, Cynthia désire l'autre-féminin, mais elle désire plus que tout devenir un sujet phallique : un sujet de parole et de pensée, tout en conservant sa position passive dans le but de devenir *l'objet du père*. Cette bisexualité psychique portée par la narratrice est dès lors l'empreinte de l'essence même de la femme selon Julia Kristeva, car elle altère d'une manière provocante et paradoxale la vision totalisante d'« une condition féminine ». De plus, à travers l'économie de sa propre sexualité, Nelly Arcan réécrit le féminin d'aujourd'hui, un féminin singulier, propre à chaque femme, même dans les expériences sexuelles les plus marginalisées, comme la prostitution. Le travail de la psychanalyse, dans *Putain*, est alors une forme de dépassement de cet enfermement dans les catégories sexuelles, une ouverture sur la construction complexe du psychisme féminin, dans le but d'interroger la déconstruction des identités, partir de la seule question qui vaille, celle de la singularité de chacune et de chacun.

---

<sup>796</sup> *Putain*, p.123.

<sup>797</sup> *Putain*, p.123.

<sup>798</sup> Julia Kristeva, *Seule une femme*, op.cit.p.244.

<sup>799</sup> *Putain*, p.17-18.

La force intime des expériences sexuelles vécues par Cynthia fait l'inventivité de son entreprise scripturale, grâce à la maîtrise de la psychanalyse, mais offre surtout au lecteur à lire une orientation intime marginalisée, conçue comme la preuve d'un dépassement de soi et de la condition que la société lui a réservée :

« [...] Lorsque le sujet femme parvient à accomplir le tourniquet complexe que lui imposent l'Œdipe prime et l'Œdipe bis, elle peut avoir la chance d'acquérir cette étrange maturité dont l'homme manque si souvent, ballotté qu'il est entre la pose phallique du « macho » et la régression infantile de l'« impossible M. Bébé ». Dotée de cette maturité, une mère peut accueillir son enfant non pas comme une prothèse phallique ou narcissique, mais comme la présence réelle de l'autre : peut-être la première, à moins que ce ne soit la seule possible, et avec laquelle commence la civilisation comme un ensemble de liens basés non plus sur Éros, mais sa sublimation en Agapè [...]. »<sup>800</sup>

Nelly Arcan traite dans *Putain* de deux transmissions : celle du *féminin*, à partir de la scène symbolique de la notion d'entre-deux-femmes, celle des aléas de *l'identité* avec ses rouages et *l'autre* qui lui rappelle son propre manque inassumé (envie de pénis ou masochisme féminin).

« Voilà pourquoi ce livre est tout entier construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression, d'où sa dimension scandaleusement intime. Les mots n'ont que l'espace de ma tête pour défiler et ils sont peu nombreux, que mon père, ma mère et le fantôme de ma sœur, que la multitude de mes clients qu'il me faut réduire à une seule queue pour ne pas m'y perdre. Mais s'il fait appel à ce qu'il y a en moi de plus intime, il y a aussi de l'universel, quelque chose d'archaïque et d'envahissant, ne sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout, là où elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas ? »

En somme, l'entre-deux-femmes, chez Nelly Arcan, dépasse largement le rapport de la mère-fille puisque cette relation se rapporte à une époque qui s'étend de la naissance à la pré-adolescence. Mais ce rapport est assez puissant et fait de la femme un être saturé, puisqu'« en arrivant vers l'Œdipe puis vers la prime adolescence, la future femme trouve déjà en place un champ hystérique chargé, qui rend souvent difficile l'émergence du féminin<sup>801</sup> ». D'où la difficulté à se propulser dans le devenir-femme, car on « naît femme », mais on devient un « je » féminin, *un sujet-femme*. Nelly Arcan formule ce désir dès l'ouverture de son livre :

« Et je n'aime pas ce que les femmes écrivent, c'est que les lire me donne l'impression de m'entendre parler, parce qu'elles n'arrivent pas à me distraire de moi-même, peut-être suis-je trop près d'elles pour reconnaître quelque chose qui leur soit propre et qui ne soit pas immédiatement détestable, qui ne soit pas d'emblée attribuable. Et puis je les envie de

---

<sup>800</sup> Julia Kristeva, *Seule une femme*, op.cit.p.245.

<sup>801</sup> Daniel Sibony, *La haine du désir*, Édition, Christian Bourgeois, 2008.p17.



pouvoir se dire écrivains, j'aimerais les penser toutes pareilles, les penser comme je me pense, en schtroumpfette, en putain.

Mais ne vous en faites pas pour moi, j'écrirai jusqu'à grandir enfin, jusqu'à rejoindre celles que je n'ose pas lire. »<sup>802</sup>

Au demeurant, l'entre-deux-femme chez Nelly Arcan est un espace pour se constituer et renouveler l'approche du féminin, quitte à s'inscrire dans la lisière de l'extrême, du singulier minoritaire, car c'est ce qui fait le génie du féminin. L'auteure de *Putain* pense en ayant une relation sexuelle, pense en écrivant, car cette pensée qui s'est fait chair lui procure immédiatement une nouvelle vie, au-delà du corps et de ses formes, au-delà d'une recherche du moi. L'écriture se veut fusionnelle avec son être, le sujet-femme se réinvente jusqu'à son identité sexuelle, dans une plasticité ouverte à maintes métamorphoses, destinée à faire advenir la chair du monde<sup>803</sup> et à faire resurgir l'universel qui réside dans son moi le plus intime<sup>804</sup>.

### 3. Une écriture délirante, un hermaphrodisme mental

Dans *Putain*, on trouve deux types de récits, en apparence deux écrits ordinaires. Le tableau central brosse la vision intérieure de la narratrice, une percée dans un univers subjectif auquel seule l'écriture logorrhéique donne accès, tandis qu'en ouverture et en clôture du roman on rencontre un texte-cadre, périphérique, portant un regard « extérieur » et « clinique », un regard d'analyste qui « expertise » la situation. La parole de Nelly Arcan s'écoule dans un mouvement associatif et mémoriel, traduisant l'activité de l'inconscient : les mots s'enchaînent et s'associent de façon systématique au protocole de la thérapie psychanalytique. L'écriture, d'apparence déstructurée, se veut une écriture névrotique, plutôt que la retranscription d'un délire, car loin de vivre un effondrement psychotique ou mélancolique, Nelly Arcan trouve dans l'écriture de quoi assurer la pérennité de son moi. L'analyse des mécanismes de cette écriture se fera à la lumière des thèmes abordés dans les chapitres précédents, à savoir : le souvenir infantile comme déclencheur d'un processus de remémoration qui devient le signifiant à partir duquel le moi sujet peut se construire, mais aussi la sexualité féminine, qui investit le geste scriptural faisant du texte lui-même un instrument de démonstration phallique, dont la matérialisation implique une inhibition de la

---

<sup>802</sup> *Putain*, p.18.

<sup>803</sup> Julia Kristeva, *Seule une femme*, op.cit.p.256.

<sup>804</sup> *Putain*, p.18.

pensée. Mais avant d'examiner ces deux points, nous essayerons de délimiter le cadre la thérapie psychanalytique, en interrogeant la figure du psychanalyste.

### 3.1 La figure du psychanalyste

Au premier abord, *Putain* semble écrit à l'attention du psychanalyste de l'auteure<sup>805</sup>. La narratrice, Cynthia, victime du trouble et du mal être analysés dans le chapitre précédent, raconte sa thérapie et surtout sa relation avec son analyste :

« [...] je suis désolée mais je n'aime pas employer le terme analysante pour désigner les femmes suicidaires qui se prostituent, je préfère dire qu'elles sont malades, c'est plus honnêtes et plus excitant aussi, être malade, c'est n'avoir rien à voir avec sa maladie et se laisser aller à gémir d'être ainsi malade, larver en toute légitimité, oui, je pense comme ma mère, mais je vous l'ai déjà dit mille fois, je suis ma mère [...]. »<sup>806</sup>

*Putain* est alors adressé à un « vous » qui semble être a priori le psychanalyste de la narratrice. En plus de ce pronom, on note la présence d'apostrophes qui témoignent de la volonté de s'adresser à lui : « monsieur le psychanalyste<sup>807</sup> », « monsieur le docteur<sup>808</sup> ». Donc, en s'adressant à ce « vous », la narratrice manifeste une volonté de s'engager dans un échange verbal entre l'analysant et l'analysée, bien que, dans le texte, la communication entre les deux sujets semble entravée car à aucun moment on note une prise de parole du psychanalyste : il reste plutôt silencieux, « invariablement muet<sup>809</sup> ». La seule parole rapportée du médecin apparaît dans la formule « paraît-il<sup>810</sup> », qui laisse croire que ce qui a été énoncé provient de quelqu'un d'autre.

Par ailleurs, Cynthia manifeste la volonté de mettre en échec cet échange, de mettre en échec la parole orale (nous reviendrons sur le rôle de l'écriture comme outil de diagnostic et comme acte salutaire) : elle affirme ainsi à maintes reprises rester aphone face à lui : « [...] couchée là sur le divan je me tais la plupart du temps, je dors ou fait mine de dormir car je déteste parler de vive voix<sup>811</sup> ». Outre son silence, elle affirme que le psychanalyste semble

---

<sup>805</sup> Dans une interview donnée au quotidien français *France Soir*, en décembre 2001, Nelly Arcan déclare : « il y avait longtemps que j'avais écrit pour un psychanalyste, mais je n'avais pas l'intention d'en faire un livre. Ce que je voulais d'abord, c'était de me soigner en mettant en scène mes maux dans l'écriture. Le psychanalyste l'a lu et m'a dit d'en faire un livre pour ne pas travailler de façon analytique. Car n'en faire qu'une thérapie signifiait détruire le texte, or cela est un peu dommage. J'ai d'abord accepté de renoncer au travail analytique pour que le livre existe [...]. » *France Soir*, 4 décembre 2001. <http://www.nellyarcan.com/pages/putain.php> consulté le 28/12/15.

<sup>806</sup> *Putain*, p.98.

<sup>807</sup> *Putain*, pp.96-120

<sup>808</sup> *Putain*, p.138.

<sup>809</sup> Francine Bordeleau, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, 2002, n°182, p.22.

<sup>810</sup> *Putain*, p.96.

<sup>811</sup> *Putain*, pp.100-101.

inattentif à ce qu'elle raconte, ce qui fait qu'elle cultive une réticence à l'idée de s'ouvrir à lui : « il est vrai que je parle beaucoup, je parle trop mais jamais devant le psychanalyste, sa présence gêne le développement de ma pensée<sup>812</sup> ». Par ailleurs, Cynthia souligne le caractère prévisible et répétitif de son analysant, par le biais qu'elle prête, par anticipation ou par l'imagination, à ce dernier : « ses paroles que je n'écoute pas parce que je les ai prononcées mille fois déjà [...] <sup>813</sup> » ; plus loin elle écrit : « [...] il tente alors de me pousser ailleurs comme si j'étais en mesure d'y aller, comme si je pouvais voir ce qui se cache derrière ce qui ne marche pas dans ce qui me préoccupe tant [...], mais je n'arrive pas à me laisser aller avec cet homme [...] <sup>814</sup> ». La narratrice semble tout faire pour minimiser l'importance de l'échange entre les deux personnages, en établissant un parallélisme entre son métier d'escorte et ses visites chez son thérapeute : « [...] du lit au divan et du client au psychanalyste, c'est presque pareil, un homme et une femme qui pensent à chaque instant à ce qu'ils ne doivent pas faire, qui ne se regardent pas ou si peu, que pour l'argent et le départ [...] <sup>815</sup> ». Sur un ton ironique, Cynthia décrit l'inversion des rôles : c'est elle qui paye le psychanalyste pour ses services « en regardant ailleurs comme si entre [eux] il ne s'agissait pas d'argent<sup>816</sup> ». Enfin, le ton ironique se transforme à plusieurs reprises en moquerie manifeste à l'égard des méthodes psychanalytiques<sup>817</sup>, lorsque la narratrice souligne la manipulation dont la parole des patients peut faire l'objet : « [...] ainsi joue-t-il avec ce que je dis, remaniant mes phrases avec d'autres mots, et si je veux me pendre c'est pour qu'on me porte [...]. Mais oui, quelle découverte monsieur le psychanalyste, je n'y avais pas pensé, maintenant que j'ai saisi ce lien, je n'ai plus envie de me pendre [...] <sup>818</sup> ».

Créer la figure du psychanalyste pour lui ôter ensuite la parole fait partie d'une stratégie scripturale bien maîtrisée. Nelly Arcan donne l'impression ou plutôt l'illusion, par le biais de la cure et du psychanalyste, d'entrer en contact avec l'inconscient du personnage de Cynthia. Mais la cure, mise en abîme, ne crée qu'un texte écran, dans lequel elle adopte le langage de la psychanalyse :

---

<sup>812</sup> *Putain*, p.82.

<sup>813</sup> *Putain*, p.85.

<sup>814</sup> *Putain*, p.96.

<sup>815</sup> *Putain*, p.53.

<sup>816</sup> *Putain*, p.54.

<sup>817</sup> Andrea King, « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans *Putain* de Nelly Arcan » dans *Women in French Studies*, 2006, p.109.

<sup>818</sup> *Putain*, p.97.

« [...] Une technique d'accès à l'intériorité est donc ici mise au service d'une stratégie de l'aveu, du dévoilement, voire de l'exhibition, qui excite la curiosité du lecteur et relance sans cesse le processus d'identification de l'auteur au personnage homonyme. »<sup>819</sup>

Tout dans la psychanalyse est fondé sur le langage, mais lors d'une cure thérapeutique, ce langage se déploie essentiellement dans le cadre de l'oralité. Or, Cynthia considère la parole comme : « un cri »<sup>820</sup>, « hurler »<sup>821</sup>, « gémir »<sup>822</sup>, ou encore comme une « plainte »<sup>823</sup>, des sons qui brouillent le discours et gênent sa compréhension. Cependant, elle adopte certains des mécanismes du langage psychanalytique, comme la libre association, l'interprétation des rêves, les mots coupés, décomposés, recomposés et repris dans d'autres agencements et par emboîtements. Cynthia affirme en conséquence que « son livre est tout entier construit par associations [...] d'où sa dimension scandaleusement intime<sup>824</sup> ».

La dévalorisation explicite du langage oral marque dès lors l'avènement de l'écriture, dans ce contexte Cynthia affirme : « [...] je n'arrive pas à retenir ce qu'il me dit car ça n'a rien à voir avec ce qui est écrit dans les livres, ce qui écrit est toujours beaucoup plus clair que tout ce qu'on peut dire.<sup>825</sup> » Outre l'intentionnalité du geste d'« écrire », qui met le corps en activité dans un but précis, écrire se veut pour la narratrice la mise en œuvre d'un autre système de communication que la parole, soit la mise en acte de ce système oral, de la maîtrise du corps et notamment de la main dans le geste scriptural, d'où la valorisation du rôle de la main décrite précédemment<sup>826</sup>. Écrire est aussi pour la narratrice le moyen de laisser une trace, une manière d'introduire son système de pensée, son savoir et sa connaissance, les expressions les plus inconscientes de son existence et les limites du désir. Écrire, seule, entre deux rendez-vous de clients « assise sur le lit, devant les rideaux tirés de la fenêtre, en tournant sur [elle] même, en fixant le mur<sup>827</sup> », devient un acte d'auto-analyse, une vision de soi sur et par soi-même, en l'absence de toute présence. Enfin, l'écriture est avant tout pour la narratrice une manière d'acquiescer ce qui peut laisser une trace, d'avoir de la reconnaissance

---

<sup>819</sup> Philippe Gasparini, *Est-t-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, 2004, p.23.

<sup>820</sup> *Putain*, p.23.

<sup>821</sup> *Putain*, p.86.

<sup>822</sup> *Putain*, p.101.

<sup>823</sup> *Putain*, p.143.

<sup>824</sup> *Putain*, p.17.

<sup>825</sup> *Putain*, p.96.

<sup>826</sup> Voir le chapitre précédent sur la sexualité entre désir et corporéité.

<sup>827</sup> *Putain*, p.65.

pour sa vraie personne et de reformuler son moi, au-delà de cette personne « sans organes, sans poils et sans odeurs <sup>828</sup>».

### 3.2 Cynthia, une femme analyste

Dans l'avant-propos de *Putain*, la narratrice affirme que l'acte d'écrire est avant tout pour elle-même une manière d'« écrire jusqu'à grandir enfin <sup>829</sup> ». Écrire pour retrouver son moi perdu dans le jeu de miroir, pour faire face à ses hantises, à des mutilations identitaires auxquelles la famille et la société ont contribué, c'est ainsi qu'on appréhendera la question de l'auto-analyse dans l'entreprise scripturale de Nelly Arcan.

En effet, tout travail d'auto-analyse dans le cadre d'une thérapie psychanalytique est lié structurellement à la mémoire, qui est, par nature, un moyen d'exploration du passé. Par le biais de la mémoire, l'individu remonte à ses souvenirs les plus lointains et les plus enfouis. Il s'agit aussi d'une exploration par laquelle l'explorateur remanie en permanence son présent, par la reviviscence des traces de son passé. Le processus de remémoration <sup>830</sup> est ainsi le premier mécanisme de la psychanalyse que Cynthia exploite dans le texte. Par ailleurs, plusieurs formules, telles que « je dois maintenant me rappeler quand et comment tout a commencé » <sup>831</sup> « je dois savoir pourquoi il en est ainsi » <sup>832</sup> ou « je dois parler de tout ce que je vous jette à la figure » <sup>833</sup>, rendent compte de l'actualisation du passé dans le présent. Par contre, aucune de ces marques textuelles ne suggère qu'une question a été préalablement posée par l'analyste : « chaque phrase de cette confession semble en tous cas tirée d'un dialogue dont on aurait enlevé systématiquement les répliques ou les questions. <sup>834</sup> » La narratrice s'oblige ainsi à faire un retour sur elle-même, tout en montrant ses connaissances en matière de psychanalyse et ses aptitudes à s'auto-diagnostiquer par l'anticipation des questions et des réponses :

---

<sup>828</sup> *Putain*. p.96.

<sup>829</sup> *Putain*.p.18.

<sup>830</sup> Claude Smadja explique, dans « La dépression essentielle, trace négative de la mémoire psychosomatique », que la remémoration et la mémoire ne sont pas deux notions identiques. Les capacités de mémorisation peuvent apparaître très importantes chez les sujets dont le récit est essentiellement factuel et selon le fonctionnement mental de nature opératoire. Dans ce cas, la mémoire paraît davantage liée aux capacités instrumentales du sujet. Au contraire, la remémoration se définit comme un processus, lié à l'activité inconsciente et à son déterminisme. Il est activé par le processus analytique et dans son cadre. La remémoration engage le sujet tout entier et réunit associativement son passé à son présent. Voir Claude Smadja dans, « *Corps acte et symbolisation : psychanalyse aux frontières* », sous la direction de Bernard Chouvier et René Roussillon, Bruxelles, De Boeck, 2008 p. 71-73.

<sup>831</sup> *Putain*, p.55.

<sup>832</sup> *Putain*, p.79.

<sup>833</sup> *Putain*, p.100.

<sup>834</sup> Michel Biron, *Écrire du côté de la mort*, Voix et Images, 2002, Volume 27, p.338.

« Je n'aime pas la tournure de cette réflexion, il y a quelque chose que je ne comprends pas, que je ne peux comprendre, je n'aime pas ça mais il est sans doute préférable que je m'y accroche, faute de connaître une réponse qui vient de toute façon bien avant la question<sup>835</sup>. »

Le processus de remémoration apparaît dans le texte à travers des opérations psychiques à valeur substitutive, comme la répétition et le transfert.<sup>836</sup> Nous avons en effet abordé précédemment la question du transfert, à travers l'identification de la narratrice à la figure maternelle, une figure de médiation qui imprègne l'expérience émotionnelle de Cynthia. En ce qui concerne la répétition, elle se manifeste à travers les évocations de l'histoire personnelle et familiale de la narratrice, disposées dans un tissu d'associations libres reliant à chaque fois le corps à des contenus psychiques. Le texte s'organise dès lors de manière circulaire, grâce à une parole libérée et spontanée, à l'instar du cheminement analytique développé lors d'une séance de thérapie, dans laquelle l'analysée commence souvent par parler d'un sujet précis pour bifurquer sur autre chose. Le travail analytique de la narratrice se veut une exploration des profondeurs de l'immensité intime ; il puise ses sources dans la vie du moi et dans le regard de l'autre pour faire face à son autre moi enfoui, grevé de pertes, de frustrations, d'envies, frappé des pulsions de mort et de destruction.

En occupant la place de l'analyste comme celle du patient, deux places généralement antithétiques, Cynthia mène le jeu des rôles dans l'instance scripturale. Elle met en scène le retour d'un échange avec soi-même, qui tantôt veut venir à bout de quelque chose<sup>837</sup>, tantôt esquive de nommer un mal que l'on se refuse habituellement à nommer<sup>838</sup>. Néanmoins, la narratrice, dans ce mouvement d'hésitation et de va-et-vient entre les rôles, parvient à se

---

<sup>835</sup> P.p.50.

<sup>836</sup> Dans son écrit de 1914, « Remémoration, répétition et perlaboration », Freud montre que dans les textes techniques traitant du processus de la remémoration, celui-ci peut être remplacé par d'autres opérations psychiques : il inscrit la répétition comme un succédané de la remémoration, et le transfert en est la situation exemplaire. Sur la voie qui conduit de l'automatisme de répétitions au processus de remémoration, se trouvent les résistances inconscientes de l'analysant. C'est le dépassement de ces résistances inconscientes, dans un travail lent et patient, celui de la perlaboration, qui peut ramener dans le domaine psychique le passé oublié.

La « perlaboration » (ou working-through) est un processus par lequel l'analyse intègre une interprétation et surmonte les résistances qu'elle suscite. Il s'agit là d'une sorte de travail psychique qui permet au sujet d'accepter certains éléments refoulés et de se dégager de l'emprise des mécanismes répétitifs. La perlaboration est constante dans la thérapie, mais elle est plus particulièrement à l'œuvre dans les phases où le traitement paraît stagner et où une résistance, bien qu'interprétée, persiste. La perlaboration est favorisée par des interprétations de l'analyste, consistant notamment à montrer comment les significations en cause se retrouvent dans des contextes différents. Voir

[http://psychia.ru/fr/dictionnaires/laplanche\\_et\\_pontalis/voc211.html](http://psychia.ru/fr/dictionnaires/laplanche_et_pontalis/voc211.html) consulté le 24/01/2016.

<sup>837</sup> Putain, p.17.

<sup>838</sup> Putain, p.99.

diagnostiquer à plusieurs endroits dans le texte : « je ne suis pas normale de vouloir ça »<sup>839</sup>, « les esprits malades comme le mien, les esprits serviles de cafards qui n'ont pas reçu d'yeux pour se voir de peur qu'ils en crèvent »<sup>840</sup>.

Écrire est un acte salvateur pour Cynthia, le verbe se transforme en *une voix psychique* qui permet de réunir les morceaux éparpillés du sujet féminin. En maniant le verbe, Cynthia transforme le texte en un miroir dans lequel elle peut enfin se regarder comme un sujet unifié et producteur. Écrire se veut une appropriation d'un acte placé sous l'égide de l'homme. Enfermée dans une chambre, Cynthia entasse les pages et se confronte avec le langage ; dans une longue gestation elle atteint son but, qui n'est que l'équivalent de la possession d'un instrument de reproduction : la plume est un « pénis », puisque ce mot a le même sens en latin que son équivalent en français. La narratrice s'adonne à une verbalisation de la parole, qui émerge grâce au silence de l'analyste. Le mutisme de l'analyste crée un espace imaginaire et vide, que la narratrice comble de ses révélations, mais aussi qu'elle exploite pour jouer avec les frontières du réel et du fictionnel. Cynthia écrit : « mon psychanalyste pourra s'applaudir d'avoir gardé le silence pendant longtemps sur ce qu'il savait dès le début [...] »<sup>841</sup>. Puis, elle explique comment « il tente de [la] pousser ailleurs [...], pour pouvoir voir ce qui se cache derrière ce qui ne marche pas »<sup>842</sup>.

Par le biais de la dimension thérapeutique du récit, la narratrice s'octroie une liberté de nommer son mal de femme, en écrivant :

« [...] que je sois malade serait une bonne nouvelle, je veux dire malade d'une maladie qui ait un nom et qu'on puisse diagnostiquer sans ambiguïté, mesdames et messieurs, je suis malade de ceci, de cette maladie qui existe car elle a un nom, et présentement je suis malade de ne pas pouvoir nommer le mal que j'ai, et vous verrez que je mourrai de ça [...]. »<sup>843</sup>

Elle questionne aussi les limites du langage, car souvent « les mots ne [lui] disent rien »<sup>844</sup>. Les mots ne disent pas suffisamment la parole saignante, la haine, le désir insatisfait ou encore l'identité transformée qui lutte pour la destruction des identifications à une image

---

<sup>839</sup> Putain, p.54.

<sup>840</sup> Putain, p.100.

<sup>841</sup> Putain, p.100.

<sup>842</sup> Putain, p.96.

<sup>843</sup> Putain, p.144.

<sup>844</sup> Putain, p.144.

de contenant « fourre-tout », intériorisée sous l'empire d'une mère « larve ». Par conséquent, Cynthia choisit de parler de tout et de rien, car la règle veut qu'elle associe librement ce qui lui vient à l'esprit, de choisir le diagnostic et le remède car il ne tient qu'à elle d'être hystérique ou obsessionnelle, mélancolique ou autre chose<sup>845</sup>. Face à ces « choses incertaines »<sup>846</sup>, Cynthia affirme sa volonté de « se réinventer une vie pour pouvoir en savoir quelque chose ». La forme serpentine<sup>847</sup> du récit renforce l'idée de suggestion et octroie à Cynthia le pouvoir de répéter sans cesse ses pensées sans jamais les formuler explicitement, car elle estime que ce dont elle parle « ce n'est pas à [elle] de vous le dire »<sup>848</sup>. Dans *Putain*, dire et redire dépasse la forme simpliste de la répétition pour « devenir l'expression d'une tentative sisyphéenne d'épuisement et d'élucidation du passé, d'une recherche formelle, d'une reprise prospective<sup>849</sup> », un aspect obsessionnel de l'écriture. Corrélativement, l'utilisation du présent de narration dans le processus de remémoration revivifie le vécu pour donner une dimension d'immédiateté aux histoires névrotiques qu'elle porte en elle et que chacun d'entre nous peut avoir. Écrire au présent garantit une linéarité du récit et du « je » de la narratrice, mais sous l'apparence de cette continuité on découvre un « je » fait de brisures, immergé dans un effondrement psychique. Le délire est ainsi employé comme une forme de la folie dans le récit, afin de dresser un rempart contre des puissances destructrices et pour exprimer une décomposition souterraine et invisible, à l'instar de Schreber dans *Les Mémoires d'un névropathe*<sup>850</sup>.

### 3.3 Le moi délirant au royaume du signifiant

*Putain* laisse peu transparaître des études littéraires que Nelly Arcan a menées conjointement à son travail d'« escorte », hormis quelques références à « Jean-Paul Sartre et la nausée qu'on éprouve devant ce qui vit<sup>851</sup> ». De même que Roquetin, dans la *Nausée*, Cynthia éprouve un dégoût sans limites de ce qui se rattache à la culture patriarcale, d'où sa demande : « comment ne pas avoir la nausée des institutions et des édifices à bureaux, enfin

---

<sup>845</sup> *Putain*, p.99.

<sup>846</sup> *Putain*, p.99.

<sup>847</sup> Andrea King, Nommer son mal : *Putain* de Nelly Arcan, *Atlantis : A Women's Studies Journal*, 2006, Volume 31, p.43.

<sup>848</sup> *Putain*, p.103.

<sup>849</sup> Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Édition Grasset, Paris, 2005, p.185.

<sup>850</sup> Daniel Paul Schreber, *Les mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, 1975. Édition originale allemande : *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken von Dr jur. Daniel Paul Schreber*, Leipzig, Oswald Mutze, 1903.

<sup>851</sup> *Putain*, p.137.



de tout ce système de chiens qui jouent aux hommes d'affaires.<sup>852</sup> » Ensuite, dans le texte, la narratrice mentionne « Antonin Artaud qui souffrait de voir les femmes enceintes<sup>853</sup> ». Ces deux références viennent ponctuer le discours de Cynthia et interrompent la répétition mécanique de l'avilissement du sujet féminin. Puis, une référence entre implicitement en résonance au cours de notre lecture, qui se rapporte au « président Schreber et à sa cosmogonie de nerfs, à son étreinte avec Dieu<sup>854</sup> ».

Par ailleurs, en s'intéressant à la question de l'écriture et de l'intertextualité dans *Putain*, on a pu remarquer que la référence au livre de Daniel Schreber, *Les mémoires d'un névropathe*, dépasse la simple allusion à des connaissances ou à des lectures de la narratrice. En effet, en 2001, alors que Nelly Arcan termine de rédiger son mémoire intitulé « Le poids des mots ou la matérialité du langage dans *Les Mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber », elle écrit ce qui deviendra *Putain*, un manuscrit achevé en six mois et accepté deux semaines plus tard par les Éditions du Seuil. La concomitance de la rédaction des deux manuscrits nous conduit à formuler plusieurs questions autour de l'élaboration de *Putain*, en particulier concernant les liens qui peuvent exister entre les deux manuscrits. Il n'est pas alors sans intérêt de savoir quelle part l'imagination, l'observation et les lectures peuvent avoir dans la naissance d'un livre et comment ils influencent le travail de l'écriture chez l'écrivaine. Notre hypothèse est alors que *Putain* est une réécriture<sup>855</sup> postmoderne de l'œuvre de Paul Schreber et un recyclage des connaissances que l'auteure/ lectrice a acquises lors de ses recherches, qui conjuguent la psychanalyse et la littérature.

Dans « Le poids des mots ou la matérialité du langage », l'auteure écrit :

« Le délire dans *les Mémoires d'un névropathe*, dont l'un des principaux ressorts est la conviction de Schreber qu'un malentendu est venu rabattre la vérité sur une supposée folie, peut se concevoir comme la matérialisation, dans le réel, du remaniement du système signifiant effondré sous le poids d'un manque à l'intérieur de sa structure. Dit autrement, Schreber tente de redonner un sens au monde, non pas dans l'ordre symbolique où la signification renvoie à une autre signification, l'intégrant ainsi dans une dialectique, mais dans celui de l'imaginaire où la signification, à la fois énigmatique et univoque, prend corps [...]. Et plus précisément son corps sert d'un point d'attache avec le sens. C'est en ce

---

<sup>852</sup> *Putain*.p.60.

<sup>853</sup> *Ibid*.p.153.

<sup>854</sup> *Ibid*.p.153.

<sup>855</sup> Isabelle Fortier, « Le poids des mots ou la matérialité du langage dans *Les Mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber », Mémoire de maîtrise, Mars 2003. Université Du Québec à Montréal. Dans les remerciements formulés dans son mémoire, Isabelle Fortier mentionne la durée de l'élaboration de ses travaux de recherche, menés ces « deux dernières années ». La rédaction de son livre *Putain* coïncide donc, sur le plan chronologique, avec la préparation de ce mémoire.

sens que nous pouvons dire que les *Mémoires* racontent une histoire où se joue, de façon voilée, la survie psychique de Schreber, et où ce qui se montre n'est rien d'autre que l'effondrement du langage, et donc de la possibilité même de penser. Le langage est une condition d'existence du sujet : il est introduit par le corps, en même temps qu'il *le produit*. Si nous parcourons à rebours le processus d'assimilation du langage, ce même corps sert de matériau lorsque le système signifiant s'effondre, dans la mesure où le sens se reconstruit dans un ordre où l'image spéculaire fait loi »<sup>856</sup>.

Ensuite, l'auteure présente le délire du président Schreber comme un délire de raison, comme une vision qui élève cette partie de la folie au rang de parole de vérité :

« Loin de témoigner du malheur d'être fou et de sortir du même coup de la folie, ce livre est ce par quoi s'est implantée la démesure d'un réseau explicatif du monde dont il est le centre. C'est sur ce plan de discours qu'on peut affirmer qu'il s'agit d'un délire, car ce qui relève de la folie, ici, n'est pas d'avoir créé une cosmogonie, ni d'avoir donné un visage à Dieu, mais d'avoir soutenu seul sa propre causalité. [...] Schreber réalise l'impossible : *dire toute la vérité et être tout pour l'Autre dans un monde qui n'admet pas le manque*. « Dire toute la vérité, affirme Lacan, c'est impossible matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel ». L'enjeu serait le langage qui sépare à jamais le sujet de son environnement immédiat, le *bios*, et qui, pourtant, permet d'y accéder [...] par éclaircies. »<sup>857</sup>

On relève donc, dans ces deux passages, le mouvement d'analyse autour du livre de Schreber, à savoir la capacité du corps à former un espace intermédiaire entre le sujet et le monde de dehors, ainsi que le délire comme cadre imaginaire qui préserve de la mort psychique, de la fragmentation du monde et qui permet au sujet, grâce au caractère

---

<sup>856</sup> Isabelle Fortier, op.cit.p.5-6.

<sup>857</sup> Isabelle Fortier, op.cit. Introduction. Présenter la problématique et les thèmes traités dans le mémoire de recherche de l'auteure a pour objectif de de montrer la résonnance avec les thèmes traités dans *Putain*. Notre hypothèse est que l'écriture de *Putain* s'est faite par superposition et en même temps par détournement ou invention. *Putain* entretient par conséquent une relation avec deux textes différents et correspond dès lors au schéma de l'hypertextualité décrit par Genette dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Genette écrit : « j'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai Hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [...]. Et que la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute œuvre B dérivant de toute œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle. » (p. 16) Il décèle alors deux modes fondamentaux de dérivation : la « transformation » et « l'imitation ». Pour Genette, la transformation concerne un texte dans son ensemble, alors que l'imitation reproduit un style, une manière. Cette notion de transformation permet la réécriture de s'identifier sous le régime ludique de la parodie, du satirique (le travestissement) ou du sérieux (la transposition). Cependant, pour évacuer le côté ludique qui enlève tout sérieux de l'œuvre de Nelly Arcan, nous conservons pour notre travail le schéma établi par G. Genette tout en élargissant sa définition à une pratique ambivalente, fondée sur un désir d'imitation et une volonté de changement qui implique une relation de dépendance et d'interdépendance à l'égard de son objet. Ainsi conçue, la parodie serait révélatrice d'une époque et d'un contexte particulier. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, quatrième de couverture, Édition, Seuil, Paris, 1982.

structurant du langage, d'accéder à l'ordre symbolique. Il est ainsi indispensable de relever en premier lieu toutes les correspondances entre les deux textes pour pouvoir comprendre les mécanismes de l'adaptation ou de la co-scénarisation<sup>858</sup> effectuées dans *Putain*. Lise Gauvin définit ce processus de réécriture comme suit :

« Dans la plupart des cas, l'adaptateur est un nouvel auteur qui, à sa façon, revoit et interprète le texte du roman. Des tels passages d'une forme à une autre, parfois même d'une culture à une autre, supposent un délicat travail de scénarisation. Mais l'adaptation peut aussi s'effectuer à l'intérieur d'un même genre, en l'occurrence le roman, et supposer l'intervention d'un nouvel auteur dont le rôle consiste à relire le texte de base et à le réinvestir de significations inédites. Telle est, dans la grande majorité des cas, l'entreprise de réécriture pratiquée au cours des siècles aussi bien par les écrivains masculins que féminins : l'œuvre du passé se trouve ainsi réactualisée et recontextualisée dans un monde familier à l'auteur et à ses lecteurs. »<sup>859</sup>

À travers le tableau présenté ci-dessous, nous tenterons de relever les similitudes dont nous avons parlé un peu plus haut et de voir ensuite comment s'organise ce travail d'adaptation. Les détails qui figurent dans le tableau constituent un observatoire pour une meilleure compréhension des mécanismes et des fonctions associés aux emprunts et les modes de leur appropriation au fil du processus de création :

Lecture antérieure/Travail de recherche sur l'œuvre de Schreber Isabelle Fortier	<i>Putain</i> Écriture/ réécriture Nelly Arcan
Cosmos et microcosme : <b>la perception endoscopique et la dilatation.</b> L'univers se trouve plongé dans <b>la folie</b> en ne reconnaissant plus la signification du langage, comme si ce système par lequel Schreber est occulté provenait	Utilisation de la notion de <b>représentant psychique.</b> « <b>la victoire de l'inconscient</b> , et puis je n'y crois pas à ce réservoir de pulsions qui doit bien finir par céder sous la pression de l'expertise et dévoiler la

<sup>858</sup> Pour notre analyse, nous adopterons les termes d'adaptation ou de co-scénarisation pour parler du travail de la réécriture. Nous optons pour cette terminologie du phénomène, car elle évacue l'effet comique et rejoint l'effet d'adaptation, entendue au sens de dérivation d'un texte à partir d'un autre, ou de transposition d'un média à un autre. Cette notion, qui repose souvent sur les notions de hiérarchie et de fidélité, est remplacée par des concepts plus dynamiques comme eux d'équivalence, de transfert, de transformation. Linda Hutcheon parle dans ce contexte de « répétition avec distance critique, qui marque plutôt la différence que la similitude. » Voir Linda Hutcheon, *A Theory of parody the teachings of twentieth Century Art Forms*, p.6.

<sup>859</sup> Lise Gauvin, « Le palimpseste francophone et la question des modèles », dans, *Littérature francophones, Parodies, pastiches, réécritures*, sous la direction de Lise Gauvin, Cécile Van Den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao, Paris, ENS Éditions, 2013.p.12.

d'un grossissement à l'échelle cosmique de son propre désordre psychique. (p. 9)

L'univers serait un système où agissent des forces d'attraction, où parlent des âmes et où disparaissent des organes et où dieu se fait ennemi.

« La volupté est un ordre et l'ordre sur lequel doit se régler le monde est brisé. »  
p.9

**Le Bloc : la structure, le style et la confusion des registres :**

« *Lisez comme je pense* » :

Schreber s'adresse à des lecteurs avertis qui voudront bien voir dans cet exposé autre chose que les élucubrations malades d'une imagination chimérique.<sup>860</sup>

« *écrire pour être mieux entendu* » : La distinction par le président Schreber du monde caché qu'il est en mesure de percevoir et le monde commun devrait servir d'exemple. (p. 13)

morbidité de ses mécanismes, voilà il serait vain de vouloir en repérer les traces entre deux mots [...]. Il me manque tout ce qu'il faut guérir, l'organe et la maladie. » (p. 144) « ça serait bien de délirer, de se donner des réponses qui arriveraient depuis l'autre côté de l'univers, la révélation de soi qui se pourrait se déchiffrer dans les étoiles [...] la folie qui m'accompagnerait partout et la vie qui prendrait un sens. » p.153 « Voyez-vous il faudrait que je soumette le monde à mon désordre pour en savoir quelque chose, je veux dire de mon désordre, il faudrait que je l'observe à grande échelle pour en tirer une équation, une petite formule magique. » (p. 143)

S'adresser à un destinataire, un lecteur  
« vous »

L'écriture se fait par association, les mots défilent dans sa tête.

Décrier l'hypocrisie de la société où les pères couchent avec leurs filles.

Des mots crus, directs, une forme non linéaire, « un glissement de sens allant de l'excès au délire, du cercle à la spirale et du vide à l'ouverture.<sup>862</sup> »

<sup>860</sup> Daniel Paul Schreber, op.cit.p.57 dans *Le poids des mots* d'Isabelle Fortier.op.cit.13.

<sup>862</sup> Nicole Brossard, *La lettre aérienne*. Montréal, Éditions du remue-ménage, 1985, p.48.

Faire du livre un espace où s'exposent des situations choquantes, où défilent les indiscretions. Le délire dans l'écriture et le délire par l'écriture rendent plus audible une situation difficilement entendue.

*Parlez en bien ou en mal, mais parlez*

*Convaincre et marteler :*

La répétition des idées, un martèlement que produit le discours et dans lequel la parole abrutissante, dans laquelle la signification est absente, devient elle-même l'objet d'une réflexion. (p. 20) Un flux de discours ininterrompu.

« La répétition, devient une façon de réaffirmer cette réalité, et d'assurer au monde une présence et une stabilité sans lesquelles il ne tiendrait pas. » (p. 20)

*L'appétit du manque :*

Isabelle Fortier analyse dans ce chapitre l'absence de la dimension ludique, la volonté de répertorier la totalité de l'être et relève deux éléments qu'elle rapporte à un manque. Le premier est celui que Schreber ne parvient pas à concevoir une nécessité de la structure parlante, dans la mesure où il est assimilé à une défaillance impardonnable de l'Autre =

« Hurler pour se faire entendre chaque fois que le vent tombe, de mobiliser l'univers pour le faire tourner autour de sa tête. » (p. 154)

La répétition est aussi présente dans le discours de Cynthia. Elle apparaît dans les thématiques, la routine de ses habitudes, dans les gestes automatiques et itératifs avec les clients, etc. Un acharnement pour prouver la réalité de ce qu'elle avance.

« l'écriture est un principe de mort, que la parole n'exige pas la présence de l'objet pour s'énoncer, que cet objet dont on parle pourrait aussi bien être ailleurs, enterré depuis trois siècles. » (p. 137)

Le manque :

Tout au long du livre, Cynthia dénonce la sphère religieuse en exploitant la mythologie biblique : homme de religion, Moïse, Loth, la femme qui se transforme en statue de sel, Dieu et le châtement

Dieu. *La faille* serait le Dieu à dénoncer et à laquelle il doit remédier.

Puis, le deuxième signifiant du manque serait lié à sa castration, sa jouissance, son désir et à la différenciation sexuelle.

*L'éviration* : terme qui désigne sa transformation en femme. Un processus métaphorique se dessine allant de la faille jusqu'à l'issue mortelle, celui qui prévoit « livrer son corps à l'écran comme une putain féminine » (Schreber p.13)

L'évocation de l'humiliation de la perte de sa virilité, et l'éviration censée réduire son pouvoir d'attraction, le viol et le danger de mort dont il est question derrière la planification de sa transformation en femme.

De la transformation en femme se déploie une autre constellation dont l'aboutissement n'est plus la mort, mais le salut : le sien et celui de l'humanité qui survivra sous une forme unique, « une nouvelle race d'hommes » accordant une inestimable valeur, par l'inversion du sentiment de la honte en fierté de sa transformation en femme,

divin.

La castration psychologique est omniprésente chez Cynthia : blocage au stade infantile proche du complexe, absence de la tendresse.

Sa sexualité est plus proche d'une parodie du masculin négatif.

Les excès qui accompagnent cette castration : anorexie, boulimie, expériences sexuelles multiples.

Une formulation de la négation du sexe et du genre : « je voudrais être un homme pour pouvoir avoir une femme et des enfants » ; « j'aimerais ne pas être un femme [...] j'aimerais aimer d'un amour d'homme [...] c'est mon sexe qui ne veut pas. » (p. 123)

Cynthia écrit son souhait de défaire le genre, que « toutes les femmes se suicident d'un seul coup de dégoût, il faudrait voyez-vous trop de choses improbables, je continue donc de rêver car il faut bien après tout s'adapter à la réalité. » (p. 76)

La création de « cette nouvelle race d'hommes » se transforme chez Cynthia en la création d'une société constituée uniquement de femmes, « une grande famille de femmes comblées par un seul homme, je me raconte une mère et ses deux filles, une mère qui serait la fille

« un compromis raisonnable ne risquant plus de constituer une infamante humiliation. » Le processus de la création de la nouvelle race d'hommes se fait par l'intermédiaire de la relation sexuelle que Schreber entretient avec Dieu et qui suppose son accouplement avec lui.

La relation avec Dieu suppose une relation homosexuelle.

*La matière de l'âme :*

L'âme est faite de matière qui peut être dissociée du corps.

L'âme est porteuse de la conscience

d'un homme et de qui elle aurait eu ses filles, j'imagine les deux filles portant l'enfant de cet homme qui serait à la fois père et le père de la mère, et les deux filles mettraient logiquement au monde de petites filles, deux chacune, elles-mêmes futures épouses de leur père, sept femmes transmettant sur trois générations la particularité d'être toutes les unes pour les autres, à la fois mères et sœurs et filles, elles formeraient un clan indivisible et leur ressemblance serait redoutable car personne ne pourrait les différencier, partout dans le monde l'objet d'un culte amoureux, elles seraient vénérées par des hommes qui se battraient entre eux pour être le prochain géniteur [...] un père élu. » (p. 75-76)

La substitution à l'image de dieu de l'image du père géniteur élu parmi plusieurs ôte de la relation homme/femme tout aspect d'affection et révèle en même temps la structure homosexuelle de la relation entre les femmes.

Mettre en relief le surgissement de la vie qui n'obéit à aucune loi de filiation et qui prend sa source dans un monde modulé par les menaces de l'autre.

« imaginer la tête et les orteils n'appartiennent pas à la même femme. »

<p>identitaire et son garant. Elle porte la mémoire formée de la totalité des souvenirs.</p> <p>La dépossession de son âme.</p> <p>Le corps doit présenter des qualités uniques, être redoutable et surtout infiniment désirable. C'est une source d'attraction qui se rapporte à des tensions pulsionnelles.</p> <p>Le rapport de Schreber à son autre : l'un étant le miroir de l'autre, une lutte entre une logique d'assujettissement et une logique d'exclusion. L'impossibilité de coexister.</p> <p>Mettre l'accent sur le fait que le monde divin, comme le monde terrestre, est pris dans la pulsion de création et de destruction. La destruction partielle et cyclique implique la nécessité d'assurer une cohésion corporelle minimale, processus qui aboutit au corps-prothèse, démontable au service de la jouissance de l'autre. (p. 70)</p> <p>Le Devenir-Femme</p> <p>La féminité chez Schreber se manifeste dans le schéma d'un accouplement : « ce doit être beau que d'être une femme en train de subir l'accouplement. » (p. 89)</p> <p>L'accouplement fait figure de métaphore imaginaire de l'appréhension de la jouissance féminine. Devenir femme pour ce dernier c'est <i>être</i> cette femme et</p>	<p>(p. 127)</p> <p>La dissociation entre le corps et la tête.</p> <p>Utilisation des images spéculaires.</p> <p>Processus de dépersonnalisation.</p> <p>Le rituel de la beauté, attirer les regards, etc.</p> <p>Le jeu de miroir : un jeu identitaire.</p> <p>Le Devenir-Femme</p> <p>Voir notre analyse du culte du beau (p. 76)</p>
---	--



non pas la contempler de l'extérieur.

La période de la métamorphose en femme est marquée par la panique et l'idée de suicide. La pression suicidaire devient insoutenable lorsqu'on le déshabille pour lui faire prendre son bain.

« L'idée de devenir une femme fait son chemin dans l'esprit de Schreber qui finit par voir dans ce changement de sexe le destin incontournable de celui qu'on a élu. Cette transformation est donc assimilée à un acte héroïque par lequel il sera fécondé par Dieu et devient un processus conforme à l'ordre de l'univers, dans la mesure où, loin d'aboutir à un viol, il permettra d'engendrer une nouvelle race d'hommes. »

La féminité pour Schreber est un devoir auquel il consacre tout son temps : il se rase la moustache et se livre à des activités féminines de coquetterie et de soin ménager pour soutenir l'illusion.

La recherche de féminité serait une demande de Dieu et un outil de plaisir pour les hommes.

La féminité chez Schreber se définit également par l'étalement du sexe sur le corps entier et donc l'érotisation de toute la surface de la peau. Le corps devient un énorme sexe.

*Les noms qui font la loi...*

Voir le corps et la sexualité (p. 103)

Voir Au nom du père et la putain (p. 41)

<p>La psychose autour de la place du père n'est pas liée à la présence physique de ce dernier ni à l'exercice de son pouvoir dans une famille, mais à la jouissance féminine, celle de la mère. Le père est dans le regard de l'enfant, <i>l'homme de la mère</i>, et devient le lieu de sa jouissance.</p> <p>Le père désigne tout ce qui se trouve investi du désir de la mère, doit être psychiquement assimilé pour prendre le chemin du refoulement et doit par la suite permettre au sujet de s'en tirer un peu mieux face à la castration de l'autre et à la sienne propre, d'où l'éclatement de la relation duelle à la mère.<sup>861</sup></p>	<p>Voir la subversion de l'archétype maternel (p. 41)</p>
---	---

**Figure 4. Les similitudes entre *Putain* et *Le poids des mots ou la matérialité du langage dans les Mémoires d'un Névrotpathe* de Daniel Paul Schreber.**

En premier lieu, la résonance des thèmes permet d'établir un lien entre l'écriture de soi et lecture d'autrui au sein du livre *Putain*, mais aussi montre l'influence de la lecture sur l'entreprise scripturale arcanienne. L'horizon de création se façonne selon deux modèles d'emprunt : le premier réside dans les emprunts exogènes (l'incorporation du texte d'autrui, c'est-à-dire le texte de Schreber), le second correspond aux emprunts endogènes (assimilation de son propre texte d'analyse). *Le poids des mots ou la matérialité du langage dans les Mémoires d'un névrotpathe* de Daniel Paul Schreber fait apparaître le rôle déterminant des

<sup>861</sup> Dans ce tableau, nous avons essayé de relever les grands thèmes analysés dans le mémoire de recherche d'Isabelle Fortier, mais surtout les thèmes qui font résonance avec le livre que nous étudions. Par ailleurs, afin de montrer le travail de réécriture opéré dans *Putain*, nous avons volontairement conservé les mots utilisés par Isabelle Fortier dans son mémoire de recherche. Nous avons relevé en parallèle des citations de *Putain* qui viennent appuyer la reprise de la même idée. La réécriture est définie alors « comme une métafiction qui reprend un texte dans son ensemble ». Elle donc peut être considérée sous le régime de la parodie, dans la mesure où celle-ci relève du *para*, qui veut dire en grec ancien « à côté » et « contre », « proximité » et « distance ». À ce titre, elle est particulièrement moderne, voire postmoderne, car elle « met en question la capacité de l'œuvre littéraire à représenter [la réalité] et à imiter des [modèles] ». La réécriture, cette « poétique de la relation », participe de l'histoire des formes de la littérature contemporaine, dont elle est à la fois le témoin et l'acteur privilégié. » Voir Lise Gauvin, op.cit.p.23.

lectures de l'auteure durant la genèse de son premier roman. Cette recherche est alors à considérer comme un avant texte révélant l'incidence de ce dernier en termes de style, de narration, ou même d'idéologie sur l'élaboration de *Putain*. Les sujets sur lesquelles Isabelle Fortier s'est documentée, comme le désordre identitaire, l'entropie du monde, le délire, le désir, l'homme qui se dit au centre du monde, investi d'une mission qui consiste à rétablir l'ordre cosmique ou le corps introduisant la pensée, convergent pour donner lieu à une transposition analogique, la prostitution d'une femme, le conflit identitaire et ses signifiants récalcitrants, qui demandent à être définis et ne s'épuisent jamais, devenant de nouveaux référents du récit.

La pratique de la réécriture dans l'œuvre de Nelly Arcan relève, dès lors, de ce que Genette entend par transposition. Considérée comme étant « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles <sup>863</sup>», la transposition « s'investit dans les œuvres dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre. <sup>864</sup>» Plutôt que de ressaisir la genèse du livre, notre objectif premier est de montrer la stratification des emprunts, notamment endogènes, et leur contribution dans la création d'un échange de soi à soi, au sein d'un texte conçu comme le point de rencontre d'expériences personnelles, subjectives et intersubjectives.

### 3.3.1 Le délire : un cadre fictionnel

La première transposition effectuée dans *Putain* est celle qui consiste à créer un espace intermédiaire entre le sujet et le monde extérieur : « je ne sais quelle menace au-dehors <sup>865</sup>». Le cadre choisi par Nelly Arcan est celui

« d'une prostituée cachée derrière les rideaux de sa chambre, patiente entre deux clients. L'attente se nourrit du souvenir : une famille dévote, une mère absente et un père distrait. Et parfois la jouissance éprouvée avec ses hommes auxquels elle fait l'amour, ces hommes qu'elle déteste peut-être autant qu'elle-même. Un récit qui ressemble à un exorcisme désespéré pour se maintenir en vie » <sup>866</sup>.

Afin d'écrire ce récit qui prend la forme d'une litanie, Nelly Arcan déploie une succession de phrases interminables, rythmées par des virgules qui traduisent le geste délié et

---

<sup>863</sup> Gérard Genette, op.cit., p.291.

<sup>864</sup> Ibid., p.292.

<sup>865</sup> *Putain*, p.41.

<sup>866</sup> *Putain*. quatrième de couverture.

souple de l'écriture. La ponctuation donne l'illusion d'une uniformité du texte, dans lequel tous les éléments seraient sur le même plan. Cet effet de nivellement confère à la phrase arcanienne un caractère de prolifération anarchique, mais participe aussi de l'élaboration d'un rythme proche du délire pour inscrire sa propre perception endoscopique de son monde intérieur. Le délire dans le cas de Nelly Arcan n'est pas à considérer comme une pathologie mais comme une concentration de la conscience sur elle-même, une introduction, grâce au langage, dans un univers réifié par des vécus psychiques, autonomisé par la pensée abstraite et contemplative. Les ramifications de la phrase arcanienne ont pour effet que la phrase est avant tout « la vie même du langage en action<sup>867</sup> ».

À l'instar de Schreber, Nelly Arcan fait de son livre le témoin de tout ce qui la sépare du reste du monde, un territoire pénétré d'une lumière implacable, traversé par des rayons<sup>868</sup> qui brossent « cette part de son moi qui leur échappe car ils n'avaient pas prévu qu'il puisse exister plus d'une façon de vivre le mal de vivre.<sup>869</sup> » L'écrivaine investit son texte de faisceaux lumineux rectilignes<sup>870</sup> en guise de signifiants relevant du monde inconscient, mais aussi comme une tentative d'« obliger le monde de ramper sous [le] rayonnement » de son esprit qui s'aveugle de sa propre lumière, se rend fou par la voie de sa propre lucidité<sup>871</sup>. L'esprit illuminé de Cynthia conjugue le délire et le raisonnement philosophique, un étrange mélange, d'apparence paradoxale, mais qui lui permet de se maintenir en vie et d'éviter la mort sous le poids de la vérité : « il n'y a que les animaux qui savent rester honnêtes, voilà ce qui est vrai, tout le reste n'est que pitrerie et religion, une consolation qu'on s'accorde pour ne pas mourir de la vérité.<sup>872</sup> » Cynthia affirme que la vérité jaillit de « l'incongruité de son esprit<sup>873</sup> ». Cette incongruité, signe du délire, lui octroie de voir

---

<sup>867</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966.p.129.

<sup>868</sup> Dans « Le poids des mots ou la matérialité du langage dans les *Mémoire d'un névropathe* de Paul Schreber », Isabelle Fortier interprète les rayons qui illuminent la tête de Paul Schreber comme le fil d'Ariane qui donne à voir « la perception endoscopique qui se traduit par une mise en récit des fonctions organisatrices, comme le système de prise de notes par lequel les rayons, ces fins fils de soie couvrant la totalité de l'univers qui constituent autant d'instruments servant la volonté de Dieu, répertorient sur papier tout ce qui concerne Schreber. On force la main des rayons, dit-il, qui fonctionnent sans penser, comme des dactylos alignant mécaniquement des mots sans saisir la signification. », op.cit.p.9.

<sup>869</sup> *Putain*, p. 47.

<sup>870</sup> *Putain*.p.10.

<sup>871</sup> Louis A.S. Sass, *Les paradoxes du délire .Wittgenstein, Schreber et l'esprit schizophrénique*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2010, citée par Frédéric Bisson, *La puissance du délire*, Éditions, m-editer,2013, p.10.

<sup>872</sup> *Putain*, p.64.

<sup>873</sup> *Putain*, p.61.

« ce qui est inconcevable pour la Raison classique, à savoir une procession germinative de monstres anatomiques, un chaos d'organes d'où émerge statistiquement l'ordre organique prétendument normatif. « La vision » délirante n'est pas qu'une hallucination, elle est une sorte de voyance : elle voit dans la réalité plus que ce qui est actuel, elle y voit les processus génératifs d'où procèdent les êtres. Le délire démystifie le monde réifié des substances. Il révèle l'étrange sous le familier, le monstrueux sous le normal, la violence des pulsions sous les identités figées, le feu sous la glace »<sup>874</sup>.

Il faut vivre la folie pour en connaître le fonctionnement, c'est ainsi que Cynthia nous dévoile le rôle que joue la folie dans son récit et la place prépondérante dans le processus créatif : « Rien ne fera oublier cette folie vue de si près qu'on ne l'a pas reconnue, enfin pas de suite, qu'au moment où on s'est retrouvée seule et qu'on n'a pas su ne pas y penser.<sup>875</sup> » Présente en filigrane dans le roman, la folie est polysémique, tour à tour un piège, une faiblesse, une protection contre la violence du monde réel, car comme le disait Proust : « Nous sommes tous obligés, pour rendre la réalité supportable, d'entretenir en nous quelques petites folies.<sup>876</sup> » En effet, Cynthia irrigue le texte par la folie, en tant que création d'un monde fantastique ; tantôt dissimulée, tantôt dévoilée, cette manipulation permet d'une part à la narratrice de se jouer comme bon lui semble du lecteur, de le faire pénétrer dans les méandres de son monde intérieur ; d'autre part, elle motive le discours par une farouche volonté de mettre en scène non seulement les obsessions fondamentales de Cynthia, mais fait également vivre la pensée à travers un autre régime de vitalité. Le délire de Cynthia est dès lors considéré comme garant et libérateur de la pensée, et la protège de la mort psychique :

« [...] et dans la certitude d'être entendu par la vie qui s'anime autour je m'exerce à parler tout haut comme le font les gens fous, je parle de tout et de rien sans m'interrompre pour qu'il n'y ait pas de trous entre les mots, pour que ça ressemble à une prière, et il faut que les mots défilent les uns sur les autres pour ne laisser aucune place à ce qui ne viendrait pas de moi, je parle comme j'écris, assise, sur le lit, devant les rideaux tirés de la fenêtre, en tournant sur moi-même, en fixant les murs, les draps [...], je m'adresse à ce qui se tient ici en sachant que ça ne sert à rien, qu'à parler sans arrêt, ça ne sert à rien mais il faut s'entêter pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi, tout dire plusieurs fois de suite et surtout ne pas avoir peur de se répéter, deux ou trois idées suffisent pour remplir une seule tête, pour orienter toute une vie<sup>877</sup>. »

Plus loin elle écrit :

---

<sup>874</sup> Frédéric Bisson, *La puissance du délire*, Éditions, m-editer, 2013, p.12.

<sup>875</sup> Putain, p.61.

<sup>876</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, 1992, p.155.

<sup>877</sup> Putain, p.65.

« Et croyez-moi, j'aimerais voir autre chose que la culpabilité et la laideur, une folie par exemple, **un dérèglement qui expliquerait tout**, mon impuissance à ne pas mourir de la destitution de ma mère qui se rejoue sans arrêt, du désir des hommes qui ne s'épuise pas davantage, qui bientôt regardera ailleurs si j'y suis, mais voyez-vous, je suis enchaînée à mon discours, à mon point de vue de lit de mort, il vaudrait mieux que je perde la mémoire, que je puisse hurler pour ne plus l'entendre, la recouvrir d'un son qui ne puisse plus faire l'objet d'un discours, **il faudrait que la folie remplisse ma vie d'un monde recréé, sans homme ni femme, un monde de litanies et de gestes pieux, de fous rires et de clochers**, ce serait bien de se perdre en dévotions sous mille voiles, un chapelets de bois autour du cou, je me prosternerai jusqu'à n'être plus qu'un dos offert à mon dieu, mais c'est trop tard maintenant, on ne peut plus mener ce genre de vie lorsqu'on a la nausée de tout, ça n'arrivera jamais, la vocation de la folie, demain ce sera la même chose [...].<sup>878</sup> »

On peut considérer l'usage de la folie comme un subterfuge de la part de Cynthia, vu que cette dernière se justifie en arguant que la folie serait une échappatoire à un réel inacceptable à ses yeux. Feindre la folie lui permettrait d'une part « d'expliquer tout », notamment d'esquiver la laideur du monde en créant un autre à l'échelle cosmique ; d'autre part, cela lui donne accès à un espace onirique, dans lequel l'acte de création renoue avec les rêveries inconscientes les plus profondes et où la pensée est inséparable de la fiction. Ainsi, face à son psychanalyste, Cynthia raconte un rêve dans lequel elle détruit le monde dans lequel elle vit et offre une vision apocalyptique, annonçant la fin du monde et l'extinction de la race humaine :

« Écoutez ceci monsieur le psychanalyste et voyez par vous-même, je suis beaucoup plus intéressante la nuit, le sommeil me rend presque jolie, je fais des rêves à grands déploiements de tempêtes et d'orages, de dangers mortels et de codes secrets, je rêve d'ascenseurs en chute libre qui s'écrasent au millième sous-sol, qui foncent sans que rien ne les retienne vers des mondes d'humidité et de cafards d'où il n'est plus possible de sortir parce que le trou s'est refermé au fur et à mesure de la descente, je rêve d'édifices de mille étages qui s'effondrent sur la tête des gens en fuite, une multitude de fourmis aveugles fuyant sans prendre garde aux voitures qui passent, je rêve de fonds marins abyssaux[...].<sup>879</sup> »

Ce rêve fantasmatique de la désintégration du monde terrestre se voit accompagné plus loin d'une image de désagrégation du cosmos, annonciatrice de l'avènement du nouveau monde de Cynthia. Nelly Arcan fait alors appel, à l'instar de Schreber, à la puissance représentative du cosmos, avec

« ses étoiles mortes dont le feu de l'explosion ne nous parvient que trois millions d'années plus tard, le fourmillement des Japonais à Tokyo, la vision en accéléré de la foule hurlante

---

<sup>878</sup> Putain.p.86.

<sup>879</sup> Putain.p.82-83.

[...], les collisions des galaxies et devant lequel son malheur devient dérisoire devant la formation de trous noirs qui pulvérisent au passage des milliers de planètes<sup>880</sup>. «

À cette image oppressante du cosmos, vient se greffer une image microscopique, qui s'incarne matériellement dans le réel, similaire à l'image des *nerfs* utilisés par Schreber.<sup>881</sup> Les *veinules* sont utilisées comme une forme de dilatation des choses microscopiques pour reprendre les mots de Lacan<sup>882</sup>. Autrement dit, à l'intersection du cosmos et du microscopique, la perception intérieure de l'écrivaine s'organise comme un réseau de petits filons, de fils conducteurs, de milliards de veinules éclatées qui remplacent « la désolation d'un corps déserté par lui-même [...], un corps à perdre » et installent un réseau de connexions portant la mémoire comme conscience identitaire et source de la totalité des souvenirs. Réduire le corps à des milliards de veinules n'est pas une simple tentative de se détacher de la matérialité du corps réel, mais plutôt un détachement d'une vision extérieure à cet objet, pour se plonger dans une réalité intime, dans « un monde formant un espace commun avec le lecteur où il est possible de le suivre, de voir ce qu'il voit et d'entendre un désordre que le récit réordonne, si on peut dire, dans une langue qui, si elle n'est pas littéraire, est tout de même remarquable.<sup>883</sup> »

Bien que l'espace créé par Nelly Arcan renvoie au monde de l'inconscient, dans lequel s'exorcisent le mal être et le désarroi vécus, il apparaît tout autant comme l'espace d'élaboration fictionnel d'un je en introspection. L'écrivaine souligne maintes fois « la puissance de l'imaginaire à écarter la présence<sup>884</sup> », à écarter la présence du monde extérieur et de soi-même. Il s'agit alors de renaître comme une fiction dans son propre monde imaginaire, qui ne peut apparaître qu'au bout d'une lentille de télescope

« ou dans des zones du globe où il faut s'entraîner toute sa vie pour y vivre, et je me voyais là-bas, flottant quelque part dans la rose d'une poussière cosmique ou dans le turquoise d'une crevasse où des micro-organismes ont fait leur nid il y a deux cents millions d'années, j'imaginai une petite planète qui porterait mon nom et dont je pourrais faire le tour en une minute, une planète grise recouverte de mignons cratères lunaires entre lesquels

---

<sup>880</sup> *Putain*, p.44.

<sup>881</sup> Isabelle Fortier, op.cit. p. 8. Les nerfs constituaient pour Schreber un raccordement entre le monde cosmique et le monde microscopique, où agissent des forces d'attraction et disparaissent des organes, où la volupté est un ordre et où l'ordre sur lequel doit se régler le monde est brisé. Les nerfs seraient aussi le lien réel qui s'établit dans un ordre symbolique entre le corps et la pensée.

<sup>882</sup> Lacan aborde la question de l'endoscopie des malades comme une appréhension hallucinatoire de ce qui se passe à l'intérieur d'eux. Il écrit autour du cas Schreber : « Schreber montre sous une forme dilatée des choses microscopiques. » Voir, Lacan, *Le séminaire, Livre III : Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p.94.

<sup>883</sup> *Putain*, p.19.

<sup>884</sup> *Putain*, p.55.

je ferais pousser des roses, je me voyais emmitouflée dans des peaux de loups, traversant l'éternelle blancheur polaires, les immenses blocs de glace cédant quelquefois en été. »<sup>885</sup>

Les constructions imaginaires, chez Nelly Arcan comme chez Schreber, se concrétisent systématiquement dans la parole, et dans les mots qui se précipitent comme s'ils étaient sans but<sup>886</sup>. La parole, pour Cynthia, est érigée en principe régulateur et créatif, en vue de faire revivre et « parler » les fragments retrouvés de son vécu pour lui redonner une autre vie :

« Ma voix doit se rendre dans la rue pour se perdre dans la cacophonie urbaine, pour mourir entre deux klaxons, et dans la certitude d'être entendue par la vie qui s'anime autour je m'exerce à parler tout haut comme le font les gens fous, je parle de tout et de rien sans m'interrompre pour qu'il n'y ait pas de trous entre les mots, pour que ça ressemble à une prière, et il faut que les mots défilent les uns sur les autres pour ne laisser aucune place à ce qui ne viendrait pas de moi, je parle comme j'écris [...], je m'adresse à ce qui se tient ici en sachant que ça ne sert à rien, qu'à parler sans arrêt, ça ne sert à rien mais il faut s'entêter pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi, tout dire plusieurs fois de suite et surtout ne pas avoir peur de se répéter, deux ou trois idées suffisent pour remplir une seule tête, pour orienter toute une vie<sup>887</sup>. »

*Putain* offre à lire au lecteur la fuite de la pensée désordonnée et heurtée de la narratrice, exprimée à travers l'image de la destruction du monde. Cette logorrhée est retranscrite comme une étonnante image psychique, qui lui permet d'accéder aux diverses constructions inconscientes auxquelles la folie ou le délire donne accès. Si l'idée de la parole présuppose l'idée d'épreuve, c'est-à-dire la nécessité d'affronter et de contrôler la réalité, elle se veut aussi une épreuve d'emprise sur autrui par l'exercice d'un pouvoir langagier, à partir duquel la narratrice devient le porte-parole des gens vivant une situation similaire à la sienne.

Mais derrière la mise en scène d'un chaos psychique étalé dans tout le cosmos, Cynthia ne perd pas la raison. Au contraire, elle se voit dans l'obligation de penser pour tous ceux qui ne pensent pas<sup>888</sup> et de dire la folie des gens<sup>889</sup>, puisqu'ils ne l'admettront jamais. La folie, réelle ou prétendue, assure la survie psychique de la narratrice et la positionne comme sujet de parole au centre d'un système cosmique. Le récit totalise à travers le système de pensée qu'il

---

<sup>885</sup> *Putain*, p.67-68.

<sup>886</sup> Voir Isabelle Fortier, op.cit.p.55 : « C'est dans la nature de ces constructions imaginaires de parler. Ce constat révèle que la vie psychique, qui n'est manifestement pas constituée que d'images, doit s'articuler dans un langage qui supporte la pensée consciente, bien sûr, mais également l'inconscient. »

<sup>887</sup> *Putain*.p. 64.

<sup>888</sup> *Putain*.p.81.

<sup>889</sup> *Putain*.p.53.



véhicule une représentation aliénante de son autre, de son image spéculaire, mais aussi d'« un monde duquel elle s'est toujours exilée, volontairement ou presque.<sup>890</sup> » En s'excluant d'un ordre pour en intégrer un autre, Cynthia se positionne à l'extérieur pour écrire et interpréter tout un système dans lequel elle se trouve impliquée de près ou de loin ; elle s'applique à « reconnaître son poids d'être là sans y être [...], l'instant d'en libérer le monde.<sup>891</sup> » En se positionnant au seuil du monde, Nelly Arcan cherche à voir autrement la vérité impliquée par les modalités d'un nouveau regard, sans filtre qui troublerait la vision. Comme le troisième œil de la caméra, la perception par Cynthia de ce qui l'entoure peine à faire la mise au point, revient sur ses pas dans un mouvement circulaire retraçant l'archéologie de soi et en sondant les couches de sens superposées dans le temps.

Toutefois, ce regard parvient à accéder à la faille qui lui garantit la bonne perspective pour capter une série d'images, de gestes et d'objets, à la fois porteurs et producteurs de sens, chacun à leur manière. Cette faille s'assimile à la mort, comme état de liberté dégagé de toute attente, à un acte salutaire qui projetterait la narratrice hors du monde et hors de tout conditionnement de soi. Autrement dit, si, par le processus délirant et créatif de Nelly Arcan, le lecteur ne parvient pas à voir au-delà du récit cadre prostitutionnel la vérité processuelle atteinte par le biais du délire, si la société ne parvient pas à écouter les voies qui convergent et s'élargissent dans *Putain* et qui nous poussent en tant qu'êtres humains à cesser de « jouer notre rôle dans ce vieux théâtre éculé<sup>892</sup> », la mort réussira peut-être à produire une autre existence, faite de bonheur, et conclurait enfin la révolte fantasmatique de Cynthia. Frédéric Bisson explique dans ce contexte qu'une

« société qui se met à l'écoute de ses fous, ce n'est pas seulement une société qui les traite comme des malades, qui les accueille dans l'hospitalité de la psychiatrie. C'est d'abord une société qui se regarde elle-même à travers les yeux de ses propres fous, de ceux qu'elle rend malades. Elle s'y voit alors elle-même comme délirante, oscillant entre le désir de contrôler statistiquement les populations et le désir d'ouvrir toujours plus à une vie sans principes. Le délire n'est pas seulement un phénomène privé. Une société n'est jamais plus dangereuse que quand elle dénie sa propre folie, car elle intériorise alors la folie qu'elle produit en chacun de ses membres, l'isole et le culpabilise dans sa forteresse intérieure. Le délire est certes pour la pensée une épreuve qui la menace d'effondrement. Mais il est aussi un processus oblique qui brouille les identités dans lesquelles nous croyons trouver refuge<sup>893</sup>. »

---

<sup>890</sup> *Putain*.p.48.

<sup>891</sup> *Putain*.p.81.

<sup>892</sup> Nancy Huston dans Arcan Philosophe, préface de *Burqa de Chair*, op.cit. 31.

<sup>893</sup> Frédéric Bisson, op.cit.p.35-36.

### 3.3.2 La révolte fantasmatique

Dans *Putain*, Nelly Arcan fait de l'espace onirique un exercice de recherche de soi, mais surtout de possession de soi, en vue d'assurer son emprise sur l'objet et en même temps de se prémunir des créations et des créatures qui l'habitent et la persécutent en les maîtrisant. L'idée de maîtrise apparaît lorsqu'elle se rend compte du pouvoir du langage, capable d'associer ou non le mot et l'image fictive. Toutefois, au-delà de la condensation des imagos primitifs, comme les imagos parentaux, projetés dans ses rêves, Cynthia fait ressurgir de l'espace analytique le fantasme d'un corps qui conserve tout son poids d'affect et de douleur, un corps façonné par le langage, mais produit dans le même temps un « élargissement de sa personne ». La narratrice ancre ce fantasme au creux des mots, tout en le projetant comme le désir d'une utopie – utopie d'une réinvention de soi par l'écriture et d'une appropriation du langage au nom de toutes les femmes.

En effet, en s'appuyant sur l'espace du silence et du vide filé tout au long du texte, la narratrice met en évidence le rôle du langage et de l'écriture, qui permettent de jouer de la négativité, mais encore de diversifier les voies vers une renaissance. Tout commence ainsi en mettant les « trous » en exergue : selon l'expression de la narratrice, « ces trous », synonymes du vide qui attirent et affectent le corps du langage, creusent la parole tout en faisant apparaître la trame d'un tissu de mots et d'expressions sédimentés comme représentations négatives de soi. Dans le même temps, le vide se transforme en un espace « plein » de puissance créative, en un cadre de construction à venir et un ancrage de vie pour une place libre à occuper. À partir de cet espace, la narratrice crée un être imaginaire qui s'appelle Morgane. Elle souligne que si jamais elle avait une fille, elle la baptiserait ainsi. (p. 76) Le choix onomastique n'est pas anodin ; au contraire, il porte avec lui toute la métaphore tissée entre espace onirique et espace symbolique : « je fusionnerai en elle la morgue et l'organe, je lui donnerai un nom qui porte en lui le poids de la vie et le froid de la mort. » (p. 76) Morgane est pour la narratrice cette interpellation de la vie du côté de la mort. L'ambivalence que porte ce prénom crée une tension entre lassitude et urgence de vivre, entre mépris de la vie et soif de sens, entre inertie et tentation du geste et de la réussite.

Par ailleurs, l'interprétation de cette métaphore reste pour le moins difficile, puisque que le mot « organe » est un lieu de glissement de sens et cause par conséquent une ambiguïté de rapports entre la narratrice et cette fille imaginaire. Mais Cynthia joue de cette

amphibologie de « l'organe », l'associe à l'incertitude et l'ancre aux creux des hurlements : « je hurle avec je ne sais quel organe car je n'arrive pas à hurler de vive voix, à créer spontanément lorsque la vie en dépend au fond d'une ruelle au milieu de la nuit.<sup>894</sup> » On relève ici la volonté de la narratrice de faire de cet « organe » une activité de jonction et de disjonction entre représentation des choses et représentation de mots. Ainsi, pour reprendre les termes d'Alain Gibeault, nous considérons cet « organe » comme « un espace potentiel de jeu », doté d'« une capacité à jouer gratuitement avec des formes, processus de représentation et de symbolisation qui utilise le jeu et “le médium malléable”<sup>895</sup> ». Les traces « de ce médium malléable » sont représentées comme les trous noirs du vide et comme une absence. Cependant, l'association de « l'organe » au verbe « créer » permet d'envisager Morgane comme l'incarnation utopique de la narratrice, dans laquelle le genre serait aboli. Dès lors, on s'aperçoit que, dans plusieurs passages de *Putain*, la narratrice suggère qu'il lui manque cet « organe », en l'associant au sexe mâle : « il me manque tout ce qu'il faut pour guérir, l'organe et la maladie [...].<sup>896</sup> » Son envie de l'organe masculin vient combler les apories de son corps de femme. Cette création engendre à la fin une nouvelle identité sexuée, par la création d'une race de « femme-homme ». Morgane est par conséquent une création, qui vise à reconfigurer les identités prédéterminées selon une logique dichotomique : on *est* « homme » ou on *est* « femme ». En s'impliquant comme sujet parlant, Cynthia interroge l'identité sexuée et sexuelle pour adopter une position de l'entre-deux qui l'emporte sur l'être, c'est-à-dire une position de subjectivité stable.

### 3.3.3 Une identité *in progress*

Dans *Putain*, Nelly Arcan expose la fabrique d'un récit généré dans le cadre de la narration de soi. Les stratégies mises en œuvre sont effectuées dans le but d'une réappropriation de soi, contre les multitudes de carcans déterministes imposés de l'extérieur (via les discours dominants : religieux, un imaginaire collectif etc.), au moyen de la capacité montrée à maîtriser son propre récit. Ainsi, l'auteure fait en sorte d'impliquer le lecteur et déclencher en lui une prise de conscience, en le faisant voir un profil d'une femme au bout de l'effondrement de soi, vivant une sorte d'exil intérieur et extérieur causé par une société

---

<sup>894</sup> *Putain*.p.25.

<sup>895</sup> Alain Gibeault, *Jeu et art dans la préhistoire*, cité dans Jacqueline Schaeffer, « Une symbolisation du sexe féminin est-elle possible ? », dans *Corps acte et symbolisation, psychanalyse aux frontières*, sous la direction de Bernard Chouvier et René Roussillon, Éd, de Boeck, Paris, 2008.p. 51-52.

<sup>896</sup> *Putain*.p.144.

patriarcal moderne. Ce portrait brossé par l'auteure vise à montrer un monde loin d'être éthiquement neutre et juste pour la femme. L'écrivaine joue de cette image spéculaire de la femme assujettie pour en faire un vecteur discursif pertinent d'affirmation de soi et de la narration un espace réfractaire au model aliénant imposé. Le processus de compréhension de soi se réalise en premier lieu grâce au détour de la médiation symbolique ancrée dans la narration. Paul Ricoeur écrit dans ce contexte : « le sujet ne se connaît pas lui-même directement, mais seulement à travers les signes déposés dans sa mémoire et son imaginaire par les grandes cultures <sup>897</sup> » et il montre que la médiation du récit est nécessaire, ce qu'il résume par la formule : « la vie est vécue, l'histoire est racontée <sup>898</sup> » et entre les deux on retrouve un espace dans lequel se forment les conditions d'intelligibilité du récit.

Le récit de Cynthia est à considérer comme le lieu d'extension de la personne de Nelly Arcan, un espace où l'identité du sujet se cherche, essaye de se comprendre s'auto-analyse et se réinvente à travers l'histoire racontée. *Putain* ne peut être par conséquent que l'histoire d'un geste performatif et expérimental de définition de soi, une tentative par l'écriture de tracer les contours d'une identité sexuelle qui ne cesse de se faire et de se défaire. La quête de soi se place, comme on l'a vu au début de cette partie, dans une situation limite et marginalisée par la société, vouant à plusieurs reprises l'identité de la narratrice à une dissolution et qui affecte également son existence en tant qu'une identité genrée réelle. La reformulation du désir de la narratrice de se distancier de son identité sexuelle réelle introduit le récit dans une sphère d'indétermination et de plasticité du genre, créant à travers les mailles du texte un espace de subjectivation où la question de sa sexualité se pose de façon singulière dans le vacillement de l'identité. Lacan déclare dans le séminaire *Encore* :

« La jouissance de l'Autre, il y là dedans des termes qui méritent bien, supporte, puisque c'est moi qui parle, qui ne puis parler que d'où je suis, identifié à ce que j'ai qualifié la dernière fois de pur signifiant : l'homme, une femme, ai-je dit, ce ne sont rien que des signifiants. Et c'est de là qu'ils prennent, comme tels, – dans le dire en tant qu'incarnation distincte du sexe – qu'ils prennent leur fonction. » <sup>899</sup>

---

<sup>897</sup> Paul Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*. Paris. Éd. Esprit. 1995. p. 30.

<sup>898</sup> Paul Ricoeur, « De l'interprétation », in ID. : *Du texte à l'action*, Paris. Seuil. 1986. p. 14.

<sup>899</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire* livre XX : *Encore* (1972-1973), Paris. Éd. Le Seuil, 1975.

Nelly Arcan n'aspire pas à « avoir » le phallus mais à *être* le phallus tout au moins en tant qu'auteur. Le vœu de changer de sexe ne relève pas du transsexualisme, car il fait émerger un « je » singulier dans un univers à la fois « transitaire » et trop « catégorique », une confrontation par le récit à « des modèles qui y sont associés en termes à la fois d'information objectives, d'imprégnations et de vécu subjectif.<sup>900</sup> » Par ailleurs, *être* le phallus dans le cas de Nelly Arcan serait le premier pas vers l'accès à un territoire monopolisé pour longtemps par le masculin. Dans *Putain*, le trop d'investissement de la féminité se transforme en une série de faux-semblants à partir desquels elle se cherche en tant que sujet de s'indéfinir. Ainsi derrière ces resplendissantes mascarades de la féminité tracées tout au long du récit, une visualisation psychologique s'opère afin d'usurper le pouvoir-savoir masculin et formuler un nouvel état d'*être* en tant que sujet parlant c'est-à-dire un état d'androgynie, ou au mieux un genre *neutre* qui reste inexistant dans la langue française. La neutralité du genre serait une nouvelle lecture de cette bisexualité que porte l'écrivaine en elle et la revendique et qui serait davantage présente chez les femmes que chez les hommes, dans la mesure où ces derniers sont effrayés par la part de féminin qu'ils peuvent trouver en eux. Comme l'expliquait Hélène Cixous dans *La jeune née*, cette bisexualité est une acceptation de la part des femmes des deux sexes présents en elle et non pas un hermaphrodisme. Elle l'explique comme suit :

« À cette bisexualité fusionnelle, effaçante, qui veut conjurer la castration, j'oppose l'autre bisexualité, celle dont chaque sujet non enfermé dans le faux théâtre de la représentation phallogénique, institue son univers érotique. Bisexualité, c'est-à-dire repérage de soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non exclusion de la différence ni d'un sexe, et à partir de cette « permission » que l'on se donne, multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l'autre corps. Toutefois, cette bisexualité en transes, qui n'annule pas les différences, mais les anime, les poursuit, les ajoute, il se trouve qu'à présent, pour des raisons historico-culturelles, c'est la femme qui s'y ouvre et en bénéficie : d'une certaine façon « *la femme est bisexuelle*<sup>901</sup>. »

---

<sup>900</sup> Anne Isabelle François, « Mise en voix narrative et stratégie de genre », in , *Le lieu du genre, La narration comme espace performatif du genre*, sous la direction de Patrick Farges, Cécile Chamayou-Kuhn et Perin Emel Yavus, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p.152-153.

<sup>901</sup> Hélène Cixous, *La Jeune Née*, Paris, U.G.E., 10/18, 1975, pp.155-156.

Nelly Arcan fait de son corps et de son psychisme une sorte de résistance passive devant le masculin en pouvoir. Atteindre le neutre en tant qu'un être vise avant tout à abolir un binarisme ancré dans la société et dans tous les domaines inclus littéraire, car si la femme moderne avoue aisément son intégration du masculin en elle et qu'il est facile de retracer dans l'écriture la trace phallique, il faudrait que les hommes, surtout écrivains, fassent la même chose pour annihiler toutes distinctions entre écriture féminine et écriture masculine. Julia Kristeva explique aussi que la bisexualité de chaque auteur porte en lui entre pour beaucoup dans son écriture :

« Tout sujet parlant porte en lui une bi-sexualité qui est précisément la possibilité d'explorer toutes les ressources de la signification, aussi bien ce qui pose un sens que le multiple, le pulvérise, le rénove. »<sup>902</sup>

Le neutre est peut-être une utopie formulée comme un souhait par plusieurs écrivaines comme Claude Cahun qui écrit dans *Aveux non avenues* :

« Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le genre seule genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière. »<sup>903</sup>

Nelly Arcan écrit avec la volonté de tout dire, elle fait miroiter devant notre œil imaginaire des confidences qui ne peuvent se faire que face au miroir, car « devant son miroir Narcisse est touché de la grâce. Il consent à se reconnaître. Et l'illusion qu'il crée pour lui-même s'étend à quelques autres.<sup>904</sup> » Le miroitement des images reflète aux autres, lecteurs, nous, notre image reflétée à l'envers mais aussi une recherche d'un terrain d'entente qui unirait les deux sexes et qui mettrait fin à la guerre des sexes.

Enfin, si le récit livré par Cynthia évolue dans une critique systématique dans la différence des sexes afin de dénoncer les injustices commises à l'encontre de la femme dans l'ère du nouveau patriarcat, elle ne se contente pas de mettre l'accent sur le creuset entre les deux sexes. Au contraire, elle essaye d'évoluer et de se rappeler qu'elle est d'abord un être humain et de l'imposer en tant qu'écrivaine. En portant en elle la logique de images spéculaires de son soi qui exorcisent ses secrets et celle des autres. Les différents jeux de rôles

---

<sup>902</sup> Julia Kristeva, *Luttes de femmes*, in, *Tel Quel*, n°58, Paris, 1974, p.99.

<sup>903</sup> Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Édition Mille et une nuits, 1930.p.176.

<sup>904</sup> Claude Cahun, *Héroïnes*, postface par François Leperlier, Éd Mille et une nuits, 2006.p.82.

auxquels elle s'adonne (travailleuse de sexe, patient, psychanalyste, écrivaine) lui permirent de se révéler comme entière construction d'elle-même. Cette identité *in progress* qui écrit, critique la face voilée de la société montre l'ampleur de la bêtise humaine et l'aveuglement dans lequel nous vivons.

La présence de l'écriture et la mise en mots des souffrances vécues par la narratrice prouvent que la nouvelle production au féminin maintient d'étroites liaisons avec l'acte d'écrire. Toutefois, il ne s'agit plus dans ce roman de mettre en avant la venue à l'écriture d'un sujet-femme, sur laquelle se grefferait l'affirmation d'une identité féminine ; l'auteure réfléchit davantage sur les enjeux et sur les fonctions de l'écriture dans le monde contemporain, sur ses limites et ses possibilités, ainsi que sur le destin et le rôle de l'écrivaine. L'écriture, pour elle, participe de la compréhension de soi et de l'autre. Elle peut ordonner un monde chaotique et faire taire les voix de la violence. Écrire en tant que travailleuse de sexe démystifie et « démocratise » l'acte de création, tout en soulignant la vulnérabilité du dire et de l'auteure, selon une figure qui remet en question la propriété intellectuelle et l'autorité d'un discours unique.

Grâce à la folie, la narratrice accède à une réflexion universelle qui dépasse la retranscription de ses maux, à une pensée qui s'élève à « l'étendue du genre humain.<sup>905</sup> »

---

<sup>905</sup> Dans cette note, nous choisissons de retranscrire une partie de l'analyse d'Isabelle Fortier afin de montrer le degré d'imprégnation de la narratrice par les références qu'elle a étudiées, mais aussi le rôle de la folie dans l'économie du discours et le projet schrébérien de dire toute la vérité, dans le rapport très spécifique et aliénant qu'il entretient avec le monde, avec les autres, avec Dieu et plus largement avec le langage. De plus, en faisant référence à Schreber et aux *Mémoires d'un névropathe*, nous relevons une autre allusion à un intertexte mentionné dans *Putain* à savoir Antonin Artaud qui « a également traversé des épisodes psychotiques et entretenu un rapport semblable avec la multitude de ses destinataires qui lui servaient de support narcissique, exige du patron de la *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, qu'il lui "fasse crédit". Et lui faire crédit, c'est avant tout le publier, non pas pour qu'on lui reconnaisse du talent, mais pour faire entendre les "expressions malvenues" qui défigurent ses poèmes de façon à ce qu'elles ne soient plus rapportées à la maladroites d'un débutant, mais à un symptôme, à la manifestation d'une défaillance psychique ou de ce qu'il appelle lui-même "une effroyable maladie de l'esprit" : "il ne s'agit pour moi de rien moins que de savoir si j'ai ou non le droit de continuer à penser, en vers ou en prose." L'enjeu, pour Schreber comme pour Artaud, ne concerne donc pas la recevabilité littéraire de leurs écrits, mais quelque chose de bien plus vital, l'accréditation de leur pensée, ou encore de leur existence comme sujet de la parole. Publier et lire Schreber, c'est déjà une façon de lui "faire crédit", et de suspendre ce jugement de folie qui nous empêche bien souvent d'y voir la vérité universelle du langage et de sa fonction structurante [...]. Schreber admet que ce qu'il raconte est incroyable, que lui-même ne peut saisir qu'en partie ce qu'il a pourtant vécu dans sa chair, et renvoie le lecteur à cette part d'inconnu du monde qui existe pourtant et qui contient l'essentiel, puisque s'y trouve l'essentiel des lois qui régissent l'univers. Au-delà des révélations choquantes [...] se trouve cette vérité sur le langage, ou encore sur cet Autre dont il ne cesse de dénoncer les exigences monstrueuses. La vérité dont son corps témoigne, nous dit-il, est devenue pour lui visible et si capitale que tout autre considération doit être rejetée : "je pense fermement, cependant, qu'il serait utile à la science et à la connaissance des vérités religieuses que, de mon vivant encore, des autorités compétentes puissent venir faire des vérifications sur mon corps et constater les vicissitudes que j'ai

Toutefois, cette pensée, soutenue par l'adresse à l'autre, vise la reconnaissance de sa cohérence et entend faire la preuve de sa capacité à départager le faux du vrai dans un « pacte sur la vérité, qu'il ne faut surtout pas dire et qu'il faut croire ailleurs.<sup>906</sup> » Le système de pensée offert par Nelly Arcan ne saurait par conséquent être tenu pour le bavardage exhibitionniste d'une prostituée dont « le narcissisme qui tourne en rond et ne cesse de revenir sur lui-même, en un mouvement giratoire qui se prend maladivement pour son propre, en dit certainement autant et peut-être davantage sur nous que sur elle-même.<sup>907</sup> » Il faut voir, à travers l'écoulement des mots, l'expression d'une philosophe contemporaine et d'une pensée qui transcende les discours communs.

L'originalité de la voix de Nelly Arcan consiste précisément en une nudité et une discrétion exemplaires, lesquelles, tout en livrant soi-même et le monde à un vide intérieur et extérieur, ne dénoncent pas moins les tares d'une société dont ils sont les laissés-pour-compte. Le lecteur est ainsi confronté à un désir d'atteindre un mélange des rôles sexuels et des genres, conçu sur le mode du renversement des catégories binaires. Nelly Arcan entreprend une quête d'identité et une quête de sens. La quête d'une identité-femme, à travers notamment la récupération du corps et de la sexualité placés sous l'emprise de l'homme, cède le pas à la quête d'une identité individuelle, mais aussi d'une place dans le monde, au désir d'accéder au statut de sujet tant de l'être que du faire. Elle affirme son vouloir et tente d'investir les lieux du pouvoir. En réalité, ce qui est véritablement nouveau, c'est la position à partir de laquelle ces valeurs sont assumées. De fait, elle relève d'un choix librement exprimé, participant de l'émancipation d'un sujet féminin maître de son être et de son faire, et non plus d'un destin qui échoit à la femme, la condamnant de ce fait même.

---

traversées. Cette considération doit prévaloir sur tout scrupule d'ordre personnel". » (Schreber, p. 20) Voir *Le poids des mots ou la matérialité du langage*, op.cit. .14-15.

<sup>906</sup> *Putain*, p.48.

<sup>907</sup> Mélikah Abdelmoumen, « L'autofiction québécoise Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan », dans *Littératures francophones*, op.cit.p.68.



Tendez vos voiles à ces vents ! Au détour d'un adjectif vous vous fauilerez d'un siècle à l'autre, d'une page à l'autre, vous changerez de race et d'yeux.

Michel Butor, *Boomerang*.

Le rêve [...] : défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa typologie, en un mot, descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir, jusqu'à ce qu'en nous tout l'Occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle [...].

Roland Barthes, *L'Empire des signes*.

On m'appelle Edmond. Je m'suis appelé Polo. Mais, en réalité, mon nom c'est Robert. C'est dur de se quitter à ce point-là.

Louis Jovet, *Hôtel du Nord*.

## ***TROISIEME PARTIE***

### **Le sujet autofictionnel chez Nina Bouraoui et la décolonisation des identités**

## Chapitre 1 : L'autofiction, une subjectivité entre renouvellement et diversité

### 1. État des lieux : autofiction, contemporanéité et métissage

L'étonnante plasticité de l'autofiction fait de ce genre le véhicule privilégié d'expérimentations diverses, qui ne cesse de séduire les écrivains et tous ceux qui voient dans ses prétendues limites le gage d'un genre plus concentré, plus libre et plus démocratique. En effet, après l'analyse de l'autofiction arcanienne, de ses caractéristiques textuelles, formelles, et surtout thématiques, souvent empreintes d'un féminisme assumé et rejeté à la fois, nous nous proposons, dans cette partie, de poursuivre l'exploration de l'autofiction avec l'auteure Nina Bouraoui. Écrivaine d'origine franco-algérienne, Nina Bouraoui<sup>908</sup> est souvent associée, du fait de son nom, soit à une littérature beure<sup>909</sup>, soit à une littérature postcoloniale. Pour notre analyse, nous n'adopterons ni la première ni la seconde appellation, car ces catégories

---

<sup>908</sup> Yasmina Bouraoui, dite Nina, est née en 1967 à Rennes d'un père Algérien, originaire de Jijel, une ville côtière d'Algérie, et d'une mère française originaire de la Bretagne. Elle passe les premières années de sa vie en Algérie de 1970 à 1980. Cependant, elle et sa famille ne se mélangent ni aux Algériens, ni aux Français, elles restent à part entre métisses.

<sup>909</sup> Beur est un terme utilisé pour désigner un immigré d'origine maghrébine en France. Même si le terme « beur », dans les années quatre-vingt, correspond à un ensemble de revendications sociales, culturelles et identitaires des descendants des immigrés en France et était souvent repris par les médias pour nommer les jeunes Français grandissant dans les banlieues de l'Hexagone, ce mot, de nos jours, souligne de plus en plus leur exclusion et leur marginalisation dans la société française. Donc, afin d'éviter les connotations extra-littéraires de l'appellation « beur » et son association à une ethnie, nous éviterons pour notre analyse l'emploi de ce mot. Voir Kara Bouzid, *La Marche, traversée de la France profonde*, Paris, Sindbad, (Collection « les grands Documents de Sindbad »), 1984. Et, Hafid Gafaiti, *Cultures Transnationales de France, Des « Beurs » aux... ?*, L'Harmattan, Paris, 2001.p.9-10 (Collection *Études Transnationales, Francophone and comparative Studies*.) Nina Bouraoui, lors d'un entretien, déclare : « Je ne suis pas beur, comme les journalistes le disent, c'est-à-dire les enfants des Algériens nés en France mais qui n'ont jamais connu l'Algérie. Ce n'est pas mon cas puisque je suis née en France, de mère française et de père algérien et j'ai vécu à Alger. » Voir, Rosalia Bivona, « Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina », thèse de doctorat, Université de Palerme, 1994, Entretien en annexe de la thèse, p.272.

littéraires tiennent souvent compte de l'ethnie de l'auteur<sup>910</sup>, d'un contexte historique qui suppose de parler d'un héritage colonial et de tentatives de se reconstruire dans une perspective anticoloniale<sup>911</sup>. Dans cette partie, il n'est pas non plus question d'interroger les enjeux politiques d'une telle désignation, ni de questionner les catégories littéraires, mais seulement de mettre l'accent sur les limites de ces catégories et le cloisonnement littéraire qu'elles opèrent en classant « les productions littéraires ou autres de ces nouveaux Français que personne n'arrive à “classer” malgré les étiquettes diverses et que certains ne semblent pas capables de considérer comme des écrivains ou, de manière générale, des producteurs culturels, français, simplement.<sup>912</sup> » Les terminologies classificatoires de la littérature produites par les écrivains étrangers ou maghrébins soulignent le fait que l'on ne peut penser la littérature selon des termes dichotomiques, opposant une littérature holiste à une littérature mineure, affranchie « de la tradition du nouveau.<sup>913</sup> » Ainsi, le paysage littéraire est régi selon

---

<sup>910</sup> Voir, Michel Laronde, *Autour du roman beur. Immigration et Identité*. Paris, L'Harmattan, p.6. (2008,1993) et Alec. G Hargreaves, *Voices from the North African Immigrant Community in France, Immigration and Identity in Beur Fiction*. New York-Oxford: Berg. 1991. Michel Laronde explique que la littérature beur ne se résume pas seulement à une question ethnique, mais englobe « l'esprit beur » et vise « un certain contenu [qui] donne au terme beur le sens d'un esprit particulier à un milieu et une époque : celui de l'immigré d'origine maghrébine dans la ville française des années 1980. » Même si Laronde semble avoir révisé sa position dans son ouvrage *Postcolonialiser la haute culture à l'École de la République* (2008), pour réserver cette notion à la littérature issue de l'immigration maghrébine des années 1980 et en précisant que cette classification dépendait d'une écriture spécifique « aux descendants de l'immigration maghrébine des années 1950 et 1960 » (2008 :7), il n'évacue pas pour autant le critère de l'ethnicité car il propose des désignations comme « arabo-française » et « afro-française », en opposition avec « franco-française », pour désigner la littérature de l'héritage culturel national » (2008 : 7). Il rejoint dans la classification de cette littérature A.G. Hargreaves qui affirme que la sélection des auteurs de « la littérature beur » repose essentiellement sur leur ethnie, leur appartenance à une classe sociale et à leur expériences communes de l'enfance et de l'adolescence formatrices en France (Hargreaves, 1997 : 4). Cette classification littéraire cantonne les œuvres de ces auteurs dans deux identifications ethniques externes, des identifications fixes faisant de leurs textes des discours latents dont le leitmotiv est puisé dans une période qui renvoie au colonialisme et faisant de leur lecture une lecture testimoniale. Ainsi, cette littérature beur se rapproche de la littérature postcoloniale, dans la perspective de la théorie postcoloniale ; même si elle souligne la diversité et la richesse des écritures des écrivains d'expression française, elle plonge ses racines dans le phénomène du colonialisme. Les concepts-élaborés par les théoriciens, comme Edward Saïd, Homi Bhabha et Jean Marc-Moura, ont un point centripète, à savoir la question de l'identité : hybridité, tiers espace, exil, liberté. Ces théoriciens proposent des solutions pour surmonter les défis liés à l'identité et pour se construire une identité pour aujourd'hui et pour l'avenir. Même si le caractère d'hétérogénéité est à maintes fois souligné dans les recherches et les publications qui se multiplient sous l'étiquette d'« études postcoloniales » et malgré la diversification des outils permettant des approches de type sociologique, anthropologique, psychanalytique, politique et littéraire, la critique littéraire dans un esprit comparatiste ne cesse de minorer et d'éviter les littératures extra-françaises apparues au moment de la décolonisation, sous prétexte que ces auteurs connaissent des conditions identitaires complexes et des plus déroutantes pour une discipline ainsi fondée sur le nationalisme et l'universalisme. Voir, Patrick Sultan, *La scène littéraire postcoloniale*, « L'Esprit des lettres », Le Manuscrit, Paris, 2011.

<sup>911</sup> Jean Bessière, *Actualité et inactualité de la notion « postcolonial »*, en collaboration avec Micéala Symington et Joanny Moulin, Honoré Champion, 2013.

<sup>912</sup> Hafid Gafaiti, *Cultures Transnationales de France, Des « Beurs » aux... ?*, L'Harmattan, Paris, 2001.P.9-10.

<sup>913</sup> Dans *Inactualité et Originalité de la littérature Française contemporaine 1970-2013*, Jean Bessière.

la dualité d'une littérature puissance et holiste, en opposition avec une littérature « qui se joue de sa propre minorité.<sup>914</sup> »

Jean Bessière explique, dans *Inactualité et Originalité de la littérature française contemporaine*<sup>915</sup>, que la littérature contemporaine se lit dans un contexte français et international. Cette littérature est illustrée par une dualité : d'un côté, « une large part de cette littérature se reconnaît dans la tradition du nouveau, dans une fidélité à la pensée de la littérature, à la pensée de l'histoire, issues des avant-gardes d'entre les deux guerres mondiales, d'après la Seconde Guerre mondiale<sup>916</sup> » ; de l'autre côté, on trouve une littérature « affranchie de cette tradition [qui] restitue une symbolique du départ dans l'histoire, du possible et de la communauté.<sup>917</sup> » Ce second aspect de la littérature est illustré par le roman policier, la littérature de la shoah, la littérature de la colonisation, la littérature du genre, etc. Jean Bessière suggère aussi que la première part de la littérature, celle qui se rattache à la tradition du nouveau, est « inactuelle parce qu'elle maintient une symbolique littéraire qui ne s'accorde pas avec une approche critique du présent de la société liquide.<sup>918</sup> » La seconde part de cette littérature contemporaine, elle, est plus « actuelle parce qu'elle tente de répondre du présent, sans se tenir à des identités de la littérature et à une pensée de l'histoire, devenues sans pertinence.<sup>919</sup> »

Ainsi, dans le cadre du récit de vie d'un écrivain, nous nous intéresserons davantage à la seconde part de cette littérature contemporaine, puisqu'écrire une vie ne se résume pas à l'application de recettes prédéfinies, mais constitue au contraire un acte fondé sur des critères divers et multiples, lié à l'écrivain, et qui s'enrichit d'une expérience humaine fondamentale, partielle et hétérogène. Il serait ainsi plus adéquat de mettre l'accent sur le vécu en tant qu'une expérience en perpétuelle mouvance et sur l'identité de l'écrivain, qui ne se réduit pas au simple geste de renseigner ou de signer son œuvre comme un document civil. Nous sommes loin, par conséquent, de cette vision holiste de la littérature et de la recherche de l'exemplarité qui caractérisent le récit autobiographique de Jean-Jacques Rousseau dans *Les confessions*. Précisons enfin que la caducité de ces critères relève aussi de la recherche des auteurs, de cette catégorie de littérature, d'une forme de cohérence et d'une accommodation

---

<sup>914</sup> Jean Bessière, op.cit.p.20.

<sup>915</sup> Jean Bessière, *Inactualité et Originalité de la littérature Française contemporaine 1970-2013*, préface. Paris, Honoré Champion, 2014.

<sup>916</sup> Jean Bessière, op.cit. Préface.

<sup>917</sup> Jean Bessière, op.cit. Préface.

<sup>918</sup> Jean Bessière, op.cit. Préface.

<sup>919</sup> Jean Bessière, op.cit. Préface.

historique qui ôte au texte littéraire le critère de l'hétérogénéité et produit un objet fini et absolu.

Par ailleurs, la seconde part de la littérature contemporaine, la littérature mineure, souvent marginalisée, correspondrait davantage à notre temps, car elle « joue moins d'une totalisation que d'une construction constante d'elle-même selon une *poïesis* et une *autopoïesis*. Jean Bessière affirme que cette part de la littérature ne défait ni l'hypothèse d'une autonomie de la littérature ni celle de son conditionnement. Où il y a la récusation d'une totalisation de la littérature par elle-même.<sup>920</sup> » L'œuvre littéraire contemporaine qui ne suit pas la tradition de l'avant-garde met plutôt fin, dans le cadre du récit de vie, à « [un] je autobiographique [qui] avait alors été réhabilité depuis quelques temps avec la fin du structuralisme et le terrorisme théorique de l'avant-garde<sup>921</sup> », comme l'a formulé Philippe Forest.

Dans notre analyse, les textes de Nina Bouraoui seront lus comme relevant d'une littérature affranchie « de l'historicité et de l'approche du fait littéraire, tels qu'elles sont pensées par l'héritage de l'avant-garde et [qui] propose – de nouvelles figurations du possible, de l'action, du *dissensus* social.<sup>922</sup> » Nous les aborderons comme des textes qui intègrent cette partie de littérature contemporaine qui n'est pas directement liée à la tradition du nouveau, comme des textes qui rompent avec les interprétations selon des perspectives holistes, avec la notion de l'écriture qui implique que « tout est rapportable à la littérature<sup>923</sup> » et le principe de la « mêmeté » dans laquelle « l'autre est [pensé] d'une manière absolu.<sup>924</sup> »

En outre, le contexte contemporain et le cosmopolitisme contribuent de plus en plus à la manifestation d'une identité fluide, qui abolit le principe de classification et du référent précis et prédéfini. Ce contexte favorise plutôt l'avènement d'un sujet liminal, hybride, qui s'articule entre identification et différence avec plusieurs cultures, démantèle toute représentation

---

<sup>920</sup> Jean Bessière, op.cit. 20-21.

<sup>921</sup> Philippe Forest, « du roman d'avant-garde au roman vécu. À propos de quelques fausses idées concernant le retour du je dans la littérature française », in *Les Romans du je*, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2001, p.39.

<sup>922</sup> Jean Bessière, op.cit.p.15.

<sup>923</sup> Jean Bessière, op.cit.p.11.

<sup>924</sup> Jean Bessière montre que la littérature contemporaine qui a partie liée à la tradition de l'avant-garde, de la « mêmeté », implique des perspectives holistes qui sont inséparables de la notion d'écriture, héritage de la critique des années 1950 et 1960. « Cette notion d'écriture implique que tout est rapportable à la littérature. Cela s'est formulé, en termes critiques, de bien des manières : généralité du signifiant, textualité de la littérature, etc. » Jean Bessière explique que ces perspectives holistes impliquent que la littérature sont d'une actualité certaine, et que cette actualité porte la possibilité de lire toute l'histoire et tout temps suivant le statut épocal que la littérature se reconnaît. Jean Bessière explique que le roman contemporain se distingue par une problématique spécifique.

hiérarchique et toute structure binaire pour favoriser l'hybridation identitaire et traduire une société devenue insaisissable<sup>925</sup>. Le contexte contemporain constituera donc l'un des points focaux de notre analyse. Il apparaît en effet comme déterminant pour que le lecteur puisse comprendre le monde que l'écrivaine « présent[e], entend, par ses propres limites, [pour] se donner comme sur le seuil de la forêt primordiale que sont le monde de l'individu, le monde social et son histoire.<sup>926</sup> » Cette forêt primordiale, pour reprendre les mots de Jean Bessière, est créée par le biais d'un « je » qui ne s'exprime pas à l'identique et dont le *soi* s'expose par le biais d'une structure identitaire érigée en une terre de passage, en un lieu à la fois d'enchevêtrement de cultures, de recherche et de quête du soi. Nous verrons par la suite comment l'identité de la narratrice se tisse au fur et à mesure que se tisse l'écriture, dans un mouvement à la fois « lent » et frénétique, comme les « infimes coups de pinceaux d'une pointe pointilliste.<sup>927</sup> » pour reprendre les mots d'Hélène Jaccomard.

De surcroît, dans cette partie, il s'agira aussi de démontrer l'aspect transgressif de l'œuvre, à travers l'analyse des mécanismes scripturaires mis en place par l'écrivaine et de la remise en cause de la taxinomie générique et de toute distinction du vrai du faux. La transgression sera traitée comme une partie liée à la figuration féminine singulière, située au carrefour d'expériences diverses, qui ont cependant en commun de penser la subjectivité dans son intime enchevêtrement avec le corporel. Nous tâcherons de comprendre, dès lors, en quoi l'œuvre subsume, traverse et abolit toutes distinctions entre les genres. *Garçon manqué* sera analysé comme une « autofiction » qui interroge la barrière artificielle entre « fiction » et « non-fiction » proposée par les critiques, comme un texte qui met en scène « une vérité » qui lui est propre. Il importera aussi de noter l'évolution des outils à notre disposition pour analyser les textes autofictionnels en tant que construction littéraire, pour envisager enfin le lien qui s'établit entre celle-ci et la construction identitaire de l'auteure. En d'autres termes, l'autofiction sera pensée à partir d'un entre-deux, d'un lieu où se déploient l'identité et l'écriture de la diversité.

Les aspects de l'œuvre que nous avons mentionnés sont engendrés essentiellement par l'identité ambiguë mise en texte par l'auteure. Le « je » écrit est au centre et à la fois partout et nulle part. Cette identité décentrée sur laquelle nous nous focaliserons dans le deuxième

---

<sup>925</sup> Voir, Zygmunt Bauman, *La société assiégée*, Rodez, le Rouergue/Chambon, 2005, p.41.

<sup>926</sup> Jean Bessière, op.cit.p.137.

<sup>927</sup> JACCOMARD, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Paris, Droz, p.9. 1993.

chapitre s'exprime à travers les diverses représentations corporelles de la narratrice et les jeux identitaires comme enjeux d'une identité en devenir. La mise en texte des corps véhicule par la concomitance du « vrai » et du « faux » une mise en scène qui transcende toute distinction générique et binaire par le jeu du Même et de l'Autre. La corporéité imprègne toute l'œuvre ; elle en constitue le fil conducteur et le stimulus (inter)textuel. Dans cette optique, nous n'explorerons pas le signifiant corporel comme une assignation des femmes et du féminin à la corporéité, ni comme le lieu de la cristallisation du pouvoir et dans lequel le sujet est identifié comme femme, ni enfin comme l'expression d'une performativité, comme le moyen de « dénaturiser les racines corporelles de la subjectivité<sup>928</sup> », comme le suggère Rossi Braidotti. Pour cette analyse, nous nous appuyons sur les théories des *gender studies* et surtout sur les *queer studies*, ainsi que sur la notion d'agentivité, afin de mettre l'accent sur les actes performatifs de l'auteure-narratrice.<sup>929</sup>

Initialement et dans un souci de clarté, nous avons essayé de démêler la question du vrai et du faux dans *Garçon manqué*, en relevant les éléments autobiographiques qu'il contient ; très vite, toutefois, il s'est avéré que ce récit de vie ne favorise pas une lecture classique du texte. D'emblée, l'esthétique employée est celle de la fragmentation temporelle, spatiale, et renvoie surtout à une écriture du « moi » qui cultive l'ambiguïté par les divers noms employés. Les éléments autobiographiques figurent certes dans le texte, mais de façon disséminée et éparse, semant ainsi le trouble chez le lecteur quant à l'authenticité et à la véracité du récit de vie. En revanche, le nom de la romancière – formulée de deux manières : « la famille Bouraoui », ou, d'une manière segmentée, lettre par lettre, « B-o-u-r-a-o-u-i » – se veut un gage de vérité et une garantie de l'identité onomastique et de la concordance des trois instances auteur/narrateur/personnage, définies par Philippe Lejeune. En d'autres endroits de l'œuvre, l'auteure se présente sous son vrai nom, « Yasmina Bouraoui », un nom officiel qu'elle n'utilise jamais pour signer ses livres. Bien que le récit du vécu de l'auteure s'articule autour de la délicate question « qui suis-je ? », l'auteure ne fait pas de son œuvre une réponse à cette question, mais davantage une problématisation, adossée à une perspective cathartique. Cette perspective traduit l'incapacité du factuel pour sortir d'un état de crise, mais constitue aussi le moyen d'introduire le fictionnel comme une essence pour dire le vrai sur soi. Le paradigme onomastique protéiforme est le premier élément qui nous a conduit à écarter les pistes pour

---

<sup>928</sup> Rosi Braidotti, « Théorie féministe posthumaine », traduit par Jacques Bosser, dans *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, Paris, Centre Pompidou, p.330-350.

<sup>929</sup> Voir, Cabaloue, Sophie, *Identités, sexualités, écritures dans les autofictions de la diaspora cubaine à New York*, Université de Limoge, 2015.



une lecture autobiographique et linéaire du texte. Philippe Gasparini explique ainsi : « si le lecteur se pose la question ‘Est-il je ?’, c’est que le romancier la lui souffle en combinant délibérément deux registres incompatibles : la fiction et l’autobiographie.<sup>930</sup> » Philippe Gasparini ajoute du reste que l’identification n’est pas la seule condition *sine qua non* :

Pourquoi ne pas admettre qu’il existe, outre le nom et prénom, toute une série d’opérateurs d’identification du héros avec l’auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc. ? Dans l’autofiction comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l’auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Et c’est à partir de leur degré de fonctionnalité que l’on peut différencier les deux catégories.<sup>931</sup>

Donc, le croisement de systèmes narratifs contradictoires s’avère une des solutions pour lire le texte bouraouien et s’illustre parfaitement dans le genre autofictionnel. D’ailleurs, l’auteure s’inscrit parfaitement dans le pacte proposé par Doubrovsky, qu’il définit, à ras le sens, comme l’association oxymorique de deux contrats de lecture. Cette phrase de la narratrice : « Il y a des auteurs qui masquent, d’autres qui ont choisi la vérité, moi je suis entre deux » nous fait entrer de plain-pied dans la conception de l’autofiction entendue comme « la coexistence au sens strict d’éléments factuels et d’éléments fictionnels. »<sup>932</sup> Cette déclaration ne laisse planer aucun soupçon. Nina Bouraoui souscrit sans la moindre réserve à ce « genre binaire », qui oscille sans répit entre le fictif et le réel. Bannissant le vocabulaire de la classification générique, l’auteure préfère brouiller les lignes de démarcation et naviguer entre les genres<sup>933</sup>.

Un autre détail qui conduit à écarter la piste du genre autobiographique concerne le recours par l’auteure au « mentir-vrai ». L’itération du terme « mensonge » dans *Garçon manqué* se veut une manière non pas de fausser la réalité, mais de dire le réel. Alexandre Sicart explique que « le roman fabrique du semblant » et rajoute que « ce n’est que lorsque l’auteur prend conscience du fait, l’assume et en fait son profit (littéraire) que la fiction tourne à l’autofiction. »<sup>934</sup> Le « mentir-vrai » introduit par conséquent l’œuvre dans la fiction sans pour autant oblitérer le souci de l’auteur d’impliquer son « je » avec toutes ses déterminations : « L’autofiction est un jeu équivoque : j’écris une fiction (...) mais j’y mets

---

<sup>930</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographie et autofiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004, p.14.

<sup>931</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op.cit., p.25.

<sup>932</sup> PLUVINET Ch., *L’auteur déplacé dans la fiction : Configuration, dynamique et enjeux des représentations fictionnelles de l’auteur dans la littérature contemporaine*, Doctorat, Université Renne 2, 2009, p.93.  
<http://tel.archives-ouvertes.fr>

<sup>933</sup> PLUVINET Ch., *L’auteur déplacé dans la fiction : Configuration, dynamique et enjeux des représentations fictionnelles de l’auteur dans la littérature contemporaine*, op.cit., p.93.

<sup>934</sup> Cité par MICHINEAU S., *L’autofiction dans l’œuvre de Colette*, op.cit, p.54.

beaucoup de moi-même.<sup>935</sup> » D'après Nina Bouraoui, « il faut de l'imagination pour vivre (...) pour écrire sur soi, puisqu'on ne se connaît jamais vraiment, il faut de l'imagination pour se raconter, pour trouver la réponse à la question "Qui suis-je ?"<sup>936</sup> ».

Le mensonge n'est pas forcément une manière de dire-faux ; au contraire, c'est un procédé qui permettrait à l'auteure non seulement d'acquérir la liberté d'exprimer son soi, mais aussi de voler la parole aux autres, non selon une appropriation égoïste, mais comme une restitution de la parole à ceux qui ne l'ont pas ou qui l'ont perdue. Tout est ainsi vrai, vécu, à ceci près que tout est aussi fiction, dans un imaginaire unique.

La confusion du vrai et du faux, en posant le mensonge en postulat de vérité, ne signifie pas que l'histoire soit mensongère ; elle n'assimile pas non plus la mise en scène du vécu à une supercherie, ou à une défaillance de mémoire. Au vrai, l'auteure, sous couvert de la narratrice, tire profit du mensonge pour se fabriquer un vécu sur mesure : « Toute ma vie consistera à restituer ce mensonge.<sup>937</sup> »

Devant l'impossibilité de démêler le vrai et le faux, il serait plus intéressant d'aborder le texte comme un chantier de construction et en construction, dont l'écriture serait le matériel au service d'un travail architectural qui requiert plusieurs étapes de réalisation. D'ailleurs, l'auteure ne cache pas l'influence qu'a exercée sur elle la logique de l'architecte moderniste Kathleen Eileen Moray Smith, à laquelle elle emprunte son vocabulaire : « Je garde les mots d'Eileen Gray : "Il faut déconstruire avant de construire" .<sup>938</sup> » L'œuvre est aux yeux de Nina Bouraoui plus qu'un amas de papier. Lieu de toutes les acrobaties de la logique, elle est pour elle un instrument d'invention dont elle se sert en vue de concilier le moi et le monde qu'elle manipule ici à son gré, « parce que rien n'est vrai. »<sup>939</sup>

Au demeurant, il faut reconnaître la volonté de l'auteure de conférer au mensonge une fonction d'utilité indispensable à son écriture. Ainsi, les images allégoriques et métaphoriques seraient les fruits de ce mensonge et le signe d'une imagination exubérante, une manière de compromettre la linéarité du récit, aussi bien que le cadre spatio-temporel de celui-ci, comme le montre l'exemple suivant : « La terrible immobilité de ce nouveau temps. L'âge de

---

<sup>935</sup> Ibid.op.cit.p54.

<sup>936</sup> *Mes mauvaises pensées*, p.60.

<sup>937</sup> *Garçon manqué*, p.16

<sup>938</sup> *Mes mauvaises pensées*, p.268.

<sup>939</sup> *Garçon manqué*, p.109.

Pierre.<sup>940</sup> » En ouvrant des espaces parallèles à la fiction, la romancière crée des arrêts sur images, mais aussi remonte très loin, aux origines les plus lointaines, à l'Antiquité, voire aux premiers temps de l'humanité. Enfin, *Garçon manqué* serait alors un essai pour montrer que la vérité n'est jamais assurée, parce qu'elle est toujours médiatisée par une conscience subjective.

### 1.1 Subjectivité et vérité

L'écriture de soi est reconnue, depuis les années 1980, comme l'un des grands axes de la production contemporaine, comme l'ont souligné Havercroft, Michelucci et Riendeau<sup>941</sup>, pour ne citer qu'eux. Le texte de Nina Bouraoui est étudié comme l'une de ces œuvres qui « constituent le lieu propice de la réécriture, de la relecture, voire de l'invention de soi, autant d'opérations alimentées par le recours à la fiction, aux fantasmes, à l'imaginaire ou à l'autre comme pôle d'identification dans la reconstitution de soi.<sup>942</sup> » *Garçon manqué* implique la difficulté de dire *une constance de la conscience individuelle* et une distanciation par rapport à soi, d'où la mise en avant de l'autoréflexivité de l'écrivain, dont la personne constitue en même temps une entité du récit. Toutefois, nous précisons que cette difficulté de dire la « constance de la conscience individuelle » n'est pas le signe d'une perte identitaire ou d'une fragmentation. Au contraire, la non-constance serait le signe d'un inachèvement, synonyme de renouvellement identitaire associé à une diversité et à un renouvellement identitaire et humain chez la narratrice.

En lien direct avec la *persona*, la création dans le texte met en scène une traduction de la multiple figuration de la personne de l'auteur par le biais des données biographiques véridiques, qui constituent autant d'indices de la figuration de cette continuité de la conscience individuelle<sup>943</sup>. La figuration de l'auteur constitue un dénominateur commun entre

---

<sup>940</sup> *Garçon manqué*, p. 80.

<sup>941</sup> Voir, Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir). *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciation*, coll., « Contemporanéités », Québec : Nota bene, 2010.

<sup>942</sup> Ibid., p. 16.

<sup>943</sup> Jean Bessière, « Quelques notes sur la notion d'Autofiction et sa pertinence », colloque de Belgrade, *Penser l'Autofiction : perspectives comparatistes*, sous la direction de /Priredile Adrijana Marčetić, Isabelle Grell, Dunja Dušanić, Beograd, 2014. Dans son article « quelques notes sur la notion d'Autofiction et sa pertinence », Jean Bessière dégage un arrière-plan commun à la notion de roman personnel, à l'autobiographie et à l'autofiction : « le statut spécifique du sujet, qu'elles illustrent – ce statut rend ce statut exemplaire. Il y a là la véritable justification de l'autofiction. » Ainsi, il explique que si le roman personnel offre une utilité, celle de jouer sur le pluri-sémantisme de l'adjectif personnel qui appartient à ce qui relève

le roman personnel, l'autobiographie et l'autofiction ; elle autorise ainsi, de prime abord et en partie, l'indifférenciation de ces trois notions. Cependant, l'autofiction se lit selon les paradoxes même du roman personnel et de l'autobiographie, en ce qu'elle allie le discours véridique et le discours fictionnel de soi, accentuant ainsi « la continuité du lien de l'auteur à l'œuvre et, d'autre part, l'autonomie de la figuration fictionnelle de l'auteur.<sup>944</sup> »

En effet, l'autofiction est la figure d'une approche singulière du sujet, étant donné qu'elle est une articulation entre le roman personnel et l'autobiographie. Jean Bessière suggère qu'il est une manière simple de caractériser l'autofiction

« comme une révision des données autobiographiques grâce, entre autres, au jeu de la fiction, qui appelle d'autres révisions. L'autofiction s'approche et se distingue ainsi du remodelage et de la ré-assertion du moi individuel et de sa conscience du roman personnel. **Remodelage et révision** le sont, dans le cas de l'autofiction, au prix de leur propre aveu. **Cet aveu** rend la fiction manifeste [...]. La révision est à la fois un mode de la fiction, un mode de la réflexivité, un mode du remodelage, un mode d'écriture, et **le rappel de la vérité biographique**. Elle fait de l'autofiction à la fois un roman personnel, un exercice de perception et d'invention de soi, en même temps que, par continuité biographique et par la continuité de la conscience de soi qu'elle suppose, elle illustre la dualité de l'autobiographie – liberté et assujettissement. Et paradoxalement, elle dit l'impossible la stricte répétition ; par son impossibilité, celle-ci appelle la révision. Où il y a la meilleure justification de la fiction de l'autofiction et l'évidence que l'autofiction naît de ce manifeste : dessiner la constance de la conscience individuelle n'assure ni le dessin d'une maîtrise du temps ni la figuration certaine de sa continuité<sup>945</sup>. »

Plus loin, il explique que le fait

« d'ajouter la fiction au discours de soi, discours véridique d'une part, n'entraîne pas que l'autofiction se lise comme un monstre hybride de l'autobiographie, ni qu'elle soit l'exercice privilégié d'une manière de mensonge. Cet ajout fait entendre : l'auteur de l'autofiction déclare, se montre manifestement libre de définir et d'exposer l'ethos qu'il se reconnaît. Il s'avoue ainsi

---

de la personne de l'auteur, à ces jeux des masques de la persona et du personnage, cette entité du récit qui a sa propre autonomie est applicable à tout roman. Cependant, le roman personnel ne peut offrir une symétrie avec l'autobiographie. En effet, toujours selon Jean Bessière, l'autobiographie en tant que discours de l'auteur, raconté par lui-même, implique deux détails. Le premier détail relève de la notion de véracité qui se caractérise par la vérité des faits, mais aussi par leur arrangement. À partir de ces constatations, J. Bessière relève le jeu de la vérité des faits et la vérité de son argument, inévitablement argument singulier, qui traduit la singularité de la personne de l'auteur. En ce sens, l'autobiographie est le récit vrai de l'invention d'une vie. Cependant, ce double jeu de vérité ne fait pas de l'autobiographie un récit de la liberté, mais celui de l'assujettissement du sujet. La subjectivation dans l'autobiographie serait synonyme d'assujettissement, car elle limite l'exposition de la conscience individuelle et son invention à un rappel des savoirs et des codes. La subjectivation se définit dès lors comme la saisie par elle-même de la conscience individuelle et comme le rapport de cette conscience à ce qui la limite et la détermine – les savoirs, les codes. Voir Jean Bessière, article cité plus haut.

<sup>944</sup> Voir, *Penser l'autofiction : perspectives comparatistes*, colloque Belgrade, 2014.

<sup>945</sup> Jean Bessière, « Quelques notes sur la notion d'Autofiction et sa pertinence », colloque de Belgrade, *Penser l'Autofiction : perspectives comparatistes*, sous la direction de /Priredile Adrijana Marčetić, Isabelle Grell, Dunja Dušanić, Beograd, 2014.

également libre de justifier de telle ou telle façon le choix de tel *ethos*. Dans cette perspective, il convient de préciser le jeu réflexif de l'autofiction. Celle-ci est donc réflexive par sa dualité même – ce point a été largement commenté par les spécialistes du genre. On doit dire, de plus, l'autofiction spécifiquement réflexive dès lors qu'on la compare à l'autobiographie. L'autobiographie est réflexive par l'exact lien de l'énonciation et de l'information, par le fait que l'assertion de la vérité constitue l'identité constante de l'auteur. Cette réflexivité n'autorise aucun jeu sur l'identité de l'énonciateur. **L'autofiction fait un double choix de l'ethos** : le choix que portent les éléments autobiographiques, le choix que portent les éléments fictionnels – la réflexivité est dans ce double jeu qui défait la dualité de la liberté et de l'assujettissement propre de l'autobiographie. L'autofiction relève d'un constructivisme explicite. En rendant manifeste, explicite, l'ajout de la fiction à l'autobiographique, l'autofiction fait de la continuité de la figuration de la conscience individuelle, également illustrée par l'autobiographie, par le roman personnel, ce qui doit être également – la continuité de la conscience individuelle ne s'expose que selon ses variations, ses corrections dans le temps, par la multiplicité de ses modes de subjectivation et d'objectivation, par sa propre fiction. »<sup>946</sup>

Dans cette perspective, en se fondant sur l'analyse de Jean Bessière, la base poétique commune aux trois genres, auxquels les critiques ont tendance à comparer l'autofiction, serait l'*ethos*. Cependant, si l'*ethos* est utilisé dans le cas de l'autobiographie comme « un choix argumentatif », comme une composante obligatoire pour la confirmation et l'assertion de l'identité de l'auteur dans le temps « suivant les vérités que portent cette identité<sup>947</sup> », ces vérités développées à partir d'un ensemble de savoirs et mises en œuvre sur lui-même et à propos de lui-même ont objectivé « l'homme » en tant qu'être parlant, vivant et ont transformé le sujet en objet de domination<sup>948</sup>. La constance de la vérité dans le discours autobiographique est par conséquent soumise aux savoirs utilisés dans une société, une constituante de l'environnement informationnel, pour déterminer la conduite des individus. La conduite du sujet autobiographique est dès lors soumise à deux éléments, à savoir : être conduit par les autres et se conduire soi-même. Cette conduite crée, par conséquent, chez le sujet autobiographique un « équilibre instable [...] entre les techniques qui assurent la coercition et les processus par lesquels le soi se construit ou se modifie par lui-même. »<sup>949</sup> Les vérités portées par l'identité du sujet autobiographique émanent de la société et des savoirs construits au sein de cette dernière, limitant l'exploration analytique de soi et l'exposition à l'autre d'une ou des vérités secrètes sur soi. Dans l'entreprise autobiographique, on parle plutôt d'un discours mettant en scène une identité subjective objectivée, une identité stable et plutôt homogène, qui ne mène pas aux diverses manifestations de la vérité de soi-même. Le

<sup>946</sup> Jean Bessière, op.cit.pp.23-32.

<sup>947</sup> Jean Bessière.op.cit.

<sup>948</sup> Michel Foucault, *L'origine de l'herméneutique de soi*, conférences prononcées à Dartmouth College, 1980. (Dir) de collection : Jean-François Braunstein, Arnold I. Davidson et Daniel Lorenzini, *Librairie Philosophique J.Vrin*, 2013, p.11.

<sup>949</sup> Ibid., .p.13.

*verum fateri* de l'autobiographie, son « dire-vrai », n'a rien à voir avec la verbalisation de l'aveu et le dire de la singularité du sujet auteur. Il est plutôt question de transformer les connaissances que possède l'écrivain en un véritable mode de vie et de donner une place « à la vérité en tant que force ». Dans le cadre d'une étude qui vise l'exploration des procédures de véridiction et la découverte de la manifestation de la vérité de soi-même dans la pratique philosophique antique<sup>950</sup>, Michel Foucault explique que la vérité ne s'obtient pas par les arguments, les démonstrations, les exemples persuasifs et les explications rhétoriques, mais plutôt par une recherche dans les profondeurs de la conscience. Dans l'entreprise autobiographique, le rapport de la subjectivité avec la vérité engendre non un sujet qui s'écrit dans « le souci de soi-même », mais un sujet en quête « de reconnaissance et de recherche au sein de l'histoire », d'où cette alliance de la « figuration de la conscience individuelle » et de « la figuration d'un sujet abstrait : le savoir.<sup>951</sup> »

Par ailleurs, dans le cas de l'autofiction, le sujet auteur n'est pas dans l'affirmation de son identité par le recours à la vérité, mais plutôt dans l'interrogation continue et inachevée de cette identité. Il n'est plus question non plus d'une totalisation des données liées au personnage/auteur. L'ajout de la fiction au discours de soi montre la liberté que s'octroie l'auteur pour exposer et définir son *ethos*. La vision de l'authentique dans le discours autofictionnel est poussée à l'extrême, problématise l'être humain et l'expose comme un mystère, puisqu'« il est une synthèse du fini et de l'infini, du temporel et de l'éternel, du déterminisme et de la liberté.<sup>952</sup> » Le moi exposé est à la fois singulier, multiple et changeant, d'où le jeu sur l'identité de l'énonciateur. Le jeu identitaire défait « la dualité de la liberté et de l'assujettissement propre à l'autobiographie<sup>953</sup> », et l'ajout explicite de la fiction fait en sorte que la continuité de la conscience individuelle s'expose selon ses variations, ses corrections dans le temps, par la multiplicité de ses modes de subjectivation et d'objectivation, par sa propre fiction<sup>954</sup>. L'autofiction suppose, dans la mesure où elle ne dissocie pas l'herméneutique du sujet positive de la fiction,

« la difficulté d'une telle recherche, d'une telle reconnaissance – la conscience individuelle ne peut se dire selon sa maîtrise de la conscience du temps, dans l'histoire. Cela même qu'illustrent remarquablement Marguerite Duras et Serge Doubrovsky. Cela même que suppose *The Autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein – l'autobiographie devient

---

<sup>950</sup> Voir, Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours du Collège de France, 1981-1982*, Paris : hautes Études, Gallimard, Seuil.

<sup>951</sup> Voir, Jean Bessière, « Quelques notes sur la notion d'Autofiction et sa pertinence », op.cit.

<sup>952</sup> Marie-Magdeleine Davy, *La connaissance de soi*, Quadrige/PUF. Presses Universitaire de France, p.16. 2010.

<sup>953</sup> Jean Bessière, op.cit.

<sup>954</sup> Voir, Jean Bessière, op.cit. (colloque).

l'autobiographie de l'autre (cet autre ne dit donc jamais « je ») parce que cet autre est vu et dit objectivement dans le temps, sans qu'il y ait à exposer une conscience du temps. La notion d'autofiction trouve ainsi une pertinence spécifique. Elle ne la tire pas essentiellement de dispositif poétique ou rhétorique, mais de ce qu'elle tient pour une évidence : dans le temps, toute herméneutique de soi est une invention et fiction – par quoi, si l'on tient à Serge Doubrovsky, l'autofiction est moins un usage de la psychanalyse que son détournement : dans le temps, aucune conscience individuelle ne peut s'exposer selon sa propre constance. [...] C'est pourquoi l'autofiction est aussi la vie et la fiction de l'Écrivain – on utilise le E majuscule. L'ethos dessine une manière de sujet plénier sous le signe de l'écriture. Où il y a encore la réponse à la difficulté de l'herméneutique de soi<sup>955</sup>. »

À trop vouloir l'exactitude de la vérité de l'instant, comme c'est le cas dans l'autobiographie, le sujet auteur est pris dans le vertige des reflets de ce sujet abstrait. La vérité fait impasse sur les singularités que l'individu peut dégager. Cette vérité totalisée à l'image de son auteur ne possède pas « des effets individualisants qui découleraient de la découverte de certaines caractéristiques personnelles du sujet : au contraire, elle transforme le sujet en un nœud où s'articulent, sans discontinuité, la connaissance et la volonté.<sup>956</sup> » Cependant, le sujet auteur dans l'autofiction fait de son discours une pénétration de son espace intérieur et une exploration de ses propres gouffres, qui permettent de descendre jusqu'au fond le plus abyssal de son être. Le sujet autofictionnel use de diverses « technologies de soi<sup>957</sup> » afin d'examiner en permanence son soi et ses propres pensées, même « les plus mauvaises ». La perpétuelle remise en question de ce « soi » déconstruit le mythe autobiographique du sujet auteur, dont l'identité est constante et totalisée. L'autofiction, d'une part, telle qu'elle est pratiquée de nos jours, pousse son récepteur à réfléchir sur cet hermétisme de soi, à refuser d'être curieux et enfin à innover.

---

<sup>955</sup> Jean Bessière, op.cit.

<sup>956</sup> Michel Foucault, *L'origine de l'herméneutique de soi*, conférences prononcées à Dartmouth College, 1980, op.cit.p.17.

<sup>957</sup> Dans *L'origine de l'herméneutique de soi*, Michel Foucault définit « les technologies de soi » comme l'articulation de certaines techniques et de certains types de discours à propos du sujet. Dans la conférence inaugurale du cours de Louvain, Michel Foucault évoque « trois grands types de technologies » (technique de production, de communication et de gouvernement) », auxquels il ajoute un quatrième : « les technologies du sujet ». Les « techniques de soi » sont présentées comme le véritable fil conducteur de son cours au Collège de France de 1980-1981 et elles sont définies comme les procédures « qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi ». Ces techniques de soi sont selon Foucault « une manière de faire l'histoire de la subjectivité » et cela « à travers la mise en place et les transformations dans notre culture des "rapports à soi-même", avec leur armature technique et leurs effets de savoir ». M. Foucault, « Subjectivité et vérité », dans DEII, n°304, p.1032-1033 et SV, « Leçons du 25 mars et 1<sup>er</sup> avril 1981 ». Voir également UP, p.16-17, où cependant « techniques de soi » devient synonyme d'« arts d'existence » et d'« esthétiques de l'existence ».

D'autre part, introduire des faits fictionnels dans le discours autobiographique peut être interprété comme une remise en question de l'obligation de dire à tout le monde toute la vérité au sujet de soi-même, comme une interrogation sur l'intérêt des aveux (un des critères imposés par l'autobiographie) qui sonnent soit comme une confession, comme une condition de la remise de ses péchés, soit enfin comme la condamnation de sa propre culpabilité et peut-être de sa non-conformité aux codes sociaux et aux usages. Bref, l'autofiction dans son rapport de subjectivité et de vérité, crée ce que Foucault appelle « une politique de nous-mêmes ». Cette « politique de soi » garantit la survie d'un je souvent fragile et dont la survie est sans cesse exposée au danger de se reconnaître, dans la mesure où il tente de s'affirmer dans la fluidité de ses doutes, en tant qu'être singulier. À cet égard, toute démarche conduisant à la connaissance de soi exige de s'assumer et d'assumer la responsabilité de soi-même, de sa vie et de son destin, tout en prenant conscience que cette démarche est loin d'être aisée.

Dès lors, les « technologies de soi » utilisées dans le cadre de l'autofiction correspondent davantage au statut du sujet contemporain, un genre littéraire hybride qui traduit l'hybridité identitaire des sujets. Le premier indice de cette hybridité, dans *Garçon manqué*, est l'absence d'un paratexte qui annonce le texte en tant que « roman » ou « autobiographie » : le livre peut ainsi être lu comme une autofiction ou comme une autobiographie, puisque les faits référentiels sont inscrits clairement dans la diégèse. Nina Bouraoui est un peu plus explicite dans son péri-texte :

« *Garçon manqué* est un récit autobiographique, dans lequel je décris la difficulté de vivre en Algérie avec une mère française et, en France, avec un père algérien. Je parle aussi de mon homosexualité. On pourrait penser que l'écriture est pour moi une thérapie, mais comme j'en suis une par ailleurs, je fais la distinction entre les deux. En thérapie, au bout d'un moment, on ne se ment plus. En littérature, on peut mentir même si on parle de soi. Heureusement, sinon ce serait pour moi une exposition trop violente. Quand je suis auteur, je me sens quelqu'un d'autre, et c'est cela qui est excitant. Après avoir écrit, je ne me sens pas libérée. À chaque fois, je recommence à zéro. L'écriture ne guérit pas. La preuve, si elle guérissait, au bout d'un moment, je n'écrirais plus. »<sup>958</sup>

Ainsi, Nina Bouraoui se positionne par rapport à l'écriture de la manière suivante :

« Tous les auteurs se servent de leur vie, c'est le matériau le plus concret – mais l'acte d'écrire transforme la réalité, on invente sa vie en l'écrivant. Même si je dis « je », même si je parle de lieux que j'ai connus, de gens que j'ai aimés, même si les noms, les faits sont vrais, ce n'est pas seulement de l'autobiographie car l'écrivain dissimule, invente, transforme : les écrivains sont tous des menteurs.

---

<sup>958</sup> <http://www.psychologies.com/Therapies/Developpement-personnel/Epanouissement/Articles-et-Dossiers/Litterature-coucher-ses-maux-sur-le-papier/4Le-partage>.



Il est significatif qu'elle combine l'invention et la transformation avec des faits réels et qu'elle s'éloigne ainsi de l'autobiographie pour se rapprocher de l'autofiction, bien qu'elle revendique – juste avant ce propos, dans la même entrevue – qu'elle écrit beaucoup sur elle-même, mais ce n'est pas vraiment de l'autofiction. »<sup>959</sup>

De ce fait, analyser une autofiction suppose de tenir compte de deux mondes, à savoir celui de l'intériorité et de l'exigence de son exploration, mais aussi celui de l'extériorité. Ainsi, par exemple, Nina Bouraoui tisse un texte de dialogues, de retranscription des paroles d'autrui (famille, amis, même des inconnus), comme un patchwork, un collage de paroles pour mettre en scène son silence. Or, rassembler ces paroles se transforme en un procédé de fictionnalisation d'une scène de rencontre de ces personnages, qui ne se sont pas réellement côtoyés, mais qui ont presque les mêmes paroles. La mise en jeu de la parole d'autrui est l'une des techniques de soi, car elle se réapproprie un langage souvent traumatisant pour amenuiser ensuite sa charge violente. Judith Butler explique dans l'introduction du *Pouvoir des mots* :

« [II] n'est pas possible de purifier le langage de son résidu traumatique ; il n'est pas possible non plus de travailler le trauma sinon par un effort laborieux pour orienter le cours de sa répétition. Il se peut que le trauma constitue une étrange sorte de ressource, et que la répétition soit un instrument controversé mais prometteur. »<sup>960</sup>

Si on s'en tient à la seule étude du monde de l'intériorité, le texte du sujet auteur s'oriente davantage vers l'assertion de la vérité et l'idée d'une identité constante évoquée plus haut. L'autofictionneur procède par le croisement de ces deux mondes, imbrique les faits réels et fictifs, invente et s'auto-invente, non pas dans le but d'exprimer ou atteindre une identité constante, mais dans un esprit d'expérimentation et d'étude par des voies convergentes et par approximations successives, pour maintenir une cohérence interne qui corresponde aux changements de l'environnement externe. L'interrogation constante est à considérer par conséquent comme « le pain substantiel <sup>961</sup> » pour exprimer un sujet auteur contenant une multitude, un soi « large », comme l'affirmait Whitman's dans *Song of myself*.

Do I contradict myself?

Very well then I contradict myself,

(I am large, I contain multitudes.)<sup>962</sup>

---

<sup>959</sup> <http://www.magnard.fr/IMG/doc/9782210166455-sequence4.pdf>.

<sup>960</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, Paris, Édition Amsterdam, 2007, p.74.

<sup>961</sup> Marie-Magdeleine Davy, *La connaissance de soi*, op.cit.p.48.

<sup>962</sup> Witman's « *Song of Myself* », [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s\\_z/whitman/song.html](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/whitman/song.html)

La vérité ne s'expose pas, comme l'affirmait Michel Foucault, dans l'élément calme du discours, comme un écho lointain et juste du réel. Elle émane de l'effondrement comme une façon de guérir, et du rejet par le moi intérieur des fausses divisions et dichotomies. Dans ce projet narcissique, centrée sur « de mesquins problèmes personnels », comme le considèrent certains critiques, l'autofiction offre à lire une vérité conçue non pas comme une cristallisation de l'information dans la société, mais comme un mouvement de libération. Écrire consiste donc à

« reconnaître que rien n'est personnel au sens d'unique. Écrire sur soi-même, c'est écrire sur les autres, puisque vos problèmes, vos souffrances, vos plaisirs, vos émotions – et vos idées extraordinaires et remarquables – ne peuvent pas n'appartenir qu'à vous. La façon de régler le problème de la « subjectivité », cette affreuse tendance à se préoccuper de l'infime individu qui se trouve en même temps pris dans une explosion de possibilités terribles et merveilleuses, consiste à voir en lui un microcosme et ainsi dépasser le personnel, le subjectif, pour rendre le personnel général, comme le fait bien évidemment la vie – grandir c'est comprendre que sa propre expérience incroyable et unique est ce que tout le monde partage. »<sup>963</sup>

Le sujet auteur de l'autofiction fait de son livre une construction qui constitue son propre commentaire, la vérité n'est pas à comprendre dans un sens absolu mais davantage comme l'expression d'un « je » actualisé dans l'existence qui anime la vie, l'éprouve et surtout la vérifie. Au-delà d'un aveu simpliste, le sujet dans le texte ancre une autre forme d'aveu verbal, conjugué à un examen permanent de soi et de ses propres pensées, qui entraînent des conséquences décisives au niveau de la constitution du sujet. C'est dans cette conjonction que réside l'examen de soi.

## 1.2 L'allégorisation du sujet auteur

Se connaître soi-même, c'est-à-dire prendre conscience de soi, entreprendre son existence comme une enquête et une conquête : la quête identitaire, chez les auteurs contemporains, s'inscrit dans le cadre de l'écriture de leur expérience de vie. Une vie qui peut être qualifiée « de liquide, vécue dans des conditions d'incertitude constante.<sup>964</sup> » Or, on ne peut parler d'une « vie liquide » sans mentionner « une société moderne liquide », une société dans laquelle les conditions de vie sont en perpétuel changement et dont les membres ne peuvent conserver les mêmes stratégies pour agir, ni les mêmes formes d'expression. La « vie liquide » et la « société liquide » ne dessinent pas une seule trajectoire fixe pour révéler une vie unique, mais une infinité de mouvements qui dépendent de l'individu et du changement

---

<sup>963</sup> Doris Lessing, *Le carnet d'or*, préface (juin 1971), Albin Michel, 2014.p.17-18.

<sup>964</sup> Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, « introduction », op.cit.16.

rapide et imprévisible des données informationnelles auxquelles il est soumis. Ainsi, aborder l'examen de soi selon une seule dimension ne permet pas de ressaisir l'ensemble des équations et des variables que le sujet contemporain peut vivre.

Pour approcher la question de l'identité du sujet auteur dans les œuvres de Nina Bouraoui, nous nous appuyons sur le constat que, si le sujet contemporain vit dans un mouvement oscillatoire, fluide, dans un espace globalisé et dont les distances sont réduites, l'expression d'une identité propre s'avère, pour un artiste, un écrivain ou même pour n'importe quel sujet, s'avère une tâche malaisée, étant donnée la variabilité des outils utilisés à cette fin. Dès lors, se définir à partir d'un fonds anthropologique et culturel commun, ou exprimer une identité par rapport à une appartenance à un seul pays ou à travers une seule langue, ne permet plus au sujet contemporain de s'affirmer comme une entité hétérogène, d'être un agent performatif de sa propre individualité. Comprendre l'identité du sujet autofictionnel, dans les œuvres de Nina Bouraoui, à partir du simple constat de la concordance onomastique de l'auteur/narrateur/personnage, réduit nettement la liberté d'expression de l'écrivain sur ce qui est et sur ce qui semble représenter son moi. L'intérêt que les critiques portaient sur les origines doubles, l'appartenance à deux pays, le bilinguisme de l'auteure, est guidé par le fantasme de la toute-puissante homogénéisation et apparaît comme la traduction du fait qu'une identité ou la figure du sujet-auteur doit s'inscrire dans la ressemblance et l'identification à une catégorie précise, renvoyant généralement aux œuvres de « l'entre-deux ». Cette description émane souvent d'un regard qui soumet le texte aux impératifs d'une identification régie par un binarisme. L'être écrit est en quelque sorte soumis à une source de rapprochement, à une source visible, censée imprimer sur la surface la forme idéale pour le déchiffrer en tant que sujet.

Dans *Garçon manqué*, la narratrice et son ami Amine sont présentés comme deux enfants « bâtards », en raison de leur origine mixte. Cette image est utilisée tout au long du texte, parfois dans un sens péjoratif, mais souvent aussi comme une manière d'aborder une multitude de réalités perçues par le sujet comme infamantes et subversives. La narratrice affirme : « Ici l'identité se fait. Elle est double et brisée. Ici je fuis le regard des enfants. Ici je ne comprends pas la langue. Deux bâtards sur la plage. Deux métis. Amine et moi. Moi et Amine. Attirés l'un par l'autre. Assis côte à côte. Serrés dans l'eau, à jamais. Des enfants difficiles, disent-elles.<sup>965</sup> » L'utilisation du terme « bâtard » dévoile une série d'interrogations

---

<sup>965</sup> *Garçon manqué*, p.30.

sur sa légitimité, sa place et même la question de la solitude et de la vulnérabilité auxquelles Nina enfant a dû faire face. Dominique Maingueneau explique que les figures d'orphelins, de bâtards, d'enfants abandonnés constituent une constante de la littérature. Ces figures sont décrites comme des *paratopies d'identité familiale*<sup>966</sup>. Selon Dominique Maingueneau, une paratopie est « une localité paradoxale qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser.<sup>967</sup> » Les termes « bâtard », « métis » dessinent dès lors le positionnement de la narratrice dans un entre-deux, comme un renvoi à un certain mystère de l'origine, mais aussi comme un moyen d'entretenir la non-appartenance. La narratrice consolide cette idée en affirmant : « le danger est en nous [...]. Il est dans le renoncement. Il est dans le manque d'un pays. Il vient de la séparation. De mère française. De père algérien. Deux orphelins contre la falaise.<sup>968</sup>»

Par ailleurs, depuis sa position d'hybride, Nina s'interroge sur tout : sur son héritage familial, sur l'ordre, sur les hiérarchies de sexe. Elle affirme ainsi : « Je suis gênée d'être là. Dans cet inconfort, Qui suis-je ? Cette phrase reviendra souvent. Pendant longtemps. Avec mon regard sur les autres. Avec mon désir. Avec cette ambiguïté-là [...]. Qui suis-je ?<sup>969</sup> » Bâtard et métis ancrent ainsi une redondance discrète du déploiement du texte et déploient un paradigme identitaire conçu entre regard de soi sur soi (le regard du métis) et le regard d'autrui sur la narratrice. La figure du métis/ bâtard est ainsi le signalement d'une phase dans la vie de l'auteure, à savoir l'annonce d'une constellation d'auto-engendrement et le fondement de relations en perpétuelle mouvance. L'image des enfants bâtards sur la plage trace d'emblée l'imaginaire métisse des origines mixtes de la narratrice.

La figure du « bâtard », du « métis » permet à Nina de créer un espace qui oscille entre le sentiment d'étrangeté et celui de l'invisibilité de sa personne. Le déploiement du champ lexical de la « recherche », fondé sur les lexèmes de la « disparition », du « silence », de la « noyade », accentue l'insaisissabilité de l'identité et fait de l'invisibilité du sujet (aux yeux d'autrui) un *topos* dès que l'on parle d'altérité. Donc, partant du constat que l'individu est porteur de cette part d'étrangeté, le sujet hybride ou métisse incarne cette part souvent d'une manière hyperbolique. Étranger à soi et étranger aux regards d'autrui : c'est de cette

---

<sup>966</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

<sup>967</sup> Ibid., p.52.53.

<sup>968</sup> *Garçon manqué*, p.36.

<sup>969</sup> *Garçon manqué*, p.148.

dialectique que naît la fictionnalisation de soi dans *Garçon manqué*. La narratrice exploite l'espace qui ancre le regard d'autrui et son regard propre pour confronter d'abord l'image qu'elle renvoie chez autrui, puis sa confrontation avec cette représentation. La représentation est dans ce cas non pas synonyme d'une quête d'identité mais devient plutôt un acte performatif de l'identité ; un acte qui creuse le sillon de la manifestation de l'identité. Par son statut d'hybride, Nina fait de son texte l'espace d'un « tangage » identitaire incessant, signe d'une singularité difficile à catégoriser et en continuel glissement. Nina affirme : « Ne pas être algérienne. Ne pas être française. C'est une force contre les autres. Je suis indéfinie. C'est une guerre contre le monde. Je deviens inclassable. <sup>970</sup>»

Dans son livre *Métissages*, François Laplantine, par le biais de la notion cinématographique de hors-champ, met l'accent sur la tension à laquelle le métis est soumis, entre champ et hors-champ :

« Contrairement au syncrétisme qui cherche à faire le plein, à occuper tout l'espace, à le remplir pour qu'il ne manque personne, la rencontre du champ et du hors-champ crée une tension métisse, un mouvement entre la présence et l'absence (des personnages, des voix et des images dans le champ), l'apparition et la disparition. Elle nous donne à penser ce qui n'est pas montré, n'est pas mis en lumière, mais plutôt en réserve, ne se laisse pas percevoir directement, mais seulement pressentir : le retrait, le latent, le préconscient, l'inconscient<sup>971</sup>. »

Le sujet narrateur, dans *Garçon manqué*, exploite ainsi le statut de l'hybride dans son ambivalence, pour souligner en premier lieu ces « blessures transmises », « cet héritage-là <sup>972</sup>», qui est souvent interprété comme la principale condition du métis. Il faut ensuite s'en affranchir et mettre en exergue, d'une manière singulière, une nouvelle forme de liberté, née de la distanciation par rapport à soi et que seul le métis peut connaître. Cependant, l'affranchissement du sujet métis n'instaure pas une totale coupure avec le sentiment de souffrance et de solitude. L'ambivalence caractéristique du sujet hybride fait en sorte que toutes les caractéristiques s'amalgament afin de maintenir une tension entre sa rencontre avec le monde extérieur et d'inscrire des strates de mystère et d'opacité qui l'emmèneront vers d'autres horizons, comme ceux de la découverte. La visibilité et l'invisibilité de l'enfant Nina dans deux contextes culturels différents dépassent la simple présence corporelle de cette dernière. Impliquant la notion de la perception, la dualité visible-invisible engendre une nouvelle représentation de l'auteure, celle de la voyeuse invisible qui critique

---

<sup>970</sup> *Garçon manqué*, p.33.

<sup>971</sup> François Laplantine et Alexis Nouss, « Hors-champ », in *Métissages*, Paris, Flammarion, 1997, p. 307.

<sup>972</sup> *Garçon manqué*, p. 135.

l'environnement ambiant et extérieur. Maurice Merleau-Ponty explique que le visible et l'invisible ne sont pas en opposition car

« le sens est invisible, mais l'invisible n'est pas le contradictoire du visible : le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne paraît qu'en lui, il est le *Nichturpräsentierbar* qui m'est présenté comme tel dans le monde – on ne peut l'y voir et tout effort pour l'y voir, le fait disparaître, mais il est *dans la ligne* du visible, il en est le foyer virtuel, il s'inscrit en lui (en filigrane). »<sup>973</sup>

Ce positionnement entre présence et absence peut être considéré par conséquent comme une forme de résistance. De plus, la liberté donnée par l'invisibilité et son rapprochement avec la mort (les différents épisodes de noyades, ainsi que de massacres d'enfants et de femmes) constituent le cheminement vers une transcendance qui ne peut prendre place que dans la création. La narratrice affirme que « seul le langage sauvera <sup>974</sup> » et que « ces yeux me suivront longtemps, unis ensuite à la peur de l'autre, cet étranger. Seule l'écriture protégera du monde. <sup>975</sup> » La création semble pouvoir ainsi incarner un moyen de rendre visible ce que la société refuse de regarder, un refuge mais aussi un moyen d'accéder à l'autre. L'entre-deux devient ainsi un espace d'écriture et de visibilité.

D'autre part, l'*ethos* de la disparition, de la souffrance et de la perte développé par l'auteure, dans *Garçon manqué*, lui permet de dépasser la première impression de limitation et de frustration que le lecteur peut avoir face à ce texte et surtout d'établir une nouvelle exigence de nouveauté et de réinvention de son monde à partir d'un œil neuf. La liberté conférée au sujet métis est le résultat d'un sentiment de dépouillement, non pas d'une certaine identité, mais d'un ensemble de carcans qui pèsent sur cette elle<sup>976</sup>. Gilles Deleuze et Félix Guattari affirment :

« *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. »<sup>977</sup>

Du champ de la perception de la narratrice éclot la rencontre avec autrui. Malgré la position liminaire et sa non acceptation par autrui comme le souvenir « des enfants algériens qui nous lançaient des pierres à la sortie de l'école du petit Hydra<sup>978</sup> » et « malgré les mots des autres,

---

<sup>973</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. 1979. p.201.

<sup>974</sup> *Garçon manqué*, p.65.

<sup>975</sup> *Garçon manqué*, p.19.

<sup>976</sup> Voir, chapitre suivant.

<sup>977</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980. p. 342.

<sup>978</sup> *Garçon manqué*, p.61.

de petites brûlures que ma chair retiendra », Nina n'écarte pas en retour l'Autre de son texte. Au contraire, elle cherchera le contact avec lui, hors de son éternelle présence furtive. François Laplantine et Alexis Nouss défendent la thèse selon laquelle, bien que le caractère irréductible, incompréhensible de l'altérité soit à maintenir et à sauver dans l'irréconciliation,

« [cela] ne signifie pas l'irrelation. De quelle utilité serait l'altérité à la repousser dans une transcendance inatteignable ? Telle est la difficulté : maintenir à la fois la distance et la proximité, tirer profit de l'autre sans le consommer. Segalen faisait de l'exotisme, autre nom de l'altérité, une source, sinon la source, de sensations, un mode de sentir qui est un mode de vivre, une esthétique, et Baudrillard voit dans l'altérité le prétexte à élaborer de nouvelles stratégies relationnelles et de nouvelles logiques, subsumées sous la notion de séduction. Le métissage est aussi une réponse à ce défi. »<sup>979</sup>

L'Autre est pour la narratrice celui qui lui donne accès à la compréhension de son conditionnement identitaire par le monde extérieur et comme un pas vers cette création d'un monde nouveau qui sort des cadres habituels de la perception. Xavier Garnier explique « qu'au-delà de la mise en cause de la perception traditionnelle par le sujet, l'individu doit accepter de se voir soi-même désintégré, rendu invisible.<sup>980</sup> » Ainsi, afin d'aller à la rencontre d'autrui, Nina se défait des représentations préconçues, y compris sur elle-même, et surtout de celles qui concernent son identité sexuelle, par ses rôles de travestissement<sup>981</sup>. Et, de fait, comme l'a montré Sartre, la simple apparition d'un autre dans mon univers est l'amorce de la désintégration de cet univers. Par ailleurs, on peut rappeler, comme exemples d'intrusion d'autrui dans l'univers de Nina, qu'avant l'accident de la tentative de viol dont elle a été victime, elle vivait déjà avec la présence d'autrui (par le biais de l'imaginaire masculin et de sa tentative de se l'approprier). L'Autre est aussi représenté par le personnage de Paola, qui désintègre l'univers masculin que cette dernière s'est construite. Ces deux exemples donnent accès à ce que la narratrice ne peut percevoir elle-même<sup>982</sup>. Gilles Deleuze l'a bien montré dans sa postface au roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du pacifique*. Analysant le projet de Tournier de présenter dans son roman le monde sans autrui, les effets de cette absence et donc, par là, de définir ce qu'est autrui, Deleuze montre qu'autrui incarne un autre monde possible. « La partie de l'objet que je ne vois pas, je la pose en même temps comme visible pour autrui » et donc autrui « relativise le non-su, le non-perçu ; car autrui

---

<sup>979</sup> François Laplantine et Alexis Nouss, *Métissages*, op. cit. p. 55.

<sup>980</sup> Voir, l'article de Xavier Garnier, « L'invisible dans *The Famished Road* de Ben Okri », *Commonwealth Essays and Studies*, vol.15, n°2, 1993, p.52-55.

<sup>981</sup> Voir, deuxième chapitre, « Modalité de construction de l'identité sexuée », « Identités et corporalités mutantes. »

<sup>982</sup> Voir, deuxième chapitre.

pour moi introduit le signe du non-perçu dans ce que je perçois, me déterminant à saisir ce que je ne perçois pas comme perceptible pour autrui.<sup>983</sup> »

L'autre est la clé qui ouvre les portes de la connaissance du monde intime et celui de la découverte de l'autre que le sujet porte en lui. L'invisibilité chez Nina se transforme en une quête, en un désir : « Moi seule sais mon désir [...]. Je veux être un homme. Et je sais pourquoi. C'est ma seule certitude. C'est ma vérité. Être un homme en Algérie c'est devenir invisible.<sup>984</sup> » Devenir-imperceptible est un acte performatif dans *Garçon manqué*, car il nécessite, outre la distanciation par rapport à soi, une immersion dans l'univers d'autrui. Gilles Deleuze et Félix Guattari explicitent « le devenir-imperceptible » de la manière suivante :

« Devenir imperceptible signifie beaucoup de choses. Quel rapport entre l'imperceptible (anorganique), l'indiscernable (asignifiant) et l'impersonnel (asubjectif) ? On dirait d'abord : être comme tout le monde. [...] Et ce n'est pas facile du tout, ne pas se faire remarquer. Être inconnu, même de sa concierge et de ses voisins. Si c'est tellement difficile, être « comme » tout le monde, c'est qu'il y a une affaire de devenir. [...] Devenir tout le monde c'est faire monde, faire un monde. À force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite, ou bien une pièce de puzzle en elle-même abstraite. Et c'est en conjuguant, en continuant avec d'autres lignes, d'autres pièces qu'on fait un monde, qui pourrait recouvrir le premier comme en transparence. [...] Être à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccéité comme dans l'impersonnalité du créateur. Alors on est comme l'herbe : on a fait du monde, de tout le monde un devenir, parce qu'on a fait un monde nécessairement communiquant, parce qu'on a supprimé de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser au milieu des choses. On a combiné le « tout », l'article indéfini, l'infinitif-devenir, et le nom propre auquel on est réduit. Saturer, éliminer, tout mettre<sup>985</sup>. »

Le devenir-imperceptible est également à considérer comme l'un des traits de la fictionnalisation de soi, non dans le sens de l'imitation mensongère de soi, mais plutôt dans le devenir du sujet qui se libère de tout enfermement personnel : non comme renonciation à soi, mais en tant que forme de maîtrise créative de soi. « Saturer, éliminer, tout mettre » revient à se défaire de soi pour entrer dans diverses dialectiques de rapports. L'exemple le plus significatif de ce processus, dans l'œuvre de Nina Bouraoui, réside dans les divers noms employés (que nous analysons un peu plus loin), comme acceptation d'une pluralité identitaire, ambivalente, en perpétuel mouvement, et comme révision de soi. Le métissage des

---

<sup>983</sup> Gilles Deleuze, « Michel Tournier et le monde sans autrui », in Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 301. Publié pour la première fois dans *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

<sup>984</sup> *Garçon manqué*, p.38.

<sup>985</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op.cit., p. 342-344.



origines, comme nous le verrons un peu plus loin, inscrit l'identité de l'auteure dans un mouvement oscillatoire continu, entre intériorité et extériorité, entre soi et l'autre, à l'image de cette « vie liquide » décrite par Zygmunt Bauman. L'identité, telle qu'elle est présentée par Nina Bouraoui, offre

« une ligne de vie, de fuite et de création, lézarde toujours l'enclos du spécifique, de la mythique pureté d'origine [...]. À revers des mortelles passions de l'appartenance et de l'enracinement, des lignes d'extraterritorialité se dessinent, et les réseaux de passeur agencent leurs bigarrures. Poussées, graminées. Non pas lignes de séparations, de destruction, et de mort, mais lignes de chance, porteuses d'inédit, métisses et inventrices, de l'inédit de proximités en acte, de l'inédit des proximités à venir<sup>986</sup>. »

Donc, plutôt que de voir dans l'entre-deux une fracture, un schisme identitaire ou une perte, nous envisageons le récit comme l'ancrage d'une fluidité de l'expérience de vie et par conséquent comme l'assurance de la subjectivité. À l'instar de la vie, exprimer le « je » se fait comme un déploiement, une succession de nouveaux seuils, de dénouements rapides et indolores, sans lesquels de nouveaux départs seraient inconcevables. Car l'identité devrait être abordée comme une entité en renouvellement constant, qui requiert des compétences nécessaires pour l'exprimer et surtout qui exige de savoir alterner entre se décharger et acquérir de nouvelles choses, de nouveaux critères, etc.<sup>987</sup> Se révéler dans une entreprise scripturale produit un livre qui peut aller plus loin que le livre lui-même, plus loin dans la réflexion sur soi-même et sur autrui. Parler et faire parler d'autrui (personnage), par obligation ou non, transforme sa nature, car « on ne sait rien d'un personnage tant qu'on ne l'a pas vu exister dans son corps, tant qu'on ne l'a pas entendu parler, fait parler, vu sourire, pleurer, crier, respirer. Manger et mâcher ses mots.<sup>988</sup> » De fait, une œuvre naîtra d'une vie qui n'est pas « propre » et qui ne relève pas « d'un classicisme sans risque – fatal<sup>989</sup> », selon les mots de Marguerite Duras.

### 1.3 À l'origine du « je », mémoire et non-dit

Dans *Garçon manqué*, l'identité du sujet auteur se défait comme un tissu, fil à fil. Les prénoms s'accumulent, l'écrivaine « [s]'appelle Ahmed, Brio, Steve et Yasmina », dans un jeu onomastique qui exhibe la multiplicité des « moi(s) » contenus dans le préfixe « auto ».

---

<sup>986</sup> J.-M. PRIEUR, "La ligne du Passeur", in *Cultures et peuples de la Méditerranée. Visions du Maghreb*, Actes du colloque de Montpellier 18-23 nov.1985. Aix-en-Provence, Edisud, 1987, p. 38.

<sup>987</sup> Voir, Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Paris, Coll. Pluriel. 2013.

<sup>988</sup> Nicole Brossard, *Hier*, Éditions Québec-Amérique.p.224.

<sup>989</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 2013.p.43.

Une allusion à un « moi » insaisissable dans son unicité et dans sa seule « vérité » ; un moi aussi impalpable qu'un mirage, comme l'explique Hélène Cixous.<sup>990</sup> Certes, l'usage du préfixe « auto », dans le cadre de l'autofiction ou de l'autobiographie, renvoie le plus souvent à « soi-même », à l'*ipse*, mais si on remonte aux origines grecques du terme, on ne peut que remarquer les significations variables qu'offre ce terme. En grec, ce préfixe indique aussi l'« Autre » (elle, lui, cela)<sup>991</sup>. En d'autres termes, l'*auto* n'est pas seulement l'expression d'un « je », mais aussi de l'Autre. Rappeler le double usage de ce préfixe nous permet donc de saisir l'identité de l'écrivaine non pas seulement dans son individualité, mais offre également une ouverture et une reconnaissance de l'altérité, de l'Autre qui est en soi.

En outre, après avoir précisé le cadre conceptuel de l'identité dans lequel nous inscrivons l'analyse de la manifestation du « je » autofictionnel, remarquons qu'analyser le processus de l'allégorisation du sujet auteur nécessite de prime abord de mentionner quelques éléments biographiques liés à l'écrivaine. En effet, Nina Bouraoui, de son vrai nom Yasmina Bouraoui, est née en France, à Rennes, en juillet 1967, d'un père algérien et d'une mère française. Ayant vécu en Algérie jusqu'à ses quatorze ans, l'écrivaine considérait la France comme la terre maternelle et des vacances. Puis, elle part avec sa famille, à cause du travail de son père, un peu partout dans le monde : à Zurich, à Paris, en passant par la Bretagne et Abu Dhabi. Ces éléments biographiques constituent la matière première du récit de soi et créent un réseau complexe de liens entre le noyau profond du « je » qui conte, narre, et les formes du « moi » que l'auteure utilise pour tisser son texte. Que ce soit par le biais des lieux, des rapprochements temporels ou des personnages qui sont chers à l'auteure, comme sa grand-mère algérienne Rabiâ, mais aussi Amine ou bien encore son oncle Amar, qui ne l'a jamais vue, Nina Bouraoui compose avec sa vie algérienne et française, identifie des dates, des lieux, des gens, pour donner vie à la fin à une expérience complexe du monde, un récit de vie unique teinté d'une sensibilité polyvalente. Ainsi, nous ne chercherons pas à déceler la variation que l'activité imaginative de l'auteure opère sur les faits réels repris dans le texte, mais plutôt à voir comment l'écriture de faits réels, comme le reflet de sa vie officielle, censée s'offrir au lecteur en libre accès, ne s'avère qu'un pan d'un accès restreint, destiné à résumer dans un livre l'expérience d'une vie. Écrire sur l'expérience d'une vie constitue cet exercice de « faussaire »<sup>992</sup>, de « superposition »<sup>993</sup> d'images et de lieux, une « confession »<sup>994</sup>, une

---

<sup>990</sup> Hélène Cixous, « Le Moi est un peuple », Magazine littéraire, n°409, mai 2002, p.26.

<sup>991</sup> Voir, Alessandra Lukinich et Madeleine Rousset, *Grammaire de Grec Ancien*, deuxième édition, 1994, p.55-57. Voir aussi, Joëlle Bertrand, *Nouvelle grammaire grecque*, ellipses, 2010, p.152-155.

<sup>992</sup> *Garçon manqué*, p.256.

reconstitution de ce qui a été oublié – un travail d'écrivain, en somme, qui est aussi et surtout un « travail amoureux ». <sup>995</sup>

En outre, les prémices de l'allégorisation de l'identité du sujet auteur émergent à partir d'un épicentre, d'« un référent identitaire matériel », celui du nom de famille. Le patronyme est utilisé comme un vortex, une porte spatio-temporelle, pour écrire et s'écrire. Nina Bouraoui écrit dans ce contexte : « je ne suis plus l'auteure du roman, je suis à l'intérieur du roman, et je forme à mon tour une particule infime de ce qui constitue le monde, notre monde, mon monde. <sup>996</sup> » L'auteure emploie ce patronyme six fois dans *Garçon manqué*, afin de mettre l'accent, souvent, sur sa lignée familiale : au moment d'évoquer la grand-mère algérienne Rabiâ Bouraoui <sup>997</sup>, son père Rachid ; pour révéler au cours du texte son vrai prénom et celui de sa sœur « Mlles Djamila et Yasmina Bouraoui <sup>998</sup> », et enfin en l'associant à un acte d'effacement, à Rennes, pour « faire oublier [s]on nom », « Bouraoui <sup>999</sup> ». Dans l'ensemble des cas que nous venons d'évoquer, le nom Bouraoui est à considérer comme « un référent identitaire de possession <sup>1000</sup> d'ordre objectif ». La narratrice explique que Bouraoui veut dire : « Le père du conteur. D'Abou. Le père, de *rawa*, raconter. <sup>1001</sup> » Plus loin dans le texte, elle précise :

« lettre par lettre. B-o-u-r-a-o-u-i. Non, pas Baraoui ni Bouraoui. C'est pourtant simple ! Bouraoui de *raha* conter, et de Abi qui signifie le père. Les noms arabes sont des prisons familiales. On est toujours le fils de avec Ben ou le père de avec Bou. Des prisons familiales et masculines. <sup>1002</sup> »

Ainsi, d'après la première explication de Nina Bouraoui, Bouraoui signifie « fils/fille d'un raconteur », ou encore désigne « celui qui raconte », en arabe *rawa*, l'orateur. L'intrusion de la langue arabe dans l'explication du nom de famille est utilisée dès lors

---

<sup>993</sup> *Garçon manqué*, p.256

<sup>994</sup> *Garçon manqué*, p.269.

<sup>995</sup> *Garçon manqué*, p.256

<sup>996</sup> *Mes mauvaises pensées*, p.178.

<sup>997</sup> *Garçon manqué*, p.30.

<sup>998</sup> *Garçon manqué*, p.100 et p.128, p.129, p.185.

<sup>999</sup> *Garçon manqué*, p.96.

<sup>1000</sup> Alex Mucchielli explique, dans *L'identité*, que plusieurs chercheurs travaillant sur l'identité ont proposé des listes de « référents identitaires ». Premièrement, on trouve *des référents écologiques*, comme les caractéristiques du milieu de vie, la totalité des conditions dans lesquelles l'acteur exerce ses activités, la synthèse des influences de ce milieu de vie comme objectifs, éléments d'organisations sociales ou encore conduites de la mentalité liée à ce milieu de vie. En second lieu, on trouve des référents matériels et physiques qui se déclinent comme suit : les possessions (nom, territoire, personnes, vêtements), les potentialités (puissance économique, physique, intellectuelle), l'organisation matérielle (agencement du territoire, de l'habitat, des communications). Puis, on trouve des référents historiques, des référents culturels, des référents psychosociaux, etc. Voir Alex Mucchielli, *L'identité*, Puf, sixième édition, 2003.p.14-17.

<sup>1001</sup> *Garçon manqué*, p.96.

<sup>1002</sup> *Garçon manqué*, p.129.

comme un message verbal annonçant l'homonymat du narrateur et de l'auteur, mais aussi le lien que l'écrivaine entretient avec la création et plus largement avec la production d'une œuvre. Narrer apparaît alors comme une empreinte génétique, intimement liée à l'identité, à l'histoire du sujet, à ses origines. Le nom de famille se veut aussi un « énoncé de la réalité », un nom révélateur d'un acte de langage authentique, accompli par un « je-origine<sup>1003</sup> ». Sans utiliser pour autant le terme générique de roman et en tenant compte de la multiplicité de la représentation du « je », on ne peut considérer les œuvres de Nina Bouraoui comme des autobiographies : elles s'apparentent davantage à des autofictions. L'éclatement du « je », à travers les personnages de Brio, Ahmed et Nina, rend impossible toute dissociation entre l'auteur (énonciateur réel, *l'ipse*), le narrateur (énonciateur fictif - le même) et les personnages<sup>1004</sup> (le même), et les ramène à une seule place, à un prédicat « monadique<sup>1005</sup> », grâce au mouvement circulaire du jeu identitaire. Ces trois instances sont ainsi alignées dans une permanence dans le temps (l'emploi du présent) et font ainsi se confronter *la mêmeté* et *l'ipséité*, que les « deux versions de l'identité »<sup>1006</sup> font surgir, comme l'expliquait Paul Ricœur. Celui-ci précise aussi que le sujet ou « la personne », « comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses "expériences". Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée ». Et de conclure : « Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée.<sup>1007</sup> »

« Raconter », ou *rawa*, correspond ici à une certaine métaphore, qui est à saisir dans le sens proposé par Joseph Margolis, c'est-à-dire comme une création, non au sens d'ajout au monde réel, mais de création à partir de l'existant et de l'expérience de soi<sup>1008</sup>. Le sème « raconter », ou « se raconter », ancre cette notion, associée à « Ben » ou « ibn », qui en arabe ne véhicule pas seulement une transmission orale et l'idée de filiation, mais anticipe le caractère de non fixité et l'ouverture que présentera le texte littéraire. Bouraoui est donc un

<sup>1003</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, 1991, p.22.

<sup>1004</sup> Nous considérons pour notre analyse la notion de « personnage » comme étant un caractère identifiable et re-identifiable comme le même du sujet. L'identité narrative est inscrite dans la dialectique de « la mêmeté d'un caractère » et de « l'ipséité du maintien de soi », à quoi vient s'ajouter « la visée éthique » ou « estime de soi » Voir, Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.1990.p.138-1176-201.

<sup>1005</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art* (1968), Paris, Jacqueline Chambon, 1990, chap. I-V, « Les fictions », in Gérard Genette, *Fiction et Diction*, op.cit.36.

<sup>1006</sup> Paul, Ricœur *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.1990.p.140.

<sup>1007</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.1990.p.175.

<sup>1008</sup> Voir, Joseph Margolis, « The Logic and structure of fictional Narrative », *Philosophy and literature*, VII-2, octobre 1983, p.169. In Gérard Genette, *Fiction et Diction*, op.cit.p.48. « What is relevantly created are the stories and the like, using which in the appropriate (conventional) way we (both authors and readers) imagine a certain non-existent world to exist. »

critère révélateur de l'identité narrative, du sujet représenté (qui embrasse la narratrice, le personnage, qui interprète, analyse et agit). Cependant, écrire, dans *Garçon manqué*, ne s'inscrit pas pour autant dans un espace de bilinguisme : les mots en arabe, parsemés et rares<sup>1009</sup>, sont à considérer précisément comme le déclencheur de la fictionnalisation de soi, comme une tentative de saisir la déclinaison des moi(s) enfermés dans le sujet pour choisir à la fin celui qui représente le mieux le sujet auteur. En effet, l'écrivaine affirme à maintes reprises qu'elle ne maîtrise pas cette langue, bien qu'elle l'ait étudiée pendant « quinze ans<sup>1010</sup> ». Cette langue paternelle lui « échappe », s'inscrit dans une « fuite, [un] glissement<sup>1011</sup> ». La narratrice prononce, certes, quelques lettres de l'alphabet, *â, bâ, tâ*, sans pour autant arriver à « capte[r] les voix qui montent dans la rue.<sup>1012</sup> » Par conséquent, elle « s'invente une autre langue. [Elle] parle arabe à [s]a façon, elle [l]'interprète.<sup>1013</sup> » Or, dans la deuxième citation, l'auteure propose un autre verbe en arabe, comme une substitution au premier et comme un synonyme. Le deuxième verbe utilisé, *raha*, fait plutôt référence à « voir » ou « regarder », et non à « raconter ». Substituer un verbe à un autre qui n'a pas le même sens constitue par conséquent un choix délibéré de la part de la narratrice et montre une certaine maîtrise, niée au début du texte, de cette langue. La manipulation du verbe en arabe par la narratrice s'adosse à deux objectifs. Le premier consiste à tracer une ligne invisible entre le lecteur ou le récepteur et l'auteur, afin de créer une « catharsis<sup>1014</sup> du lecteur [...], [qui] ne s'opère que si elle procède d'une *aisthèsis* préalable, que la lutte du lecteur avec le texte transforme en *poèsis*.<sup>1015</sup> »

<sup>1009</sup> Même si le champ lexical arabe est relativement réduit : *el bahr* (3 fois), *yahya* (« l'Algérie ») (p.18), *hchouma* (p.19), *Roumia* (p.30). Ces mots, assez utilisés par les Algériens dans leurs discussions quotidiennes, sont la preuve que la narratrice arrive à comprendre les voix qui remontent de la rue et en conséquence la langue arabe. Ces mots sont une inscription d'un mouvement propre à l'oral dans ses rythmes et ses répétitions.

<sup>1010</sup> *Garçon manqué*, p.11.

<sup>1011</sup> *Garçon manqué*, p.11.

<sup>1012</sup> *Garçon manqué*, p.11.

<sup>1013</sup> *Garçon manqué*, p.11.

<sup>1014</sup> La « catharsis », dans le sens d'expérience fondamentale de l'esthétique communicative, correspond donc d'une part à la pratique des arts au service de la fonction sociale, qui est de transmettre les normes de l'action, de les inaugurer et de les justifier, d'autre part aussi, au but idéal de tout art autonome : libérer le contemplateur des intérêts et des complications pratiques de sa réalité quotidienne pour le placer, par la jouissance de l'autre, dans un état de liberté esthétique pour son jugement. Elle renvoie à « l'attitude de la jouissance esthétique [qui] se libère de quelque chose et qui libère pour quelque chose, [elle] peut se réaliser en trois fonctions ». Parmi elles, on trouve « pour la conscience réceptive, la possibilité de renouveler sa perception de la réalité tant intérieure qu'extérieure (*aisthèsis*) ». Voir, Hans Robert Jauss, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la *poèsis*, de l'*aisthèsis* et de la *catharsis* ». *Poétique* n°39, p.272-273.

<sup>1015</sup> Voir, Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.1990.p.381.

Cette expérience esthétique se réalise dans le texte dans la possibilité de l'identification du lecteur au vécu de la narratrice et de mener une réflexion sur son propre devenir : « ce n'est pas de l'autorité de l'auteur – quelque fondée qu'elle puisse être – que vient la valeur des textes, mais de la confrontation avec l'histoire de notre vie. En cela, c'est nous qui sommes l'auteur, car chacun est l'auteur de sa propre vie.<sup>1016</sup> » Ce constat nous conduit à l'un des principaux codes de lecture du texte de Nina Bouraoui : découvrir et raconter le « je » dépendrait en premier lieu du regard du sujet auteur sur lui-même et, en second lieu, du regard d'autrui. L'interférence et le poids du regard de l'autre seraient, entre autres, une explication de la pluralité des prénoms utilisés par la narratrice, que nous analysons dans le chapitre suivant. Pour résumer, l'enjeu fictionnel repose sur le lien allusif entre l'auteur et le narrateur, à partir de cette constante explicitée qu'est le nom de famille. Bouraoui est par conséquent le nom à partir duquel la narratrice écrit ses jeux de rôle, ses diverses identités. Des noms qui réfléchissent l'acte de s'auto-narrer, de s'auto-écrire, dans un jeu à la fois de miroir et de transmission. L'auteure explique ainsi, par ailleurs, son rapport à l'écriture:

« Tous les auteurs se servent de leur vie, c'est le matériau le plus concret – mais l'acte d'écrire transforme la réalité, on invente sa vie en écrivant. Même si je dis « je », même si je parle de lieux que j'ai connus, de gens que j'ai aimés, même si les noms, les faits sont vrais, ce n'est pas seulement de l'autobiographie car l'écrivain dissimule, invente, transforme : les écrivains sont tous des menteurs ! Il est significatif qu'elle combine l'invention et la transformation avec des faits réels et qu'elle s'éloigne ainsi de l'autobiographie pour se rapprocher de l'autofiction, bien qu'elle revendique – juste avant ce propos, dans la même entrevue – qu'elle écrit beaucoup sur elle-même « mais que ce n'est pas vraiment de l'autofiction.<sup>1017</sup> »

Nina Bouraoui fournit à partir de cette « identité immédiate et banale pour tous<sup>1018</sup> » la matière nécessaire pour transformer la réalité afin de la rendre acceptable et ceci dans le but d'accéder à la parole et surtout afin de garantir son identité sexuelle et féminine. Narrer permet donc à l'écrivaine d'enfanter ses moi(s) sous la forme de personnages qui jouent un rôle performatif de sa personnalité. Le nom de famille aurait, par conséquent, pour premier rôle de pousser le lecteur à prendre en compte le « je » dans sa présentation immédiate (biographique), comme le point focal de l'éclosion et de la réflexivité de la narratrice sur sa propre expérience.

---

<sup>1016</sup>Voir, Hans Robert Jauss, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la *poïesis*, de l'*aisthêsis* et de la *catharsis* ». Poétique n°39, p.273-274.

<sup>1017</sup> <http://www.magnard.fr/IMG/doc/9782210166455-sequence4.pdf> consulté le 25/05/2016.

<sup>1018</sup> Alex Mucchielli, op.cit.24.

Nous remarquerons ensuite que l'univers romanesque décrit par Nina Bouraoui s'articule autour de moi(s) conçus comme autant de tangentes isotropes du « je ». Brio, Ahmed, Nina sont à analyser comme les résonances d'une identité socialement figée, mais aussi comme dépassement. Les prénoms se donnent à lire comme des forces centripètes d'un sujet en quête de soi et dépendantes de diverses contextualisation, générant à chaque fois des images qui fonctionnent comme des surfaces réfléchissantes du moi de l'auteure, comme des identités qui fluctuent au gré des sentiments intérieurs et des environnements adjacents.

Ainsi, ces identités représentatives de l'auteure sont à considérer comme des identités de circonstance, émanant de diverses expériences auxquelles la narratrice a dû faire face. Le choix onomastique des divers moi(s) contextualisés sont des inventions dénotant un acte bien réfléchi et délibéré de la part de l'auteure, le produit de la création d'un imaginaire individuel qui se situe entre l'un et le multiple, l'individuel et le communautaire. L'allégorisation du sujet auteur peut être comprise par conséquent comme l'inscription de la différence au sein de l'homogène, car « la différence est la condition irrévocable de l'identité.<sup>1019</sup> », mais aussi comme la mise en avant du paradoxe de l'identité, comme une mise en fiction des moi(s) dans leurs déplacements spatio-temporels et comme une transposition du vécu, n'ôtant en rien « la vérité émotionnelle » du ressenti selon l'explication de Philippe Vilain<sup>1020</sup>. La réalité de soi, désamorçée par la narratrice, est donc à lire comme le déploiement d'un processus d'identification, d'assimilation ou de rejets sélectifs.

Par ailleurs, nous avons vu jusqu'à présent que l'allégorisation du sujet acteur, dans *Garçon manqué*, surgit de l'explication de son patronyme. Cependant, on ne peut omettre la conceptualisation subjective de la langue arabe qui peut se donner à lire comme l'un des éléments de la fictionnalisation de soi et de l'allégorisation de sujet auteur, plutôt que comme un rejet. En effet, Karen Ferreira-Meyer explique que « l'intrusion » de la langue arabe chez Nina Bouraoui ne peut traduire qu'un élément de « rejet », puisqu'elle se sent séparée des Français et en même temps des Algériens<sup>1021</sup>, et ne constitue qu'un clin d'œil au lecteur arabophone, un effort pour séduire un public plus large. Si on s'en tient aux conclusions de Karen Ferreira-Meyer, on réduirait la relation de l'auteur au langage paternel à une interprétation du langage selon un « mode instrumental », réduisant l'utilisation du langage à

---

<sup>1019</sup> Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et pos/coloniale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 127.

<sup>1020</sup> Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie*, Chatou, Ed : de la transparence. 2009. p.14-15.

<sup>1021</sup> Voir, Karen Ferreira-Meyer, thèse de doctorat, « Comparative analysis of autofictional features in the works of Amélie Nothomb, Calixthe Beyala and Nina Bouraoui », thèse soutenue en 2011 Kwaluseni-Swaziland.

la dualité nature-culture<sup>1022</sup>. Or, il serait plus logique de se référer plutôt à la réinterprétation du langage proposée par Benveniste, en dehors du couple nature-culture, dans le sens d'une spécificité anthropologique<sup>1023</sup>. Ainsi, écarter le critère anthropologique de l'utilisation de la langue arabe revient à exclure le rôle que le sujet peut donner au langage et en conséquence à enlever toute la subjectivité qui le constitue réellement. Donc, si l'on suit la réinterprétation de Benveniste concernant la pratique du langage, nous pouvons considérer que le recours à la langue arabe est « constitutif » de la cohérence propre et de l'identité de la narratrice. Cette utilisation est disparate, certes, mais elle traduit une « subjectivité » et se présente comme une preuve de l'imprégnation d'une « langue qui [lui] échappe comme du sable, [comme] une douleur. Mais qui laisse ses marques, des mots, et s'efface.<sup>1024</sup> » Bouraoui souligne l'importance du langage et le lien entre le langage et son écriture, en insistant sur le fait que « le langage pouvait lui aussi défaire des vérités<sup>1025</sup> », mais constitue aussi « une façon de fixer son histoire, de mélanger la réalité et la fiction [en] refusant de séparer les choses.<sup>1026</sup> »

La langue arabe « s'invente », elle l'a « parle à sa façon », apparaît par « incursions », mais traduit la volonté de la narratrice de la faire exister, de l'imaginer et la faire connaître. S'inventer à travers un lexique réduit montre la subjectivité et la prise de possession de cette langue qui lui échappe par sa réappropriation. Elle fait aussi ressurgir le caractère individuel et original de l'écriture de soi, mais permet aussi de traquer une « identité enfouie<sup>1027</sup> ».

Enfin, l'allégorisation du sujet auteur chez Nina Bouraoui n'est pas une simple fiction, où il s'agirait de mentir au lecteur et d'imaginer une tierce identité, qui n'a rien à voir avec celle de l'auteur. L'allégorisation est cet enracinement dans une lignée « Bouraoui », dans le but de la subvertir et de créer une multitude de rôles à endosser pour affirmer souvent son identité sexuelle et réduire le déchirement spatial. Cette multitude de moi(s) est à considérer comme un aveu, chez l'écrivain de l'extrême contemporain, comme le signe de la capacité de l'auteur/ narrateur/personnage à se poser comme « sujet », à se définir et à se montrer dans la permanence de la conscience de soi, à travers un ensemble d'expériences vécues. Elle désigne

---

<sup>1022</sup> Voir, Gérard Dessons, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Éditions In Press, 2006.p.99.

<sup>1023</sup> Gérard Dessons, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, op.cit. P.98-99.Gérard Dessons explique qu'il y a une nature de l'homme, qui peut être pensée dans un rapport de nécessité définitoire avec le langage. Le langage définit l'homme autant que l'homme le langage. La relation entre l'homme et le langage est une relation « constitutive », et c'est à travers l'exercice du langage que l'être humain se constitue en individu pensant, capable d'éprouver sa propre cohérence et son identité.

<sup>1024</sup> *Garçon manqué*, p.14.

<sup>1025</sup> *Appelez-moi par mon prénom*, p.72.

<sup>1026</sup> *Appelez-moi par mon prénom*, p.72.

<sup>1027</sup> Voir, chapitre suivant.



enfin le processus par lequel la narratrice se réalise et s'actualise comme dans une identité polyphonique, c'est-à-dire comme une entité individuelle et subjective. Une façon d'égrainer les différentes facettes d'une même identité, car l'identité « n'est jamais innée, elle est toujours une construction de l'imaginaire et des discours de circonstance nés des injonctions politiques.<sup>1028</sup> » Enfin, le tiraillement entre deux langues place la narratrice, de prime abord, dans la position de sujet de discours et de langue. Autrement dit, pour reprendre les mots de Giorgio Agamben : « pour un être toujours déjà parlant, toujours déjà plongé dans une langue indivise, il n'y aurait ni connaissance, ni enfance, ni histoire : il serait toujours immédiatement uni à sa nature linguistique, il ne trouverait nulle part de discontinuité ni de différence où pourrait se produire quelque chose comme une histoire ou un savoir.<sup>1029</sup> » « L'entre-deux-langues » est aussi cette « impossibilité d'une langue d'Origine [qui] s'actualise dans le passage d'une langue à l'autre. » Nina Bouraoui transforme sa propre position entre deux langues en une expérience langagière qui ne concerne pas seulement les individus issus d'un mariage mixte, mais qui exprime aussi une « métaphore vécue par tous : tout un chacun, s'il veut penser et vivre en sa langue, doit y inventer l'autre langue [...]. Tout écrivain authentique fréquente les entre-deux niveaux de sa langue apparente ; comme entre un rêve ou un fantasme et son interprétation.<sup>1030</sup> »

## 2. Remémoration et syncrétisme historique

### 2.1 Une enfant métisse

Dans *Garçon manqué*, Nina Bouraoui met en scène deux bords séparés et reconstitués par la parole de la narratrice-enfant. La voix enfantine de la narratrice est analysée à ce stade comme la voix porte-parole des événements intergénérationnels et la preuve d'une transmission traumatique. Cette voix « fabrique » les voix du passé et exhume les différentes facettes de l'identité du sujet- narrateur. Ainsi, c'est en déléguant la narration à Nina-enfant que la construction de cette voix enfantine et la mise en intrigue de soi et de son histoire prennent effet. Le recours aux souvenirs d'enfance est un dispositif typique de négociation et

<sup>1028</sup> Philippe Walter, L'imaginaire du nom « France » et la construction d'une identité « franque », in, *Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui*, Édité par Mercedes Montoro Araque, Peter Lang, 2010.pp.42-54.

<sup>1029</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Petite Bibliothèque Payot, 2001.p.14.

<sup>1030</sup> Daniel Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage*, Seuil, 1991.p.13-14. Dans son livre *Entre-deux*, Daniel Sibony explique l'entre-deux-langues en présentant l'exemple de Kafka et son positionnement entre-deux-niveaux, entre le niveau rêve et celui de la réalité ; et ce qu'il transmet, ce qu'il joue à faire passer, c'est la force de cet entre-deux, une différence de potentiel, qui nous donne la sensation d'une différence plus radicale entre nous et notre origine, entre l'*origine* perdue et la *fin* qui échappe.

de construction, grâce à la liberté dont l'écrivain jouit pour façonner à sa guise des faits et des événements réels ou non. Ainsi, pour reprendre les mots de Philippe Lejeune :

« Il faut abandonner le code de la vraisemblance (du naturel) autobiographique, et entrer dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une voix peut produire sur un lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme. »<sup>1031</sup>

La voix de la narratrice enfant relève, dans *Garçon manqué*, de ce qu'on appelle la mémoire « épisodique », qui permet de se rappeler les détails des événements et leur contexte. Or, selon l'hypothèse formulée par certains chercheurs, les adultes ne se rappellent pas les événements des premières années de leur vie, parce que ce type d'informations ne se développe que jusqu'à l'adolescence. En s'appuyant ainsi sur l'hypothèse que les événements relatés par la narratrice enfant sont élaborés initialement à partir de bribes de souvenirs chargés émotionnellement de certaines impressions marquantes et en déléguant la narration à la voix de la narratrice enfant, Nina Bouraoui exploite la malléabilité des souvenirs d'enfance et s'appuie plutôt sur « la mémoire sémantique ». Cette mémoire aide à la fabrique de souvenirs ou de faux-souvenirs, à partir d'un épisode réellement vécu. Cette fabrication de souvenirs montre d'une part qu'un souvenir n'est pas figé dans le cerveau de l'être humain, mais qu'il évolue en permanence et qu'il est fragile. La voix de la narratrice-enfant « rapporte la réalité et la modifie<sup>1032</sup> », crée un lien entre les souvenirs et la façon dont elle se projette dans l'avenir. Le mécanisme temporel révélé par les souvenirs fonctionne, comme nous le verrons un peu plus loin, dans les deux sens : l'identité du sujet-narrateur s'appuie sur les souvenirs et les souvenirs vont éclairer cette identité. « Ici je suis l'enfant qui ment. Toute ma vie consiste à restituer ce mensonge. À le remettre. À l'effacer. À me faire pardonner. À être une femme. À le devenir enfin. »<sup>1033</sup>

Par ailleurs, la première étape pour aborder son soi passe par l'examen d'une identité stable à partir d'un nom propre légué par la famille. Cette identité stable est en lien intime avec les différents rapports de filiation que le sujet peut entretenir avec ses parents, ses proches et son entourage. Dans *Garçon manqué*, la narratrice met en avant sa double appartenance algérienne/française comme la marque de sa différence et comme une accentuation du sentiment d'une vaine réconciliation des deux origines :

---

<sup>1031</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980, p.10.

<sup>1032</sup> *Garçon manqué*, p.25.

<sup>1033</sup> *Garçon manqué*, p.16.

« J'ai deux éléments, agressifs. Deux jalousies qui se dévorent. Au lycée français d'Alger, je suis arabisante. Certains professeurs nous placent à droite de leur classe. Opposés aux vrais Français. Aux enfants de coopérants. Le professeur d'arabe nous place à gauche de sa classe. Opposés aux vrais Algériens. La langue arabe ne prend pas sur moi. C'est un glissement. »<sup>1034</sup>

Nina Bouraoui décrit sa double appartenance culturelle et identitaire comme le fruit « d'une union rare ». Un croisement génétique de « la France avec l'Algérie » qui a produit un phénotype qui servira de support à l'exclusion et à la stigmatisation. Tirillée entre la non reconnaissance de l'Algérie et l'oubli de la France, la narratrice se sent « étrangère »<sup>1035</sup> « fuis le regard des enfants »<sup>1036</sup>, pour trouver réconfort avec Amine, son meilleur ami, né aussi d'une alliance de deux pays ennemis. « Amine et moi. Moi et Amine. Attirés l'un par l'autre. Assis côte à côte. Serrés dans l'eau, à jamais. Des enfants difficiles, disent-elles. »<sup>1037</sup> La narratrice se voit, avec son ami, comme « deux bâtards sur la plage. Deux métis. »<sup>1038</sup> Le discours tenu par la narratrice à propos du métissage dépasse la dimension biologique pour intégrer la langue, la culture, l'appartenance et toute l'existence de sa personne. Certes, pour la narratrice, être une métisse est « un effacement », une présence dénuée de contours définis dans deux sociétés homogènes. Elle se considère même comme « un corps sans type et sans visage, sans langue », condamné au retour à « une vie sauvage » et primitive.<sup>1039</sup> Le métissage évoqué se donne à voir comme chromatique, imprégné dans chaque partie infime du corps et de l'être. Cependant, ce qui nous intéresse dans la notion de métissage évoquée dans le texte n'est pas cette identité génétique résultant du mélange de sang et de l'existence de deux individus originellement « purs » faisant partie d'un ensemble homogène. Il s'agit plutôt de voir comment la narratrice exploite ces notions pour interroger leur usage social et contextuel, c'est-à-dire leur fonctionnement comme représentations du social et leur impact sur la construction identitaire<sup>1040</sup>. Les représentations du social permettent à la narratrice

---

<sup>1034</sup> *Garçon manqué*, p.35-36.

<sup>1035</sup> *Garçon manqué*, p.29.

<sup>1036</sup> *Garçon manqué*, p.29.

<sup>1037</sup> *Garçon manqué*, p.30.

<sup>1038</sup> *Garçon manqué*, p.29.

<sup>1039</sup> *Garçon manqué*, p.9.

<sup>1040</sup> Jean-Loup Amselle explique, dans son livre *Logiques métisses*, que le terme métisse « a pour inconvénient de reprendre le thème de mélange des sangs ou du croisement de la zootechnie ». Cependant, l'identité génétique ne résulte pas du mélange ou du croisement de l'identité génétique du père ou de la mère, de sorte que du point de vue de la génétique moderne, la notion de métis, et celle de race qui lui est liée, est un non-sens. Il précise ainsi que la notion du métissage n'a d'intérêt que « comme antidote à celle de race : ce n'est qu'en voyant dans le métissage une métaphore excluant toute problématique de la pureté et du mélange des sangs, par conséquent en en faisant un axiome postulant une indistinction origininaire, qu'on peut, à la rigueur, conserver ce terme. » L'anthropologue explique aussi que tout mariage est d'une certaine façon mixte, puisqu'il unit des individus génétiquement différents, et il n'est pas nécessaire d'être issu de l'union d'un Français et d'une étrangère ou inversement pour se voir désigner comme métis, ainsi qu'en témoigne la polémique entre Gide et Barrès, ce

d'aborder la subjectivité en dehors des catégories normatives de race, de sexe ou d'orientation sexuelle<sup>1041</sup>. Dans *Garçon manqué*, le métissage n'est pas une fusion, une cohésion, une osmose, mais plutôt une confrontation, un dialogue, « une façon d'aller vers l'autre. De provoquer. De demander. De chercher.<sup>1042</sup> » Une façon consciente d'éviter le danger d'une identité folklorique. La narratrice affirme sa méfiance à l'égard des symboles véhiculés à travers cette langue et en conséquent la culture qui lui est liée :

« J'entends la France de l'édition régionale. Paysans bretons. Barrage de la Rance. Dans des bigoudens. Recette du Kouignamann. Cette vie repliée. Cette France très française. Ce mouchoir de poche. Ce folklore que je déteste. Comme je déteste le folklore algérien. Panier en osier. Croix du Sud. Assiette en terre cuite. Burnous pour enfant. Lampe à pétrole. Tapis volant. Ce folklore dangereux. Cette petite identité culturelle. Ce lopin de terre à protéger. À défendre. Du fil de fer barbelé. Autour de leur folklore. Contre l'étranger. Contre la vie. Contre sa vitesse. Contre le progrès. Contre la pénétration. »<sup>1043</sup>

Le métissage est, pour la narratrice, un dépassement de la « petite » identité, de son artificialité et de son figement. Le folklore est une représentation essentialiste de l'identité, qui crée un espace fermé et protégé et incarne un ensemble de caractères ethnicisant de ses deux cultures d'appartenance. Par conséquent, le métissage est pour l'auteure cette recherche d'un nouvel espace, né au croisement de deux cultures, traduit par la redondance de l'image d'*Al bahr*. L'entre-deux se dresse comme la mer dans la fluidité de son mouvement, une frontalité pour séparer ses deux pays d'appartenance et pour se « tenir entre les deux continents. »<sup>1044</sup> La mer ne renvoie pas seulement à l'affrontement, à la « violence » de la guerre d'Algérie, mais aussi au « mariage contesté ». <sup>1045</sup> Cette surface d'eau reflète un horizon d'attente, l'espoir d'un changement qui arrivera un jour.

Face à sa double appartenance et aux diverses tentatives de l'identifier à une société bien précise, la narratrice écrit : « Je ne suis pas assez typée. “Tu n'es pas une Arabe comme les autres”. Je suis trop typée. “Tu n'es pas française” ». <sup>1046</sup> Cette incompréhension la pousse

---

dernier accusant l'auteur des *Nourritures terrestres* d'être un métis pour être issu de parents originaires de différentes provinces françaises. Voir, Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses, Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Éditions Payot, 1990. Préface VI.

<sup>1041</sup> Voir chapitre suivant.

<sup>1042</sup> *Garçon manqué*, p.62.

<sup>1043</sup> *Garçon manqué*, p.122.

<sup>1044</sup> L'image de la mer est dressée dans *Garçon manqué* comme une puissance qui sépare, une violence qui attire. Cette *mare magnum*, comme l'appelaient les Romains, la Méditerranée, *Al-bahr al-mutawassit*, comme l'appelaient les Arabes. L'idée de l'imbrication de l'image de la mer avec le métissage suppose la mobilité, le voyage, et, à cet égard, montre que l'antimétissage procède de la sédentarité et de la stabilisation. La mer renvoie pour la narratrice au départ et au mouvement vers la France : « La France [qui est] loin derrière les vagues amples et dangereuses » (p. 29).

<sup>1045</sup> *Garçon manqué*, p.132.

<sup>1046</sup> *Garçon manqué*, p.33.

« tous les matins [à]vérifie[r] [son] identité », à cause de ses « quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? »<sup>1047</sup> Elle devient « inclassable ».<sup>1048</sup> Le processus de métissage prend tout son effet dans ces questions, liée à l'insuffisance de la nationalité pour définir l'identité personnelle. Ainsi, la narratrice opte pour une appartenance située dans un espace de croisements, de mouvements, de va-et-vient, de flux et de reflux, tout en intégrant les regards des autres dans le sien, comme une curiosité : l'un des ingrédients nécessaires du métissage pour dire : « cette génération, ni vraiment française, ni vraiment algérienne. Ce peuple errant. Ces nomades. Ces enfants fantômes. Ces prisonniers. Qui portent la mémoire comme un feu. Qui portent l'histoire comme une pierre. » Ces regards « qui portent la haine comme une voix unique. Qui brûlent du désir de vengeance. Moi aussi j'aurais cette force. Cette envie. De détruire. De sauter à la gorge. De dénoncer. D'ouvrir les murs. Ce sera une force vive mais rentrée. Un démon. Qui sortira avec l'écriture. Ce n'est pas soi qui compte. On arrive toujours à se soigner. À guérir. À se guérir de la haine des autres. C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance. De leur humiliation. Notre berceau. Ce qui nous attendait. Le contexte. Ce qui a été fait. Ce qui a été dit. Leurs blessures transmises. Cet héritage-là. Ces regards sur eux, en France, en Algérie puis encore en France. »<sup>1049</sup>

La double appartenance et cet entre-deux peuvent être interprétés aussi comme des figures de l'origine, ainsi que le souligne Daniel Sibony dans son livre intitulé *L'Entre-Deux* :

« Les entre-deux sont des figures de l'origine – des dissipations de l'origine : celle-ci est trop brûlante et traumatique pour être vécue en tant que telle. Elle nous revient et nous invite à reprendre contact avec elle sous la forme d'un entre-deux, la seule qui nous soit accessible. »<sup>1050</sup>

Donc, si on considère l'entre-deux comme le lieu qui unit « le descendant » et la « dissipation », autrement dit comme une identification et une désidentification, la question qui se pose est la suivante : comment la narratrice est-elle arrivée à emboîter son histoire personnelle dans l'histoire traumatique de sa lignée paternelle ? Comment écrire un héritage traumatique, alors que l'auteure n'a pas été témoin de la guerre<sup>1051</sup> et en conséquence ne possède pas « une mémoire autobiographique » qui lui permettrait d'accéder au processus

---

<sup>1047</sup> *Garçon manqué*, p.163.

<sup>1048</sup> *Garçon manqué*, p.33.

<sup>1049</sup> *Garçon manqué*, p.134-135.

<sup>1050</sup> Daniel Sibony, *L'Entre-Deux*, Paris, Seuil, 1991, p.61.

<sup>1051</sup> Nina Bouraoui est née en 1967, alors que les accords d'Évian ont été signés en 1962.

d'introspection et de restitution de faits réels, de fouiller, de retrouver et décrire des événements passés à partir de souvenirs sémantiques et sélectifs ?.

## 2.2 Porter la voix d'autrui

En effet, la narratrice appartient à la génération « post-traumatique », à une époque où les descendants de l'union franco-algérienne rappellent par la couleur de leur peau, par leurs mères, les affres du colonialisme. « Longtemps je crois porter une faute. JE viens de la guerre. Je viens d'un mariage contesté. Je porte la souffrance, la souffrance de ma famille algérienne ».<sup>1052</sup> Donc, au-delà des descendants, Nina Bouraoui insiste sur la figure des mères françaises, sur leur isolement, comme la mère d'Amine, qui rappelle par « sa peau blanche », « son visage contre le soleil, une guerre. Elle est démunie sur la plage algérienne [...]. Elle est plus qu'une étrangère. C'est une femme française. »<sup>1053</sup> La vie de la narratrice et de sa mère s'organise loin des villes et des regroupements, loin des populations algérienne et française, loin des regards remplis de préjugés, de mépris, loin de ces regards qui leur rappellent les millions de morts au moment de l'indépendance. Dans l'Algérie d'après l'indépendance, ce qui est perçu comme corps étranger peut être assimilé, hormis les Français qui, par leur nationalité, sont totalement rejetés. Cependant, la narratrice manifeste un attachement à la terre de son père. Mais, faute de pouvoir y appartenir pleinement comme les Algériens et bien qu'elle porte un nom de famille qui la lie directement à cette terre, elle n'a pas eu le droit à cette reconnaissance tant attendue. Ainsi, devant cette stigmatisation ouverte, la narratrice décide d'inventer sa propre histoire d'appartenance, de structurer son imagination, de « façonner »<sup>1054</sup>, d'« inventer un autre monde »<sup>1055</sup>, en « rapport[ant] la réalité puis [en] la modifi[ant]. »<sup>1056</sup>

En effet, la narratrice opère la fictionnalisation par l'incessant rappel de la mort de son oncle et la somatisation des sentiments diffus de tristesse et de révolte contre ce rejet, mais aussi par le biais de la figure de la grand-mère, figure privilégiée du processus de remémoration. Elle exploite son corps comme un signe-miroir, un emblème de son algérienneté, de la perpétuation de la mémoire familiale :

« Je suis impuissante. Je reste une étrangère. Je suis invalide. Ma terre se dérobe. Je reste, ici, différente et française. Mais je suis algérienne. Par mon visage. Par mes yeux. Par ma

---

<sup>1052</sup> *Garçon manqué*, p.34.

<sup>1053</sup> *Garçon manqué*, p.29.

<sup>1054</sup> *Garçon manqué*, p.22.

<sup>1055</sup> *Garçon manqué*, p. 26.

<sup>1056</sup> *Garçon manqué*, p.21.

peau. Par mon corps traversé du corps de mes grands-parents. Je porte l'odeur de leur maison. Je porte le goût des galettes et des croquets. Je porte la couleur des robes. Je porte les chants. Je porte le bruit des bracelets frottés. Je porte la main de Rabiâ sur mon visage fiévreux. Je porte la voix de Bachir qui appelle ses enfants. Cette voix est au-dessus de tout. Elle résonne encore et comble le manque. Elle est éternelle et puissante. Elle me rattache aux autres. Elle m'inclut à la terre algérienne. »<sup>1057</sup>

L'insistance sur la transmission génétique est une confirmation des origines. L'utilisation du verbe « porter » véhicule le droit de préhension, la volonté de la narratrice de conserver et d'assumer un héritage et des souvenirs qui l'ont marquée pendant son enfance. De plus, le verbe « porter » révèle le positionnement dans un temps déterminé, le temps de la mémoire et des souvenirs. Comme l'explique la sociologue Anne Muxel : « pour transmettre, il faut être capable tout autant de se souvenir que d'oublier. »<sup>1058</sup> Le corps de la narratrice devient la voix du grand-père, la nourriture, « les galettes » et « les croquets », apparaît comme une métaphore de la transmission teintée de mélancolie. Ces souvenirs révèlent un attachement à une mémoire familiale et collective et par conséquent inscrivent le sujet narrateur dans une chaîne de générations, selon l'expression de Claude Guy.<sup>1059</sup> La seule évocation de la figure de la grand-mère paternelle replace la narratrice non seulement dans la généalogie familiale, mais aussi dans celle des femmes, des femmes algériennes. La figure de la grand-mère confère, également, une certaine consistance à l'enfance de la narratrice et l'aide à édifier son histoire. Cette figure féminine cristallise les souvenirs, de la narratrice, de la vie en famille en Algérie : les odeurs de la nourriture, les chants, le bruit des bracelets frottés, tous ces détails font irruption en images et surgissent grâce à l'évocation de Rabiâ.

Parallèlement, l'écriture de la dimension « algérienne » passe par l'intermédiaire de deux attributs par lesquels la présence du passé se signale, traversant le temps et prenant place dans la valise de mémoire dont chaque individu est porteur, à savoir : le regard et la photographie. En effet, l'accumulation des regards, dans le roman, offre autant de perches tendues pour faire ce voyage à rebours et permet à la narratrice de se réapproprier des bribes de passé et de faire en sorte que ce dernier vienne s'inscrire à nouveau dans le présent et dans sa destinée. Ainsi, lors de l'épisode de la noyade du jeune homme sur la plage de Zéralda, le

---

<sup>1057</sup> *Garçon manqué*, p.9.

<sup>1058</sup> Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Nathan, coll. « Essais et Recherches », 1996, p. 23. Dans son ouvrage qui s'intéresse aux diverses interactions entre l'individu et son cercle familial, Anne Muxel définit la mémoire familiale comme « une mémoire circonscrite dans un espace de relations, la parenté, dans un temps donné, celui d'un axe biographique couvrant quelques générations, enfin dans des lieux définis, les lieux de vie de la famille. » Voir aussi, « la mémoire familiale », in *la famille : l'état des savoirs*. Ouvrage sous la direction de François de Singly, Éditions la Découverte, 1991, p.251.

<sup>1059</sup> Claude Guy, *Ce corps en héritage, Approche clinique de la filiation*, Éditions Imago, 2014, p.20.

regard du père sur ce dernier s'associe à l'événement dramatique que le père a vécu, à savoir la disparition de son frère Amar. La réalité de l'événement de la noyade du jeune homme se transforme chez la narratrice en une réalité mentale, qui transcende le présent visible pour révéler ce qui est caché. Nina interprète le regard de son père et cherche à appréhender sa souffrance, son silence. Cette pensée animiste établit un transfert émotionnel entre Nina et son père, transpose les événements et l'espace en laissant ressurgir deux plans du passé et du présent en perpétuelle corrélation. Par le biais du regard du père, Nina génère un transfert de code invisible, opéré entre un espace physique concret et un espace émotionnel abstrait. Deviner ce que le regard du père peut véhiculer et l'associer à un événement traumatique précis produit le processus de création, un processus mental, au départ, puis qui se concrétise avec l'écriture. Cet imaginaire migratoire s'adapte au gré des situations, mais force souvent la réalité pour se mieux se rapprocher de l'autre, du père, comme dans un geste d'appropriation et de partage de la douleur. Ce processus mental qui consiste à narrer le regard d'autrui se poursuit avec le regard de la grand-mère dirigé vers la narratrice, tirillé entre la tendresse qu'elle éprouve envers elle et la tristesse liée à la disparition de son fils. Tous ces regards participent de la mise en scène d'une période trouble, et rappellent à Nina que, sur la terre algérienne, elle n'est que le miroir réfléchissant de l'ennemi, en raison de ses gènes français : « [elle] est étrangère par [s]a mère ». <sup>1060</sup> Les regards oscillent entre accusation et affection ; ils réveillent non seulement des peurs archaïques chez la narratrice, mais la poussent à s'inventer et réinventer son histoire familiale, par le biais d'un objet de famille, qu'elle peut interpréter, modeler à sa guise, à savoir la photographie. Alex Muxel affirme, dans ce contexte, qu'« objets et photographies introduisent la possibilité d'évaluer, de juger, de s'inclure ou de s'exclure du jeu de l'héritage. Cette mémoire concrète est une mémoire comptable. Elle se prête à un inventaire. <sup>1061</sup> »

Par-delà le particularisme du regard lié au passé familial, Nina Bouraoui met en place une fiction familiale qui n'est pas éloignée de la réalité (qu'elle n'a du reste pas vécue). Cette fiction inscrit sa famille dans une lignée qui implique autant les morts que les vivants. Dans *Garçon manqué*, on trouve le spectre d'Amar, la figure qui incarne la guerre franco-algérienne. Amar représente le vide et l'absence, mais sa photographie permet à la narratrice de tisser sa propre histoire, de devenir un support de transposition et d'interprétation au-delà de sa fixité matérielle.

---

<sup>1060</sup> *Garçon manqué*, p.10.

<sup>1061</sup> Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, op.cit.p.150.



L'écriture de ce souvenir prend donc effet au moment où la narratrice se déclare détentrice du dernier objet attestant sa présence, sa photographie. Nina « garde la photographie d'Amar. Sa dernière photographie »<sup>1062</sup> Dans cet emploi du verbe « garder », seule opère une forme d'appropriation. Exprimer la possession traduit, outre la preuve de conservation et d'entretien de l'héritage familial, une intégration de l'histoire, de son histoire, comme, selon les mots d'Anne Muxel, l'expérience « d'un passé toujours vivant, car ranimé par les péripéties quotidiennes de la vie des affects » ; « c'est une mémoire d'abord affective. Une mémoire des sentiments et des relations encore contenus dans l'âme de l'enfant en soi.<sup>1063</sup> » Nina écrit :

« Je garde la photographie d'Amar. Mon secret. Sa dernière photographie. Prise au maquis. Il porte une chemise militaire. Il braque un fusil. Il vise le photographe. Pour rire. Il vise l'objectif. Pour se souvenir. De la douleur. Du combat. De l'Algérie française. Il vise l'enfant qui regarde son image. Il porte une cartouchiere à la ceinture. C'est un homme dans la guerre. Une maison blanche derrière lui. Son poste. Son organisation. Son sommeil. Ses repas. Son tour de garde. Il sourit. Il vise toute ma famille française. Amar est le fils aîné disparu. Amar est le frère perdu. Amar est le silence de mon père. Sa séparation. Amar vient la nuit par sa dernière image, mon obsession. »<sup>1064</sup>

Si la photographie d'Amar atteste la volonté de sauvegarder les traces de son oncle et la preuve d'une appartenance, sa détention en « secret » laisse imaginer que Nina n'était, probablement, pas censée en être la propriétaire. Cette volonté de « garder » la photographie révèle une interprétation affective des méandres de la filiation symbolique restituée par la mémoire relationnelle, selon Anne Muxel<sup>1065</sup>. Néanmoins, consigner la photographie se transmue en un rappel, un rappel au devoir de reconnaissance et de fidélité envers « cet homme dans la guerre ». Animer le personnage d'Amar d'une façon plus ostensible, se sentir « visé[e] » est une manière de se rappeler « la dette contractée qu'elle n'aura de cesse de vouloir honorer. » Nous pouvons, dès lors, considérer Amar comme le personnage référent qui permettra à Nina d'incorporer, de restituer la mémoire indéfectible et symbolique de son héritage familial, mais aussi de s'en démarquer. « Garder » est, dès lors, l'expression de la protection attentive et diligente de la part de la narratrice à l'égard de la mémoire fantôme de son oncle, une manière à elle de lui éviter de mourir une deuxième fois.

La photo d'Amar est devenue pour Nina un lieu de mémoire et un relais vers sa propre existence passée et future. La narratrice avoue : « Longtemps je garde la photographie

<sup>1062</sup> *Garçon manqué*, p.26.

<sup>1063</sup> Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Nathan, coll. « Essais et Recherches », 1996, p. 23-24.

<sup>1064</sup> *Garçon manqué*, p.26.

<sup>1065</sup> Anne MUXEL, op.cit.p.163.

d'Amar. J'invente son histoire. Longtemps je force la réalité. Je deviens Amar. Je joue à être un homme. Je suis captivée. La violence précède ma naissance. »<sup>1066</sup> La description faite à partir de la photographie s'inscrit donc dans une forme de fictionnalisation, de réinvention des derniers moments vécus de son oncle, « son sommeil, son sourire, son organisation ». Ce procédé permet de venir à sa propre existence et de combler la partie enfouie de son histoire. Rendre visible cette figure est, pour reprendre les mots de Vincent Colonna, une activité compensatrice d'un manque, pour construire une nouvelle identité<sup>1067</sup>, permettant à la narratrice de concrétiser « un rêve d'être Arabe. Pour [s]a grand-mère Rabiâ Bouraoui. Pour son ventre. Pour son sang. Pour sa langue qu'[elle] ne comprends pas. Pour sa tendresse. Pour son fils Amar tué à la guerre. »<sup>1068</sup>

Bien que la photographie de l'oncle ne donne pas à voir directement les affres de la guerre, elle est à considérer comme le catalyseur qui conduit l'écrivaine à prendre la plume pour témoigner. Autrement dit, la narratrice se heurte à un obstacle : celui du manque. Le manque d'informations, de souvenirs autour de certaines périodes liées à son histoire avec l'Algérie : « il te manquera toujours quelque chose de l'Algérie, de 1967 à 1981. »<sup>1069</sup> Elle est aussi consciente des limites de sa mémoire : « ta mémoire ne suffira pas. Qui saura ta douleur ? Tu voudras l'écrire. Ton livre vivant. Ton livre fermé. Ton livre poétique. Ton livre incomplet. Tu n'arriveras pas à l'écrire vraiment. »<sup>1070</sup> Dans une confidence à son ami Amine, Nina manifeste ses peurs liées à son éventuelle impuissance de dire sa douleur et de transmettre la douleur de l'Algérie par le biais de son écriture : « Ma tristesse et ta tristesse. Tu voudras te souvenir. Tu n'y arriveras pas. Il te manquera toujours quelque chose de l'Algérie. Une précision. Un détail. Ça échappera comme une fuite. Ou une vengeance. Comment tout s'est renversé en Algérie ? »<sup>1071</sup> En avouant « être dans la nostalgie », « à jamais dans le manque »<sup>1072</sup>, Nina Bouraoui transforme cette aporie en une source d'inspiration pour son écriture pour traduire la nécessité de parler, de dire, car pour elle « seul le langage sauve. [...] Il faut dire. Pour plus tard. »<sup>1073</sup> Giorgio Agamben explique que l'écriture naît de la nécessité que le parlant éprouve pour parler. Il définit ainsi le témoignage comme « une puissance qui accède à la réalité à travers une impuissance de dire, et une

---

<sup>1066</sup> *Garçon manqué*, p.28.

<sup>1067</sup> Vincent Colonna, *L'autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette EHESS, 1989.

<sup>1068</sup> *Garçon manqué*, p.26.

<sup>1069</sup> *Garçon manqué*, p.78.

<sup>1070</sup> *Garçon manqué*, p.79.

<sup>1071</sup> *Garçon manqué*, p.75.

<sup>1072</sup> *Garçon manqué*, p.97.

<sup>1073</sup> *Garçon manqué*, p.65.

impossibilité qui accède à l'existence à travers une possibilité de parler.<sup>1074</sup> » Donc, c'est dans ce lieu paradoxal du manque, caractérisé par le vouloir dire, par l'incapacité de dire la souffrance et son rapport à l'Algérie, que le travail du témoignage et d'écriture prend forme. Ainsi, si l'on adhère à la définition de Giorgio Agamben, le témoignage ne repose pas seulement sur une vérité factuelle, mais aussi sur la capacité du sujet à construire, à créer à partir des données historiques une expérience que ce dernier n'a pas vécue mais qui le touche de près : « on raconte des histoires. Du bâtiment A au bâtiment G. Une rumeur dans cette Résidence en arc en cercle. »<sup>1075</sup> Ainsi, raconter l'histoire à la place des autres, l'histoire des femmes algériennes massacrées par les hommes de l'OAS, en 1962, se fait par le biais des histoires orales. Or, l'utilisation des expressions « raconter des histoires » et « rumeur » remet en question la parole transmise et sème le doute. La combinaison des deux mots renverrait alors à l'idée de fiction, qui permet de mêler le vrai au faux, afin d'exprimer au mieux la force inventive dérivant des jeux de vérité et la construction libre de soi en tant que sujet d'une parole de vérité autre et d'une parole de résistance. La force transformatrice qui s'opère à partir du doute semé par la narratrice inscrit son expérience dans « la virtualité » partielle, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, autrement dit dans « une virtualité d'expérience<sup>1076</sup> ».

Par ailleurs, on relève, dans *Garçon manqué*, diverses images traduisant l'obsession développée par la narratrice autour des événements violents des années soixante : les attentats, le sang qui coule, mais surtout la hantise liée à l'image de ces femmes égorgées : « se laver dans leur sang. Être dans leur fièvre. Vivre avec l'image de ces femmes égorgées. Avec leurs cris. Avec ces gestes. En pleurer. La nuit. Prendre la violence malgré moi et devenir violente. »<sup>1077</sup> En restituant les histoires orales, Nina Bouraoui introduit dans son écriture la part de l'imagination, comme pour tenter de faire jouer les données factuelles comme des

---

<sup>1074</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Pierre Alferi, trad. Paris : Rivages, 2003. (p.69-159)

<sup>1075</sup> *Garçon manqué*, p.62-63.

<sup>1076</sup> Le terme « virtualité d'expérience » est inventé par Michel Foucault. Pour Michel Foucault, penser l'actualité dans son historicité constitutive est une tâche difficile pour relever le défi que constitue la contingence du présent, à travers sa libre transfiguration. Le questionnement de l'histoire pour l'individu est une mise en évidence du questionnement politique de nous-mêmes. Les généalogies ont une épaisseur ontologique car elles produisent des formes nouvelles d'être et d'existence et font circuler des jeux fictionnels de vérité qui sont à la fois une forme de critique de « l'ordre du discours » et une construction libre de soi en tant que sujet d'une parole de vérité autre et résistante. Il ajoute aussi qu'une « expérience est toujours une fiction ; c'est quelque chose qu'on fabrique à soi-même, qui n'existe pas avant et qui se trouve exister après. » Voir, Michel Foucault in « Colloquio con Michel Foucault » entretien avec Duccio Trombadori, Paris, fin 1978), trad.fr. « Entretien avec M. Foucault, *Dits et Écrits*, vol.VI, texte n°281.1980-1988.

<sup>1077</sup> *Garçon manqué*, p.63.

événements<sup>1078</sup>, des instruments stratégiques de lutte au sein d'un espace de vérité, une « nouvelle imagination politique », qui se déploie grâce à la fiction. Nina se transforme, grâce aux diverses histoires qu'elle a entendues étant enfant, en un témoin par procuration, qui incarne ce troisième œil qui aura le pouvoir de transcrire la violence à travers l'exercice de l'écriture :

« Avec la nuit vient l'idée de la mort. [...] Une simple idée qui devint une réalité pour les enfants algériens. Les plus grands massacres auront lieu la nuit. La nuit est un masque. La nuit efface les formes. La nuit supprime les témoins [...]. Le sang de la nuit. Le feu de la nuit. C'est là qu'ils prendront les villages. C'est là, dans le noir, pour ne pas se voir faire, qu'ils tueront. Sans s'arrêter. »<sup>1079</sup>

La nuit se transforme en une métaphore de la mémoire tragique du peuple algérien, appréhendée comme une litanie d'événements sanglants et d'accidents nocturnes. La nuit, dans le roman de Nina Bouraoui, est l'équivalent de « la catastrophe est ce par quoi un horizon nocturne est embrasé <sup>1080</sup> », selon l'expression de Bataille. La nuit accueille dans sa substance maléfique toutes les valorisations négatives et prend une part essentielle dans l'imaginaire, comme matrice de la terreur. Elle est appréhendée comme une discontinuité, comme le temps des ténèbres, de la violence et de la destruction (le feu), de la cessation de toute activité, hormis celle des tueurs. La nuit est le masque des massacres, le son des cris des enfants. Elle conditionne toute activité humaine à une seule tâche : répandre la terreur et le sang, sans laisser de traces. La nuit devient un leitmotiv, qui renvoie à l'impossibilité de voir ; l'obscurité facilite la surprise, rend l'observation plus difficile, et empêche de témoigner ou de dénoncer les assaillants. C'est cette impossibilité de voir qu'exprime la narratrice, une impuissance de dire et d'agir face à la réalité. C'est ainsi que la narratrice relate la découverte des corps dans le village B :

« Des corps d'enfants. Coupés en deux. Des corps de femmes taillés sur la longueur. Comme une fermeture éclair. Des corps d'hommes sans tête. Et des têtes sans corps. Avec des yeux encore ouverts. Avec ce regard d'aveugle. Qui n'a rien vu venir dans la nuit. Qui n'a pas saisi. Ce désordre. Cette rapidité. Cet affolement. Qui n'a rien vu. Ni le visage des assaillants. Ni les coups de hache. Ni le feu des torches. Non rien. C'était trop tard. Pour voir et pour comprendre. »<sup>1081</sup>

La brutalité des images, le caractère insupportable de la réalité que la narratrice dépeint et évoque révèlent une imagination en travail. Cette imagination n'est pas vraiment adossée à

---

<sup>1078</sup> Voir, Surveiller et punir de Michel Foucault. Regards critiques (1975-1979), Caen, Presses universitaires de Caen-IMEC éditions, 2010, p.97.

<sup>1079</sup> *Garçon manqué*, p.124.

<sup>1080</sup> George Bataille, « Sacrifices », *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970.

<sup>1081</sup> *Garçon manqué*, p.158.

des travaux de recherche ou à des enquêtes historiques, même si la narratrice évoque un papier de journal datant de 1962, qui sert de protection pour des coupes de champagne, même si elle parvient à se confronter et à montrer, parcimonieusement, les détails les plus marquants et les plus violents de la guerre franco-algérienne. La reconstruction du passé n'est pas possible pour la narratrice sans le recours à l'imagination. La fiction est l'outil par lequel Nina explore son passé, le passé de sa famille et celui d'un pays, mais surtout par lequel elle agit en tant que sujet performant et faisant de l'écriture un lieu de vérité, du moins sa propre vérité. L'imagination est aussi une façon de ne pas rester dans le silence. La fiction, comme l'explique M. Foucault, est « résistante », et parvient donc à produire des effets de vérité. Elle est une parole de vérité, un vecteur de la mobilisation de l'espace du vrai, mais aussi une véritable pratique politique du vrai, qui nous rend libres face à toute vérité assujettissante. Ces différents faits historiques imaginés, qui n'ont pas été vécus, ont pour réceptacle le présent de la représentation, le présent de l'écriture, qui garde la mémoire du passé et redoute un certain avenir.

Cependant, Nina Bouraoui montre qu'écrire ces événements sanglants ne consiste pas seulement et indubitablement à porter la lourde charge du témoignage : il est aussi question de la réception de ces informations. Le sujet-auteure manifeste son angoisse d'être perçue comme une menteuse, étant donné qu'elle n'a aucune preuve matérielle de ces massacres. Ce manque de preuves « [l'] enferme dans le secret »<sup>1082</sup> : comment contrôler toutes ces petites vérités ? Comment les valider ? Tout ce que j'écris, tout ce que je répète, comme une enfant mal élevée. Ou comme une enfant qui ment. »<sup>1083</sup> L'écriture de Nina Bouraoui est dès lors polarisée entre le « silence » et « le mensonge ». Ces deux termes servent à interroger la position de la narratrice et sa relation au lecteur, lorsqu'elle précise : « Ici je ne parle pas de l'Algérie. À personne. Pourquoi ? Je ne dis rien. [...] Pourquoi je ne dis rien sur la violence qui monte. Qui étouffe. [...] Pourquoi ? Je n'ai aucune photo sur moi. Aucune preuve. Rien. De là-bas, des autres, de ma vie. Je mens par mes silences. »<sup>1084</sup> Or, si l'on suppose que l'intention première de Nina Bouraoui est de tromper le lecteur, il lui aurait fallu qu'elle se mente à elle-même (intérieurement), comme à autrui (extérieurement). Par conséquent, l'écrivaine peut mentir à tout le monde et se positionner comme sujet souverain, ce qui renvoie à la performativité :

---

<sup>1082</sup> *Garçon manqué*, p.176.

<sup>1083</sup> *Garçon manqué*, p.176.

<sup>1084</sup> *Garçon manqué*, p.173-174.

« On ne savait rien. On imaginait tout. Encore maintenant. Parfois c'est plus fort que nous. Mais attention à la dernière. Celle qui raconte des histoires à dormir debout. Des histoires qui font peur. Un vrai talent. Celle qui écrira plus tard. Des livres effrayants. C'est dangereux, un écrivain. C'est obsédé par la vérité. Par sa vérité. C'est enfantin, un écrivain. Ça rapporte. Ça répète. Ça ne peut rien garder pour soi. C'est infréquentable, un écrivain. Ça oblige à mentir, à dissimuler et à se défendre ensuite. »<sup>1085</sup>

Les faits relatés par Nina Bouraoui ne sauraient être considérés comme un faux témoignage. L'écriture de la violence et des faits historiques liés à son histoire sont plutôt à lire comme des outils pour exprimer son for intérieur, pour offrir sa propre vision et sa lecture de son propre passé. L'auteure-narratrice rappelle que son témoignage, qu'il soit inscrit dans le cadre fictionnel ou non, est souvent accompagné d'un propos qui rappelle au lecteur que le passé n'est pas le présent, qu'aucune scène ne lui sera décrite comme s'il y était, que l'expérience vécue ne saurait être intégralement transcrite par le langage, qu'il y a une part de violence, de crime ou de l'événement qu'aucun point de vue ne peut restituer, et enfin que la transmission n'est pas consolatoire. Ainsi, la configuration du « silence », signe de l'impossibilité et de l'ineffable, avec « le mensonge », qui renvoie à la prise de parole et au dicible, est une réorganisation de la réalité à partir de symboles qui deviennent à la fois la condition et la clé de la valeur testimoniale. Cette reconfiguration ouvre l'espace du texte à tous ceux qui ont disparu sans jamais se faire entendre. Certes, l'invention des scènes indicibles, comme celle des enfants et des femmes égorgées, génère une écriture pathétique, entièrement conditionnée par l'émotion que suscite une telle violence. Toutefois, c'est une tentative de la part de l'auteure pour redonner voix à toutes ces personnes dans un espace initialement vide, afin qu'ensuite cette aphonie se transforme, grâce au langage, en un texte offert à un plus large public. C'est ainsi grâce à un mouvement qui tend, d'une part, à recomposer la réalité et, d'autre part, à immerger le lecteur dans l'émotion et l'intégration d'un moment en résonance avec la représentation des victimes dans le présent immédiat, celui de la lecture, que l'inscription de la narratrice en tant qu'être-parlant et être-dit prend forme.

Dans *Garçon manqué*, le texte, bien qu'il soit travaillé, donne à lire une vision interne de la narratrice, mais qui reste tout de même modeste face à la réalité historique de la violence des événements de la guerre franco-algérienne. Nina regrette la perte et le manque de netteté de certains souvenirs et de supports pour témoigner, mais grâce à l'écriture, elle postule de

---

<sup>1085</sup> *Garçon manqué*, p. 118.

*facto* la toute-puissance du langage car « seul le langage sauve »<sup>1086</sup> ; elle s'offre la possibilité de s'approprier le passé, de dire des circonstances supposées, d'exhumer au présent et de construire son avenir de femme et d'écrivaine. L'écriture prend effet, par conséquent, à partir de ce « silence », du vide souligné par la narratrice, car, au-delà de l'impossibilité évoquée précédemment, le silence est un outil de passage de l'individuel au collectif et du collectif à l'individuel, de la mort collectif qui enferme à l'écriture qui libère. L'omniprésence du « je » dans la narration, oscillant entre une subjectivité réelle et fictive, ne permet pas une prise de parole pleine. Nina Bouraoui accentue le lexique et l'utilise comme une compensation stylistique, pour soutenir la part de subterfuge dans son œuvre et mettre en avant l'indicible. Le style nous permet dès lors de saisir le texte tel qu'il se donne : cela revient à le comprendre dans ce qu'il exprime directement et dans ce qu'il veut en même temps toujours dire. Ainsi, on relève maintes redondances dont la signification renvoie à trois registres thématiques continus. Le premier concerne « le souffle », avec les variantes du verbe « respirer. »<sup>1087</sup> Le deuxième relève de « la vision » (les yeux, le regard, regarder) et le troisième est un ancrage de l'« anima », au besoin de penser cette âme : la sienne et celle de ses proches, pris dans les tourments de la souffrance. Ces trois registres s'enchevêtrent pour faire osciller le texte entre deux pôles, ceux de la vie et de la mort. Ainsi, l'action de respirer « l'odeur de gazon », « la terre mouillée », « l'air de la mort des cimetières bretons », « à pleins poumons » est la manifestation stylistique de l'existence de l'intériorité subjective et physique qui s'oppose à l'asphyxie, à la mort et à l'aveuglement. L'accumulation d'expressions paradoxales, telles que « yeux grands ouverts » et « yeux crevés », accentue, d'une part, le mouvement de la vie et de la mort. D'autre part, elle contribue à ancrer la notion de dicible et de la parole brisée. Grâce à la sensibilité et à l'imagination, Nina transpose le secret de ses origines et de ses aïeux et lui confère même la seule réalité qu'il ait. Le « silence » permet à la narratrice de « reposer [s]a voix folle », mais aussi de « construire son avenir ». L'impossibilité de traduire en expérience le passé se mue en une logique du sens qui se positionne, plutôt que dans la dialectique du dehors-dedans, dans la métonymie du contenu-contenant.

De prime abord, les répétitions, dans *Garçon manqué*, se donnent à voir comme une mise en abîme des détails qui taraudent l'esprit de la narratrice et dénotent son impossibilité à

---

<sup>1086</sup> Dans ses conférences sur l'Essence du langage, Heidegger parle de « faire l'expérience avec le langage ». Nous n'effectuons proprement cette expérience, écrit-il, que là où les mots nous manquent, là où la parole se brise sur nos lèvres. Cette parole brisée permet « le pas en arrière sur la voie de la pensée. » L'enfance, au contraire, parie sur la possibilité d'une expérience du langage que ne fonde pas le silence ou le défaut des mots, expérience dont on pourrait, jusqu'à un certain point du moins, indiquer la logique, désigner le lieu de la formule.

<sup>1087</sup> *Garçon manqué*, p.95.

traduire en expérience son passé et ses origines, ce qui rend sa vie quotidienne insupportable. La narratrice opère par l'assemblage de la grande et de la petite histoire, par l'interaction entre la subjectivité de l'individu et la norme collective, pour expulser les sujets et les remplacer par un nouveau sujet à la recherche de nouvelles aventures. Cet ensemble d'interactions permet à Nina Bouraoui de « façonner » son identité sociale entre appartenance et différenciation<sup>1088</sup>. L'insistance sur la figure de l'oncle se transforme en un point d'ancrage du dialogue entre les morts et les vivants, entre le passé et le présent et par la suite le futur. Cet entrelacement des temps et des personnages traduit l'enlèvement du sujet auteure-narratrice dans l'espace de l'entre-deux : un espace conçu non comme une coupure entre les deux identités présentées par la narratrice – il ne s'agit pas d'un *no man's land* –, mais comme « deux bords qui se touchent ou qui sont tels que le flux circule entre eux.<sup>1089</sup> » Ainsi, écrire à partir de et sur la mémoire familiale et les bribes de souvenirs d'enfance permet à Nina d'attester l'autre en elle, par l'entremise du rapport que la mémoire entretient avec la notion d'origine. Or, pour reprendre les mots de Daniel Sibony, la mémoire concerne certes l'origine mais ne s'y réduit pas : « la mémoire est une dynamique subtile de nos origines déployées, démultipliées. C'est l'opérateur qui permet les passages par l'origine ; et de sa dynamique dépend que ces passages soient nécrophages ou vivants.<sup>1090</sup> » L'écriture du souvenir de l'oncle se transforme sous la plume de l'auteure en une réappropriation de la trace de l'impuissance de ce dernier à témoigner, mais aussi en dit long sur la possibilité de la transmission de la « mémoire de l'autre » et de faire en quelque sorte son deuil pour pouvoir passer à l'avenir, penser à autre chose et garantir une réouverture au monde<sup>1091</sup>. Amar incarne, de ce fait, une donnée intergénérationnelle, il devient un médiateur permettant à Nina d'inscrire dans son texte des *événements biographiques non vécus* ou partiellement vécus<sup>1092</sup>. Ces événements conduisent non seulement la narratrice à se confronter à des expériences-limites, à des circonstances qui s'incorporent pour devenir biographiques et qui « affectent fondamentalement et durablement le sens qu'un individu donne à son existence présente et

---

<sup>1088</sup> Voir chapitre suivant.

<sup>1089</sup> Daniel Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage*, Seuil, 1991.p.11.

<sup>1090</sup> Daniel Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage*, Seuil, 1991.p.123.

<sup>1091</sup> Ibid., p.124-125.

<sup>1092</sup> Johann Michel explique, dans *Sociologie du soi*, que les dispositifs de transmissions narratives intergénérationnelles sont l'appropriation d'un événement traumatique par un individu ne l'ayant pas vécu directement. Cette appropriation se donne à voir comme une appropriation réflexive, au service de l'intrigue de son expérience. Ainsi, tisser une intrigue à travers l'histoire d'autrui afin de véhiculer une mémoire historico-sémantique peut être considéré comme une mobilisation de la technologie de soi afin d'intégrer de tels événements dans leur intrigue personnelle, sociale et familiale et négocier un tel héritage, pour gérer une pluralité d'univers de signification. Voir, Johann Michel, *Sociologie du Soi, Essai d'herméneutique appliquée*, Presses Universitaires de Rennes, 2012,p.56-57.



projetée.<sup>1093</sup> » Ces événements biographiques, en lien avec les traumatismes de la guerre et plus généralement avec les souvenirs d'enfance, génèrent le processus-même de la subjectivation, l'événement faisant en sorte que la narratrice, pour paraphraser les mots de Claude Romano, ne serait plus jamais la même. L'événement assure ainsi le processus de transformation du soi et de sa fabrication<sup>1094</sup>.

L'authenticité des événements vécus en Algérie par la narratrice se révèle aussi par le biais du registre des émotions et des affects : un sentiment d'écrasement,<sup>1095</sup> d'étouffement<sup>1096</sup>, de violence et de peur. La manifestation de tels sentiments dans le texte donne à voir, plutôt qu'un être idéal, sans haine ni désir, une personne réaliste et réelle, très loin de la perfection et de l'exemplarité de l'être et de l'écrivain proclamées dans les autobiographies. Un être dont les sentiments sont corrélés « à un bouleversement du sens [...] à cet être qui éprouverait au plus profond de son corps propre des formes graduées de "dérèglements de sens"<sup>1097</sup> ». Nina écrit : « Mon regard est triste parfois. Je prends les yeux de mon père qui cherche le souvenir d'Amar. Sa photographie. Mon nouveau rôle. Je coupe mes cheveux. Je jette mes robes. Je cours vite. Je tombe souvent. Je me relève toujours. Ne pas être algérienne. Ne pas être française. C'est une force contre les autres. »<sup>1098</sup> Cette phrase éclaire la position symptomatique de la narratrice, mais aussi la volonté d'émerger de ce

---

<sup>1093</sup>Dans *Sociologie du soi*, Johann Michel explique qu'un « fait » s'apparente généralement à la reproductibilité et à la prévisibilité et qu'un événement instaure une rupture dans l'ordre d'attente selon la définition de Claude Romano. « Pour s'apparenter à un événement biographique, un événement doit faire mention à la fois d'une "mienneté", c'est-à-dire d'une référence à soi et d'une opération narrative. Un événement ne peut se dire biographique que lorsque le sujet, à défaut d'en être l'auteur, peut s'auto-désigner sur le mode d'être-affecté. À défaut pour le sujet de pouvoir se faire l'acteur souverain des événements de son existence, au moins peut-il s'en faire le "co-auteur", du point de vue du sens de sa vie. À une sémantique analytique d'un événement impersonnel sans agent. » C'est la conjugaison de la définition formulée par Claude Romano (« un événement biographique peut ne prendre sens que dans un regard d'après-coup, par rapport à l'ensemble d'un parcours ou à un événement ultérieur ») et de la phénoménologie herméneutique de l'homme agissant et souffrant, capable d'auto-désignation et d'attestation, de Paul Ricœur. Ainsi, la référence à la *mienneté* ou à l'*ipséité* ne signifie pas qu'une identité préalable de soi à soi-même serait à chaque fois postulée comme une substance que l'événement viendrait affecter comme un simple accident. La *mienneté* implique qu'un événement biographique n'a certes de pertinence qu'au regard de l'horizon de sens d'un soi qui préexiste, mais précisément en tant que cet événement modifie en profondeur l'ipséité elle-même. Il ajoute aussi qu'il n'y a pas d'événement si l'être demeure identique à lui-même. Il n'y a d'événement que pour une anthropologie de devenir. Voir, Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris, PUF, 1999. Sur la critique de la conception impersonnelle de l'événement, voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.93-108, et Johann Michel, *Sociologie du Soi, Essai d'herméneutique appliquée*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.56-57.

<sup>1094</sup>Claude Romano, *L'aventure temporelle*, op.cit.p.36. Pour Claude Romano, un événement ne peut être par définition qu'un événement biographique.

<sup>1095</sup>*Garçon manqué*, p.67.

<sup>1096</sup>*Garçon manqué*, p.63.

<sup>1097</sup>Voir, sur la socialisation, subjectivations et mises en intrigues de soi, Johann Michel, *Sociologie du Soi, Essai d'herméneutique appliquée*, op.cit., p.48-49.

<sup>1098</sup>*Garçon manqué*, p.28.

symptôme, de secouer et d'affronter cet entre-deux, de peur de s'abîmer dans l'attente, la souffrance et la peur, comme l'explique Daniel Sibony.

### 2.3 L'imaginaire méditerranéen entre silence et violence

L'arrière-plan historique est brossé à grands traits dans *Garçon manqué*, pour exprimer le tiraillement et les blessures laissés en héritage à la narratrice avant la guerre, pendant et après. Un héritage que la narratrice ne cesse de repousser pour ne pas le subir. Et parce que le sens et la reconfiguration de cet héritage dépendent de ce que la descendante parvient à en faire, l'héritage se présente dans le texte de Nina Bouraoui comme un procès qui s'incorpore aux subjectivations. Pour le dire avec les mots de G. Fabbiano, il s'agit « d'aller au-delà d'une approche existentialiste de la mémoire collective en tant que réalité aux traits autonomes pour s'intéresser aux individualités qui en façonnent le palimpseste par un travail d'arrangements, d'agencements, de branchements à chaque fois dynamique et sans cesse renouvelé.<sup>1099</sup> »

Par ailleurs, la narratrice s'engage dans une sorte de catharsis à l'égard de la mémoire familiale et collective, afin de se tourner vers un ailleurs, à la recherche d'un autre espace. Cette recherche est due au sentiment d'une appartenance aliénante et à l'idée d'un désenchantement envers ses deux pays d'origine ; elle émane surtout d'une « conscience de soi parmi les autres. D'être entourée. Et de se sentir seule [...] par l'impossibilité de se mélanger »<sup>1100</sup>. Le désir et la quête d'un autre servent à révéler non seulement « sa capacité à se transformer au contact d'un autre », mais aussi « la possibilité des sociétés à devenir autres que ce qu'elles étaient sans pour autant substituer une culture à une autre [...] ; [autrement dit,] en termes de processus de subjectivation, nous avons l'aptitude non seulement à être différents des autres mais à différer de nous-mêmes, c'est-à-dire à devenir autres que ce que nous sommes.<sup>1101</sup> » Dès lors, Nina Bouraoui met en œuvre un processus à la fois spontané et délibéré, faisant alterner l'identification et la dés-identification, afin de représenter un imaginaire plus vaste, traduisant un attachement affectif à un espace plus large lié à un imaginaire méditerranéen. Ainsi, l'auteure transforme son texte en espace architectural intégrant des rapports successifs, entre deux cultures hégémoniques en lien avec ses origines,

---

<sup>1099</sup> Giuseppina Fabbiano, « Mémoires postalégriennes » in GRANDJEAN. G et JAMIN. J (dir), *La concurrence mémorielle*, Paris, Armand Colin, 2011, p.131.147.

<sup>1100</sup> *Garçon manqué*, p.177.

<sup>1101</sup> François Laplantine, *Quand le moi devient autre, Connaître, partager, transformer*, CNRS Éditions, coll. « Bibliothèque de l'anthropologie », Paris, 2012.p.9.

et un désir d'appartenance à un espace périphérique et marginal. Même si la narratrice explique qu'elle déteste l'idée du folklorique, on peut souligner dans le texte son penchant pour un univers symbolique de significations, pour un environnement qui géographiquement s'étend d'un lieu intra-algérien ironisé, la Kabylie, et vers Rome, créant ainsi un univers propre, dont la substance est transculturelle.

### 2.3.1 L'espace de la parole manquée

Avant d'aborder l'espace de la parole manquée, il importe de préciser pour quelles raisons cette quête spatiale est essentielle pour l'interprétation des paysages inscrits dans *Garçon manqué*. Et pour ce faire, il nous faut revenir aux origines évoquées à travers le processus de la remémoration et de l'inscription des souvenirs. Nicole Brossard, écrit dans *Hier* : « La mémoire, on dit que c'est du silence ingouvernable. Tant mieux si l'écriture permet de détourner le cours des choses et d'irriguer là où le cœur est sec et demandant. C'est juste une phrase pour guérir.<sup>1102</sup> »

En effet, le mécanisme de l'identification à une lignée paternelle naît d'un vide, de l'impasse de la parole et du « silence » de son père sur les événements sanglants en Algérie, mais aussi de son silence forcé face aux diverses agressions verbales et à l'hostilité subie en France :

« Ce n'est pas soi qui compte. On arrive toujours à se soigner. À guérir. À se guérir de la haine des autres. C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance. De leur humiliation. Notre berceau. Ce qui nous attendait. Le contexte. Ce qui a été fait. Ce qui a été dit. Leurs blessures transmises. Cet héritage-là. Ces regards sur eux, en France, en Algérie puis encore en France. C'est cela qui nourrira le désir de vengeance. Un jour, j'entendrai, à l'arrêt du bus numéro 21, une femme dire en regardant mon père : Il y a trop d'Arabes en France. Beaucoup trop. Et en plus ils prennent nos bus. Ses mots et mon silence. Cette incapacité à répondre. À hurler. Cet homme est mon père. Respectez-le ou je vous insulte. Respectez-le ou je vous frappe. Respectez-le ou je vous tue. »<sup>1103</sup>

Elle rajoute :

C'est un homme. Par lui c'est la vie que vous méprisez. Mais rien. Mon silence. Mon père et mon silence. Lui non plus ne dira rien. Effrayé. Ou habitué. Il restera de plus en plus longtemps à Alger. C'est tout. Moi je serai terriblement blessée par les mots de cette femme. Blessée jusqu'au silence.<sup>1104</sup>

---

<sup>1102</sup> Nicole Brossard, *Hier*, Éditions Québec Amérique, 2001.p.346.

<sup>1103</sup> *Garçon manqué*, p.39.

<sup>1104</sup> *Garçon manqué*, p.7.

La narratrice reproche à son père son silence, son renfermement, son « blocage », pour reprendre les mots de Daniel Sibony. Le silence devient ici prison et renvoie à la soumission à des faits innommables, indicibles et l'incapacité à dire. L'incapacité du père à parler condamne sa relation avec sa fille, creuse les distances avec les autres qui n'ont pas connu de telles expériences. Le silence du père est souvent mis en relation avec la mort, avec un univers marqué par la perte. Le père endigue le creuset de la transmission, non seulement par son mutisme, mais aussi par son absence physique : « Ainsi ses voyages deviennent des secrets. C'est sa vie étrangère. C'est mon désert. <sup>1105</sup> »

Donc, c'est la parole impossible dont le père ne parvient pas à accoucher qui a poussé le sujet-narratrice à cultiver un imaginaire de transmission propre, dans lequel se rejouent « l'origine <sup>1106</sup> », la mémoire des autres par « ces voix qui se greffent à [ses] conversations » <sup>1107</sup> et l'inconscient de son père. Certes, la récurrence de l'emploi du mot « silence » ajoute du *pathos* au texte de Nina Bouraoui, à cause du legs de ce « drame silencieux, indéchiffrable, indicible, qui forcément s'incarnait dans l'impossible à dire. <sup>1108</sup> » Mais, à travers « l'ascétisme du langage <sup>1109</sup> » paternel, Nina décèle aussi des marques d'amour et de préservation contre la souffrance : de l'amour qui se traduit par des gestes, par des cadeaux à son retour de voyage. Une manière pour lui de combler « ce temps de la mort » causé par l'absence. Nina écrit alors : « Mon père, l'homme des jalousies. Il revient pour gâter, en vrac. De tout. Une panoplie de cow-boy. Du Caprice des dieux. Des coquillettes. Des Kool au menthol. Un tutu Repetto. Du savon Cadum. Une montagne sur la table de la

---

<sup>1105</sup> *Garçon manqué*, p.54.

<sup>1106</sup> Daniel Sibony, *op.cit.*p.52-53.

<sup>1107</sup> *Garçon manqué*, p.54.

<sup>1108</sup> Daniel Sibony, *op.cit.*p.53. Daniel Sibony explique que le phénomène de la double culture chez certains individus se donne à voir comme la confrontation de ces derniers avec leurs origines et leurs désirs de devenir *autre(s)*. Ainsi, la culture du pays d'accueil ou du pays dans lequel l'individu s'est installé révèle divers points de crise latents, qui mettent les individus à l'épreuve d'eux-mêmes et réveillent à l'insu de ces derniers les béances identitaires et les abîmes que comportent leurs identités. La double culture est par conséquent le déclencheur d'une interrogation des énigmes de leurs origines, un point crucial afin d'entreprendre le voyage inconscient des identités relues à travers les secousses de leur histoire. Donc, pour revenir au silence et à son rôle dans la transmission d'un drame ou d'un traumatisme, Daniel Sibony part d'un cas précis. C'est le cas d'un enfant de dix ans, de père vietnamien et de mère française ; il ne parlait pas ou tenait un discours plat et il avait du mal avec la langue française. La thérapeute invita les parents pour venir parler, mais elle s'est heurtée à un silence de la part d'un père « sans histoire » et qui n'avait rien à déclarer. À la maison, l'enfant avait les mêmes « symptômes », c'est-à-dire il n'avait rien à dire. Or, il s'avère que le père a des problèmes avec le français, en raison de son enfance et des épisodes tragiques de sa vie (la guerre d'Indochine, les bombardements) Le père n'avait jamais raconté son histoire à son fils, avait espéré épargner à ce dernier les peines et le poids de son histoire. Ainsi, l'enfant a établi un transfert entre lui et le silence de son père : le silence de l'enfant et son refus de la langue algérienne sont par conséquent les moyens utilisés par ce dernier pour prouver son amour à son père et faire face « à ce français qui a fait du mal à son père. » Voir, Daniel Sibony, *L'Entre-deux*, *op.cit.*p51-55.

<sup>1109</sup> Elie Wiesel, *Silence et mémoires d'hommes*, Seuil, 1989, p.9.

salle à manger. Son absence réparée. La vie matérielle. Il revient pour aimer. »<sup>1110</sup> Nina Bouraoui étend l'espace du silence en opérant une analogie entre le mutisme du père et le « silence de la terre », pour établir un transfert englobant et son amour et l'amour qu'elle éprouve envers cette terre. Ces mécanismes sont par conséquent des traductions de l'amour muet et symptomatique de la narratrice envers son père et sa famille : « ma famille, mon amour ».<sup>1111</sup> Le père finit toujours par rentrer, car l'amour est plus fort que la mort et la violence : « Oui, mon père est revenu. Pour ses filles. Pour ses trois amours. »<sup>1112</sup>

Dans *Garçon manqué*, le silence est assourdissant et résonne à tous les niveaux de la narration. Or, nous pouvons aussi le considérer comme un signe annonciateur de l'écriture et comme le moyen d'exaucer le rêve de devenir écrivain, un rêve qui ne saurait se décharger du poids et de la dette de la transmission. Nina écrit :

« C'était la guerre. C'était la peur. On ne savait rien. On imaginait tout. Encore maintenant. Parfois. C'est plus fort que nous. Mais on est comme tout le monde. Qui n'a jamais eu de mauvaises pensées ? Un mouvement d'humeur ? Un mauvais mot Ça part tout seul. Et puis on regrette, voilà. Mais il faut faire attention. Pour les petites. Ces enfants qui n'ont jamais été des enfants. Ça se voit à leurs yeux. Au regard qui s'arrête. Qui perce. Qui dénude. Qui interroge. Et qui pardonne. Elles n'en parlent jamais. Sujet tabou. Elles ne répètent pas. Mais attention à la dernière. Celle qui raconte des histoires à dormir debout. Des histoires qui font peur. Un vrai talent. Celle qui écrira plus tard. Des livres effrayants. C'est dangereux, un écrivain. C'est obsédé par la vérité. Par sa vérité. C'est enfantin, un écrivain. Ça rapporte. Ça répète. Ça ne peut rien garder pour soi. C'est infréquentable, un écrivain. Ça oblige à mentir, à dissimuler et à se défendre ensuite. »<sup>1113</sup>

Plus loin, elle écrit en s'adressant à sa nièce :

« Voilà l'histoire inachevée, petite Sophia, petite nièce. Voilà par ton enfance mon enfance qui se dresse. Comme un fantôme. Qui se redresse. Par tes jeux. Par tes rires. Par cette joie. Par les balançoires du parc de Paris. Par ta mère, Jami, qui dit : Attention, Sophia écoute. Attention, Sophia comprend tout. Attention. Ne dites pas devant elle : Massacres-violences-éventrés-brûlés vivants. Nos murmures ne suffiront pas. L'Algérie dévore. Malgré le silence. Malgré la volonté de cacher. De protéger. Malgré toute la douceur tissée autour de ceux qu'on aime. »<sup>1114</sup>

L'écriture du silence chez Nina Bouraoui se libère du poids du blocage de l'origine, qui à son tour « traduit le blocage de *l'autre* », « la transmission d'une impasse et l'impasse d'une transmission<sup>1115</sup> ». L'écriture met à nu les démêlés de son origine, de son histoire.

---

<sup>1110</sup> *Garçon manqué*, p.55.

<sup>1111</sup> *Garçon manqué*, p.52.

<sup>1112</sup> *Garçon manqué*, p.133.

<sup>1113</sup> *Garçon manqué*, p.113-114.

<sup>1114</sup> *Garçon manqué*, p.121.

<sup>1115</sup> Daniel Sibony, op.cit.p.57.

En somme, la focalisation de la narratrice sur « le silence » se déploie selon trois phases : la première est le silence comme une « omission », pour traduire l'absence de la parole du père, son absence physique à cause de ses voyages, mais aussi l'absence du partage et de la transmission de son histoire. En second lieu, on trouve « le silence » des autres comme révélateur de l'erreur<sup>1116</sup>, un tissage subtil de liens entre la remémoration par la narratrice de son histoire personnelle et la réflexion sur l'histoire à partir des regards des autres. L'écriture ne serait dans ce cas qu'une manière de s'inscrire, de se greffer dans la production de l'histoire. En dernier lieu, on remarque que le silence est associé au refus : une volonté de rompre avec « une époque difficile » et de « s'ouvrir, d'apprendre, d'attendre, de connaître ».<sup>1117</sup>

Néanmoins, réduire la voix du père et sa voix propre au silence peut être interprété comme une impossibilité à pardonner. Dans *Garçon manqué*, il n'est pas question pour la narratrice d'un pardon qui permettrait d'effacer le mal qui a été fait, car l'acte de pardonner, pour reprendre les mots de Daniel Sibony, veut dire

« ne pas être soi-même l'inscription, et poser que l'autre aussi n'est plus identifié à cette inscription. [...] Narcissiquement, c'est exclu car cette blessure vous constitue, c'est au-dessus d'elle que tenter de maintenir quelques bribes de votre structure. Si vous dites : ça ne fait rien, vous n'êtes rien... Les gens ne font pas l'acte de pardonner, au sens banal du terme, parce qu'ils sentent qu'ils risqueraient de disparaître. »<sup>1118</sup>

Donc, plutôt que de penser le silence chez Nina Bouraoui comme un acte de pardon, il serait plus judicieux de le considérer comme une longue quête de pardon, du pardon que l'on accorde à soi-même. Si on s'en tient à la définition de D. Sibony, le pardon ne peut que générer l'effacement de soi et de l'autre. Pardonner reviendrait alors à oublier ou à tenter d'effacer la blessure engendrée par la faute des autres, mais cela s'avère impossible, devant la récurrence des scènes rappelant la haine violente dans l'actualité française, depuis la grogne des périphériques jusqu'à la ghettoïsation des immigrés et de ses semblables. Bouraoui forge en lieu et place du pardon l'image d'un corps social français marqué par une déchirure

---

<sup>1116</sup> *Garçon manqué*, p.41.

<sup>1117</sup> *Garçon manqué*, p.112.

<sup>1118</sup> Daniel Sibony, « Création et Entre-deux », *Che Vuoi ?* 2003/1 (N°19), p.39-56. Daniel Sibony explique que l'acte de pardonner implique un effacement de soi et de l'autre dans la mesure « où pardonner une blessure à autrui signifie ne plus l'identifier à elle, ne plus nommer cette blessure par son nom ou pas par le vôtre ; c'est libérer le potentiel du Nom. L'auteur pourra peut-être vous faire quelque chose d'autre, mais vous l'autorisez à être autre chose que cette blessure. » Il explique que pardonner au sens de tout donner, tout effacer, est impossible. Mais pardonner, c'est aussi la possibilité de ne plus identifier l'autre à cette blessure et de ne plus s'identifier à elle, de ne plus la nommer. C'est ainsi que le sujet se libère potentiellement du nom et de son poids.

ethnique dont la cicatrisation demeure difficile, à l'instar de cet homme croisé par la narratrice qui un jour, à Barbés, cria : « je vous déteste tous parce que vous avez oublié les Algériens. »

Cependant, la voix de la narratrice ne se limite pas à inscrire cette blessure des origines comme une accusation éternelle et obsessionnelle. Au contraire, le traumatisme de la guerre et de l'enfance, exorcisé par le pouvoir d'une mémoire anarchique, est le signe de l'inscription de ce qui s'est passé dans une mémoire non pas commémorative mais créative, dans une histoire qui s'articule, qui fait partie de son histoire propre. Nina redonne du jeu à son être, du jeu entre soi et l'autre pour restaurer le passé et comprendre le présent. La narratrice exorcise ses souffrances, mais surtout l'incompréhension de l'*autre* et de ses réactions, en ayant recours à diverses figures rhétoriques, notamment le climax, par lequel le discours du silence s'élève et descend comme par degrés épousant le rythme des pensées de l'écrivaine :

« Je suis enfermée dans le secret. Qui m'a forcée à ça, d'ailleurs ? Depuis toujours. Se taire. Garder pour soi. Intérioriser. Mon silence est un corps. Mon silence est une maison. Mon silence est une habitude. Mon silence est une forteresse. Ne rien dire. Regarder. Tenir ses larmes. Entendre. Ne pas répondre. Ne pas raconter. Et d'où vient la force de parler ? Et d'écrire ? D'écrire sans regretter. D'écrire sans avoir peur. Du regard des autres. De leurs questions. De mes réponses. Comment contrôler toutes ces petites vérités ? Comment les valider ? Tout ce que j'écris, tout ce que je répète, comme une enfant mal élevée. Ou comme une enfant qui ment. »<sup>1119</sup>

En somme, l'écriture de Nina Bouraoui révèle pléthore de jeux des origines. Son texte allie la spontanéité de l'oralité à l'écriture comme un exercice de disposition, d'agencement des fantasmes dans une sorte de promesse au lecteur : la promesse de lui délivrer non pas la vérité mais l'indicible qu'elle comporte, comme une relance de la vie et de l'écriture. Cette écriture, ou le *parlécrit*<sup>1120</sup>, selon le mot de Daniel Sibony, est par conséquent un acte solennel faisant appel de prime abord à la performativité de la narratrice pour expliquer « des blessures transmises »<sup>1121</sup>, qui renvoient à l'avoir et non à l'être. Il s'agit alors d'inscrire un sacrifice, de « faire une grosse perte pour ne pas être perdue, pour marquer qu'[elle] a été perdue et que maintenant [elle] n'est plus perdue, [qu']on a subi une perte, qu'elle a eu des pertes et [que] c'est différent d'être perdue. »<sup>1122</sup> Donner un nom à cette blessure, à travers l'évocation de l'AOS, des détails du quotidien, à l'image de l'incident du bus 22, est pour la narratrice une manière de s'approprier sa propre histoire. Préciser à travers quelques détails

---

<sup>1119</sup> *Garçon manqué*, p.172.

<sup>1120</sup> Daniel Sibony, « Création et Entre-deux », *Che Vuoi ?* 2003/1 (N°19), p.39-56.

<sup>1121</sup> *Garçon manqué*, p.109.

<sup>1122</sup> Voir, Daniel Sibony, « Création et Entre-deux », op.cit.

un conflit historique entre la France et l'Algérie est pour l'auteure une manière de nommer son mal, de mettre un nom sur sa blessure et par conséquent de la personnifier, en lui octroyant le statut d'« être vivant », facilement intégrable à son histoire, dans son livre, ce qui lui permettra de continuer à exister sans être réduite à cette blessure. D. Sibony affirme ainsi :

« C'est déjà difficile d'obtenir que votre blessure, votre mal, votre faille ne s'appelle plus untel, ne porte plus untel, ne porte pas le label papa, maman, les nazis, les terroristes... Si elle ne porte plus ce nom, elle ne sera plus un être vivant, elle va devenir une inscription dans « le livre » de votre histoire, inscription qui s'articulera sur une autre, etc. Vous allez en faire une écriture qui prend place dans votre histoire. En même temps, ce n'est pas vous, c'est votre histoire. Vous, vous êtes un peu à côté, vous n'êtes pas le stylo qui écrit ça et l'autre n'est pas l'encre qui vous permet de recharger. Cette blessure, si elle ne s'appelle pas untel, vous allez acquérir vis-à-vis d'elle, de l'autre et de « vous-même », un degré de liberté intense, qui ne va pas vous amener à fraterniser avec untel sur le mode allez tant pis, tout ça... ; ce degré va seulement vous restituer et le restituer au mouvement d'être. »<sup>1123</sup>

Le silence conjugué à la violence psychique vécue par la narratrice est le déclencheur d'une écriture non seulement réparatrice mais qui permet aussi à Nina d'être autre chose que cette plaie, que cette blessure qu'elle « portera longtemps » « comme un héritage », mais qu'elle « effacer[a] par [s]a vie heureuse ». <sup>1124</sup>

L'écriture se donne à voir comme un don de vie ; elle marque un changement d'espace que l'écriture elle-même recherche. La transformation commence par la création d'un nouvel espace à partir duquel l'auteure-narratrice s'adresse à un lecteur, à un autrui avec qui parler, qu'elle appelle par l'écrit, qu'elle crée, et dont elle se sert pour travailler son être hors des carcans, garantissant ainsi une singularité en perpétuel mouvement. Le cadre spatial permet à Nina de relever les tares qui gangrènent les sociétés dans ses deux pays d'origine, mais aussi de rappeler à autrui, aux gens « normosés <sup>1125</sup> », qu'« haïr l'autre », « l'imaginer contre soi », le considérer comme un « danger » est du racisme et que le racisme n'est qu'un « fantasme ». Nina écrit : « Haïr l'autre, c'est l'imaginer contre soi, c'est se sentir possédé. Volé. Pénétré.

---

<sup>1123</sup> D. Sibony explique qu'« il y a des textes qui réalisent dans l'écriture ce que certains patients réalisent en séance : quand leur discours ne cherche rien d'autre que lui-même ; ça s'étale, à jouir, ça souffre aussi d'être à soi-même son seul objet et de pouvoir, même, le déplorer, le rattraper, le réajuster, en tournant autour de soi jusqu'au vertige qui s'apaise, avec la supposition qu'il s'est passé quelque chose, alors qu'on est sur place, à même le corps – enrobé de son écriture. Il y a bien des écritures comme ça, fictionnelles ou théoriques, ou les deux, nul ne peut les questionner du dehors, ce serait impoli, il faudrait justifier au nom de quoi on interpelle, et elles n'auraient aucune peine à vous montrer que vous avez tort, tout comme l'analyste qui dérangerait des patients qui s'étalent aurait tort de perturber la sainte règle où l'on peut dire tout "ce qui nous vient". » Voir, Daniel Sibony, « Création et Entre-deux », op.cit.

<sup>1124</sup> *Garçon manqué*, p.96.

<sup>1125</sup> D. Sibony explique que les gens « normosés » souffrent à leur insu de n'avoir qu'une seule langue maternelle, une seule origine, conçue comme un territoire symbolique, dont l'unité les fixe. Ces gens souffrent et extériorisent leur souffrance sous la forme de la haine, du blocage vis-à-vis de l'étranger et d'autrui. Voir, Daniel Sibony, *L'entre-deux*, op.cit.



Le racisme c'est un fantasme. C'est imaginer l'odeur de sa peau, la tension de son corps, la force de son sexe. Le racisme est une maladie. Une lèpre. Une nécrose »<sup>1126</sup> Par ces mots, Nina résume la situation de rejet vécu par l'étranger, « terrassé par la douleur » générée par la xénophobie et le racisme. Or, l'étranger est aussi un rappel de cet « entre-deux » connotant les voyages, le passage, l'aventure qui lui permettent d'accéder à un territoire symbolique et d'acquérir une subjectivité déterminée dans un milieu homogène et dont la mémoire reste inerte.

Pour Nina, écrire traduit, outre une lutte contre les stéréotypes, le silence, sa voix inexistante dans un environnement en perpétuel changement. Elle écrit :

« [...] Parce que ma voix n'est rien. Elle s'échappe comme du vent. Bien sûr qu'il ne fallait pas répondre. Je trouverai mieux. Je l'écrirai. C'est mieux, ça la haine de l'autre écrite et révélée dans un livre. J'écris. Et quelqu'un se reconnaîtra. Se trouvera minable. Restera sans voix. Se noiera dans le silence. Terrassé par la douleur. »<sup>1127</sup>

La narratrice s'identifie aux immigrés non pour établir une analyse essentiellement sociale, mais pour mettre l'accent sur la similitude et le parallélisme entre sa situation et la leur, fondée sur la marginalité et le sentiment de solitude qu'éprouve l'étranger. Cette identification au père et aux autres étrangers permet à Nina de mettre l'accent sur la division au sein des espaces géographiques algérien et français : une vie algérienne qui « bat hors de la ville », « fermée, irréaliste »<sup>1128</sup> ; une vie française dans laquelle elle « reste étrangère » et « différente »<sup>1129</sup> . La narratrice passe son enfance entre deux rives et se sent toujours à l'écart, à l'interstice d'une déchirure ethnique, doublée parfois par du sentiment d'un échec personnel. Nina Bouraoui s'oppose au tracé de frontières, que ce soit dans une perspective synchronique ou diachronique, mais aussi au binarisme imposé par ses origines. Elle opte pour un espace à son image, pour un *ailleurs*, un ailleurs dans lequel elle peut lever le voile sur le silence et apprendre à s'aimer soi-même et à aimer autrui à travers elle :

« De l'amour, de l'amour, de l'amour. De l'amour qui devient une prière. De l'amour supplié. Avec les yeux. Avec les enfants confiés. Avec les lettres. Mais le silence prendra tout. Silence sur les massacres en Algérie. Sur la douleur. Sur notre nouvelle vie. Un silence qui court. Qui se transmet par contagion. Une vraie maladie. Une peste. Une épidémie. Silence sur toutes les lèvres. Silence de la France. Du monde entier. Silence sur l'Algérie. Sur les corps brûlés. Sur les

---

<sup>1126</sup> *Garçon manqué*, p.125.

<sup>1127</sup> *Garçon manqué*, p.7.

<sup>1128</sup> *Garçon manqué*, p.5.

<sup>1129</sup> *Garçon manqué*, p.8.

corps dépecés. Sur les corps éventrés. Sur cet incroyable puzzle de chairs séparées. Sur ce désordre humain. Sur l'avenir de l'homme. Sur sa véritable nature. »<sup>1130</sup>

Elle s'inscrit ainsi dans l'entre-deux par le biais du *parlécrit*, situé non entre l'écrit et la parole, « mais entre ce qui s'écrit au bord de la parole et ce qui se parle aux limites de l'écrit<sup>1131</sup> ». Dans *Garçon manqué* se dessinent alors des paysages « de passages » en opposition aux « ancrages », des lieux d'entre-deux qui traduisent une expérience des limites renouvelée par la forme de l'espace tiers qui n'est « ni le sujet ni l'objet, ni le moi, ni l'autre tout en étant le lieu renouvelé de leurs croisements et de leurs rencontres<sup>1132</sup> ». Ce positionnement permet de mettre en avant l'écrivaine comme médiatrice et « passeuse » entre les cultures.

### 2.3.2 L'entre-deux : un espace réticulé

Dans *L'entre-deux*, Daniel Sibony affirme : « s'il y a un geste vital qui relève de l'entre-deux, du rapport entre soi et l'Autre, entre soi et d'autres figures de soi, c'est bien le geste d'habiter, d'occuper un espace, de s'y mouvoir et d'y rester, d'y arriver et de le quitter, de déplacement, voire de placement.<sup>1133</sup> » L'espace, dans *Garçon manqué*, revêt l'aspect d'un réseau, d'un treillis allant de l'espace de clôture (souvent la chambre) vers un espace géographiquement plus large, comme les paysages naturels de l'Algérie et l'étendue de la plage et de l'océan en France. Ainsi, au fil de notre lecture, nous avons relevé des lieux qui ont servi essentiellement pour la narratrice comme des outils d'écriture de ses souvenirs, mais aussi pour mettre l'accent sur sa double origine, comme une imprégnation des images de « lieu d'être » et un ressourcement dans un environnement qui lui est familier. Or, le plus marquant chez Nina réside dans la manifestation d'autres lieux en marge de la ville et de l'habitat, comme « la mer, le désert, les montagnes de l'Atlas ». <sup>1134</sup> On relève, au-delà du lieu comme un espace de la marginalité, un autre espace : celui du « non-lieu », comme l'aéroport ou les gares, assimilés à l'idée de transit. Cet espace est, pour reprendre les mots de l'anthropologue Marc Augé, sans épaisseur historique et identitaire, un espace où la relation de la narratrice avec les autres est d'un ordre purement contractuel ; ces « non lieux [...] n'opèrent aucune synthèse, n'intègrent rien, [...] n'abrite[nt] aucune société organique.<sup>1135</sup> » La narratrice suggère ainsi : « Je préfère les aéroports. Les avions. Plus

---

<sup>1130</sup> *Garçon manqué*, p.97.

<sup>1131</sup> Daniel Sibony, « Création et Entre-deux », *Che Vuoi ?* 2003/1 (N°19), p.39-56.

<sup>1132</sup> Daniel Sibony, « Création et Entre-deux », *Che Vuoi ?* 2003/1 (N°19), p.39-56.

<sup>1133</sup> Daniel Sibony, *L'entre-deux*, op.cit.p.248.

<sup>1134</sup> *Garçon manqué*, p.9.

<sup>1135</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, p.138-140.

proches du ciel. De la vie rêvée. Des nuages. Les trains. [...] Tout ce monde. Ces grandes vacances. »<sup>1136</sup> Ces endroits transitoires sont pour Nina « une route mythique » pour « se suffire à soi-même »<sup>1137</sup>, pour « fuir les autres » et toute identification à eux. Cependant, ces lieux de passage d'un lieu d'être à un autre se donnent aussi à voir comme la pratique des *seuils de l'être* : un dialogue subtil s'opère ainsi entre ces lieux d'origine comme lieu réel et l'ailleurs comme un espace-autre. Ainsi, par le biais de la métaphore du voyage, Nina Bouraoui inscrit un mouvement oscillant entre l'occupation de l'espace, le fait de s'y mouvoir, d'y arriver et de le quitter, tout en portant avec elle des objets de chez soi qui permettent à « la fille non accompagnée » de se recharger un tant soit peu<sup>1138</sup>.

Par ailleurs, ces lieux transitoires sont le point focal pour déplacer l'entre-deux, origine de la narratrice, vers un entre-deux plus large. Ils se présentent comme des lieux liés à une géographie donnant accès au ciel, à la mer, à la nature, à la montagne : le large comme un vide nourricier à remplir et comme une rencontre avec le monde. Si on se penche sur la structure même du livre, on est confronté d'emblée à trois espaces : le premier chapitre s'intitule « Alger », le deuxième « Rennes » et le troisième, le plus court, « Tivoli ». De plus, les premières pages du roman ne font qu'accentuer la profusion d'indicateurs spatiaux plus généraux donnant à voir une géographie de l'Afrique, de l'Algérie, de l'Atlas. La précision des noms évoqués dans ces premières pages (la plage de Chenoua, la plage de Zérelida) et des noms de rues (Rue s'Isly, Rue Didouche-Mourad, Rue Dienot, le Telemny) s'accompagne de verbes dénotant le mouvement et qui décrivent la course de Nina sur la plage : « je cours sur la plage du Chenoua. Je cours avec Amine, mon ami. Je longe les vagues chargées d'écume, des explosions blanches. Je cours avec la mer qui monte et descend sous les ruines romaines. Je cours dans la lumière d'hiver encore chaude. Je tombe sur le sable. »<sup>1139</sup> La mobilité de la narratrice génère un paysage qui est lui aussi en mouvement. Ainsi, dans *Garçon manqué*, Nina émaille son texte de références spatiales conduisant le lecteur dans un mouvement de va-et-vient incessant : de la ville d'Alger vers ses périphériques, vers des plages surplombant des ruines romaines, comme Djemila, Moretti, Sidi Ferruch, Tipasa, Cherchell.

En ce qui concerne la topographie algérienne, on remarque que la narratrice mentionne avec précision tous les lieux liminaires, les lieux hors la ville donnant à voir un paysage comme « horizon », c'est-à-dire selon « une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce

---

<sup>1136</sup> *Garçon manqué*, p.84.

<sup>1137</sup> *Garçon manqué*, p.99.

<sup>1138</sup> Voir, Daniel Sibony, op.cit.p.248.

<sup>1139</sup> *Garçon manqué*, p.7.

qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination.<sup>1140</sup> » Donc, pour reprendre les mots de Collot, le paysage tracé dans le texte n'est pas ce qui entre dans un cadre, mais plutôt le cadre qui articule en lui le visible et l'invisible, le limité et l'illimité, la présence et l'absence, l'identité et l'altérité, le conscient et l'inconscient<sup>1141</sup>. En opposition avec ces paysages naturels, comme autant de réalités étendues d'un avenir à définir, on trouve un paysage urbain qui s'accompagne de la description d'une réalité occultée. Ainsi, l'espace-ville est résumé en quatre lieux : l'école française, le lycée français, l'Alliance française et le centre culturel<sup>1142</sup>. La configuration des lieux dans la ville d'Alger est restreinte pour la narratrice. Cette ville dont les contours sont indéfinis montre la narratrice comme un sujet extérieur, comme une intrus : « Je ne sais pas les rues. Je vois sans traverser. La rue du Paradou. La rue du Golf. Le boulevard Zirout-Youcef. Je ne sais pas Babel-Oued. Je n'y entre plus. Je ne sais rien d'Alger-centre. »<sup>1143</sup> Nina décrit la ville comme le lieu de son exclusion, un lieu qui la condamne : « suivre les cercles concentriques. Être prise au rayon. Prise au ventre de la ville »<sup>1144</sup>, être engloutie dans ce monde des hommes. La ville, comme lieu inaccessible, interdit à la narratrice, se réduit dans sa description aux plaines de la *Mitijda* qu'elle voit depuis sa chambre.<sup>1145</sup> La représentation de la ville se résume donc au circuit répétitif des déplacements de Nina au quotidien : « je sais ma maison, la Résidence, le Parc, les sept bâtiments unis en arc de cercle, l'Orangerie [...]. Je ne sais pas la rue, mon interdiction. »<sup>1146</sup> Nina s'avère en conséquence excentrée par rapport à ce paysage urbain, à ce paysage d'hommes<sup>1147</sup>, et trouve refuge au sein de la nature.

Par ailleurs, l'inaccessibilité des rues algériennes offre à Nina la possibilité de les transformer en un lieu inscrivant sa propre fiction ; il lui suffit qu'elle dise « ma rue » pour qu'elle se téléporte dehors, créant ainsi une faille spatio-temporelle, comme c'est le cas dans son livre *La voyeuse interdite* :

« Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud. Il faut prendre le temps d'observer, ne pas côtoyer sans avoir, ne pas effleurer sans saisir, ne pas cueillir sans sentir ne pas pleurer sans aimer ni haïr. L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réel, irréel, qu'importe ! Le récit

<sup>1140</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF, 1989, p.7.

<sup>1141</sup> Voir, Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris : José Corti, 2014 et *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles : Actes Sud/ENSP, 2011.

<sup>1142</sup> *Garçon manqué*, p.18.

<sup>1143</sup> *Garçon manqué*, p.40.

<sup>1144</sup> *Garçon manqué*, p.40.

<sup>1145</sup> *Garçon manqué*, p.25.

<sup>1146</sup> *Garçon manqué*, p.41.

<sup>1147</sup> Voir chapitre deux sur le lien entre l'espace et la construction identitaire féminine.

entoure ma chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'œuvre et la chose prend forme. »<sup>1148</sup>

La rue est aussi, dans le texte, la métaphore d'une guerre silencieuse de la femme dans les sociétés patriarcales. Une guerre qui implique le regard de la narratrice mais aussi une dénonciation du regard des hommes<sup>1149</sup>. Le silence de cette guerre confère à la narratrice la position du *sujet spéculaire*, qui parle parce qu'il observe des interdits selon l'analyse de Julia Kristeva<sup>1150</sup>. Le vide et la méconnaissance de la rue donnent lieu à une condensation du paysage naturel algérien qui devient à son tour *une dilatation sémantique*<sup>1151</sup> dans l'interprétation de l'imaginaire de l'Algérie.

D'autre part, la transition qu'opère Nina du paysage algérien vers le paysage français est marquée par une date inscrite en toutes lettres, comme pour signer un événement éminent, celui de la « disparition en [elle] de l'Algérie » : « le cinq octobre mille neuf cent quatre-vingt-un », jour de son installation à Paris. Cette date est l'emblème du changement d'espace auquel la narratrice a dû s'adapter. Elle écrit ceci à ce propos : « je m'achète de nouveaux vêtements, je change de coiffure, je perds mon accent, je change, vite ou plutôt je me tue, vite, j'apprends, je m'intègre, et je me désapprends, je perds ma lumière, je perds l'odeur des champs de marguerites sauvages, je perds la chaleur du corps. » L'effort que la narratrice a fait afin de changer sa façon de s'habiller et de se comporter traduit l'idéologie et l'illogisme qui marquent la société française de cette époque ; il s'agit, pour reprendre les mots de François Laplantine, d'accueillir l'étranger en lui ôtant toute marque d'étrangeté, de n'accepter l'autre que s'il a perdu toute marque d'altérité<sup>1152</sup>.

Le processus d'adaptation à cette nouvelle vie et à ce nouveau pays ne s'avère pas pour autant facile pour la narratrice. En effet, Nina met l'accent sur son appréhension à l'égard de

---

<sup>1148</sup> Nina Bouraoui, *La voyageuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.p.10-11.

<sup>1149</sup> Voir chapitre suivant.

<sup>1150</sup> Julia Kristeva, « Bataille, l'expérience et la pratique », AA.VV. Bataille. Paris, U.G.E., coll.10/18.1973.p.292. Dans ce contexte, Bataille écrit dans *L'expérience intérieure* : « Je disais haut de la position du point qu'à partir d'elle l'esprit est un œil. L'expérience a dès lors un cadre optique, en ce qu'on y distingue un objet perçu d'un sujet qui perçoit, comme un spectacle est différent d'un miroir. L'appareil de la vision (appareil physique) occupe d'ailleurs dans ce cas la plus grande place. C'est un spectateur, ce sont des yeux qui recherchent le point, ou du moins, dans cette opération, l'existence spectatrice se condense dans les yeux. » Voir, George Bataille, *Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'œil*. Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, coll.10/18.1956.p.144.

<sup>1151</sup> Voir, Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris. LE Seuil, coll.Poétique.1982.in, Rosalia Bivona, « Un symptôme de greffe à l'intérieur de la littérature algérienne d'expression française : Georges Bataille et Nina Bouraoui. », *Revisa de Filologia Francesa*, 7, Servicio de Publicaciones.Univ. Complutense, Madrid, 1995.pp.45-51.

<sup>1152</sup> Voir, François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, op.cit.p35.

cette « nouvelle géographie française à apprendre ».<sup>1153</sup> Le nouveau paysage se limite à son tour à des plages françaises : Saint-Malo, les îles du Davier et de Sézambre, la plage du Pont, Le Minhic, Rchebonne ou encore Dinard, Saint-Lunaire, Saint-Briac.<sup>1154</sup> Si l'on s'astreint à faire le relevé des déplacements de la narratrice en France, il nous est possible de les classer comme le paysage algérien en deux paysages, urbain et naturel. L'inscription de l'espace ville en France, toutefois, est aussi réduite que l'espace urbain algérien : le jardin public de Maurepas avec ses allées fleuries et la marche avec sa grand-mère. L'absence de description minutieuse de la ville fait place au sentiment d'être étrangère qui persiste même à Rennes, dans son lieu de naissance. Au fil du texte, l'écrivaine fait mention à maintes reprises de l'étroitesse des lieux comme « le salon », « la cave », « le grenier », qui fonctionnent comme une métonymie de la maison<sup>1155</sup>. Ces lieux se transforment sous la plume de l'écrivaine en un « petit retrait géographique », en des espaces de « confession » qui lui permettent « le murmure, la colère, la tristesse ».<sup>1156</sup> La maison à Rennes perd tout son symbolisme comme édifice liée à la protection, à la subjectivité et au refuge contre des violences extérieures, ainsi que le suggère Michel Cazenave. Selon ce dernier, le symbolisme de la maison réside dans sa cristallisation successive de la civilisation, comme symbole de l'homme qui a durablement trouvé sa place au sein du cosmos<sup>1157</sup>. Or, la maison à Rennes se transforme en un endroit ambivalent, qui prodigue davantage une « géographie familiale » dans son intimité, le « lieu de règlements de comptes »<sup>1158</sup> que la sécurité décrite par M. Cazenave.

Par ailleurs, à partir de cette demeure, Nina Bouraoui nous ouvre à ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible », c'est ce système d'évidences sensibles qui donne

---

<sup>1153</sup> *Garçon manqué*, p.174.

<sup>1154</sup> *Garçon manqué*, p.102.

<sup>1155</sup> Vu qu'il n'existe pas de définition précise de l'espace littéraire, nous nous fondons sur la notion de l'espace tel que défini par Gaston Bachelard, c'est-à-dire « la poétique de l'espace » ou encore « une psychologie systématique des sites de notre vie intime », l'espace défini par Bachelard comme « l'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur ou des personnages, soit à leurs lieux de séjour, la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe... Lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens, autant d'oppositions servant de vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur. » Et, pour ne pas limiter notre analyse de l'espace aux décors naturels comme la forêt, le désert, la mer, etc., nous associons la définition de G. Bachelard à celle que formule Philippe Hamon. Pour ce dernier, l'espace est un lieu d'échange et de transmission des informations, c'est-à-dire des lieux d'échange, de rencontre, de passage et de confiance. Philippe Hamon définit donc cet espace comme le lieu du point cybernétique, c'est-à-dire comme « les endroits où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information. » Voir, Gaston Bachelard, *Le récit poétique*, 1957, réédition. Quadrige 1983 et Philippe Hamon, « Le savoir dans le texte », *Revue des Sciences humaines*, 1975, n°4, pp.489-499.

<sup>1156</sup> *Garçon manqué*, p.106.

<sup>1157</sup> Michel Cazenave (dir), *Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochothèque-Le livre de Poche, traduit de l'allemand par Françoise Périgaut, Gisèle Marie et Alexandra Tondat.1996.

<sup>1158</sup> *Garçon manqué*, p.81.

à voir en même temps l'existence d'un commun « et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc au même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage.<sup>1159</sup> » Ainsi, l'affection des grands-parents maternels pour leur gendre Rachid et les constatations établies par Nina sur l'assignation à chacun d'une place précise, la mise à l'écart de l'étranger (« les arabes dehors ») se transforment par association d'idées en une dénonciation et une invitation à la transgression. Le paysage géographique français contribue en conséquence à l'élaboration d'une réflexion sur la labilité des frontières et confronte le lecteur à la violence « d'une certaine France », de ces « particuliers » qui n'arrivent pas à « aimer ce qui est étranger ». Le refus de l'Autre esquisse la fermeture et la revendication de l'homogène.

Nina avoue que « ni la géographie, ni les habitants » ne sont la cause de son malaise et de sa violence. Ceux-ci s'ancrent bien plutôt dans l'incapacité de certaines personnes à aimer l'Autre, ou éventuellement à choisir celui qui mérite d'être aimé selon des critères économiques ou liés à son rang social. Ainsi, quand le grand-père maternel demande des nouvelles de son père, la narratrice formule subtilement une critique de la situation :

« Il demande des nouvelles de mon père. Ses dernières missions. Son tour du monde. Son travail. Ses responsabilités. Ça tombe bien, mon père n'est pas un ouvrier. Pas un travailleur immigré. Pas de ceux-là qu'on a dû vite loger dans des baraquements, des bidonvilles, des villages Sonacotra. Sans eau. Sans électricité. Ceux qu'on a humiliés. Qu'on a regroupés. Qu'on a isolés. Qu'on a tardé à instruire. Par peur de la révolte. Qu'on a exploités. Qu'on a ramenés d'Algérie. Comme une denrée. Des mains fortes. De la chair ouvrière. Des hommes. Puis leurs femmes. Ramenées. Comme des paquets. Par la poste. Par ces bateaux bondés. Dans une inhumanité certaine. Cette honte. Lente à accepter. À reconnaître. Cette honte française. »<sup>1160</sup>

La description du regroupement des autres dans des situations indécentes pour les êtres humains réactive d'une manière ou d'une autre la ligne de démarcation, le cadre assurant une frontière qui sépare franchement deux mondes, ancrant par conséquent les différences et le sentiment d'étrangeté dans cette délimitation des territoires. Le sentiment inscrit dans le texte de l'inadéquation de la place de ces étrangers en France traduit la propre expérience et la connaissance de la narratrice du fonctionnement des frontières et de la séparation. Cependant, la frontière entre la ville (française ou algérienne) et la nature ne traduit pas seulement les

---

<sup>1159</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique ÉDITIONS, 2000, p.12-13. Voir aussi du même auteur, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007.

<sup>1160</sup> *Garçon manqué*, p.89.

délimitations des territoires liées aux origines et au vécu préconstruit en lien avec sa double culture ; au contraire, dans *Garçon manqué*, la spatialisation des frontières se donne à lire plutôt comme une projection des relations non spatiales et renvoie aux divers déploiements des identités culturelles et sociales<sup>1161</sup>.

### 2.3.3 Les espaces autres

À ce stade de notre analyse, nous avons remarqué que l'imbrication des géographies algérienne et française dénote l'impossibilité de Nina de parler et d'écrire à partir d'une appartenance nationale unique. Elle entend ainsi souligner les limites d'une pensée formulée à partir des catégories que le sens commun valide. Nina Bouraoui inscrit, dans *Garçon manqué*, une géographie subjective, mais aussi une conception temporelle qui offre des perspectives « autres » pour explorer l'objet frontière et, par voie de conséquence, l'*ailleurs*. Parler d'un ailleurs suppose à la fois une délimitation mais aussi une transgression des frontières préalablement dessinées. L'*ailleurs* offre au sujet la possibilité de franchir à la fois le territoire individuel et le territoire collectif, de passer de l'autre côté d'une ligne, qu'elle soit imaginaire ou réelle. Pascal Desmichel explique que le passage de la ligne implique un déplacement physique et une distance qui sépare deux endroits. Même si le mouvement physique est à considérer comme l'ultime condition pour accéder à cette *ailleurs*, le sens premier donné à cette conception renvoie à l'inconnu. Pascal Desmichel affirme que, dans cette situation, l'*ailleurs* est aussi associé à l'idée du *plus tard* ; il sous-entend un possible qui n'est *pas maintenant* et en dernier lieu introduit le sujet dans une dimension temporelle : une séparation entre le présent et le futur, comme une prévention contre le danger que le futur peut comporter. Ainsi, afin de se munir contre le danger du futur, Pascal Desmichel souligne l'importance de sortir de la conception occidentale du temps et du rythme des sociétés hypermodernes, afin de pouvoir visualiser enfin *l'ailleurs comme là sous nos yeux*. Pour peu qu'on y prête attention, il est possible de franchir la ligne frontière à chaque instant, dans l'espace du présent<sup>1162</sup>.

---

<sup>1161</sup> Voir, Georg Simmel, « L'espace et les organisations spatiales de la société », in Sociologie. *Études sur les formes de la socialisation*, 1908, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1999, chap. IX.

<sup>1162</sup> Pascal Desmichel, « Partir ailleurs. Esquisse d'une autre géographie des frontières », in *Le mouvement des frontières, déplacement, brouillage, effacement*, Études réunies par Philippe Antoine et Wolfram Nitsch. Presses Universitaires Blaise Pascal. 2015. pp. 39-51.



Si l'on adopte les vues de Pascal Desmichel, la conception de l'espace, dans *Garçon manqué*, concorde en grande partie avec la théorie du passage, conçu non pas comme une destination mais comme des seuils laissant entrevoir une nouvelle cartographie. Or, dans le roman étudié, la théorie du passage nous semble incomplète pour qualifier la fluidité géographique dessinée par les autres emplacements mentionnés ; ces lieux dans les lieux. Ces espaces autres, tels que le jardin, la chambre sous le toit, le grenier dans lequel la narratrice reconstitue l'histoire de sa mère fonctionnent comme des points d'articulation entre des lieux de rejet et des lieux d'identification. Ils offrent une représentation de l'espace élaborée comme un ajustement du visible, de l'énonçable, mais aussi comme un dedans en quête de destruction et de transgression de toutes les assignations culturelles. Cette imbrication des espaces met l'accent, pour reprendre les mots de Michel Foucault, non pas sur un espace vide et neutre mais sur un espace dans lequel l'individu vit, meurt ; un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses<sup>1163</sup>. La spatialisation de l'expérience vécue de la narratrice offre aussi un cadre hétérogène, avec des lieux ordinaires mais « absolument différents » des autres, « qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou les purifier.<sup>1164</sup> »

Ces lieux sont à aborder comme des *hétérotopies*<sup>1165</sup>, comme ces lieux ouverts mais qui ont la propriété de maintenir la narratrice à la fois dehors et dedans. Ces lieux peuvent être

---

<sup>1163</sup> Michel Foucault, « Les hétérotopies », conférence diffusée en décembre 1966. D'après l'archive de l'INA. Michel Foucault insiste aussi sur l'universalité de l'hétérotopie et relève six principes qui en présentent les modalités. Le premier principe souligne donc la constante universelle de la présence des hétérotopies au sein des sociétés. Le second insiste sur les variations particulières offertes par la géographie ou l'histoire selon des périodes, des latitudes ou des visages bien différents (comme le cimetière). En troisième lieu, il souligne que l'hétérotopie de pouvoir juxtapose en un seul lieu plusieurs emplacements incompatibles (le théâtre, le jardin, ou encore le cinéma). Le quatrième principe montre les hétérotopies solidaires des hétérochronies et illustre l'entrecroisement du temps et de l'espace en des combinaisons savantes, comme par exemple le musée ou les bibliothèques. Le cinquième principe montre que toute hétérotopie est fondée sur « un système d'ouverture et de fermeture qui à la fois les isole et les rend pénétrables » : des rites d'inspiration religieuse, « hammams », ou des lieux d'inspiration sécuritaire, comme les casernes, les prisons. Enfin, le sixième principe insiste sur la fonction propre de l'espace hétérotopique dans sa relation à l'espace extérieur, soit dans l'illusion (maison closes), soit sous la forme de la compensation (les colonies et leur renvoi à l'imperfection de l'espace réel originnaire).

<sup>1164</sup> *Ibidem*.

<sup>1165</sup> Michel Foucault, Conférence sur les « hétérotopies », conférence diffusée en décembre 1966. D'après l'archive de l'INA. Dans cette conférence, Michel Foucault explique que l'hétérotopie relève de l'usage de l'espace vécu, qui revient à en exploiter l'hétérogénéité afin de le diviser en strates fonctionnelles distinctes, incompatibles les unes avec les autres : « l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles. ». Philippe Sabot, dans son article « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », explique que la juxtaposition en un lieu réel de plusieurs lieux incompatibles révèle en ce sens la pluri-dimensionnalité de l'espace vécu, qui se joue des partages artificiels structurant la représentation ordinaire du monde. Voir Philippe Sabot,

considérés comme des « contre-espaces <sup>1166</sup> », selon Michel Foucault. Des « contre-espaces » qui s'implantent au sein d'un espace géographique binaire, dans le but de transgresser une dualité qui règne et gouverne et l'identité et le rythme de vie de la narratrice et des autres. Dans *Garçon manqué*, la narratrice élabore une dynamique spatiale façonnée non seulement à l'image de la métisse qu'elle incarne, mais aussi de l'époque moderne actuelle. Et ce, parce que notre époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace :

« L'époque du simultané, de la juxtaposition ; l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Une époque où le monde s'éprouve moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et entrecroise son écheveau. »<sup>1167</sup>

L'ensemble des lieux dessine une implantation réelle en lien direct avec le comportement de la narratrice. Ainsi, la visite au cabinet médical en France, suite à la demande du grand-père de Nina et de sa sœur, procure à la narratrice le sentiment d'être un corps étranger qui nécessite un examen approfondi, d'être « vérifiée » et « fouillée »<sup>1168</sup>. Les verbes utilisés par l'auteure mettent en scène un espace clos, protégé, dans lequel le passage est obligatoire dans le but de confirmer une certaine régularité identitaire. En tant qu'hétérotopie, le passage par le cabinet médical sur le sol français s'avère obligatoire selon le grand-père de la narratrice. Ce lieu marque une fonctionnalité et une gestation française totalement différentes de celle qu'elle a connues en Algérie. Cependant, ce même emplacement fait partie d'un espace vécu et social et définit, pour reprendre les mots de Michel Foucault, une expérience, c'est-à-dire la trajectoire d'un devenir individuel, à travers lequel le rapport de l'individu au monde social se construit<sup>1169</sup>. Or, ce lieu est interprété par la narratrice plutôt comme un lieu ethnicisant : un endroit dans lequel l'identité et l'appartenance doivent vérifier et se conformer à un modèle identitaire et culturel précis. Ainsi, Nina imagine les actes médicaux non pas comme un diagnostic routinier du corps mais comme l'implosion d'un ensemble d'idées reçues, comme une non-identification, qui sont le

---

« Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », consulté en ligne le 21/07/2016. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746742>. (29 octobre 2012).

<sup>1166</sup> Ibidem. Michel Foucault explique que les « contre-espaces » sont des emplacements situés dans l'espace général de notre expérience, affectés d'une certaine réalité matérielle, mais creusant aussi l'évidence de l'espace vécu jusqu'à en contester l'usage ordinaire. Michel Foucault donne l'exemple du lit des parents que les enfants « hétérotopisent » pour en faire autre chose qu'un lit : un océan, « puisqu'on peut y nager entre les couvertures. »

<sup>1167</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence au cercle d'études architecturales, in *Architectures, Mouvements, Continuité*, n°5, Octobre 1984, pp.46-49 (repris dans Dits et écrits, t.IV, n°360).

<sup>1168</sup> *Garçon manqué*, p.114-121.

<sup>1169</sup> Michel Foucault, op.cit.p.46-49.

produit d'une incompréhension du statut de l'enfant métisse. La narratrice est une enfant porteuse de multiplicités, hébergeant en elle des mondes hétérogènes, de manière simultanée ; une enfant dont la naissance rappelle au grand-père maternel la honte et la désertion à cause du mariage de sa fille avec un algérien : « embrasser l'ennemi. Le désirer. Faire la paix avant les autres. Par le corps. Se mélanger. Faire des enfants. »<sup>1170</sup> Nina a le sentiment d'être perçue uniquement comme corps étranger. Cette perception ancre, par conséquent, des détails socio-spatiaux autour de la visite médicale tout en montrant incessamment la méfiance et les tracasseries de la narratrice :

« Demain j'irai chez le médecin pour vérifier ma vie algérienne. Juste par précaution. Sang, ouïe, os, réflexes. Passer en revue le corps. Traquer. Déceler. Les signes de carence. Oui, monsieur, on mange à notre faim. Des légumes, de la viande, des laitages. Analyses. Radios. Stéthoscope. Voir si tout va bien. Après ce pays, cette terre, cette Afrique du Nord. S'approprier nos corps. Les fouiller. La médecine française sur nous. Cette pénétration. Du crâne aux orteils. Les deux après le gros orteil. Si elle en souffre ? Non. Elle marche normalement. Mais si, j'en souffre. J'ai honte de ça. Je les entoure souvent de sparadrap. D'où ça vient ? Du côté français. Elle se tient mal, docteur. Une scoliose, non ? Non. Et ses fièvres ? Une forme de palu ? Non. Elle n'est pas trop petite pour son âge ? Non. Demain, on m'examine. Mais moi je vais très bien. »<sup>1171</sup>

Le cabinet médical, conçu comme hétérotopie, fait resurgir en premier lieu l'hybridité de la narratrice, qui se manifeste lors de l'auscultation par le médecin. Cet épisode met également en scène le sentiment de la peur et de la violence qui accompagne Nina, un déplacement de phobies en liaison avec deux lieux, la France et l'Algérie, dont les mémoires culturelles sont complètement différentes, comme l'expliquait Kristen Husung<sup>1172</sup>. La double origine de la narratrice refait surface comme lors d'une « fouille », comme une « pénétration », dans la vaine recherche par le médecin, qui se transforme en porte-parole d'autrui, de la norme et de la normalité. Dans cet espace médical, la narratrice se sent « sous surveillance. [S]on dos, [s]es yeux, [s]es dents. Deux étrangères à vérifier. »<sup>1173</sup> Selon la description de la narratrice, le cabinet médical se positionne comme un espace exerçant un pouvoir de contrôle sur elle, par le médecin et sa discipline<sup>1174</sup>. Le cabinet médical est perçu par Nina comme le lieu de mise à nu, comme un espace donné pour une finalité donnée. Un lieu où l'on veut l'emmener pour découvrir son secret : « demain on examine mon corps.

<sup>1170</sup> *Garçon manqué*, p.114.

<sup>1171</sup> *Garçon manqué*, p.117.

<sup>1172</sup> Voir, Kristen Husung, *Hybridité et Genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui*, L'Harmattan, 2014, p.186-187.

<sup>1173</sup> *Garçon manqué*, p.121.

<sup>1174</sup> Michel Foucault explique qu'une discipline procède d'abord à la répartition dans l'espace : « comment surveiller quelqu'un, comment contrôler sa conduite, son comportement, ses aptitudes, comment intensifier sa performance, multiplier ses capacités, comment le mettre à la place où il sera le plus utile. » Voir, Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1975.

Demain on trouvera Ahmed et peut-être Brio. [...] Demain, ma radiographie. Mon silence contre les voix et les rires de la rue. La vie clandestine. Faire le mur. »<sup>1175</sup> Les peurs de Nina semblent fondées, non parce qu'elle a peur de l'auscultation, mais parce qu'elle sait que le milieu médical implique plutôt l'idée de l'ordre, de la discipline, de la fixation, de l'arraisonnement et de l'assujettissement des corps. Nina n'a pas peur d'être exclue, d'être marginalisée du fait qu'elle ne se conforme pas à une catégorie précise ; au contraire, sa peur la plus profonde est de perdre ce qui fait d'elle un être unique, son hybridité, et de se voir assigner une identité, un corps, par le biais d'un appareil de normalisation des individus. Le cabinet médical est, pour reprendre les mots de Michel Foucault, un ultime point d'insertion du pouvoir et la matrice à son tour d'un pouvoir qui est corrélatif à la société. Dans ce contexte, on peut noter que la narratrice ne parle pas de ce genre d'espace fermé en Algérie, mais plutôt met l'accent sur la variété et l'opposition respectives des lieux qu'elle considère comme des lieux de pouvoir. Ainsi, si en France, la narratrice estime que se rendre au cabinet médical est oppressant, en raison de l'architecture fermée des lieux, en Algérie elle opère un glissement d'espace vers l'extérieur, vers un espace censé appartenir à tout le monde, la rue, mais qui deviendra son lieu d'exclusion. L'étrange sentiment paradoxal d'inclusion et d'exclusion engendré par ces espaces souligne la variété des combinaisons de contrôle moral et social dont souffre la narratrice.

Par ailleurs, l'agencement spatial ne se limite pas à des lieux comme le cabinet médical, qui accroît le sentiment d'ambivalence, de violence et d'enfermement chez la narratrice. En effet, on décèle, dans *Garçon manqué*, un glissement spatial vers d'autres emplacements adjacents. Parmi ces lieux, on relève « le jardin » de la maison des grands-parents maternels en Bretagne. Michel Foucault explique que le jardin est, depuis l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante. Le jardin est pour la narratrice un lieu de foisonnement de l'imaginaire, un lieu dans lequel elle se déconnecte d'une réalité ordinaire, mais aussi des binarités inscrites dans l'histoire-franco-algérienne. Michel Foucault affirme que le jardin tout comme la plage sont des lieux « qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées.<sup>1176</sup> » Ces « contre-espaces » sont positionnés au cœur de l'expérience de la narratrice. Ainsi, dans le jardin de la maison familiale en France, Nina ancre son affection et la mise en scène d'un espace protégé et artificiel dans lequel sa mère a grandi. Cette espace constitue « une certaine réalité matérielle », celle de la relation difficile

---

<sup>1175</sup> *Garçon manqué*, p.112.

<sup>1176</sup> Michel Foucault, 1994d :755. À préciser.

qu'a eue « Méré » avec son père. « Méré. La seule à aimer un Algérien. La seule de la famille. Le cas Maryvonne. La seule à avoir deux enfants métisses. La seule à laisser sa jeunesse pour l'Algérie, le pays des hommes. »<sup>1177</sup>

La narratrice décrit ainsi le jardin de Rennes :

« Le jardin de la maison de Rennes. Je l'ai bien connu, un hiver. Tous les matins. L'odeur de la terre. L'odeur de l'herbe qu'on arrose. Le sifflement du jet qui tourne. L'allée de gravier. Les haies bien taillées. Le petit escalier de la cuisine. Les deux cages à lapins. Mon lapin blanc. Ses oreilles chaudes entre mes mains. La grande baie vitrée du salon. Là où la petite chienne s'endort. Au calme. L'odeur de la France qui recouvre tout. Même l'été. Même le soleil. Même la chaleur. Je me sens très loin de l'Algérie soudain. J'ai l'impression de l'oublier. Je profite de ce dépaysement. Je me sens libre. Parce qu'il fait encore jour. Parce que je suis ivre de voyage. Parce que rien n'est vrai. Je vais rentrer, c'est sûr. C'est un rêve. Ma capacité d'adaptation est une fuite de la réalité. Je suis ici sans y être vraiment. La tortue est sur le dos. Ses pattes rugueuses. Sa tête d'animal préhistorique. Je la retourne. Je lui sauve la vie. »<sup>1178</sup>

Dans ce passage, la narratrice évoque l'usage ordinaire de cet espace vécu en décrivant son lapin blanc, la petite chienne qui dort, etc. Cependant, on relève dans cette description l'hétérogénéité de l'espace. Ainsi, les trois éléments mentionnés contribuent à faire du lieu un espace ouvert (l'odeur, l'été, le soleil, les arbustes), une ouverture qui l'éloigne de l'Algérie en créant un dépaysement, la liberté et une ivresse dus au sentiment de voyage. En contrepartie, plusieurs éléments liés à la clôture viennent renforcer cette ambivalence et le tiraillement des sentiments de Nina, comme « la grande baie vitrée du salon » et « la cage à lapins ». Le premier emplacement s'ouvre sur le jardin mais reste clôturé par une frontière naturelle (les arbustes). Quant au second, la cage à lapins, il s'agit d'un lieu où l'on garde les animaux en capture, synonyme, donc, dans sa fermeture, de confiscation de liberté. L'ancrage des lieux dont la connotation balance entre fermeture et ouverture se transforme en une métaphore du sentiment de la liberté, un sentiment possible tant que l'espace dans lequel se retrouve la narratrice lui permet de se déconnecter de son quotidien algérien, tant qu'elle ne s'est pas définitivement installée en France. Autrement dit, Nina « hétérotopise » le jardin par un jeu imaginaire : « C'est un rêve. Ma capacité d'adaptation est une fuite de la réalité. Je suis ici sans y être vraiment. La tortue est sur le dos. Ses pattes rugueuses. Sa tête d'animal préhistorique. Je la retourne. Je lui sauve la vie. » Par le biais de ce jeu, la narratrice s'imagine dans une autre époque, celle de la préhistoire, sauvant une bête sans défense. Cette période de la préhistoire fonctionne comme une « hétérochronie ». La mutation temporelle engendrée par

---

<sup>1177</sup> *Garçon manqué*, p.99.

<sup>1178</sup> *Garçon manqué*, p.95.

l'imagination de Nina crée une pluri-dimensionnalité de l'espace vécu dans lequel « se jouent des partages artificiels structurant la représentation ordinaire du monde<sup>1179</sup> ». La mutation temporelle vers le passé permet à Nina de mettre en scène une représentation mentale d'un événement aussi choquant que traumatisant qu'elle dépassera par le biais du parallélisme entre deux moments : celui que raconte la narratrice sauvée d'un viol par sa sœur en Algérie et celui de la mise en scène imaginaire du sauvetage de la tortue. Par le biais d'une substitution mentale, Nina se détache enfin du rôle de la victime et accomplit, en déclarant « je lui sauve la vie », un acte performatif effaçant tout sentiment de victimisation : sauver la tortue, revient se sauver soi-même.

De surcroît, il convient de mentionner l'existence d'une autre hypothèse liée à cet espace. En effet, si on part du principe que l'espace a une histoire, cet espace a donc une histoire en tant que déploiement de l'action, en lien avec tous les individus qui ont connu la narratrice (la famille de Méré). Donc, par superposition, l'espace du jardin s'étend vers la maison et englobe l'histoire de Maryvonne, la mère de la narratrice. L'image de la tortue se transforme en un point nodal entre deux espaces autres : le jardin, lieu d'ouverture potentielle, et la cage à lapins, lieu qui permet de « supprimer l'accès à quelque chose », lieu de clôture qui n'est que fermeture potentielle.

Ainsi, s'il associe la métaphore liée à l'espace du jardin à une autre métaphore spatiale, mettant en scène la maison des grands-parents, le lecteur développe une image mentale de cet espace autre, décrit comme une prison : « Des petits pas. Une ronde de nuit. Vérifier. Si les volets sont fermés. Si le four est éteint. Si la porte du jardin est close. Si le petit chien dort dans son panier. Si les deux filles sont couchées. Des petits pas qui font trembler la maison. »<sup>1180</sup> C'est en somme de la porte qu'il s'agit, c'est-à-dire de la fermeture potentielle des issues par le grand-père qui se veut détenteur des clés, en d'autres termes le gardien, le détenteur du pouvoir et de la liberté. De plus, la porte symbolise le jeu de l'interdit et de l'autorisation d'accès à un espace protégé et contrôlé. Nina renforce son indéniable rapport au pouvoir en insistant dans le texte sur sa position matérielle. S'assurer que la maison est bien verrouillée tous les soirs par le grand-père peut être considéré comme un rituel de normalisation et de surveillance, comme une habitude qui accentue l'expression d'un pouvoir cherchant l'appui d'une spatialisation, à savoir la maison. La maison est, par conséquent, un

---

<sup>1179</sup> Michel explique que l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui devraient être incompatibles. Ces espaces opèrent une hétérochronie qui engendre à son tour cette pluri-dimensionnalité.

<sup>1180</sup> *Garçon manqué*, p.103.

espace de fixation et d'assujettissement des corps de ces deux petites filles, dans la mesure où il n'existe aucun moyen d'en échapper. Ainsi, le mouvement spatial qui débute dans le jardin, lieu dans lequel Nina laisse libre cours à son imagination, aboutit à une dénonciation indirecte d'un espace et des normes de son accessibilité. La maison familiale des grands-parents ressemble tant à ces institutions décrites par Michel Foucault comme des techniques de pouvoir, comme un socle disciplinaire qui non seulement sous-tend l'assujettissement des corps, mais aussi dont la finalité est la fixation à un appareil de normalisation des individus. Même si la distribution de l'espace, dans le texte de Nina Bouraoui, s'étend de l'extérieur vers l'intérieur, le sentiment de malaise ressenti par cette dernière lié à la fermeture des lieux fait en sorte s'inverser le mouvement spatial, pour le ramener vers un espace non aménagé dont la matrice est infinie, vers un espace métaphorique qui fait vaciller le pouvoir et qui détient par son mystère la possibilité de réconcilier les contraires et de régénérer des relations improbables, liées par exemple à la mer.

#### **2.4 La mer, une métaphore fluide**

Parmi les hétérotopies qui rythment le texte de Nina Bouraoui et le structurent, on en relève une qui revient souvent, tantôt comme la métaphore de la menace, du danger, tantôt comme le meilleur exemple du « contre-espace » laissant exprimer son identité métisse. Cet espace est celui de la mer et de l'eau. En effet, force est de constater que la frontière, dans *Garçon manqué*, est tracée par le biais du leitmotiv du mouvement et du flux des vagues de la Méditerranée. L'ailleurs commence dans le texte de Nina Bouraoui par un regard jeté sur l'horizon : le regard de la narratrice et celui des hommes algériens, dirigés vers « le prochain cargo » et qui « tendent la main vers l'horizon ». <sup>1181</sup> L'inconnu vers lequel les regards se sont dirigés fait en sorte que la mer se transforme en un symbole mystérieux oscillant entre attrait et peur. De ce fait, la mer devient la marque de l'espace fictif pour la narratrice, laissant libre cours à ses multiples questionnements, au déchiffrement de l'attente et peut-être l'espoir d'un avenir meilleur, lus dans les regards des hommes croisés sur la plage. Nina écrit : « savent-ils la France ? Guettent-ils le prochain cargo ? Savent-ils l'éternité de la mer ? [...] La mer me porte. Elle prend tout. Elle m'obsède. Elle est avant le rêve de la France. Elle est avant le voyage. Elle est avant la peur. » <sup>1182</sup> Cependant, la mer n'incarne pas seulement l'avenir inconnu dans *Garçon manqué* ; elle se transforme sous la plume de Nina Bouraoui en un

---

<sup>1181</sup> *Garçon manqué*, p.7-8.

<sup>1182</sup> *Garçon manqué*, p.8.

espace spirituel qui fait partie du vécu de l'auteure : elle est ce « continent liquide » et comme une partie intégrante de la narratrice, selon l'expression de Gabriel Audisio :

« Il ne fait pas de doute pour moi que la Méditerranée soit un continent, non pas un lac intérieur, mais une espèce de continent liquide aux contours solidifié. [...] Et je spécifie que, pour les peuples de cette mer, il n'y a qu'une vraie patrie, cette mer elle-même. La Méditerranée. »<sup>1183</sup>

L'aspect spatial de la mer est l'élément nodal dans *Garçon manqué*, c'est le point de rencontre de plusieurs cheminements : « La mer conduit à la ville, par ses dunes, par ses roseaux, par ses récifs. Elle disparaît avec les premiers villages », elle « est derrière la forêt d'eucalyptus ». <sup>1184</sup> L'image de la mer s'accompagne souvent dans le texte d'une modification météorologique qui agit sur l'humeur de la narratrice. Ainsi, on la trouve déchainée, violente et haute, à l'instar des sentiments de la narratrice, mais aussi libératrice ; elle fascine et permet de surmonter l'enfermement subi dans les lieux contigus mentionnés par Nina. Le mouvement de la mer est exprimé à travers le corps de la narratrice, mais aussi à travers les moyens de transport, « Ford, Buick. Chevrolet », qui permettent à son grand-père de mener une « conduite fluide ». <sup>1185</sup> La fluidité du mouvement s'oppose à l'immobilisme de la ville. Le plus souvent, la mer prend un sens polysémique : par la personnification, la mer « arrive », « gonfle » « arrive » et « se retire » ; elle est anthropomorphisée. Ainsi, les homophones « mer » et « mère » se mélangent, se substituent : « Méré, Mare, *Nostrum*. Notre mer. Ma mère, en Méditerranée ». Par ce jeu de mots, l'auteure n'inscrit pas uniquement la notion de possession, mais nous renvoie aussi à la matrice véritable des civilisations, par une invitation à dépasser la beauté première des paysages pour intégrer une dimension temporelle, oscillant entre le passé et le présent. Les mots « mer » et « mère » s'imbriquent et renvoient une image psychique à laquelle sont liées de manière assez complexe des images féminines : celle de la Mère et, d'une manière sous-jacente, celle de la Terre-mère, qui pourrait être considérée comme un archétype. La mer structure le texte et la vie de Nina ; il tisse un lien entre ses parents et deux continents. Et même si en apparence tout sépare ces deux derniers, la mer réunie et se donne à voir comme un cordon ombilical.

Cependant, même si la métaphore spatiale de la mer et ses connotations positives permettent de développer le thème de la liberté et tissent une alchimie du désir d'expression d'une subjectivité singulière, l'eau reste, dans la majorité des livres de Nina Bouraoui,

---

<sup>1183</sup> Audisio Gabriel, *Jeunesse de la Méditerranée*, Paris, Gallimard, 1935.

<sup>1184</sup> *Garçon manqué*, p.18-23.

<sup>1185</sup> *Garçon manqué*, p.90.



associée à quelque chose de négatif. En effet, l'eau est associée souvent à la noyade. La narratrice raconte plusieurs situations dans lesquelles elle a failli se noyer, ou bien où différents personnages se noient ou ont failli se noyer. Ainsi, un des épisodes les plus marquants racontés par Nina concerne la fois où elle a failli se noyer dans la piscine de Zéralda, événement qu'elle n'a jamais raconté afin de ne pas susciter l'angoisse de sa mère. Nina Bouraoui évoque les incidents de noyade à la piscine dans son livre *Mes mauvaises pensées*. À l'âge de douze ans, la narratrice se retrouve pour quelques jours chez « Madame B. », une amie de la famille qui l'a accueillie alors que sa mère est malade. Chez « Madame B. », Nina se sent placée dans un espace sans aucune connexion avec son côté algérien ni avec son côté français, autrement dit dans un espace neutre. La narratrice affirme :

« La liberté quand je refuse de penser à ma famille, à son cercle, à son agencement, [...] je suis là, en tant que moi-même, je ne suis le relais d'aucun conflit, je ne suis le lien d'aucun conflit, je ne suis le lien d'aucune personne, je ne suis le centre d'aucun cercle, je suis juste là pour ce que je suis : mon corps, ma voix ; c'est tout et c'est grand pour moi, je ne suis d'aucune guerre, je ne suis d'aucune rançon. »<sup>1186</sup>

La neutralité de cet espace semble engendrer la neutralité des affects chez la narratrice. En effet, en l'absence de « Madame B », Nina se dispute avec une jeune fille qui tombe dans l'eau et est sur le point de se noyer. La narratrice raconte qu'elle n'a manifesté aucune réaction ; elle n'a pas cherché à secourir cette dernière. Même si l'événement raconté semble pour Nina diffus et bien qu'elle ne précise guère les raisons de la chute – peut-être pas accidentelle, eu égard à la rivalité entre les deux jeunes filles. Tout ce qu'on sait au sujet de cet incident est que « Madame B », déçue du comportement de la narratrice, la renvoie chez elle. La mise entre parenthèse momentanée des affects se trouve, peut-être, liée à la scène de la noyade du jeune Algérien et au commentaire d'une Française à cet instant : « pourquoi y aller ? Le sauver ? Risquer sa vie ? Ils sont si nombreux. Tous ces corps bruns et serrés. Cette population. »<sup>1187</sup> Une telle hypothèse place l'absence ou le manque d'affects du côté de refoulement, d'une forme d'autocensure, de ce que Jean-Bertrand Pontalis, l'analyste de Perec, semble suggérer par procédé de « mentalisation »<sup>1188</sup>. Ce procédé est donc lié à une

<sup>1186</sup> *Mes mauvaises pensées*, p.64-65.

<sup>1187</sup> *Garçon manqué*, p.16.

<sup>1188</sup> « J'en vins, à partir de nombreux récits de rêves, à entendre tout le discours de ce patient comme une activité compulsives de substitution. J'avais aussi un concept à ma disposition qui, peut-être parce qu'il n'est pas "consigné" dans le vocabulaire symétrique de la conversion, supposant comme elle une sorte de dissociation entre le corps et les représentations mais, ici c'était tout ce qui émane de la pulsion qui se trouvait aussitôt projeté, évacué sur la scène mentale et soumis à un travail minutieux de division, de dislocation, à un

autre scène de noyade, celle de l'homme algérien sur la plage de Zéralda et à la réaction de la dame française qui trouvait inutile de le secourir. Refuser de secourir la fille et la laisser livrée à son sort ne peut être interprété comme un acte de cruauté, mais plutôt comme un refus d'aller à la rencontre de la douleur, d'aller vers ce qui rappelle à la narratrice des angoisses qu'elle peine à surmonter.

Parallèlement, l'auteure tisse en filigrane des incidents de noyade : de l'épisode où elle a failli se noyer dans la piscine de l'hôtel de Zéralda en Algérie, en passant par l'incident sur la plage de Tarifa au Mexique, où elle s'est prise d'un sentiment d'autoculpabilité au moment où son amie, appelée « la chanteuse », fut attaquée dans l'eau par deux chiens. Nina n'hésite pas à secourir cette dernière et à frapper violement les chiens :

« Quand je frappe c'est la colère qui est là, j'aurais pu les tuer ces chiens, je frappe, parce que moi aussi j'ai failli me noyer, moi aussi j'ai failli mourir [...] ; le sentiment de noyade est terrifiant, parce que l'eau ressemble à un corps d'eau, se noyer, c'est aussi se noyer dans un corps-océan, dans un corps qui a donné du plaisir ; quand je frappe les chiens, je sais que je sauve ma mère de ses asphyxies, je me sauve des choses qui font peur, je me sauve de mon enfance [...], quand je frappe les chiens, je me frappe aussi, je frappe mon corps de ce jour de février, celui qui déçoit tant Madame B. ; je ne sais pas s'il y a une dette à payer quand une personne vous sauve la vie, ce que je sais, c'est que depuis ce jour, la chanteuse organise sa fuite. Il y a sans cesse quelqu'un qui part de moi, il y a sans cesse un voyageur. »<sup>1189</sup>

La métaphore de l'eau, par son caractère fluide, est utilisée en tant que signifiant polysémique qui lui permet de mettre en évidence d'autres faits et d'autres réalités. La fluidité de l'eau dans son sens commun crée une poétique interrelationnelle entre les faits, le temps, l'espace et les affects de la narratrice. Parler de cet élément naturel sert à exhumer les événements, se fait comme un appel à entrer dans le secret, dans l'imaginaire négatif du liquide, à savoir la tentative de viol avortée, grâce à l'attitude et aux cris de sa sœur : « Est-ce sa voix ou les silences du parc qui noient ? ». <sup>1190</sup> De surcroît, l'eau, par sa récurrence dans le texte, devient représentative de l'imaginaire social de l'écrivaine, faisant écho à un environnement immédiat, lié à son expérience personnelle. Plus loin, la métaphore de l'eau et ses corollaires noient « [l]a vie algérienne » de la narratrice et se livrent à une guerre pour « vaincre le soleil », incarnation de l'ennemi masculin. <sup>1191</sup> Quand Nina déclare vouloir noyer sa

---

processus sans fin de liaison. » Jean-Bertrand Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, 1977, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1983, p.234.

<sup>1189</sup> *Mes mauvaises pensées*, p.197.

<sup>1190</sup> *Garçon manqué*, p.44.

<sup>1191</sup> *Garçon manqué*, p.25.

vie algérienne, cela signifie le désir de se débarrasser des discours fixes qui lui sont infligés, qui confère à l'eau une dimension cathartique.

Enfin, il est important de noter que le côté cathartique de l'eau fait resurgir, outre une spatialité, une mémoire qui inscrit une « faille » temporelle, un passage temporel du « passé devant soi. » Le milieu aquatique permet à la narratrice de représenter le passé, de récupérer les informations pour les réfléchir sur la surface de l'eau, comme une transmission de soi à un autre, au lecteur. Devant cette métaphore de l'eau et ses corollaires, le lecteur a l'impression d'une binarité dans l'usage. Si les deux mots « mer » et « mère » donnent l'impression qu'on est plus dans un environnement de naissance-surgissement, « se noyer dans le visage de sa mère » et l'emploi du terme « noyade » font signe vers une fatalité et un cheminement inévitable vers la mort. L'auteure n'hésite pas à exploiter ces deux images antithétiques pour effacer la binarité qui rythme la vie des individus jusque dans les éléments naturels. Si l'eau, dans sa connotation la plus connue, est source de vie, si elle est synonyme de renaissance et d'espoir, elle devient, sous la plume de l'auteure, tout autant liée à une fin tragique comme la noyade, la mort. Ce rapprochement entre deux images opposées fait de l'eau un élément réconciliateur, un « médiateur plastique entre vie et mort<sup>1192</sup> ». Pour reprendre les mots de Gaston Bachelard, elle est l'incarnation de « l'intuition héraclitéenne qui voyait la mort dans le devenir hydrique.<sup>1193</sup> » Bachelard explique également que les eaux offrent une tombe quotidienne « à tout ce qui, chaque jour, meurt en nous<sup>1194</sup>. » L'élément aquatique est à la fois fixe et continuellement mobile, dans *Garçon manqué*. La nature paradoxale de l'eau et son caractère de stabilité variable renvoient à une mixité paradoxale d'éléments, pour reprendre les mots de Jasmine Vojdani, à l'image de l'identité métisse de la narratrice. Même si Nina garde en elle une appartenance liée à sa double origine, elle aspire davantage au départ, pour suivre le mouvement des vagues dans leur écoulement, leur agitation et leur éloignement.

La fluidité du mouvement dans son caractère métaphorique devient inextricablement liée à une identité hybride. De plus, elle accentue par son mouvement dynamique la focalisation sur le transport (le voyage), qui est compris au niveau sous-jacent de la création du sens : l'eau est un dévoilement de ce qui se trouve au-delà de l'apparence du texte. L'eau,

---

<sup>1192</sup> Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves; Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: J. Corti, 1947. Print. p.18.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>1194</sup> *Ibid.*, p.77. La pente alimente la bifurcation ainsi que ce qui rend la mort générative, faisant par la suite que mort et vie ne peuvent plus être considérées comme parfaitement contraires l'une à l'autre. C'est par le mouvement fluide depuis la source jusqu'à la mer que l'eau devient un flux de réconciliation. Voir, Jasmine Vojdani, « Le texte liquide : La métaphore de l'eau comme flux réconciliateur dans la critique littéraire contemporaine », *University of Colorado Boulder, 2014, Undergraduate Honors Theses*. Paper 211.

pour emprunter les mots de Michel Serres, est à la fois source et but, mouvement et stabilité<sup>1195</sup>.

L'importance que joue l'eau au niveau thématique dans *Garçon manqué* semble influencer aussi sur la forme. Le mouvement créé entre condensation et phrases courtes remet en cause la linéarité ; il développe au contraire un mouvement circulaire, qui s'apparente à un élan infini de répétitions sans cesse renouvelées. En dépit de cela, il existe un détail plus important dans le texte qui résume et la forme et la thématique : les traversées, les voyages entre l'Algérie et la France. Que ce soit à bord d'un cargo, d'un avion ou d'un bateau, l'auteure ancre pendant ces voyages des moments précis de son histoire. Cependant, l'insistance de Nina montre sa fascination, pour emprunter les mots de Duras, à l'égard « des forces ignorées, où des mouvements se préparent en secret avant d'arriver, mais alors une force inouïe à la surface de l'eau. »<sup>1196</sup>

Même si, en lisant *Garçon manqué*, le lecteur a l'impression que l'auteure insiste sur l'eau comme « un seuil spatial », sa dissociation de la dimension temporelle s'avère pour le moins impossible à dépasser. Le temps est à considérer en lui-même comme un espace dans lequel les événements se jouent et se rejouent grâce au travail de la remémoration et de l'histoire. Ainsi, au creux des vagues de la mer et dans son mouvement de va-et-vient se dessine le temps du passé vers le futur et inversement : un temps porté dans la mémoire de la narratrice, qui s'imprègne des rives sur lesquelles elle s'arrête et qui pénètre la terre. La liquidité s'associe dès lors à la solidité des territoires pour former un mélange hybride, à l'image métisse de Nina.

Dans ce chapitre, notre étude est partie d'un simple constat, celui des limites des catégorisations des genres littéraires, pour ensuite prendre continuellement appui sur ce qu'énonce le texte. Notre recherche, visant à démêler le faux du vrai, la part de fiction et la part de vérité, nous a conduits à dégager de multiples carrefours de lecture, ancrant un idéogramme figurant la narratrice et résumant le cheminement d'un vécu sous une plume qui sait faire du commun un individuel et inversement. Ainsi, l'étude des souvenirs nous amène à se rendre compte de la manière dont se construit le monde vivant, mais aussi de l'encombrement de l'espace intérieur, qui fait de la diffusion des souvenirs d'enfance comme une nécessité interne. D'emblée, les souvenirs d'enfance évoqués soulignent l'importance de

---

<sup>1195</sup> Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : Fleuves et turbulences*. Paris : Minuit, 1977.p. 77.

<sup>1196</sup> *Garçon manqué*, p.8.

la voix. Une voix sourde, inarticulée, recréée comme un besoin de témoigner, d'effectuer un retour aux sources. L'inclusion du personnage de l'oncle dans la trame de l'histoire et la répétition de sa présence-absence sont une manière de « percevoir une voix sans parole » et d'aller au-delà d'une « simple sonorité pour percevoir les manifestations élémentaires de sa sensibilité <sup>1197</sup> ». Mais cette voix ne retourne pas seulement sur les traces des souvenirs d'enfance. La narratrice s'en sert pour ouvrir la voie aux diverses voix, audibles et inaudibles, la sienne et celles des autres, pour donner lieu à un concert de sentiments conjugués à une réflexion sur soi et sur les autres. La narratrice incarne l'interpénétration des voix pour engendrer le mélange de la parole et de l'écriture.

Dans le prolongement des voix, qui sonnent au creux des souvenirs, ressurgissent des lieux, des espaces ouverts, dans lesquels Nina se sent libre et à l'aise, et des lieux fermés, comme les rues d'Algérie, où même le soleil ne peut pas effacer le sentiment d'inhospitalité qu'elle éprouve. L'expression de cette inhospitalité est illustrée par les multiples incidents mentionnés plus haut, comme la noyade et l'interdiction d'accès. Derrière ces espaces se profile l'ombre de tout un système de pouvoir et de normalisation, un système qui dicte les rôles et l'action, surtout aux femmes. Dans *Garçon manqué*, tous les espaces ne se valent pas, la narratrice semble éviter les lieux fermés comme la maison, assimilée à un lieu connu, confortable et protégé. Or, la narratrice aime le voyage et aspire à l'aventure, d'où la préconisation des paysages extérieurs décrits comme des espaces étendus et surtout non socialisés : « ouvert partout ailleurs sur la mer et les montagnes, un foyer sans toit, ni murs, dressé au milieu des arbres, un plancher où pousseraient des fleurs sauvages aux corolles souriantes. <sup>1198</sup> »

Brouiller les pistes sur la nature de la relation qui lie la narratrice à ses deux pays d'origine, faire osciller le mouvement spatial de va-et-vient entre attachement et rejet, à un point où le lecteur ne parvient pas à définir la nature de cette relation relève de ce métissage identitaire que vit Nina. Un métissage qui se donne à lire comme un enrichissement, une invention née du voyage et de la rencontre. Et pour reprendre les mots de Laplantine, il ne suffit pas que les cultures se déplacent, se rencontrent et même se fréquentent pour que cette transmutation ait lieu. Souvent la multiplicité des populations réunies dans une même ville ne crée rien de semblable. Le processus du métissage commence lorsque la nationalité ne suffit

---

<sup>1197</sup> Betsy Jolas, Voix et musique, cité dans Sorcières, n°2, *La voix*, 1975.p.64.

<sup>1198</sup> Anaïs Nin, *Une espionne dans la maison de l'inceste*, p.78.

plus à définir l'identité, lorsque celle-ci s'adosse à l'appartenance même à ces villes-mondes.<sup>1199</sup>

Dans ce chapitre, la narratrice offre aussi à lire un nomadisme spatial qui ne se donne pas à elle sans difficultés. La topologie tracée dans le texte se transforme en un défi : contre les normes spatiales mais aussi contre les normes sociales. Cette topologie n'est pas ainsi une simple illustration qui donne à l'écriture une dimension dépaysante, ni un critère préétabli, qui définit l'identité de l'auteure. Au contraire, c'est une tentative de redéfinition de l'espace, un désir d'explorer l'inconnu, des territoires qu'elle a piétinés, mais qu'elle réécrit à sa manière, en mettant surtout en avant sa propre perception et sa pratique spatiale. L'auteure, pour emprunter l'expression de Julia Kristeva, se transforme en une « femme carrefour » : une femme qui ne se positionne nulle part et partout à la fois. De ce point de vue, la figure qui définit au mieux la narratrice est celle de *l'entre-deux*. Le sujet ne cesse de se déterritorialiser et de se reterritorialiser, en perpétuelle transition, en devenir, fuyant la linéarité temporelle grâce à la mémoire et à l'imagination qui ramènent le passé dans le présent ; ce processus est aussi spatial et identitaire, grâce à la mise en œuvre d'un réseau de circulation qui débouche perpétuellement sur des sens nouveaux.

Enfin, l'espace dessiné est le pivot central à partir duquel l'auteure parvient à montrer que définir un sujet à partir d'un territoire ou d'un processus préexistant s'oppose avec l'affirmation du sujet dans ses particularités les plus uniques. L'espace écrit par Nina Bouraoui se fait, dès lors, la preuve qu'un métis est un passeur entre les mondes, repérable par les vicissitudes de la construction identitaire qu'il peut engendrer. Ainsi, quand la plume de l'auteure conjugue la mémoire avec une dynamique spatiale et temporelle, le texte à son tour se fait nomade. Ces outils abolissent toute possibilité d'avoir une position d'énonciation fixe et unique qui correspondrait à des modalités connues et traditionnelles : une manière de dire une autoréférentialité impure, hybride, mais qui correspond à l'époque dans laquelle nous vivons.

---

<sup>1199</sup> Voir, Laplantine, op.cit.p.17.

## Chapitre 2 : Identités et corporéités mutantes

Michel Foucault explique que les métaphores spatiales ne sont pas uniquement géographiques mais revêtent aussi d'autres significations, politiques, économiques et juridiques. Il ajoute que la géographie et la spatialisation ne sont pas une plate géographie physique pérenne mais bien plutôt une sorte de géopolitique. Il affirme ainsi : « plus je vais, plus il me semble que la formation des discours et la généalogie du savoir ont à être analysées à partir non des types de conscience, des modalités de perception ou des formes d'idéologies, mais des tactiques et des stratégies de pouvoir. Tactiques et stratégies qui se déploient à travers des implantations, des distributions, des découpages des contrôles de territoires, des organisations de domaines qui pourraient bien constituer une sorte de géopolitique. » L'espace sera, par conséquent, apte à poser le problème du pouvoir. La description spatialisante des faits de discours ouvre sur l'analyse des effets de pouvoir qui leur sont liés. L'espace ancré dans notre texte prédétermine une histoire qui en retour le refond, et se sédimente en lui<sup>1200</sup>. Cependant, parler de pouvoir implique d'inclure son impact sur le social. Les espaces ancrés dans le texte révèlent deux espaces différents : le premier est masculin et le second féminin. Cette binarité qui régit le milieu social est un vecteur de pouvoir, dont l'impact est important sur la construction du sujet et sur les processus de subjectivation.

Par ailleurs, l'espace et la question du pouvoir sont invoqués, dans ce contexte, pour déterminer la nature de la relation qu'entretient le sujet avec les lieux vécus et leur influence sur le processus de construction identitaire. Ce rapport montre que l'individu peut apparaître à la fois comme sujet assujéti et sujet de résistance comme l'explique Judith Butler :

« L'assujétissement est, littéralement, la *fabrication* d'un sujet, le principe de régulation selon lequel un sujet est formulé ou produit. Pareil assujétissement est un type de pouvoir qui ne se contente pas d'*agir* unilatéralement, en tant que forme de domination sur un individu donné, mais qui de plus *active* ou forme le sujet. »<sup>1201</sup>

Autrement dit, si la pratique sociale du pouvoir engendre un système de « machines binaires » et procède d'un cheminement de la pensée homogénéisante, pure et établissant des

---

<sup>1200</sup> Voir, François Boullant, « Nouveau millénaire, défis libertaires, Michel Foucault, penseur de l'espace », consulté le 20/07/21016. <http://www.univ-lille3.fr/set/sem/Boullant.html>.

<sup>1201</sup> Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir. L'assujétissement en théories*. Paris. Léo Scheer. (trad. B. Matthieussent), 2002, p. 136.

frontières nettes entre les deux sexes, l'exécution du discours de pouvoir et de ses pratiques socio-culturelles, dans *Garçon manqué*, donne à voir, en creux des questionnements sur les rapports sociaux de sexe, une interrogation sur les modalités de construction de l'identité sexuée. Ainsi, on relève dans le texte qu'au-delà de cet espace qui lie la narratrice au voyage, au déplacement et à l'autre, s'inscrit en filigrane le corps de la femme pris tout entier dans un double mouvement identitaire, à savoir : faire et dire à travers l'incorporation et l'exécution de pratiques et de discours socio-culturels. Dans cet ordre d'idées, l'analyse de l'espace permet d'accéder à un autre espace, celui du corporel, conçu comme un lieu ouvert, comme une dynamique qui sillonne l'espace et expression d'« un besoin primordial de rejoindre la nature, de coïncider avec elle par ce que l'être a de plus concret : le corps.<sup>1202</sup> » Mais s'attarder sur la manière dont le déploiement de l'espace dans *Garçon manqué* fait en sorte que le corps devienne la jointure et l'articulation d'espaces différents va de pair avec l'affirmation et la construction d'une identité sexuée.

En considérant l'espace corporel comme une charnière avec la topographie hétérogène dessinée dans le texte, nous prouverons que l'identité sexuée suit un processus variable dans l'espace et dans le temps. Dans cette perspective, notre analyse vise à déterminer en premier lieu comment des notions telles que masculinité et féminité intègrent la construction identitaire. De plus, nous montrons que le « sexe » et le « genre » sont tout autant des creusets identitaires que des sources d'individualisation, d'autonomisation et de transformation du sujet, ouvrant par conséquent des perspectives nouvelles sur la construction de soi et la variabilité des relations interindividuelles.

D'emblée, le titre du livre, *Garçon manqué*, annonce le questionnement sur l'identité sexuelle et présente le genre d'un individu comme un enjeu, voire comme une performance. L'expression « garçon manqué » révèle ainsi l'adoption d'une identité non conforme aux règles sociales et permet l'introduction dans une sphère identitaire complexe, dans laquelle s'entremêlent l'ambivalence sexuelle et la double nationalité de la narratrice. Par ailleurs, afin d'analyser cette ambiguïté, nous tenons compte de l'âge de la narratrice, décrite comme une fille au seuil de l'adolescence. Cette précision nous est utile pour montrer les modalités de la construction de l'identité sexuée, mais aussi l'influence du binarisme et des codes sociaux sur cette construction. C'est donc à la lumière des théoriciennes des *gender studies* et de la sociologie qu'on traitera des tentatives de la narratrice de « déjouer les règles du genre » et sa

---

<sup>1202</sup> Yannick. Resch, *Corps féminin, corps textuel, Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973, p.21.



prise de conscience du poids des diktats. De surcroît, il nous semble aussi pertinent de préciser que le livre de Nina Bouraoui est apparu dix ans après la parution du livre de Judith Butler, *Trouble dans le genre*, qui a ouvert la voie à une nouvelle appréhension de la notion de genre, selon des catégories renouvelées, comme le travestissement, les notions des normes, de parodie, etc. De ce fait, *Garçon manqué* sera conçue comme l'exploration et la mise en pratiques des voies ouvertes par Butler.

## **1. Modalité de construction de l'identité sexuée**

### **1.1 Le milieu familial et la subversion des noms propres**

« Nina, un garçon manqué. Nina, une fille ratée, à force, il te poussera un zizi. Ou une barbichette »<sup>1203</sup> : telles sont les paroles prononcées par la grand-mère maternelle de la narratrice. En effet, la confrontation identitaire à laquelle la narratrice fut confrontée n'émane pas seulement de l'hétérogénéité de l'espace vécu, ni du mode de vie rythmé par la transition. Au contraire, le parcours spatial manifeste l'originalité de l'identité de la métisse et l'hybridité de l'individu, comme un être fluide prêt à contenir le monde et un personnage « impur », en quête d'un ailleurs qui saura contenir cette identité *in progress*. Mais l'espace s'avère insuffisant pour exprimer la construction de soi et pour définir plus ou moins l'identité. C'est pourquoi on ne peut omettre la question du genre, surtout quand l'auteure brosse dans son texte l'image d'une société, la société algérienne, qui détermine la place des sujets en fonction de leur sexe. Le genre, donc, s'apprend, s'assimile à travers de gestes au quotidien. Ces gestes, même les plus anodins et les plus banals, sont incorporés par les enfants pour qu'ils les reproduisent par la suite comme des faits naturels. Donc, pour aborder la question du genre, il est tout aussi important de mettre l'accent sur ce processus d'intériorisation éducatif et de dévoiler, en empruntant les mots d'Ilana Löwy, ces structures invisibles-insidieuses qui permettent à ces inégalités de perdurer<sup>1204</sup>.

L'exploration de la question de l'identité sexuée et des rapports qu'entretient la narratrice avec les valeurs genrées commence par le jeu onomastique que Nina nourrit dans le texte. En effet, la narratrice remet en cause la question du genre en ne se positionnant ni au masculin, ni au féminin : « Nina, un garçon manqué. Nina, une fille ratée. »<sup>1205</sup> La problématisation de la question du genre et du sexe se trouve mise en exergue par le biais de la juxtaposition de deux

---

<sup>1203</sup> *Garçon manqué*, p.107.

<sup>1204</sup> Voir, Ilana Löwy, *L'emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute. Coll. « le genre du monde. »

<sup>1205</sup> *Garçon manqué*, p.107.

termes régis par un concept social préexistant et par leur compréhension comme expressions antinomiques. Pourquoi ne peut-on être à la fois masculin et féminin ? Et si le corps pouvait devenir « sans type »<sup>1206</sup>, un corps qui passe de l'un à l'autre, mettant fin à l'écart des désignations « masculin » et « féminin » ? Selon Agar-Mendousse, le « terme de “garçon manqué” suggère une identité masculine imparfaite et inachevée tout en révélant la trace d'une identité féminine qui est présente-absente en raison de son insuffisance.<sup>1207</sup> » Pour cette dernière, garçon manqué est signe d'un trouble dans le genre, d'une instabilité subjective, car la narratrice n'arrive pas à se positionner ni dans le masculin ni dans le féminin.

Cependant, en se fondant sur les travaux de Véronique Rouyer<sup>1208</sup>, on s'aperçoit que le texte nous instruit sur l'émergence des conduites sexuées, sur leur développement, sur les processus qui font que chacun-e d'entre nous devient une fille ou un garçon, une femme ou un homme, par sa culture d'appartenance. Elle ajoute que la construction sexuée subjective s'élabore dans le jeu des rapports que le sujet entretient avec ses milieux de vie et que l'enfant s'avère acteur de sa propre construction identitaire sexuée, dans la mesure où il intègre les informations plurielles provenant de son entourage social, les intériorise et les oriente selon ses désirs. L'enfant est par conséquent au-delà d'une attribution faite en conformité avec l'étiquetage fourni par cet entourage social, il est capable de s'appropriier les effets différentiels et de construire une appréciation singulière qui lui est propre. Donc, au lieu de se focaliser sur la subjectivité instable ou d'interpréter le statut de garçon manqué comme un trouble dans le genre, comme un schisme identitaire ou un genre synonyme de perte et de non positionnement, il est plus important de voir comment la narratrice « performe » le genre qu'elle a choisi et que, malgré son âge, elle réussit à faire bouger ces données immuables, pour faire correspondre la construction de soi à une époque où des « identités assignées on passe aux identités assumées.<sup>1209</sup> »

Le paradigme onomastique dans *Garçon manqué* se déploie de la façon suivante : Yasmina est le nom de naissance de la narratrice, Brio le nom choisi par le père, Ahmed est le nom masculin qu'elle s'attribue et enfin Nina le nom dont l'auteure fait usage dans la vie de tous les jours et dans le milieu littéraire. En effet, le premier glissement entre garçon et fille se fait par le biais du nom que le père attribue à la narratrice: « il m'appelle Brio. J'ignore encore

<sup>1206</sup> *Garçon manqué*, p.6.

<sup>1207</sup> Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité : de l'écriture algérienne au féminin*. Paris, l'Harmattan. Coll. Critiques littéraires, 2006.p.204.

<sup>1208</sup> Voir, Véronique Rouyer, *La construction de l'identité sexuée*, Armand Colin, Paris, 2007.

<sup>1209</sup> Voir, François Laplantine, « corps, métissage et langage », op.cit.p.221.

pourquoi. J'aime ce prénom. »<sup>1210</sup> La narratrice affectionne ce prénom et considère toutefois son père comme l'initiateur de son enfance. Nina écrit :

[mon père] m'élève comme un garçon. Sa fierté. La grâce d'une fille. L'agilité d'un garçon. J'ai sa volonté, dit-il. Il m'apprend le foot, le volley, le crawl. Il m'apprend à plonger des rochers bruns et luisants. Comme les voyous.

Il transmet la force. Il forge mon corps. Il m'apprend à me défendre dans le pays des hommes. Courir. Sauter. Se sauver. Il détourne ma fragilité. Il m'appelle Brio. [...] Brio trace mes lignes et mes traits. Brio tend mes muscles. Brio est la lumière sur mon visage. Brio est ma volonté d'être en vie. Les hommes de la place d'Hydra. Leurs mains dans mes cheveux. Le fils ou la fille de Rachid ? [...] Ici je suis protégée. Par leurs mots. Par leurs gestes lents. Par leur attitude. Par leurs visages. Par l'imitation que j'en ferai.<sup>1211</sup>

Dans ce passage, le comportement de la narratrice semble orienté par le père. Toutefois, Nina insiste sur la représentation symbolique du rôle de son père, mais aussi sur l'acquisition de critères comportementaux qui relèvent de la désignation qu'attribue généralement la société au garçon, à savoir : le mouvement, l'activité, la force (« les muscles »), mais aussi la domination et la compétition (« courir. sauter »). Le père de la narratrice semble ne pas l'assigner à des activités traditionnellement conformes au sexe auquel elle appartient. La singularité de cette initiation et de l'éducation transmise par le père s'avère le premier pas dans constitution de l'identité sexuée et contribue à attiser le sens de la subversion chez la narratrice. Cependant, si la narratrice considère cette transmission comme libératrice, du fait qu'elle lui facilite l'accès à des lieux interdits au reste des femmes et des filles algériennes « ici je suis la seule fille qui joue au football »<sup>1212</sup>, pour le père, conscient des conditions et du poids de la répression des femmes en Algérie, il s'agit d'une manière de renforcement positif, de résistance et d'autonomisation contre une société masculine en son absence : « Mon père invente Brio. Mon père laisse Brio. Tu veilleras sur la maison. Ses départs fondent mon désir. Changer. Se transformer. Je deviens Brio. »<sup>1213</sup> Autrement dit, le pattern éducatif suivi par le père est en soi subversif par rapport aux valeurs et aux méthodes suivies dans la société algérienne<sup>1214</sup>. Pour Nina, cette initiation à l'enfance constitue

---

<sup>1210</sup> *Garçon manqué*, p. 21.

<sup>1211</sup> *Garçon manqué*, p. 21.

<sup>1212</sup> *Garçon manqué*, p.16.

<sup>1213</sup> *Garçon manqué*, p.43.

<sup>1214</sup> Véronique Rouyer explique que les parents se positionnent de manière différente dans l'éducation des enfants. Les interactions entre parents et enfant se font en prenant en compte le sexe de l'enfant. Ainsi, les parents assignent souvent, par exemple, à leurs enfants, des jeux traditionnellement considérés comme masculins ou féminins. Les parents encouragent aussi les enfants à jouer à des jeux stéréotypés : les jeux marqués par les conduites exploratoires et la dépense physique sont favorisés par les parents d'un garçon. En contrepartie, ils dirigent l'attention des filles vers les poupées qui se centrent sur les soins et le repas, et c'est souvent la mère qui initie sa fille à de pareils jeux. Par conséquent, la famille est le premier milieu de vie

essentiellement un contact affectif, un partage harmonieux entre elle et son père, une alliance distinguée et fonctionnelle pour faire face à l'intolérance sociale. Brio, le prénom donné, certes, affectivement par le père, est une manière de s'accommoder d'une conception de la masculinité tenant compte des contraintes de rôles sociaux dans une société algérienne patriarcale et en l'absence du père. Le père apprend ainsi à la narratrice les premiers pas de la résistance face à ces hommes qui accaparent les lieux pour en faire des territoires propres, une « forêt » dont l'accès est interdit. Par conséquent, Nina peut pénétrer « le secret des hommes d'Alger »<sup>1215</sup>, elle chasse « sa fragilité » associée à la féminité et aux femmes : une manière de s'octroyer une visibilité dans un pays marqué par la montée de l'intégrisme et la misogynie.

Par ailleurs, on décèle, outre l'éducation et la relation parents-enfant, la présence d'un autre élément qui oriente davantage vers une appartenance masculine et dans lequel le père joue aussi un rôle important, à savoir les cadeaux. L'enfant Nina raconte les voyages de son père avant Noël, en insistant sur l'air de « liberté » qu'il ramène à son retour. Le père apporte avec lui de la douceur (sucre, Smarties, Carambars) pour atténuer l'amertume de la vie en Algérie. Parmi les cadeaux rapportés par le père de la narratrice, on en note deux qui reviennent souvent et qui constituent le point nodal de la transformation du corps féminin en un corps masculin : « la panoplie des chapeaux de cow-boy » et les « jeans ». La narratrice écrit :

« Je plaque mes cheveux en arrière. Je porte un sifflet autour du cou. Je porte un faux *revolver* dans ma poche arrière. J'ouvre mes épaules. J'ouvre mes jambes. Je porte *les premiers jeans*. Je suis la seule, ici, en Algérie à avoir des jeans de Washington DC. Par les missions de mon père. *Ses voyages contre des pantalons*. Son corps effacé contre des parfums, des vêtements, des produits. J'ai tous les voyages de mon père pour devenir un homme. J'ai tout son temps. J'ai toute son absence pour le remplacer. J'ai tous ses avions pour changer. »<sup>1216</sup>

Les vêtements et les accessoires mentionnés dans ce passage sont à considérer comme autant de vecteurs de la socialisation différenciée de l'enfant Nina. Ces produits viennent parfaire le jeu de travestissement et de transformation de la petite Nina. Également, ils constituent un des vecteurs de la socialisation différenciée promue par le père. Ainsi, même si les études révèlent

---

dans lequel l'enfant se développe et son rôle de construction de l'identité sexuée de l'enfant se décline selon différentes dimensions. Les représentations qu'ont les parents des sexes et de leurs rôles sont ainsi transmises aux enfants et créent un environnement physique spécifique selon le sexe de l'enfant. Voir, Véronique Rouyer, *La construction de l'identité sexuée*, Armand Colin, Paris, 2007, pp.87-116. Voir aussi, Rouyer V. Zaouche-Gaudron Chantal, « La socialisation des filles et des garçons au sein de la famille : enjeux pour le développement », in A.D. Nouvelle (éd.), *Filles-garçons : socialisation différenciée ?* Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, p.27-54.

<sup>1215</sup> *Garçon manqué*, p.21.

<sup>1216</sup> *Garçon manqué*, p.43.

que l'environnement physique que les parents mettent en place pour leur enfant relève d'une réalité sociohistorique ancienne et que le processus d'éducation varie selon le sexe de l'enfant, dans *Garçon manqué*, le père fait abstraction de ces règles et semble ne pas leur donner de l'importance. Le père, ne tenant pas compte du sexe d'appartenance de son enfant, offre en conséquence à sa fille un éventail de choix et une forme de liberté individuelle.

En somme, même si le père ouvre la voie, initie et alimente l'incorporation du masculin, les cadeaux qu'il apporte ne se limite pas à des produits matériellement destinés à un garçon. Parmi ces objets, on trouve par exemple « un tutu repetto ». Ce qui nous amène à penser que Nina manifeste très tôt des préférences pour des activités et des jeux sexués au masculin. Le penchant de la narratrice pour les jeux de garçons et les activités physiques peut expliquer son développement d'habilités spatiales<sup>1217</sup>. Cependant, on ne peut omettre le goût prononcé de Nina pour le jeu de l'imitation :

La RTA2 forme nos rêves. Elle diffuse des images majeures qui nous suivront, longtemps. Elle rapporte une autre vie au lieu clos. Je sais les dialogues, les visages, la musique. J'apprends vite. J'imité. Je travaille ma mémoire. Nous ne quittons plus le jeu. Nous dressons un mur, une prison dans une prison.

Plus loin, elle écrit :

« Je suis, vraiment, dans ma chambre. C'est le lieu de l'imitation. Je rapporte la réalité puis la modifie. Je marche en rond. Je cherche quelqu'un d'autre. »<sup>1218</sup>

Le jeu d'imitation auquel s'adonne la narratrice favorise la proximité physique et les interactions verbales et contribue à développer des habilités cognitives différentes, notamment verbales<sup>1219</sup> : « parle Brio ! Seul le langage sauve. »<sup>1220</sup> Même si en apparence le but premier de l'imitation est d'*avoir* un corps masculin, la narratrice n'oublie pas que son *être* est féminin : « tu es un garçon manqué. Non. Mais mes spectateurs sont fiers de moi. Je suis. »<sup>1221</sup> Ainsi, si on applique l'analyse de Véronique Rouyer au cas de Nina, on s'aperçoit que le genre n'est pas une caractéristique saillante de l'enfant, la preuve, la capacité de la narratrice à conjuguer deux types différents de jeux, décrits l'un comme masculin (courir, nager), l'autre comme féminin (imitation, jeu de rôle). L'imitation est dès lors considérée

---

<sup>1217</sup> Caldera Y.M., O'Brien M., « Social interactions and play patterns of parents and toddlers with feminine, masculine, and neutral toys », *Child Development*, 1989, 60, p.70-76. Cité par Véronique Rouyer, *La construction de l'identité sexuée*, Armand Colin, Paris, 2007.p.86-89.

<sup>1218</sup> *Garçon manqué*, p.25.

<sup>1219</sup> *Ibid*, p.89.

<sup>1220</sup> *Garçon manqué*, p.55.

<sup>1221</sup> *Garçon manqué*, p.55.

comme un acte performatif, contrairement à ce que Trudy Mendousse écrit à propos de la destruction de la part féminine.

## 1.2 Ahmed : contre et produit de la ségrégation sexuée

Véronique Rouyer explique que l'identité sexuée est une construction psychique, qui comporte des aspects à la fois objectifs et subjectifs. L'identité sociale objective correspond au sexe assigné à l'enfant à sa naissance et aux rôles de sexe auxquels il va se conformer au cours de son développement. L'identité subjective, quant à elle, renvoie au sentiment d'appartenir à un sexe et au sentiment d'être masculin ou féminin. Ainsi, l'identité sexuée ne se réduit pas à la connaissance de son appartenance sexuée, ni à l'appropriation par le sujet des rôles de sexe dans sa culture. Elle se différencie de l'identité du genre (*gender identity*), terme qui renvoie à la connaissance de son appartenance à un sexe, véritable point de départ du processus dans lequel le sujet acquiert et valorise les *patterns* de comportement typiques d'un sexe. L'identité sexuée se distingue aussi de l'identité sexuelle qui implique la question des rapports entre l'identité et l'orientation sexuelle du sujet, notamment le choix d'un partenaire sexuel<sup>1222</sup>.

La deuxième phase de l'émergence de l'identité sexuée est illustrée dans le texte par la création du personnage d'Ahmed, en continuité avec celui de Brio. Ahmed engage l'écriture du moi, au-delà de la question identitaire, dans une discussion sur la propre perception de la narratrice des notions de masculinité et de féminité. En effet, si le premier nom, Brio, montre la nature de l'éducation que la narratrice a reçue, dans laquelle le rôle du père est primordial, Ahmed est à considérer comme une évolution du personnage de Brio. Ahmed est le premier pas dans l'immersion dans la dimension subversive du genre, mais aussi l'élément déterminant de la subjectivité de l'identité sexuée. Dans le domaine d'étude de l'identité sexuée, tout comme dans celui du concept de soi, la plupart des travaux portent sur la dimension objective de l'identité, alors que ces deux aspects du concept de soi se développent conjointement et se manifestent au moment de la reconnaissance dans le miroir. L'épisode du miroir est l'étape à travers laquelle l'enfant développe et montre les prémices de la conscience de lui-même. Or, quand Nina « voit un autre visage dans le miroir » à la place du sien, la question qu'on peut se poser est la suivante : dans quelle mesure Ahmed incarne-t-il une projection émanant d'un désir de se transformer en garçon ? Ou incarne-t-il plutôt les raisons

---

<sup>1222</sup> Véronique Rouyer, op.cit., p.15.

de l'insatisfaction de la narratrice concernant son propre genre et son identité sexuée ? Pourquoi refuse-t-elle d'apparaître comme une fille ou une femme ?

Certes, Ahmed est une identification au sexe masculin, mais ce prénom est surtout un « défi » et la métamorphose d'un corps féminin considéré comme un obstacle et un avoir encombrant dans une culture masculine. Ainsi, si l'on tient compte de l'arrière-plan social brossé dans le texte, Ahmed est une création de la narratrice visant à rompre avec les normes qui constituent et assujettissent le corps féminin. Ahmed est la mise en pratique de l'ensemble des représentations du langage corporel masculin, dessinant surtout l'ampleur de la violence faite à la femme dans une société patriarcale. Le passage de Brio à Ahmed débute par des observations et des remarques sur l'hégémonie du corps masculin, à tous les âges. Le pouvoir du corps est présenté comme celui d'un corps-instrument de violence, à l'instar des enfants qui utilisent « leur petit sexe » pour agresser la narratrice et sa mère. À partir de cette scène d'agression, Nina établit un lien entre la transformation physique de sa sœur en femme et la violence de ces hommes. Elle décrit ainsi le danger qu'elle encourt :

« Ici ma sœur devient une femme, observée. Ici rompt son corps neutre. Ici se transforme l'innocence en désir. Ici se perd l'enfance sèche et interdite pour la vie, sensuelle. Blida est la ville des hommes, permanents. [...] Ici viennent les hontes de marcher, de passer, d'être seulement. [...] Blida est la ville des hommes, éveillés. »<sup>1223</sup>

Dans ce passage, l'auteure se focalise sur un détail, à savoir le regard de l'homme qui est associé à la norme : un regard attiré par les attributs féminins et qui désigne la femme comme l'autre, comme un être essentiellement charnel suscitant les convoitises et fait pour assouvir les besoins et les désirs des hommes. De ce fait, une des raisons qui ont poussé la narratrice à opter pour une attitude de garçon réside justement dans l'envie de se débarrasser des étiquettes misogynes collées au statut de la femme. La liberté est alors en lien direct avec l'anonymat, avec l'invisibilité. Être libre se concrétise par un corps neutre qui passe inaperçu : « je deviendrai un corps sans nom. Je deviendrai une voix sans visage. Je deviendrai une partie. Je deviendrai un élément. Je deviendrai une ombre serrée. Je deviendrai un fragment. J'existe trop. Je suis une femme. Je reste à l'extérieur de la forêt. »<sup>1224</sup>

Plusieurs scènes que Nina se remémore rappellent que le corps féminin n'a pas de place dans cette société et que même le corps d'un petit garçon a plus de pouvoir. Elle raconte ainsi la scène où elle se fait attaquer avec sa mère par une horde d'enfants, qui leur assènent des

---

<sup>1223</sup> *Garçon manqué*, p.67.

<sup>1224</sup> *Garçon manqué*, p.40.

coups de poing et des coups de bâtons. Les enfants incarnent pour Nina la violence faite au sexe féminin, mais cet épisode montre surtout comment leurs corps pré-adultes se déploient comme un élément de supériorité, d'agressivité et de domination : « certains baissent leurs pantalons. Le corps est plus fort que la voix. Le corps est plus agressif que les mots. Leur petit sexe. Leur petite arme. Ils frappent ma mère. Ce n'est rien, des coups d'enfants. C'est doux et rugueux. C'est maladroit. C'est en désordre. Mais c'est déjà tout. Cette main levée. Cet attentat. Cette agression de l'enfant sur la mère. De l'Algérien sur la Française. »<sup>1225</sup>

Face à cette violence, Nina se rend compte de la vulnérabilité du corps féminin dans cette société et du pouvoir du sujet masculin. À cet égard, la narratrice décide de se frayer un passage pour intégrer cette Algérie qu'elle chérie comme son père et qu'elle déteste pour les torts et le mal infligés à sa mère. Ainsi, deux éléments préparent le passage à l'incarnation du deuxième personnage que la narratrice s'est créé et que l'on pourrait éventuellement qualifier de l'événement à l'avènement. Le premier est le désir d'intégrer un système auquel la narratrice n'appartient pas et que les hommes gardent secret. Une fois l'intégration faite, le désir migre et prend une autre forme, à savoir le désir des femmes. Le deuxième élément qui se conjugue au désir est l'interdit<sup>1226</sup> qui brouille les frontières entre le dehors et le dedans.

La narratrice entreprend dès lors un jeu « d'imitation » dans lequel le corps joue le rôle principal. Elle se coupe les cheveux courts ; elle adopte une démarche de cow-boy et met en scène un corps trompeur :

« Seul Amine sait mes envies secrètes, des monstres dans l'enfance. Je prends un autre prénom, Ahmed. Je jette mes robes. Je coupe mes cheveux. Je me fais disparaître. J'intègre le pays des hommes. Je suis effrontée. Je soutiens leur regard. Je vole leurs manières. J'apprends vite. Je casse ma voix. »<sup>1227</sup>

Outre l'allure, les deux scènes de la plage, celle où elle joue au football et celle où elle fait semblant d'être un garçon, donnent l'impression à la narratrice d'être « leur fils »<sup>1228</sup> ; le fils de tous ces hommes qui se retrouvent sur la plage. Le mot « fils » procure à Nina le sentiment d'avoir atteint son but : être un garçon dans le royaume des hommes. Toutefois, ce

---

<sup>1225</sup> *Garçon manqué*, p.67-68.

<sup>1226</sup> Didier Anzieu explique que l'interdit suppose une différenciation effective entre le dedans et le dehors et offre une interface qui sépare deux régions de l'appareil psychique, à savoir le familial (protection, protecteur) et l'étranger (inquiétant et dangereux). L'interdit est caractérisé par sa bilatéralité puisqu'il s'adresse à l'émetteur des interdictions autant qu'au destinataire. Voir, *Didier Anzieu, Le moi peau et la psychanalyse des limites*, (sous la dir.de), Catherine Chabert, Dominique Cupa, René Kaës et René Roussillon, Éres éditions, 2007.

<sup>1227</sup> *Garçon manqué*, p.12.

<sup>1228</sup> *Garçon manqué*, p.18.



désir de devenir un garçon se transforme chez l'auteure en un jeu de travestissement. Un jeu théâtral, qui met en scène sa prétendue force face à la fragilité féminine des autres filles :

« Le jeu reprend à l'école du petit Hydra. C'est un défi. C'est un effacement. Je me remplace. Je suis toujours choisie par l'équipe des garçons. Je joue contre mon camp. Je tiens mon rôle. Ma force n'est pas dans mon corps fragile. Elle est dans ma volonté d'être une autre, intégrée au pays des hommes. Je joue contre moi. »<sup>1229</sup>

Endosser les stéréotypes masculins est une façon de montrer les déterminants péjoratifs et sexistes accolés au statut de la femme en Algérie et une manière de montrer l'ampleur de la valeur différentielle des sexes<sup>1230</sup> et de l'hétéronormativité. Nina Bouraoui affirme :

« Là-bas [...] toutes les femmes auraient tellement aimé être des hommes. Un homme là-bas est un roi, un petit garçon qui naît dans une famille, c'est une fête incroyable et une fille qui naît c'est presque un deuil. Les petites filles sont très libres jusqu'à douze-treize ans, mais dès qu'elles sont réglées pour elles c'est terminé. Elles deviennent infectes, elles représentent la souillure. Être une femme c'est un malheur, mais être un homme aussi, vis-à-vis de la société, il faut avoir au moins un garçon, être un mâle viril. Il y a des familles qui sont détruites moralement parce qu'elles n'ont que des filles et c'est la honte .»<sup>1231</sup>

Le besoin de se travestir s'accroît encore avec la scène de la tentative de viol dont Nina a été victime. Dans cette scène, le lexique employé véhicule l'agressivité, la violence et surtout la désignation de l'homme bestial ne sachant pas maîtriser ses pulsions sexuelles :

Ses yeux sont en feu. Sa voix est rauque. Sa peau est une sécheresse. Il veut frapper. [...] Son geste est une gifle. Sa main est armée. Il pointe, un bâton. Il défait l'enfance. Ce n'est pas un homme. Un monstre creuse des sillons.<sup>1232</sup>

Bien qu'enfant, Nina décèle la nature sexuelle de cette agression. La répétition des phrases antinomiques, comme « ce n'est rien » et « c'est déjà tout », marque l'horreur et le traumatisme psychique dus à cette scène : « ce n'est rien et c'est déjà tout. C'est le viol de ma confiance. C'est une immense trahison. C'est un étranger qui tient ma nuque. Il brise déjà sans savoir. Il retire l'enfance. »<sup>1233</sup> Mais comment oublier cet événement ? La volonté de se « déguiser » en garçon n'est pas dans ce cas un simple travestissement pour s'octroyer plus de liberté, mais un besoin vital pour se protéger et évincer ces « rats » :

« Je me déguise souvent. Je dénature mon corps féminin. Ainsi j'oublie la voix de l'homme. Ainsi, j'efface ses mains douces sur mon visage. Ainsi je nie son intention. Mon enfance

---

<sup>1229</sup> *Garçon manqué*, p.18-19.

<sup>1230</sup> Voir, Françoise Héritier, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob.1996. Voir aussi, Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris. La découverte/Poche.

<sup>1231</sup> Voir, Rosalia Bivona, op.cit. Appendice n°1.p.219.

<sup>1232</sup> *Garçon manqué*, p.47.

<sup>1233</sup> *Garçon manqué*, p.39.

creuse le désert de cet homme qui disparaît jusqu'à l'âge adulte. Cet homme est ma défaite. Jamais je ne donnerai ma main. Jamais je ne céderai mon visage. Ce n'est rien et c'est déjà tout. Cet homme fonde ma peur. Cet homme est la peur. Du bruit. De la rue. Des cris. Le souvenir de ses traits suivra. Il reviendra. Avec le jour. Avec la nuit. Cet homme est la mort des autres hommes. Leurs mains. Leurs voix. Des ombres armées dans mon dos. Longtemps je marche la tête baissée. Longtemps je longe les murs des grandes villes. Longtemps je plie mon corps. Longtemps je fuis les hommes.<sup>1234</sup> »

Par ailleurs, la remémoration de cet événement confirme chez la narratrice l'inévitabilité de la violence des hommes. Nina Bouraoui affirme au cours d'une interview :

« L'Algérie est un pays hanté par le sexe. Il y a une séparation très nette des sexes et donc une frustration. Le sexe et le sang se rejoignent par la femme et par la violence, puisque c'est un pays extrêmement violent. Je ne voulais pas écrire quelque chose d'aseptisé, à l'eau de rose, mon but est celui de bouleverser physiquement le lecteur, non moralement parce que c'est facile, mais je voulais vraiment provoquer du dégoût, de la répulsion, de la tristesse. »<sup>1235</sup>

Au-delà de la frustration sexuelle et du non-respect de la femme, l'homme est peint dans le texte comme un être archaïque, intolérant et intégriste. Les hommes considèrent Noël comme la « fête des impies », surveillent les femmes et leur interdisent l'accès à la plage, le lieu préféré de Nina. Dans ce pays des hommes, le corps de la femme est piégé dans l'univers affreux qu'est celui de la misère sexuelle. Nina montre le rapport pathologique à la femme, au corps et au désir. Nina écrit :

« Je ne vais plus sur la plage de Zéralda. Les baigneurs restent habillés. En pantalon noir et en chemise blanche. Les femmes attendent dans les voitures. Des voiles sur leur visage. Une main sur la bouche. La mer sans hommes. Elle est toujours aussi belle. Elle est seule avec le ciel. Elle est désertée. Une mer sans chair. Les hommes parlent entre eux. Ils surveillent. Baignade interdite. [...] Cacher sa peau. Cacher ses cuisses. Cacher son ventre. Cacher ses épaules. La mer est un vice. »<sup>1236</sup>

Les espaces publics, comme la mer, sont inaccessibles, au nom du puritanisme, d'un voile qui cache une chasse aux corps. Le corps féminin n'a plus de place ; il est soumis à des valeurs imposées, réduit à se taire et à s'enfermer derrière un tissu. En Algérie, le voile est un habillement protéiforme qui maintient, outre la domination masculine, « [la garantie] de

---

<sup>1234</sup> *Garçon manqué*, p.40.

<sup>1235</sup> Voir, Rosalia Bivona, op.cit. Appendice, n°1.p.219.

<sup>1236</sup> *Garçon manqué*, p.60.

l'arabité et de l'identité nationale, d'autant plus que celle-ci est menacée. Le corps semble toujours être dépositaire de la pureté, de l'identité, de l'arabité et de l'honneur.<sup>1237</sup> »

De plus, Nina raconte une autre scène qui l'a marquée et qui brosse la réalité des multiples formes d'inégalités et de violences faites aux femmes:

« Je ne vais plus au cinéma car un jeune homme a caressé mon épaule. Puis mon bras. Dès le début du film. *Le Bon, la Brute et le Truand*. J'ai changé de place. Il m'a suivie. J'ai quitté le cinéma. Avec la haine. »<sup>1238</sup>

Si l'Algérie brossée dans le texte fascine la narratrice par la beauté de la nature et la diversité des paysages, elle la dégoûte à cause des hommes et de leurs comportements. Les hommes s'enrôlent pour obtenir le corps des femmes, mais surtout ils estiment qu'ils en sont les propriétaires. Ils n'ont aucun effort à faire. Il s'agit tout d'abord de « mater » la femme, enfant ou adulte, et de transformer ensuite son corps en un vecteur de soumission. Et même si Nina n'arrive pas à effacer les traces corporelles de la féminité, le travestissement est sa manière à elle de s'arroger le droit de dénoncer l'abjection des hommes contre les femmes. Elle écrit : « Je joue avec ma petite taille. Je joue avec ma peau fine. Je joue sous la pluie d'orage. Je n'ai pas peur de la force du ciel qui noie les jardins et la place d'Hydra. »<sup>1239</sup>

Par ailleurs, tous ces événements témoignent d'une prise de conscience de la limite et de la limitation du corps féminin au sein d'une société patriarcale. Cette prise de conscience isole la narratrice dans une « cage » et l'enferme dans la solitude qui se propage pour désigner toute une condition de la femme dans cette société et la solitude qu'elles peuvent vivre. Nicole Brossard écrit dans ce contexte :

« Je parle de l'extrême solitude des femmes comme d'une caisse de résonance qui amplifie la peur et la peine des femmes aux larmes lisses. Les femmes qui tous les jours disent : « Ça n'a aucun sens d'être née dans ce patelin sans eau ni électricité mais gras dur en tradition et en religion qui nous mettent la corde autour du cou. Ça n'a aucun sens que ma vie soit ratatinée, débile à cause du faible que les hommes ont pour la violence et le mépris appris qu'ils ont de nous »<sup>1240</sup>. »

Ces faits renforcent le désir d'appartenir au camp de l'ennemi, à l'Autre autant détesté qu'envié pour sa supériorité. Cependant, l'incorporation du masculin « par cet enfant qui

---

<sup>1237</sup> Christine Detrez, « À corps et à cris : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines », in Actes du colloque international, *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, 18-19 novembre 2006 au CRASC, Oran. pp.69-79.

<sup>1238</sup> *Garçon manqué*, p.71.

<sup>1239</sup> *Garçon manqué*, p.14.

<sup>1240</sup> Nicole Brossard, *Hier*, Éditions Québec Amérique, 2001, p.303.

ment » est un assassinat, « un infanticide », une imposture et en même temps une victoire sur cet aspect féminin, même momentanée. Nina exprime le devenir homme et l'usurpation des attitudes traditionnelles associées à la virilité, à l'image du vol (« voler leurs manières »), une pratique illégale qui fait d'elle une « hors la loi ». Mais cette appropriation du masculin dépasse l'incarnation d'un rôle elle la transforme en un être puissant et lui permet d'acquérir le pouvoir dont les hommes sont les seuls détenteurs.

Par ailleurs, la prise de conscience s'accompagne souvent dans le texte d'un sentiment de « honte, de *hechma* », parce qu'elle a pris part à un jeu dont les femmes sont victimes. Le mot *hechma* est une manière de somatisation des hontes ressenties par ceux qui l'entourent. Le langage utilisé reflète l'absorption des sentiments d'autrui, l'absence de honte et de remords chez les hommes face aux actes affreux que la femme subit. Et lorsque les causes de la honte s'intensifient, la narratrice se prend d'une violence et d'un sentiment de haine, que traduit par l'emploi de verbes comme « écraser » ou « détruire ».

On peut penser qu'à ce stade de l'analyse, on aurait pu conclure qu'Ahmed est seulement une attitude dans laquelle l'agressivité permet de surmonter ou de vaincre l'autre et que la honte est un sentiment né de la mise à l'écart de son identité sexuée féminine. À ceci près que, de nouveau, la narratrice parvient à brouiller les pistes et nous fait rentrer dans son univers ambivalent de l'entre-deux. Dans la scène où une femme demande à Nina comme elle s'appelle, la narratrice répond « Ahmed » :

« Brio contre la femme qui dit : Quelle jolie petite fille. Tu t'appelles comment ? Ahmed. Sa surprise. Mon défi. Sa gêne. Ma victoire. Je fais honte au monde entier. Je salis l'enfance. C'est un jeu pervers. C'est un jeu d'enfant. C'est une enfant perverse. Brio contre le chasseur. »<sup>1241</sup>

Cette scène d'interlocution entre Paola et Nina est importante car elle s'appuie sur un mode d'adresse qui permet à la narratrice à la fois de provoquer et de revendiquer une identité de garçon. En effet, l'arrière-plan brossé par Pierre Bourdieu de la domination masculine constitue certes une des caractéristiques de la formation de l'identité sexuée, mais il se limite à ramener une réalité psychologique interne à une réalité sociale explicite. Par conséquent, l'identification reste inachevée et inarticulée ; si elle n'a pas pris la forme d'une adresse, elle peut très bien fonctionner en silence ou comme un potentiel, comme l'explique Monique David-Ménard<sup>1242</sup>. La requête de Nina d'être appelée par le nom

---

<sup>1241</sup> *Garçon manqué*, p.44.

<sup>1242</sup> Voir, Monique David-Ménard, *Sexualités, genres et mélancolie, S'entretenir avec Judith Butler*, Éditions Campagne Première, 2009, p.22-28.

« Ahmed », ou l'auto-nomination qui diffère de son appartenance au sexe féminin, est une « demande de re-façonnement de la réalité sociale en modifiant les termes de la reconnaissance qui constitue la réalité sociale et une demande à autrui de contribuer à cette modification.<sup>1243</sup> » Selon Monique David-Ménard, demander à être reconnu comme un garçon est une demande de reconnaissance de soi et une réélaboration de la reconnaissance grâce à laquelle la réalité propre de la personne ou du « soi » a une chance d'être constituée. Ainsi, la réponse de la narratrice est un acte performatif mais aussi subversif, car elle se détache de toute affiliation à un genre établi. Elle est aussi, enfin, « une fantastique demande relationnelle.<sup>1244</sup> »

Est-il possible de s'identifier culturellement et socialement au genre masculin, par le seul fait de se désigner et de se décrire comme un garçon, comme le fait la narratrice ? On ne saurait répondre par oui ou par non à cette question. Ce qui nous intéresse davantage, c'est l'habileté de l'auteure à mettre en œuvre dans le texte une négociation des frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre « ce que je suis », « ce que je veux être réellement » et « ce qu'on m'impose ». L'identité sexuée, dans son émergence et dans sa construction, soulève le problème des limites, tantôt définie et tantôt perdue entre dedans et dehors dans le concept du genre. Redonner de la visibilité à des frontières imperceptibles, à des limites binaires et fixatrices, inscrit en creux les limites de toute pensée ou des concepts qui se fondent sur des idées fixes. Comme l'illustre le texte, la narratrice cultive une absence de positionnement et entretient cet espace dans lequel vivre ne rime pas avec faire un choix.

Cependant, on relève plusieurs caractéristiques inhérentes aux femmes attribuées, par la narratrice, aux hommes, comme la « douceur des mains », les cheveux longs, les gémissements de son amie Amine, les hommes « fragiles », etc.<sup>1245</sup> Ainsi, on s'aperçoit que l'idée que la narratrice a de la masculinité est très différente de la vision dominante. En somme, ce n'est pas parce qu'un garçon adopte une attitude féminine, ou qu'une fille préfère des jeux de garçons et choisit de s'habiller « au masculin », qu'on est face à « une solution narcissique en définitive a-relationnelle<sup>1246</sup> ». Au contraire, comme l'affirme Monique David Ménard, on est en face d'une

« manière d'apparaître pour autrui, de se rendre attirant pour autrui. Et il se peut que la honte associée à cette conduite (conduite d'identification à l'autre genre normativement défini) soit

---

<sup>1243</sup> Ibid., p.23.

<sup>1244</sup> Ibid.p.22.

<sup>1245</sup> *Garçon manqué*, p.35.

<sup>1246</sup> Ibid.p.24.

elle-même la cause de son retrait de toute relation, si retrait il y a. Dans ce cas, [...] la fille supposément sociologique qui souhaite principalement ou exclusivement jouer à la guerre, manier l'épée ou même sauver la damoiselle en détresse, trouve dans la norme culturelle de masculinité quelque chose qui facilite un certain genre d'expression, qui constitue un vocabulaire émotionnel élémentaire pour le soi genré qu'elle est. De ce point de vue, ce n'est donc pas qu'elle est une fille sociologique avec une identification psychique en dissonance par rapport aux notions ou aux normes sociologiques acquises de « fillité » [fi:ité]=*girlness*], mais par le langage, la gestuelle et la dimension signifiante de la pratique corporelle, elle introduit aussi une crise dans la catégorie sociologique de fille, qui montre qu'on ne peut pas seulement renvoyer problématiquement à sa construction sociologique comme si elle était définitivement fixée. »<sup>1247</sup>

Dans ce sens, Ahmed est créé pour montrer cette fluidité du genre et de l'identité sexuelle. De plus, Ahmed est un personnage prégnant, une facette de l'enfant révolté, une manière de se défendre contre un agresseur dont le pouvoir corporel est une oppression. Le personnage d'Ahmed est à la fois une représentation sociale du masculin mais aussi du féminin opprimé. Avoir un corps masculin peut par conséquent être interprété comme une forme de découverte, de connaissance, comme une manière de lutter contre les attentes et les exigences extérieures. Or, cette confrontation n'est pas une répudiation ou un rejet de ce qu'elle est, c'est-à-dire une fille, par sa conscience de la limite de la transformation de son féminin : « Je ne suis pas qui je suis. Une et multiple. menteuse et vraie. Forte et fragile. Fille et garçon, mon corps me trahira un jour. Il sera formé. Il sera féminin. Il sera contre moi. Il fera résistance. »<sup>1248</sup> Mais, en attendant que le corps soit complètement défini et qu'il soit socialement reconnu et désigné au féminin, Nina continue à affronter l'Autre par ses jeux de travestissement, par son corps d'enfant qui cherche à passer outre les obstacles et les censures qui relèvent de la stigmatisation de soi et d'autrui. La maturité du corps féminin suggère par conséquent les limites de la subversion par le biais du corps de l'enfant Nina, mais aboutit surtout à changer de stratégie et de politique pour exprimer un « soi » en harmonie avec l'intérieur et l'extérieur, une fois adulte.

En outre, même si le travestissement peut être considéré comme une parodie et un jeu artificiel, la narratrice ne se donne pas en spectacle pour impressionner ou éblouir le spectateur. Ses performances sont mises au service d'une vérité intérieure qu'elle cherche à montrer et constituent une sorte de théâtralisation de sa vie pour révéler le caractère fabriqué et artificiel du genre.

---

<sup>1247</sup> Ibid.p.25.

<sup>1248</sup> *Garçon manqué*, p.57.

### 1.3 Amine et Ahmed : la confrontation identitaire

La rencontre du masculin et du féminin forme un espace de l'entre-deux, définit l'hybride dans l'expression d'un soi et prône la métisse en tant qu'un individu dont l'identité est à la fois claire et ambiguë. À ce stade de notre analyse, on a pu voir comment la narratrice a invité le lecteur à reconnaître une autre identité, hors normes et traditions. Toutefois, cette part identitaire offerte à lire se confronte à trois types différents de personnes, dont la réaction varie entre appréciation, indignation et confrontation avec sa propre vérité.

La première personne se manifeste sur la plage en Algérie. Paola, une femme, ni algérienne ni française, dit à Nina : « tu es beau ». <sup>1249</sup> Or, au lieu d'apprécier ce moment de reconnaissance et la victoire d'« Ahmed », Nina se tait. Son ami Amine intervient et semble ne pas apprécier cette situation :

« Amine dément. Amine me protège. C'est Nina. C'est une fille. Amine se défend. Il n'aimerait pas ainsi un garçon. Il aime cette fille. Cette fausse fille. C'est sa folie. Pour ce singe. Pour ce travesti. Paola. *Tu es encore plus belle si tu es une fille.* Je ne réponds pas. Je ne sais pas. Je ne me sais pas. » <sup>1250</sup>

Malgré l'intervention d'Amine, la femme semble apprécier la beauté de Nina dans les deux situations, masculine et féminine. L'appréciation manifestée par cette femme surprend Nina, d'où son hésitation. En contrepartie, cette même situation dévoile autant le malaise vécu par Amine et Nina. Judith Butler explique que les genres intelligibles sont en quelque sorte ceux qui instituent et maintiennent une cohérence et de la continuité entre le sexe, le genre, le désir et la pratique de la sexualité. Elle ajoute que, afin que le sexe biologique gouverne le genre, les pratiques sexuelles à disposition de l'individu font en sorte que le sexe féminin corresponde au genre féminin, synonyme de désir hétérosexuel en lien intime avec la reproduction. De plus, pour que ce processus puisse fonctionner, la binarité entre mâle et femelle s'avère essentielle.

Dans le cas de Nina et d'Amine, on remarque en premier lieu une différence dans leur manière de manipuler la pression du genre et du secret en présence d'autres personnes à l'intérieur de lieux fermés, comme la chambre, et de lieux ouverts, comme l'extérieur en général. L'adjectif au masculin (« tu es beau ») utilisé par la femme octroie plus de force subversive à Brio. À ce moment, Nina semble perdue, plonge dans l'eau en considérant ce propos comme une violente attaque. Alors que Nina considère « tu es beau » comme une

---

<sup>1249</sup> Ibid, p.36.

<sup>1250</sup> Ibid, p.31-32.

erreur, Amine opte pour une attitude défensive, comme si les propos de Paola incarnaient un danger pour Nina. Par l'emploi des verbes comme « dément » « protéger » et « défendre », Amine incorpore le rôle du genre masculin dans sa signification la plus traditionnelle : l'homme protecteur de la femme fragile. Cependant, cette attitude peut être interprétée de plusieurs façons. Défendre Nina peut être lu comme une rectification de sa propre position à l'égard du comportement de Nina et de ses jeux de rôle. Cette rectification dénoterait ainsi une incompréhension et une erreur de lecture des inscriptions et des signes du corps de Nina, qui semblent changer. Amine semble vouloir rappeler à Nina ce qu'il considère comme un ordre auquel on ne saurait déroger : le désir du naturel. Nina, par conséquent, ne peut être vue par ce dernier que comme une fille. De ce fait, l'affirmation du genre féminin de la narratrice permettrait à Amine de la réintégrer dans la grille du système normatif, tout en affirmant sa masculinité hétérosexuelle. Cette tentative de rappel à l'ordre du commun est questionnée par des termes comme « fausse », « démentir », « singe » et « travesti », qui pointent tous le genre féminin de Nina comme a-naturel. La réponse, fût-elle de la femme « tu es encore plus belle si tu es une fille »<sup>1251</sup>, laisse Nina et Amine silencieux.

Par ailleurs, alors que la narratrice travaille sur son *devenir* garçon, Amine exploite son identité sexuelle biologique, c'est-à-dire utilise le sexe féminin de son amie comme justificatif et moyen de défense contre les paroles prononcées par Paola, alors qu'il a toujours gardé le secret des travestissements de la narratrice. Pour la narratrice, le « silence [d'Amine] est un accord », une façon d'approuver ses comportements. Alors que Nina a cherché un soutien de la part de son ami « qui [l']aime comme un garçon »<sup>1252</sup>, de complexes jeux de miroirs s'établissent entre eux. Alors qu'Amine est efféminé, avec ses « cheveux longs, noirs et bouclés », « sa peau si blanche, si fine, veille sous la peau d'une fille », Nina, quant à elle dans « sa force » et par son autre moi, Ahmed, « [l'] aime comme un homme, comme s'[il] était une fille ». <sup>1253</sup> Ainsi, Nina, tout comme Ahmed, ont besoin de se mirer dans l'autre, dans leur semblable, pour se reconnaître et pour confirmer leur existence. Chacun fonctionne ainsi comme un miroir réfléchissant l'image de l'autre.

« Toi, Amine, tu m'appelles Yasmina. Mais pas devant les autres. C'est ton secret. C'est ta façon d'être un homme. Tu dis Yesmina, à l'algérienne. En appuyant sur le « Y ». Ça donne de la puissance. De l'autorité. De l'homme sur la femme. De la domination. De toi sur moi. Et du

---

<sup>1251</sup> *Garçon manqué*, p.31-32.

<sup>1252</sup> *Garçon manqué*, p.12.

<sup>1253</sup> *Garçon manqué*, p.60-64.



désir. Dans ta bouche. Yesmina me féminise. C'est fugitif. C'est un jeu. C'est un rôle. Qu'on efface très vite en plongeant des falaises du Rocher plat. Comme deux anges. »<sup>1254</sup>

Par ailleurs, déçue devant la fausseté de la réaction et de l'attitude d'Amine, mais surtout par son conformisme à l'égard des normes, Nina se montre violente, comme « un vampire » pour emprunter l'expression de Trudy Mendousse. Nina se nourrit de sa chair : « j'ai déjà pris de ta chair. Je t'aime comme un homme Amine ».<sup>1255</sup> Elle est un homme qui aime une femme, « Amine » ; elle veut le « posséder », le « pénétrer » et s'emparer de son corps en s'emparant de son pantalon préféré, autrement dit de son sexe<sup>1256</sup> :

Je le garde longtemps. En otage. Je refuse de le rendre. Ta mère proteste. Je vis dans ton vêtement, là où précisément tu tiens ton sexe caché.

N'est-ce pas à cet instant, par ce geste, par ce vol, que prend l'homosexualité ?<sup>1257</sup>

Évidemment, il est possible d'attribuer une forme d'« homosexualité » à l'auteure si l'on tient compte du fait qu'elle a publié un livre racontant l'histoire de deux femmes qui s'aiment, *La vie heureuse*. Mais il est important de préciser que, dans *Garçon manqué*, il est d'autant plus complexe de décrire la narratrice ou son ami comme homosexuels, vues l'ambiguïté de la relation qu'ils entretiennent et la position hybride dans laquelle ils se positionnent. Toutefois, on note, dans le texte, plusieurs expressions d'indignation à l'encontre de l'attitude de l'enfant Nina et précisant l'a-normalité de son comportement. Ainsi, la mère d'Amine, angoissée, exprime sa peur envers l'étrange relation d'amitié qu'entretient son fils avec Nina. Une inquiétude qui révèle entre autres le poids de son attachement à la binarité des sexes : « je ne veux pas que mon fils devienne homosexuel », dit-elle.<sup>1258</sup>

En croisant le comportement d'Amine avec le comportement de sa mère, Nina écrit :

« Tu me regardes longtemps. Tu me désires en secret. Ta mère veut nous séparer. Elle dit. Elle répète. Son obsession : je ne veux pas que mon fils devienne homosexuel. Elle dit le mot en premier. Elle dit mon mot. À force de traîner avec cette fille. Cette fausse fille. C'est la folie d'Amine. Son miroir. ON va les changer de classe. Les empêcher. Mais c'est trop tard. J'ai pris de ta chair. Je t'aime comme un homme, Amine. »<sup>1259</sup>

---

<sup>1254</sup> *Garçon manqué*, p.186.

<sup>1255</sup> *Garçon manqué*, p.58.

<sup>1256</sup> Voir, Trudy-Mendousse Agar, *Violence et Créativité de l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmattan, 2006, pp.222-223.

<sup>1257</sup> *Garçon manqué*, p.65.

<sup>1258</sup> *Garçon manqué*, p.55.

<sup>1259</sup> *Garçon manqué*, p.64-65.

Outre la peur de l'homosexualité manifestée par la mère d'Amine, on décèle dans ses propos un conditionnement sur la vision de la sexualité et une imprégnation par le système hétéronormatif. Par ailleurs, l'échange des rôles entre Amine et Nina ne semble se détacher de la bi-catégorisation sexuelle essentialiste, car, tout au long du texte, la narratrice semble vouloir adhérer à un ensemble de règles et de représentations genrées et reproduire la présentation d'un sexe social masculin en opposition avec Amine, qui incarne, quant à lui, une représentation féminine du genre.

À ce stade de notre analyse de la confrontation entre la représentation d'Amine et de Nina, on remarque que ce que nous avons considéré comme un reflet de « performativité » peut être interprété dès l'évocation de certaines scènes plutôt comme une « performance ». Judith Butler, l'une des pionnières de la théorie *queer*, a théorisé l'inadéquation entre le sexe social et le genre : une femme peut être « masculine » et un homme « féminin » ; qui plus est, le genre n'est pas une donnée fixe, car, au fil des siècles, les concepts de féminité et de masculinité ont évolué. Elle considère ainsi le genre comme la naturalisation de l'acquis et une norme à laquelle les individus doivent adhérer, mais aussi comme une mascarade, un travestissement. Le travestissement est le reflet de la performativité et de la performance. Ainsi, la performativité est à considérer comme le processus par lequel le sujet est/se construit par la répétition d'acte performatifs, dont le genre n'est ni l'origine ni la cause, et qui ne relèvent pas d'un choix délibéré. En revanche, la performance est ce qui sert à rendre visible la construction culturelle du masculin et du féminin, comme par exemple les spectacles de « drag kings »<sup>1260</sup>. Ce qui nous intéresse dans *Garçon manqué*, c'est non pas de relever seulement les actes de performativité ou de performance et de les catégoriser, mais bien plutôt de mettre l'accent sur ces deux notions qui ne sont pas toujours distinctes et témoignent souvent d'une forme de fluidité. Si la transformation de la narratrice en garçon, en Algérie, peut être considérée comme un acte performatif et subversif du genre, en France, on est confronté à une attitude qui semble davantage relever de la performance.

#### **1.4 Mademoiselle ou presque... manquée**

La narratrice semble accorder une place importante à l'apparence physique, une apparence à laquelle un pouvoir semble être conféré par la transformation de son identité. Si Nina se déguise en garçon en Algérie, En France, elle est appelée cette fois à se déguiser en fille.

---

<sup>1260</sup> Judith Butler, *Gender trouble*, 1990, New York : Routledge, 1999 ; voir en particulier, la partie 3 intitulée « subversive bodily Acts », p.80.101.

En effet, la narratrice raconte l'attitude nouvelle qu'elle adopte en France : « Être présentable. Bien coiffée. Faire oublier. Que mon père est algérien. [...] Faire oublier mon nom. Bouraoui. Le père du conteur... Étouffer Ahmed et Brio. Dissimuler. »<sup>1261</sup> Par le biais de ces phrases, on ne peut que se demander pourquoi Nina persiste à cacher, dissimuler Ahmed et Brio, cette masculinité acquise et revendiquée en Algérie. « Dans cet été français je cache profondément Ahmed. Je ne réponds pas aux voix qui disent : petit, jeune homme, monsieur-dame. C'est votre petit-fils ? Dans ces cas-là je ne regarde pas ma grand-mère. Je sais qu'elle n'aime pas cette ambiguïté-là. Mes vêtements. Ma façon de marcher. Ma coupe de cheveux. »<sup>1262</sup> À Rennes, Nina essaie de se comporter comme une fille, oublie « les jeans, les shorts, les maillots en éponge, les claquettes, les cheveux ébouriffés, ça va pour ici. (L'Algérie). »<sup>1263</sup> Nina s'habille alors comme une fille, « pantalon très fin, très fille, imprimé de petits cœurs rouges, des taches, du sang, qui se répètent sur un chemisier à manches courtes et un ensemble Daniel Hechter. »<sup>1264</sup> Un ensemble qu'elle « déteste ». Ces vêtements sont pour la narratrice « un déguisement », sa « peau française ».

Nina s'efforcera donc de devenir une fille parce que sa grand-mère « aime les vraies filles ». Si la narratrice ne rencontre aucune difficulté à se transformer en garçon en Algérie, redevenir fille s'avère moins facile, mais faisable, par amour pour sa mère, et pour venger l'histoire de Méré. *Être* une Fille prend dans ce contexte le sens de sacrifice, car pour la narratrice « ce n'est pas soi qui compte. On arrive toujours à se soigner. À guérir. À se guérir de la haine des autres. C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance. De leur humiliation. Notre berceau. Ce qui nous attendait. Le contexte. Ce qui a été fait. Ce qui a été dit. Leurs blessures transmises. Cet héritage-là. Ces regards sur eux, en France, en Algérie puis encore en France. »<sup>1265</sup>

Malgré ses tentatives, par amour, de se retransformer en fille, Nina considère la féminité comme une trahison. La féminité est véhiculée ainsi par la couleur rouge, les petits cœurs, qui sont autant d'artifices, mais aussi de visions stéréotypées de la féminité. Tout cela renvoie à la nécessité de subvertir ces signes rapidement par le biais d'une autre image du même ordre, soit les « tâches de sang », allusion au flux menstruel perçu dans la plupart des sociétés patriarcales et des religions comme une souillure honteuse. Subvertir les signes de la féminité

---

<sup>1261</sup> *Garçon manqué*, p.87.

<sup>1262</sup> *Garçon manqué*, p.180.

<sup>1263</sup> *Garçon manqué*, p.80.

<sup>1264</sup> *Garçon manqué*, p.81.

<sup>1265</sup> *Garçon manqué*, p.112.

par un autre signe du même rang met l'accent sur le ton ironique de la narratrice, mais aussi sur l'absurdité des règles auxquelles elle doit se conformer. Un autre détail lié à cette image imposante de la féminité réside dans le nom d'un créateur parisien de vêtements répété plusieurs fois : « Daniel Hecter ». Ce nom est associé à la France et à des valeurs féminines (séduction, élégance.) ; il renforce le sentiment de Nina d'être étrangère dans son propre corps. À la différence du désir manifesté en Algérie de se transformer en garçon, être une fille en France est une comédie imposée dans le but d'offrir aux regards des autres un corps féminin visible, mais aussi un effacement d'une part d'elle-même, de sa part algérienne.

La féminité et la masculinité peuvent être considérées par conséquent comme une obligation sociale, indépendante du sexe biologique. À ce propos, Colette Guillaumin affirme :

« [Cette] sexuation ne doit pas être si évidente qu'on le proclame puisque le travail de le rendre sexué, de le fabriquer tel, est une entreprise de longue haleine, commencée très tôt, à dire vrai dès les premières secondes de la vie, et qui n'est jamais achevée car chaque acte de l'existence est concerné et chaque âge de la vie introduit un chapitre nouveau de cette formation continue. [...] Cette « fabrication » ne se limite pas à des interventions purement anatomiques qui concernent la seule apparence du corps et ses réactions motrices mais, par le biais de ces pressions et incitations physiques, elle construit également une forme particulière de conscience. »<sup>1266</sup>

L'association des termes comme « une vraie fille » et « mentir » montre que le processus d'assimilation de cette identité n'est pas une achevé. En revanche, malgré ses efforts pour intégrer les codes de féminité, la narratrice semble se focaliser plus sur la pression de ces normes de genre et la réflexion sur son éventuel renoncement à l'identité qu'elle désire.

Le tiraillement de Nina entre le vouloir et le devoir se manifeste ainsi à travers le regard des autres. La confusion des sexes véhiculée par l'apparence de Nina semble n'échapper à personne à Rennes : « Dans cet été français je cache profondément Ahmed. Je ne réponds pas aux voix qui disent : petit, jeune homme, monsieur-dame. C'est votre petit-fils ? Dans ces cas-là je ne regarde pas ma grand-mère. Je sais qu'elle n'aime pas cette ambiguïté-là. »<sup>1267</sup> Puis, elle mentionne les rumeurs à son sujet : « Des chuchotements. Des regards fuyants. Moi on ne me confie rien. Mais je devine la rumeur. » Les spéculations à l'égard de Nina sont ici l'expression d'un imaginaire collectif, d'un folklore prônant l'uniformité. Ce même folklore que Nina déteste<sup>1268</sup>, qu'elle considère comme « dangereux », comme une identité culturelle

---

<sup>1266</sup> Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, 1992, Côté femmes, p.119.

<sup>1267</sup> *Garçon manqué*, p.159.

<sup>1268</sup> *Garçon manqué*, p.102.

étroite, qui menace : « Ce lopin de terre à protéger. À défendre. Du fil de fer barbelé. Autour de leur folklore. »<sup>1269</sup> Les rumeurs verbalisent ce constat du folklore et révèlent la dialectique sémiotique de la relation de l'uniforme avec le déguisement, l'homogénéité qui dissout à jamais l'individualité réfractaire. Cette peur des rumeurs explique aussi peut-être la peur d'Amine de s'assumer dans sa féminité, de crainte qu'il soit rejeté et exclu de son cercle uniforme. Certes, Nina se sentait mal en mettant la petite robe rouge ; elle avait « froid » et l'impression d'être « nue ». <sup>1270</sup> Toutefois, l'effort qu'elle a fourni pour mettre cette robe semble lui apporter quelque part satisfaction et la reconnaissance de sa grand-mère : « elle a près d'elle ses deux petites-filles. Une fille qui ressemble à un garçon mais qui porte, pour une fois, une magnifique robe à imprimés rouges. »<sup>1271</sup> Se plier aux normes quitte à se trahir soi-même pour acquérir une certaine reconnaissance, cette fois dans le sens de l'acceptation en tant qu'Algérienne qui sait « s'adapter » aux normes françaises : c'est là, selon elle, une preuve d'intégration.

« Garçon manqué » : ces mots prononcés par la grand-mère française véhicule dans le cas de Nina enfant une menace de rejet, de l'anormalité inacceptable. Devenir invisible traduit dès lors la peur de la narratrice en France, dans ce pays où tout caractère anormal est sanctionné. La capacité de Nina à compromettre la lisibilité sexuelle et à tester son aptitude à se plier aux normes sociales, par des gestes enfantins (utiliser la crème Nivea comme une mousse à raser), se heurte à la limite de l'âge : enfant, elle continuera ses jeux de transformation jusqu'à l'âge adulte. « Jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Jusqu'à l'âge du non. De la majorité. Non. Jusqu'à ma vie libre et parisienne. »<sup>1272</sup>

En somme, Nina Bouraoui a mis en œuvre tout un processus du développement de l'identité sexuée. Cette construction implique autant le noyau familial, avec ses affects, l'éducation et l'interaction entre parents et enfant, et s'étend jusqu'à l'environnement extérieur, à savoir le cercle de l'amitié dans une relation interindividuelle. Souvent, les études se focalisent sur l'âge adulte, oubliant que l'enfance est la période la plus essentielle de l'émergence et de la constitution de cette identité. La narratrice montre par ses jeux, son désir de se transformer en garçon mais aussi par le biais du portrait d'Amine, que pour l'enfant, l'identité sexuée est plus maniable et malléable. Nina tend à dé-réaliser la binarité sur laquelle se fonde le genre mais aussi à partir de laquelle d'autres identités sexuées s'opposent, ce qui

---

<sup>1269</sup> Ibid, p.102.

<sup>1270</sup> Ibid, p.126.

<sup>1271</sup> *Garçon manqué*, p.128.

<sup>1272</sup> *Garçon manqué*, p.126.

tend à renforcer une bi-catégorisation sexuelle immuable. Il s'agit de changer les représentations, pour que la réalité change. Enfin, Nina montre à travers le processus de l'émergence de l'identité sexuée qu'une femme a la capacité de vivre en même temps au féminin et au masculin, et qu'un homme porte en lui le féminin, à condition qu'il l'assume. Cette capacité de faire le va-et-vient entre les deux identités sexuées réside dans la volonté mais aussi dans le degré de « l'adaptation » de l'individu, capable de s'ouvrir à autrui et de décroiser les frontières entre les sexes, pour mettre en évidence l'interdépendance du biologique et du culturel, pour prouver que le biologique ne précède pas le culturel, mais qu'ils sont interdépendants.

## **2. Nina, l'épanouissement d'une identité sexuelle dans un tiers espace**

### **2.1 Paola et la soumission d'une nature masculine**

Paola : « ses jambes. Sa cigarette. Ses lèvres qui fument. Sa voix qui prononce. Paola. Son Ventre. Sa peau. »<sup>1273</sup> Nous nous intéressons à ce personnage dont la présence a été furtivement mentionnée à travers les souvenirs de Nina, mais dont l'image de la femme qu'elle incarne est unique. Dans l'épisode du haut de la falaise, Nina s'adonne à une activité très masculine en Algérie : le « saut de la mort ». Sur la falaise, les hommes se réunissaient au sommet d'un rocher plat pour sauter ensuite dans la mer. Pour la narratrice, cette activité n'est pas sans risque, d'où la mise en garde d'Amine : « freine ton élan dans l'eau. Sinon, tu t'écrases sur les rochers ». L'attrait de Nina pour ce saut est fondé sur l'expérimentation d'une pratique interdite aux femmes, pour une pratique masculine qui demande beaucoup de courage et de puissance physique. Dès lors, surgit Paola, une femme qui se fraie seule un chemin parmi les hommes et se met au sommet du rocher tout en laissant son mari et son fils en bas, en train de l'observer. Le personnage de Paola offre à Nina dans un premier temps une image du corps visible aux regards, mais aussi une attitude d'insouciance face aux diverses contraintes sociales et sexuelles qui font la souffrance de la narratrice.

Par ailleurs, la représentation de cette Paola dans le texte ne correspond à aucun des modèles présentés par Nina, car elle n'a connu que des modèles traditionnellement stéréotypés. Paola offre en conséquence une nouvelle image de la femme à Nina. D'après la description de Nina, Paola possède des « mains de femme », de la « souplesse » et « les épaules fortes ». Un autre terme utilisé pour la décrire est l'« impulsion », synonyme de force et de résistance. Pour Nina, Paola est l'incarnation de la perfection, car elle combine les

---

<sup>1273</sup> *Garçon manqué*, p.31.

attributs masculins et féminins, elle confond les deux principes de beauté traditionnelle. À cette description corporelle s'ajoute le comportement provocateur et impassible de Paola face aux hommes. De fait, par son positionnement au sommet du rocher, cette dernière investit un lieu symbolique masculin. Ainsi, pour la première fois de sa vie, Nina rencontre une image réussie de la mixité des traits physiques mais aussi comportementaux ; Paola est porteuse, par sa masculinité et sa féminité relatives, des lieux d'organisation d'autres voies de rêverie.

Nous pensons dès lors que Paola est l'incarnation de l'androgynie, support d'une méditation sur l'entre-deux ambigu, dans ses liens entre le social et le biologique qui compose son identité, une réalisation de la conciliation de deux identités. La figure de l'androgynie est orientée aussi vers le degré de fonctionnalité et d'adaptabilité de l'individu en société. L'androgynie intéresse en tant que sujet saisi dans une interaction avec le collectif ; il est appréhendé en tant que comportement social. Dans le texte, c'est Paola qui inverse les rôles et amorce la discussion avec Nina en manifestant son intérêt pour un autre sujet : en complimentant la narratrice en tant que garçon, Nina ne répond pas et elle se sent déstabilisée parce qu'elle s'est fait reconnaître en tant que garçon mais aussi parce qu'elle est à nouveau enfermée dans un rôle féminin stéréotypé à cause du comportement d'Amine. Or, même après ce compliment, Nina ne répond pas et manifeste une attitude d'étrangeté vis-à-vis de soi-même, de tous les repères d'intelligibilité qu'elle s'est construits et à partir desquels elle voulait être pensée.

Par ailleurs, le recours à la figure de l'androgynie est la deuxième stratégie dont l'auteure fait usage pour montrer l'absurdité de la notion sexe/genre et proposer une autre manière de penser la sexualité et le désir, comme des concepts plus complexes et plus multiformes que ne le laisse croire la conception androcentrique des normes. L'androgynie et le travestissement sont deux stratégies utilisées par la narratrice au service de divers discours. L'androgynie est une figure énigmatique qui problématise la relation des opposés, la notion d'identité et celle du rapport à l'autre, dont nous avons tenté de tracer les contours. Penser l'androgynie conduit à penser l'impossible rapport de couples d'opposés : le masculin et le féminin, le moi et l'autre.

Porteuse, tantôt d'un rapport de complémentarité dans lequel chaque terme conserve son identité et vient s'ajouter à l'autre, tantôt dans un rapport de synthèse, dans lequel chaque unité viendrait se fondre avec l'autre pour former un troisième terme, la fluidité des modulations infinies de l'acte sexuel par l'interchangeabilité des rôles et la vulnérabilité des

deux sexes donne à voir l'identité sexuelle comme une identité hybride à la fois difficile et facile à cerner.<sup>1274</sup>

## 2.2 Le corps affranchi

François Laplantine explique que la pensée métisse est une pensée de la tension qui évolue à travers les langues, les époques, les histoires de vie, les continents et les cultures.<sup>1275</sup> Le métissage, comme on l'a expliqué dans le chapitre précédent, réside entre autres dans le métissage spatiotemporel. L'alternance entre deux continents et trois pays (la France, l'Algérie et l'Italie) constitue l'espace narratif de *Garçon manqué*. Si les espaces français et algérien marquent la différence de la narratrice par rapport aux autres, son métissage lui permet de faire face, grâce au travestissement, à la violence masculine et à la transmission douloureuse de la guerre. Toutefois, le troisième espace, l'Italie, permet à Nina de s'épanouir et d'affirmer une identité sexuelle assumée.

En effet, la prise de conscience précoce<sup>1276</sup> de la narratrice de son homosexualité, de son désir pour les femmes, s'est accompagnée d'un sentiment de honte parce qu'elle sait qu'elle transgresse les normes d'une société qui impose l'hétérosexualité comme norme. Nina étouffe son désir pour le même sexe, joue le garçon à la plage, mais « languit » d'amour et de fascination pour Paola. Elle déclare :

« Paola. Ses jambes. [...] Ses lèvres qui fument. Sa voix qui prononce. Paola. Son ventre. Sa peau. [...] Ma honte est un silence infini. Ma honte ferme ma vie. [...] Je reste en déséquilibre. Paola. Je prie la nuit. Je prie le ciel. Je prie Amine. Paola. Longtemps j'entendrai sa voix. »<sup>1277</sup>

Le désir de Paola se fait en silence, se vit en cachette. Outre le personnage de Paola, Nina éprouve de l'affection pour « Marion », une amie présentée par sa grand-mère. La narratrice

---

<sup>1274</sup> Voir Justine Gonneaud, *L'Androgyne dans la littérature britannique contemporaine : évolution et métamorphose d'une figure*, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2013. Disponible sur <tel-00986694>

<sup>1275</sup> *Garçon manqué*, p.83.

<sup>1276</sup> Vieuxmaire *et al.* notent que « l'homosexualité n'est pas simplement une sexualité, c'est un comportement, une façon de vivre, d'être » (12). Ils ajoutent que « beaucoup d'homosexuels, filles ou garçons, se rendent compte très précocement qu'ils sont différents des autres ; parfois dès l'âge de sept ou huit ans, le plus souvent à la préadolescence, quand leurs camarades commencent à s'intéresser aux personnes du sexe opposé. Partant de vagues impressions, ils doivent effectuer un long cheminement avant d'avoir une conscience raisonnée de leur situation, puis un cheminement peut-être encore plus long avant de pouvoir s'accepter tels qu'ils sont. Dans tous les cas, il ne s'agit pas d'un choix, d'un effet de mode ni même des conséquences d'une mauvaise influence ou d'une déception. » (p.8) Voir Vieuxmaire Stéphane, « Une prise de conscience précoce ». Ed. Association Contact. Paris.2003.  
<[http://contact.france.free.fr/brochure\\_parents.pdf](http://contact.france.free.fr/brochure_parents.pdf)> consulté le 10/08/2016.

<sup>1277</sup> *Garçon manqué*, p.30.



dit ne plus pouvoir se détacher de cette dernière, qu'elle est « indispensable » dans sa vie et dans son « existence ».

L'Italie offre à la narratrice un espace pour exprimer son *être* au-delà des fantasmes d'*être*. L'Italie est cet espace interstitiel, autre, dans lequel Nina s'exprime hors dichotomies et par lequel le processus du devenir se concrétise loin des stigmates sexistes, homophobes et transphobes que suggère le titre *Garçon manqué*. Nina dit : « C'est arrivé à Tivoli. Je ne suis pas allée à Saint-Malo mais à Rome. Un été brûlant. Un été détourné. C'est arrivé là. Dans cette saison propice à ça. Cette saison des corps. [...] Nous sommes descendues au grand Hôtel. [...] Une chambre à deux lits. »<sup>1278</sup> À Rome, Nina ne se considère pas seulement comme un sujet social, comme une identification à un modèle algérien ou français ; elle se redécouvre et reprend contrôle sur elle-même et sur son être. Nina déclare :

« Je suis heureuse à Rome. J'ai attaché mes cheveux et on a découvert une nuque très fine. Et encore plus. Des attaches sensibles. Un joli visage. Des yeux qui devenaient verts au soleil. Des mains et des gestes de femme. Une voix plus grave et contrôlée. Je suis devenue heureuse à Rome. Mon corps portait autre chose. Une évidence. Une nouvelle personnalité. Un don, peut-être. Je venais de moi et de moi seule. Je me retrouvais. Je venais de mes yeux, de ma voix, de mes envies. Je sortais de moi. Et je me possédais. Mon corps se détachait de tout. Il n'avait plus rien de la France. Plus rien de l'Algérie. Il avait cette joie simple d'être en vie. »<sup>1279</sup>

En Italie, Nina n'a pas besoin d'être cette image-miroir de l'autre. Rome est un lieu neutre, intermédiaire, au sens géographique comme au sens figuré, qui fait disparaître le « reflet altéré et amoindri<sup>1280</sup> » pour laisser place à une femme différente, à un « je » qui s'assume hors des rapports du pouvoir conflictuels : c'est la révélation du soi. Plus besoin de montrer l'obsession de la société à vouloir fixer de manière lisible sur le corps la marque de l'homosexualité ou de la différence sexuelle. « Tout changeait. Par ma peau. Par mon regard. Rien ne serait plus jamais comme avant. Par mon seul corps. De ce qui s'en dégageait. Par sa décision. D'être un corps libre dans les jardins de Tivoli. »<sup>1281</sup> En Italie, Nina prend conscience de la réalité de son corps, à la fois en tant que sujet et objet, comme un réceptacle

---

<sup>1278</sup> *Garçon manqué*, p.162.

<sup>1279</sup> *Garçon manqué*, p.199-200.

<sup>1280</sup> Voir, Patrick Imbert, « Discours et images de soi », chapitre 3, *Trajectoires culturelles transaméricaines*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p.13. Patrick Imbert explique que le principe monocentrique de l'identité n'a été remis en question qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, suite à la défaite du nazisme et à la décolonisation. Ainsi, de nouveaux enjeux idéologiques ont vu le jour, donnant naissance à des transformations dans les constructions identitaires et conduisant ainsi à une reconnaissance positive de la différence.

<sup>1281</sup> *Garçon manqué*, p.189.

de l'imaginaire mais aussi un lieu d'inscription d'une réalité immédiate. Comme un phénix, Nina renaît de ses cendres, s'auto-engendre : « je venais de moi et de moi-même. »<sup>1282</sup>

La dernière section de l'œuvre brise l'enfermement de la narratrice dans le(s) secret(s) dont la tension s'est fait sentir tout au long du texte, que ce soit par le corps ou par l'écriture. Révéler son homosexualité est pour la narratrice une manière de reprendre du pouvoir sur ses désirs. C'est mettre la main sur le mot accaparé par la mère d'Amine : « elle dit le mot en premier. Elle dit mon mot. »<sup>1283</sup> La narratrice reprend possession du mot preuve et le transforme d'une injure blessante et imposée en une affirmation et un épanouissement. « Son mot » est une autorévélation, la matière première de l'aveu de son lesbianisme.

Le processus de libération du corps du carcan de l'abstraction et de la conceptualisation semble aboutir en accédant « au désir ». Dans ce cas de figure, le désir constitue un point nodal qui relève tant du vouloir que des pulsions sexuelles. Même si l'avènement du désir reste imperceptible à l'œil nu, il revêt une visibilité à travers la description de la ville et des éléments naturels, dans un contexte associé à la sensualité : « les arbres humides », « ces allées trempées », « le ruissellement ».<sup>1284</sup> Nina se sent désirée pour la première fois par l'intensité et le devenir du regard des autres. « Moi, immobile devant l'objectif de l'appareil photographique. Cet œil. Ce témoin. » L'appareil photo fixe l'instant de naissance du plaisir, cette émotion ou sensation fantomatique, mais aussi la pure présence des chairs et des sens. « Cet œil. Ce témoin. Qui fixait les épaules, le ventre et le dos nu des garçons de l'été. Qui me plaçait au centre de tout. Qui m'incluait à la vie. À la simple vie. Dans leurs cris. Dans leur joie. Dans leur beauté. Avec le bruit de cette grande cascade qui mouillait mes cheveux. Juste pour la photo. »<sup>1285</sup> Enfin, le désir éprouvé par la narratrice produit un déploiement d'énergie et de vie. « Être. Se promener. Tarder à rentrer. Regarder. Ne plus avoir peur. De rien. Parmi ces hommes. Parmi ces femmes. »<sup>1286</sup>

Par ailleurs, le désir révélé à la fin du texte peut être interprété comme un désir sexuel. Ainsi, la longue attente de son avènement signale non pas seulement la singularité de son caractère mais aussi l'existence d'une nouvelle éthique de la différence homosexuelle (lesbienne). La valorisation du corps à la fin du texte marque l'effet de la rencontre amoureuse sur la narratrice, mais aussi met en avant un désir autre qui n'est jamais désir

---

<sup>1282</sup> *Garçon manqué*, p.189.

<sup>1283</sup> *Garçon manqué*, p.63.

<sup>1284</sup> *Garçon manqué*, p.180.

<sup>1285</sup> *Garçon manqué*, p.200.

<sup>1286</sup> *Garçon manqué*, p.198.

d'appropriation et d'annihilation de l'autre<sup>1287</sup>. De surcroît, l'idée du corps qui se détache et se définit par lui-même grâce au désir se fait un ancrage de l'idée de libération du corps qui entraîne la libération de la femme. Le sentiment que « [son] corps [la] trahira un jour » cède la place à « [sa] décision [d]'être un corps libre ». <sup>1288</sup> La narratrice abolit toutes les connotations pathologiques et dangereuses attribuées à « l'homosexualité » pour annoncer sa « sortie du placard <sup>1289</sup> ».

De ce fait, la narratrice utilise le « nous » au pluriel, un nous féminin collectif qui s'est libéré des contraintes sociales. Cependant, même si on déduit que ce désir est en lien avec l'homosexualité, Nina ne précise pas de quel type de désir il s'agit. Par conséquent, il demeure dans le secret d'autres secrets, perpétuant ainsi l'ambiguïté jusqu'à la fin. Peut-être est-ce une manière d'établir une identification heureuse, d'inscrire les incertitudes sporadiques des perceptions et des jugements, cette fois du lecteur, et d'ouvrir l'espace de l'écriture vers d'autres horizons à exploiter.

### 3. Écrire les différences : l'accès à un humanisme renouvelé

Si avoir un nom voulait dire être emprisonné, ne pas en avoir un serait-il le moyen de s'en libérer ? « C'est personne, mon nom », dit Ulysse à Polyphème.<sup>1290</sup> La scène évoque

---

<sup>1287</sup> Penelope J. Engelbrecht explique que la relation amoureuse/sexuelle entre deux sujets lesbiens annule les positions consacrées qui régissent la relation hétérosexuelle, respectivement celle du sujet (l'homme) et celle de l'objet (la femme). Elle les remplace par deux positions de sujets, décrits par les termes de « subject » et d'« other/self », « It remains true in either approach that certain bodies are positioned in one way and other bodies in other way, and that gender, homosexuality, heterosexuality, and subjectivity have different meanings for those in differently deployed bodies. In an ironic way, then, the female body is crucial to the postmodern construction of lesbian desire. » Voir, Penelope J. Engelbrecht, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York University Press, 1996, p.102.

<sup>1288</sup> *Garçon manqué*, p.198.

<sup>1289</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éd. Amsterdam, 2008. Eve Kosofsky Sedgwick affirme que l'ensemble de la culture occidentale moderne s'articule autour du binarisme homo/hétérosexuel et que celui-ci affecte les binarismes qui structurent l'épistémologie contemporaine, tels que savoir/ignorance, secret/révélation, privé/public ou santé/maladie. S'appuyant sur de nombreux textes datant de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle (Wilde, Proust, Nietzsche, Melville et James), elle traque l'émergence des nouveaux discours institutionnels taxinomiques (médical, légal, littéraire, psychologique) qui produiront en miroir les figures de « l'homosexuel » et de « l'hétérosexuel », au détriment des multiples différences au cœur des sexualités. Depuis sa première publication aux États-Unis en 1990, *Épistémologie du placard*, est devenu un classique à côté des travaux de Judith Butler et de Theresa de Lauretis, à l'origine de la théorie *queer*.

<sup>1290</sup> Le mythe raconte qu'Ulysse et ses compagnons parviennent au pays des Cyclopes. Sans le savoir, ils franchissent d'invisibles frontières et parviennent dans l'âge d'or abritant des géants monstrueux ne possédant qu'un œil, méprisant la civilisation et ses règles. Ainsi, Polyphème va jusqu'à rejeter les lois de l'hospitalité des Grecs et se nourrit de chair humaine. Craignant pour leurs vies, les compagnons d'Ulysse voulaient partir, alors que ce dernier, poussé par la curiosité, décide de voir qui habite la grotte. Une scène de carnage s'ensuit et Ulysse est face un dilemme : s'échapper ou tuer le monstre, mais s'il le fait, il ne pourra jamais ressortir de la grotte et il sera enfermé à jamais. Ainsi, il décide d'employer une de ses ruses les plus

Ulysse usant de sa plus célèbre ruse afin d'éviter une mort éminente face au cyclope. Ainsi, il offre au géant un vin exceptionnel, une sorte de nectar divin et lui annonce qu'il s'appelle personne, *outis*. Enivré, Ulysse réussit à percer l'œil de Polyphème, mais les cris de ce dernier ont réveillé le reste des cyclopes, qui demandent à qui ils ont affaire et Ulysse répond encore une fois : personne !

La ruse du héros d'Homère consiste à ne pas se présenter sous son vrai nom mais comme celui qui n'est pas, « celui qui n'est pas pris dans un nom ». Nicole Lapierre explique qu'Ulysse use de ce nécessaire écart entre l'être et le signe qui le représente, sur lequel se construit toute nomination. Écart qui permet tous les jeux, toutes les distances et les non-coïncidences possibles entre l'un et l'autre<sup>1291</sup>. De plus, il affirme que ces personnes qui, « changeant de port, et se cherchant un havre, las de porter l'encombrement bagage d'un “nom à coucher dehors” », ont préféré s'en délester au bout de leur voyage, ces personnes dont parle Nicole Lapierre, ne sont pas des héros mythologiques mais bien des individus, des héros de tous les jours, qui ont pris cette décision au lendemain d'une guerre ou d'une mortelle offensive contre la minorité à laquelle ils appartenaient. D'autres ont choisi de se défaire de leurs patronymes difficiles à porter, à écrire ou à prononcer, de ces noms qui, par leur l'exotisme, leur consonance ou leur provenance gênent la vie sociale, la vie relationnelle et réduisent ceux qui les portent à un particularisme dans lequel ils ne se reconnaissent pas, du moins pas tout entiers.<sup>1292</sup>

Dans *Garçon manqué*, on a vu, à ce stade de notre analyse, que le paradigme onomastique est utilisé en premier lieu comme une mise en scène de divers jeux de travestissement, afin de déranger la logique univoque de l'appartenance et de l'identité en tant que présentation de soi à autrui dans sa dimension la plus réduite. Toutefois, comme dans une fouille archéologique, en creusant les strates des noms présentés dans le texte, on se rend compte qu'en creux de chaque consonance du prénom de la narratrice se dessine l'empreinte d'une identité qui à la fois assigne à Nina une place, mais aussi affirme sa singularité dans l'espace social, dans un espace miné non par la différence mais par le rejet. Les noms choisis par l'écrivaine se déploient par conséquence à la croisée de l'individuel, du familial et du social, mais surtout de la conscience intime. Cependant, la liberté individuelle des choix et des usages des noms dans le texte ne dénote pas une liberté individuelle absolue et ne conduit

---

célèbres. Voir, Homère, *Odyssée*, IX, 365, Paris, Les Belles lettres, 1939, p.44.cité, in, Nicole Lapierre, *Changer de nom*, Stock, 1995, p.11-12.

<sup>1291</sup> Voir, Nicole Lapierre, *Changer de nom*, Stock, 1995, p.11-12.

<sup>1292</sup> *Ibid.*, p.12.

pas tout à fait à un affranchissement total à l'égard de la prégnance des idéologies dominantes. Selon Nicole Lapierre,

« l'optique grossissante du changement de nom révèle en effet l'emprise du national sur le nominal, l'ambivalence des phénomènes d'identification et d'affiliation, les mécanismes d'intériorisation individuelle des normes et valeurs de groupe, mais aussi la pensée magique et les constructions idéologiques qui s'emparent des signes et repères de l'identité. »<sup>1293</sup>

Yasmina, Nina, Ahmed, Brio sont des hétéronymes qui agissent en corrélation, suivant un mouvement identitaire de fluidité. Il est important de souligner le rôle important de ces noms dans la dénonciation d'une réalité oppressante et de l'injustice à l'égard de la femme et du corps féminin. Mais il est tout aussi important de préciser qu'ils soulignent également le fait que « le changement, selon les cas, annule, transpose ou traduit<sup>1294</sup> ».

L'expérience singulière de la narratrice n'est pas orientée vers la recherche d'une forme de condition humaine. Cependant, on peut déceler dans le sillage de cette expérience individuelle, que ce soit à travers les prémices de l'identité sexuée que nous avons analysée dans le chapitre précédent ou dans l'attention manifestée par Nina à l'égard de l'Autre (féminin ou masculin), non seulement une relecture de l'identité sexuée ou sexuelle, mais aussi une incarnation en soi des « diversités sexuelles », comme acheminement vers un humanisme en perpétuel renouvellement et ouverture, d'où peut-être l'attachement de la narratrice à cultiver le sentiment de l'ambiguïté.

En effet, il a été utile de s'appuyer sur les notions développées par les *gender studies* et les *queer studies* pour mettre l'accent sur les désirs de sexe de la narratrice et l'émergence de l'identité sexuée. Nous avons abordé un des désirs de Nina, à savoir l'homosexualité, conçue comme une révélation, une conscience et un épanouissement du corps. Mais cette interprétation ne constitue qu'une des pistes pour approcher cette identité sexuée et interpréter le leitmotiv de l'ambiguïté. L'autre aspect que nous analysons ici porte sur la manière dont le sujet métis se libère des frontières qui emprisonnent le nom : comment, à partir de l'acquisition de plusieurs noms, parvient-il à réaliser le pari individuel d'un changement qui ne soit pas sans conflit intérieur mais qui puisse en même temps garantir un avenir salvateur ?

Tout phénomène identitaire se construit sur la reconnaissance à la fois du même et de la différence avec l'autre. Les noms choisis par Nina sont l'expression de l'être sensible à cette forme d'ouverture. Multiplier les noms revient aussi à porter une « non-identité », conçue

---

<sup>1293</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>1294</sup> *Ibid.*, p.17.

comme une anticipation des stigmatisations, à faire face aux diverses clôtures internes et externes que comporte une société (cultures, appartenances, rôles sociaux) Cette non-identité, dans l'œuvre de Nina Bouraoui, n'est pas à comprendre comme un schisme identitaire ; bien au contraire, il faut la saisir comme une multiplicité, une pluralité dans l'unicité, comme une capacité d'adaptation du « je », constitutive de la richesse de l'expression du « soi ».

L'identité implique l'identification à un genre, à une race, à une nationalité, à une langue. Elle confère à la personne une visibilité en se fondant sur une masse préétablie. La non-identité, quant à elle, est souvent définie comme une stratégie visant à contourner l'assimilation nominale et les préjugés, à compléter l'uniforme et à parfaire une égalité de statut, mais cet usage reste relatif, eu égard à la croyance des individus dans sa validité. Foucault utilise « la non-identité » comme une diversité pure et simple, qu'il importe de ne pas incarner ou substantialiser. Il affirme que cette non-identité contribue à une l'élaboration d'une autre économie du corps et des plaisirs au féminin et au masculin. Dans « ces limbes heureuses de la non identité », il qualifie ainsi cette vision de la non-identité, ouvrant ainsi au mouvement *queer*. Nina Bouraoui met en œuvre deux images du genre, ambiguës, dont la définition est difficile : « un garçon manqué » et une « fille ratée ». Ces deux figures correspondent à la théorie de la déconstruction prônée par le mouvement *queer*. Ainsi, le nom de « Brio », comme association à une « identité » masculine, détruit la figure de Yasmina (une fille biologiquement parlant, l'identité initiale) ; Ahmed, dont les traits masculins et féminins brouillent les pistes de l'identification, remplace Brio et par la suite se voit remplacer par Nina. Dans ce mouvement de déconstruction progressive, Nina Bouraoui déstabilise tous les repères de la sexuation. Elle donne à voir la capacité du corps féminin à acquérir « des diversités sexuelles », pour emprunter le mot que Michel Morais utilise pour remplacer le mot *queer*<sup>1295</sup>. La déconstruction implique une distanciation à soi, comme une réponse aux idéologies essentialistes, identitaires ou intégristes. Elle implique aussi une ironie et la force de subversion dont Nina ne cesse de faire preuve pour dénoncer des faits abjects, qui touchent l'être humain dans son humanité, Nina écrit :

« La française, la vicieuse. Comme celles qui fréquentent des Noirs. Ces visages. Ces couteaux. Oui, ce rejet est sexuel. Oui le racisme est une maladie. Un vice ? Une maladie honteuse. Qui se développe parfois dans le silence des maisons... Haïr l'autre, c'est l'imaginer contre soi. C'est se sentir possédé. Volé. Pénétré. Le racisme est un fantasme. C'est imaginer l'odeur de sa peau, la tension de son corps, la force de son sexe. Le racisme est une maladie. Une lèpre. Une nécrose. C'est

---

<sup>1295</sup> Le mouvement *queer* fédère toutes les minorités sexuelles. C'est mouvement qui se veut autant contestataire que rassembleur, afin de braver l'arbitraire des normes et des étiquettes en matière de sexualité.

le corps de ma mère avec mon père qui dérangerait. Ces deux chairs-là. Ce rapport-là. Cette union-là. Ce frottement-là. Ce rouge-là. Cette mécanique-là. »<sup>1296</sup>

Le parallèle mis en œuvre dans ce passage entre le racisme et la sexualité (par l'image de l'union charnelle des parents de la narratrice) permet de développer l'idée de la disqualification de l'essentialisme de toutes choses. Luc Ferry explique, dans *Sagesses d'hier et d'aujourd'hui*, que si les individus n'étaient que des « exemplaires » d'une nature commune, comme les chats ou les chiens, ils auraient tous les mêmes comportements et les mêmes caractéristiques. Il explique ainsi en utilisant l'exemple des crimes contre l'humanité que « si on est raciste, on extermine tout le monde, puisque tous les individus ressortissant à une nature commune, à une même catégorie, présentent les caractéristiques que l'on déteste. De même qu'il invalide le racisme, ce premier principe de l'humanité moderne conduira à dénoncer le sexisme, cette idéologie parallèle au racisme selon laquelle il y aurait "une nature féminine", comme il y aurait une nature du Noir. » Ainsi, c'est parce que le corps est fait de telle manière qu'il limite la liberté : la transposition de la dénonciation du racisme contre les « noirs » et du sexisme aboutit à une dénonciation de toutes les formes de ségrégations.

Les identités sexuelles constituent une diversification interne de l'identité qui dépend essentiellement de l'expérience de vie de l'individu. La représentation de soi dans *Garçon manqué* maintient ouverte l'interrogation sur l'identité. Les premiers pas entrepris par Nina vers la construction de cet humanisme de la diversité se fait dans ces distances prises par rapport à la langue d'origine. Ce détail, on le trouve notamment chez Derrida, dans son travail d'évitement de toutes les marques d'appartenance juive. Dans *Circonfessions*, Derrida met en scène une figure complexe de l'identité qui se répète à sa manière et fortement personnalisée. Il fait ainsi un retour sur soi par le biais du décentrement, créant par conséquent un soi qui n'est pas tout à fait identique à lui-même : un moi sujet qui parle et un moi objet<sup>1297</sup>. Dans l'écriture de son expérience de vie, Derrida installe l'économie de « la différence » qui signifie la « différence » mais à l'infini. Alain Renaut souligne que l'idée de distanciation dans l'attachement permet en prenant l'exemple de Derrida, à partir d'un vécu marrane, de se référer à l'horizon du cosmopolitisme, puisque la double apparition identitaire (juive et chrétienne) coexiste avec une double disparition des deux identifiés : un juifs qui l'était tout

---

<sup>1296</sup> *Garçon manqué*, p.155-156.

<sup>1297</sup> Voir, Jacques Derrida, *Circonfessions*, Paris, Seuil, 1991. Un des passages qui illustrent cette distanciation par rapport à soi et explicitant la conscience que le sujet a de soi-même est le suivant : « Si je suis une sorte de marrane de la culture catholique française, et j'ai aussi mon corps chrétien [...], je suis de ces marranes qui ne se disent même pas juifs dans le secret de leur cœur, non pour être marranes authentifiés de part ou d'autre de la frontière publique, mais parce qu'ils doutent de tout, jamais ne se confessent ni ne renoncent aux lumières. » (p. 160).

autant le chrétien qui le serait mais jamais entièrement, comme les lois raciales devaient leur rappeler plus tard.<sup>1298</sup>

L'expérience du vécu, attachée à la diversité interne de l'identité, dans ce binarisme de l'appartenance, peut ainsi être transposée au vécu de Nina Bouraoui, du fait du caractère problématique de l'héritage colonial franco-algérien. L'arrachement, dans *Garçon manqué*, s'effectue par le biais de la désignation de deux camps : « nous » et « eux » (*us and them*)<sup>1299</sup>, mettant en exergue les relations complexes entre la France et l'Algérie depuis la guerre d'indépendance. Les désignations « eux » et « nous » sont aussi interchangeable selon le territoire dans lequel se trouve la narratrice. La relation entre « nous » et « eux » ancre une relation d'inclusion et d'exclusion. Si l'identification garantit au sujet, selon Jean-Luc Albert, Claudine Bavoux et Michel Watin, par la délimitation des frontières, une appartenance ethnique et culturelle et lui permet de donner du sens à la réalité qui entoure les acteurs de la société<sup>1300</sup>, l'identification résultante constitue plutôt une catégorie précise de société, soit la société homogène.

Dans le cas de Nina, la délimitation des frontières est aussi une manière de les défaire, un défi lancé à tous ceux qui ont l'habitude de ranger les personnes dans des catégories d'appartenance. Ainsi, lorsque des jeunes qui n'arrivent pas à deviner d'où elle vient lui demandent : « ça fait longtemps qu'on te regarde avec mes amis. On peut te poser une question ? Es-tu israélienne ? »<sup>1301</sup>, Nina affirme avoir l'impression d'être « hors la loi », un danger qui menace une construction systémique. Elle affirme : « Le danger est en nous. Il est sous la peau. Sur le visage. [...] Il est dans le manque d'un pays. Il vient de la séparation. De mère française. De père Algérien. »<sup>1302</sup> Mais la narratrice use de la lumière de ce même corps pour inscrire une résistance face au pouvoir (de la société ou du poids de l'histoire), afin de ne plus avoir à se « justifier », à « expliquer » « la peur de l'autre, cet étranger ». <sup>1303</sup> Cet humanisme est un être humain ouvert aux autres cultures, non pas selon un mouvement

---

<sup>1298</sup> Alain Renaut, *Un humanisme de la diversité, Essai sur la décolonisation des identités*, Flammarion, Paris, 2009, p.432-433.

<sup>1299</sup> Karin Barber, « Views of the Field : An Introduction », in Karin Barber (éd.), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington-Indianapolis : Indiana University Press, pp.1-12.

<sup>1300</sup> Jean Luc Albert, Claudine Bavoux et Michel Watin (éds.), *Métissage. Tome II, Linguistique et anthropologie : Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, 2-7 avril 1990*, Paris, L'Harmattan. Cité par Anny Mavambu-Ndulu, « La figure du métis dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui : une redéfinition des frontières et des relations entre la France et l'Algérie ? ».

<sup>1301</sup> *Garçon manqué*, p.156.

<sup>1302</sup> *Garçon manqué*, p.35.

<sup>1303</sup> *Garçon manqué*, p.19.



homogène, mais selon une myriade de courants de pensée, au sein d'un univers diversifié, éclaté et en perpétuel mouvement.

L'humanisme de la diversité chez Nina Bouraoui apparaît ainsi dans l'écriture d'une trajectoire individuelle propre à chaque expérience de vie, en faisant apparaître la multitude des représentations identitaires oscillant entre « attachement » et « détachement », mais pas en tant que séparation et complète distanciation mais comme un croisement éminent des contraires et des antipodes<sup>1304</sup>.

S'ils s'inscrivent dans un même contexte culturel, Nina et Amine ne partagent pas la même expérience de vie en tant que sujet métisse. En effet, si l'identité de Nina fluctue entre attachement et arrachement, dans le cas d'Amine, même s'il partage le même positionnement en tant que sujet, l'arrachement semble prendre le dessus sur l'attachement. En effet, Nina explique qu'« Amine choisira à l'âge de dix-huit ans. Il occupera son camp. Il deviendra entier. Il défendra un seul pays. Il saura, enfin. »<sup>1305</sup> Elle affirme : « Je voyage à l'intérieur de moi. Je cours, immobile. Mes nuits sont algériennes. Ma mémoire rapporte les visages qui forment mon visage. Mes jours sont français, par l'école puis le lycée, par la langue employée, par Amine qui dit l'autre pays, absent et espéré. »<sup>1306</sup> Amine revendique une appartenance française, constitutive d'une part de son identité. Les mots « se perd », « renie », « séparation », « rupture » sont utilisés par Nina pour décrire « l'envie » de son ami de « cet ailleurs » et son détachement d'« avec l'Algérie », ce qui fait « sa folie. »<sup>1307</sup>

Opter pour une seule identité, pour une seule appartenance absolue, est pour Nina inenvisageable, d'où l'incompréhension qu'elle manifeste à l'égard de l'attitude de son ami, qui refoule la singularité de son être, dont il est produit : « son corps est désespérément en Algérie. [...] Nous ne serons jamais comme les autres. »<sup>1308</sup> La narratrice déploie une série de procédés afin d'éclairer la situation de son ami. En premier lieu, elle le met en garde :

« En France tu ne seras pas un métis. Ta peau est blanche mais tes cheveux sont trop noirs. En France tu ne seras pas un bon arabe. Tu ne seras rien. De mère française. De père algérien. En France les vrais Arabes ne t'aimeront pas. Tu parles avec un accent. Tu parles avec les mains. Tu as besoin de toucher tes amis. Mais tu ne parles pas arabe ? Tu ne sais pas l'Algérie. Tu ne sauras pas la

---

<sup>1304</sup> Alain Renaut, *Un humanisme de la diversité, Essai sur la décolonisation des identités*, Flammarion, Paris, 2009, p.432-433.

<sup>1305</sup> *Garçon manqué*, p.19.

<sup>1306</sup> *Garçon manqué*, p.20.

<sup>1307</sup> *Garçon manqué*, p.22.

<sup>1308</sup> *Garçon manqué*, p.23.

France, Amine. Tu seras encore à l'extérieur de ta terre. [...] Tu ne seras pas français. Tu ne seras pas un Algérien en France. Tu ne seras rien et tu seras tout. »<sup>1309</sup>

Le rejet décrit par la narratrice montre l'impossibilité de s'attacher à un seul pays. Elle essaye de prémunir son ami du « danger » de l'appartenance homogène à laquelle il adhère en refoulant l'autre partie constitutive de lui-même. Nina anticipe, non sans une certaine ironie, les réactions des Français, afin de montrer les stigmates d'une identité qu'Amine acceptera et qui n'est pas et ne sera pas la sienne, soit l'identité de « Kabyle ». Elle affirme :

« En France on te prendra pour un Kabyle, Amine. [...] Ils décideront pour toi, contre ta vérité. Tu seras trahi. Mais tu ne diras rien. Ton silence est une tristesse. Ton silence est un refus. Ton silence est une omission. En France ce sera mieux d'être kabyle. Mieux qu'algérien. Moins compliqué que franco-algérien. Tu feras plus propre Amine. Une sécurité. À force, tu parleras kabyle. Avec l'accent juste. Avec l'intonation. Mais sans le sens. Sans la chair. Tu parleras une langue squelettique.

Tu n'es pas kabyle, Amine. Malgré ta peau désespérément blanche. »<sup>1310</sup>

La narratrice ajoute :

« Tu aimeras cette nouvelle définition. Ton confort. Ton secret. Ton mensonge. Tu t'y habitueras. Tu te présenteras ainsi. Ça reviendra toujours, partout, comme une maladie. [...] Kabyle rassemblera tes deux origines. Kabyle formera l'identité. Être unique. Fait d'une souche. D'une seule tension. D'une seule ligne. D'un seul foyer. Le Nord sur le Sud. Le blanc sur le noir. Tu quitteras l'enfance. Tu me quitteras. Tu nous quitteras par ton nouveau peuple, ton invention. [...] Tu deviendras folklorique, Amine. »<sup>1311</sup>

Ces deux passages montrent l'anticipation de la narratrice et les conséquences dues à l'attachement d'Amine à une seule identité, « française » en l'occurrence. La narratrice développe une approche pour réintroduire de « l'attachement » dans la séparation choisie par son ami. En choisissant une identité purement française, Amine effectue une représentation de lui-même qui intègre une identité collective et nationale. Or, cette même identité choisie l'assigne à une identification imposée, constitue une fixation artificielle dans une catégorie que les autres estiment en cohérence avec la leur, la catégorie de « Kabyle », mais qui ne satisfera pas l'individu concerné. Être perçu comme kabyle entraînera selon la narratrice un ensemble de dénis, de mensonges sur les origines, entraînant Amine dans de vains efforts pour concilier son identité de sujet métisse et son identité nationale, dans un processus d'accommodement qui convient selon elle à la majorité :

---

<sup>1309</sup> *Garçon manqué*, p.40-41.

<sup>1310</sup> *Garçon manqué*, p.57-58.

<sup>1311</sup> *Garçon manqué*, p.59.

« Oui, j'ai la peau blanche. Mon grand-père avait les cheveux blonds mais j'ai perdu sa photographie. Et tu iras encore plus loin, Amine. Non, je ne suis pas comme eux. Ces étrangers. Cette souffrance. Ces enfants de la deuxième génération. Je n'ai pas leur mémoire. Je suis vraiment très différent. Non, je ne sais rien de la banlieue. [...] Ils me font peur. Je ne comprends pas. Leur vie. Je n'entends pas leurs voix. Je les évite. Non, je ne suis pas comme eux. Vous voyez bien. J'ai perdu mon accent. Je ne parle plus avec les mains. Je deviens français. Je suis un homme tranquille. Tu ne seras rien, Amine. [...] Tu seras un homme triste. Un Algérien qui se défend. Un Algérien qui se noie. »<sup>1312</sup>

La difficulté d'intégrer une identité consistante se fait aussi par le moyen de l'ironie et de l'autodérision, caractéristiques attribuées à l'identité culturelle algérienne. Ainsi, c'est par le biais de la caricature de l'imaginaire français que Nina prévient son ami des écueils liés à son choix :

« Tu sauras, toi, *Ava Inouva*. Ils danseront sur cette chanson. Ils te demanderont comment faire. Les mains ouvertes. Le torse bombé. Les coups de hanche. Tu leur montreras comment un homme danse autour d'une femme. Ta ronde. Ton défi. Ta vengeance sur ta proie française. Tes youyous. Tes sifflets. Tes paumes frappées. Tu te souviendras. Tu te souviendras des enfants algériens qui nous lançaient des pierres à la sortie de l'école du petit Hydra. »<sup>1313</sup>

La danse, cette identité culturelle réduite et folklorique, rappelle la manière occidentale de réduire l'autre à des caractéristiques caricaturales qui ne respectent pas sa posture et le besoin de reconnaissance auquel il aspire pour contourner les apories d'une appartenance pleine et entière. Par conséquent, Amine est face à deux options pour le moins réductrices : la première réside dans l'incarnation d'une identité culturelle superficielle, non choisie ; la seconde, dans la reproduction à l'identique d'une identité par le processus de l'assimilation des représentations forgées à son sujet. Dans les deux cas, l'expression identitaire d'Amine est vouée à l'échec car elle n'exprime qu'une démarche, « celle d'une mise artificielle des attachements sous une sorte de voile de l'ignorance.<sup>1314</sup> » La distance par rapport à soi ne provient pas par conséquence d'un choix personnel, mais d'une démarche extérieure au sujet. « Kabyle » est aussi une identité qui se maintient dans une cohérence traditionnelle ; être kabyle, c'est être enfermé dans une logique répétitive, une logique tribale close sur elle-même, dans une communauté dans laquelle le collectif l'emporte sur l'individuel. Amine n'a plus le choix selon Nina ; il incarne la passivité, et son silence ne fait que confirmer les

---

<sup>1312</sup> *Garçon manqué*, p.61.

<sup>1313</sup> *Garçon manqué*, p.16.

<sup>1314</sup> Alain Renaud, *Un humanisme de la diversité*, op.cit.p.434.

anticipations de la narratrice : « toi [Amine], tu allais déjà vers ton silence »<sup>1315</sup>, un silence dans ce cas destructif, infécond.

C'est à travers la subtilité de la réflexion d'Alain Renaut que se développe la réflexion sur l'écriture de l'identité, dans *Garçon manqué*, et qu'on arrive à comprendre que l'humanisme de la diversité ne tient pas seulement compte du comportement de celui qui essaie d'exprimer son identité, mais doit aussi passer aussi au crible de la décolonisation de nos pratiques, au sens large. En somme, l'expression de l'identité, qu'elle concerne l'intimité, la nationalité, le nom, ne se passe jamais d'un va-et-vient incessant entre une cristallisation et une fluidification, avec des risques et des formes extrêmes d'un côté comme de l'autre. La complexité de la question de l'identité qu'interroge le texte non seulement met en avant un truisme, mais porte aussi attention aux divers contextes, notamment historiques, des personnages, assimilés aux autres, et Nina, en tant que sujet exprimant un individualisme singulier. Autrement dit, écrire un récit de vie, une quête de soi, c'est inscrire, pour reprendre les mots de Zigmunt Bauman, une identité qui prospère sur le champ de bataille, ne surgit que dans le tumulte ; sitôt que le bruit des armes s'éloigne, elle s'assoupit et reste silencieuse. On ne peut échapper à ce dilemme<sup>1316</sup>.

L'idée d'une construction identitaire singulière ne peut s'effectuer sans le rapport avec les autres. Le mouvement fluide qui s'inscrit entre le « je » et l'« autre » dans le texte se fonde principalement sur le concept de la « reconnaissance » développé par Charles Taylor, qui en tire des conséquences pour analyser les demandes de reconnaissance des divers groupes qui constituent une communauté politique. Le paradigme identitaire, dans *Garçon manqué*, est orienté par un idéal d'authenticité, de fidélité à soi-même et à sa manière d'être. Charles Taylor affirme :

« Il existe une certaine façon d'être humain qui est *ma* façon. Je suis appelé à vivre ma vie de cette façon, non à l'imitation de la vie de quelqu'un d'autre. Mais cette notion donne une importance nouvelle à la fidélité que je dois à moi-même. Si je ne le suis pas, je manque l'essentiel de ma vie : je manque ce qu'être humain signifie pour *moi*. »<sup>1317</sup>

Deleuze, dans son analyse de *L'être et le néant* de Sartre, montre qu'autrui est à la fois sujet et objet, en suggérant que : « [...] autrui n'est ni un objet dans le champ de ma perception ni un sujet qui me perçoit : c'est d'abord une structure du champ perceptif, sans laquelle ce champ dans son ensemble ne fonctionnerait pas comme il le fait. » Il définit ensuite cette structure

---

<sup>1315</sup> *Garçon manqué*, p.201.

<sup>1316</sup> Zigmunt Bauman, *Identité*, Paris, L'Herne, 2004, 2010 pour la traduction française.

<sup>1317</sup> Charles Taylor, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion, 1994, p.47.

comme l'expression d'un monde possible. La possibilité de ce monde serait chez Nina Bouraoui l'expression d'une multiplicité du « je », en ce qu'elle vit déjà en présence de deux mondes possibles par son hybridation culturelle. Comme métisse, par conséquent, elle se rapproche de cet état de « néantisation » nécessaire pour accéder à d'autres perceptions<sup>1318</sup>.

Enfin, le principe de l'individualité brossé dans le texte est l'expansion d'une identité variable, non univoque, qui s'écrit selon le principe de l'originalité, témoignage d'une différence avec l'autre et produit d'une expérience propre, d'un vécu singulier. Nina et ses multiples facettes identitaires signifient que chacun a quelque chose d'unique à dire. Une incarnation de la rébellion et de la non-conformité aux exigences extérieures, puisque le sujet puise en lui-même son modèle de vie, qui ne saurait constituer le produit dérivé de la société. Le sujet bouraouien est engendré intérieurement : « être fidèle à moi-même signifie être fidèle à ma propre originalité qui est quelque chose que moi seul peux énoncer et découvrir.<sup>1319</sup> » Toutefois, le moi engendré intérieurement, pour reprendre les mots de Charles Taylor, ne se résume pas à un procès monologique, mais se construit plutôt à partir d'un dialogue intérieur et extérieur, comme un acte d'accomplissement et non de dépendance : « Nous avons besoin de relations pour nous accomplir, pas pour nous définir.<sup>1320</sup> »

## Conclusion de la partie

Sur les pas de Simone de Beauvoir, Nina Bouraoui écrit : « Toute ma vie constituera à restituer ce mensonge. À le remettre. À l'effacer. À me faire pardonner. À être une femme. À le devenir enfin. »<sup>1321</sup> Alors que l'auteure raconte le récit d'une fillette qui s'investit dans un jeu de rôle afin d'accéder à un univers masculin, le vrai projet, « devenir enfin une femme », est formulé dès l'ouverture du livre. Nina apparaît comme un personnage de décentrage, comme un être impur et en devenir. Le jeu des « je(s) » ancré dans le texte perturbe la binarité du système de sexe et de genre et met l'accent sur une ontologie provisionnelle et performative. Nous avons ainsi affaire à une stratégie scripturale dénonciatrice et revendicatrice, qui met surtout en scène la quête constante de soi et de l'autre en soi, une caractéristique qui ne concerne pas seulement le sujet métis mais qui s'étend à tout individu.

Dans cette partie, nous avons essayé de montrer la remise en question de l'idée de l'origine et d'autorité, en soulignant la méfiance de Nina vis-à-vis des canons, mais aussi en

---

<sup>1318</sup> Gilles Deleuze, op.cit.p.303.

<sup>1319</sup> Ibid, p.48.

<sup>1320</sup> Ibid, p.51.

<sup>1321</sup> *Garçon manqué*, p.15.

montrant comment elle se construit son propre chemin en s'appuyant sur une conscience et sur une subjectivité nomades. L'écriture de l'entre-deux débute par un brouillage générique de l'œuvre, une ambiguïté qui rend mouvantes les frontières entre les domaines du savoir et tend à déplacer constamment des structures préexistantes. Nina se présente comme un être à la fois réel et fictif, comme une entité en perpétuel mouvement, fragmentée, décentrée. Les contradictions décelées dans le comportement de la narratrice créent la faille dans laquelle Nina Bouraoui manifeste son refus de la causalité et de toute téléologie.

Nina la métisse investit les espaces comme une nomade, grâce à ses allers-retours entre l'Algérie et la France. L'itération du déplacement met en place une ontologie des sujets en transition, en devenir, des identités provisoires et performatives. L'oscillation entre l'intériorité et l'extériorité déploie un sujet-femme, selon un processus de déconstruction/construction puis reconstruction. De plus, on a pu montrer que la prédominance des structures spatiales sur les structures temporelles dans le texte est liée au statut du sujet hybride qui refuse tout attachement à un seul endroit. Il importe aussi de noter que les espaces écrits orientent le parcours textuel et épistémologique du sujet-femme. La dimension temporelle est traduite par le travail de la mémoire, et les souvenirs constituent la dimension axiologique du statut du sujet.

L'écriture de l'espace géographique, dans *Garçon manqué*, n'est donc pas la simple revendication d'une appartenance culturelle spécifique, mais elle semble davantage provoquée par les pressions du système littéraire, plutôt que par un besoin instinctif d'appartenance. La problématisation de l'espace dans l'œuvre est liée à son statut de périphérie géopolitique. Certes, il ne s'agit pas de nier toute liberté à l'écrivaine, ni de considérer les œuvres comme de simples produits répondant à une logique externe, mais de rappeler l'existence de pressions externes à toute création. Dans le texte de Nina Bouraoui, on trouve cette double injonction de pression due à l'espace vécu et aux exigences du système littéraire : « Écrire rapportera cette séparation. Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence. »<sup>1322</sup> Comment inventer ainsi de nouvelles voies afin de ne pas être catégorisée ? La parade trouvée par Nina consiste simplement à décentrer ces lieux d'appartenance, à les fragmenter pour les recomposer à sa guise. Le décentrage des espaces extérieurs inclut même des espaces intérieurs, comme le foyer familial, symbole de sécurité et d'appartenance. La maison familiale des grands-parents

---

<sup>1322</sup> *Garçon manqué*, p.34.

se transforme « en un territoire miné, divisé en compartiments avec une insistance sur les serrures, les portes. Et des images comme celles des papillons piégés <sup>1323</sup> ». De plus, le déplacement géographique est souvent lié à un déplacement identitaire. En détruisant l'unicité identitaire et territoriale, Nina se construit un espace d'écriture, un territoire de création qui est son œuvre, car l'écrivain « est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de locution) et qui doit se construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. <sup>1324</sup> »

Grâce à son métissage identitaire, le sujet, dans *Garçon manqué*, rend transparentes les étiquettes. Si le mouvement d'oscillation entre l'Algérie et la France engendre un sentiment de souffrance et celui de ne pas être à sa place, le glissement d'une vision de l'espace clos vers une vision de l'espace périphérique s'assimile à des stratégies de résistance. Nina Bouraoui investit les failles et les fissures engendrées par la séparation pour s'inventer une place, pour asseoir son pouvoir par l'acte créateur qu'est l'écriture. Écrire, pour Nina, est une construction, une cimentation de sa vie à venir. <sup>1325</sup>

En outre, les espaces, dans *Garçon manqué*, ne sont pas une conquête, ni une recherche de domination à travers des relations conflictuelles. Ils sont plutôt à saisir comme une manière d'interroger les identités, individuelles ou collectives. Les espaces sont subjectivés sous la plume de Nina Bouraoui, en perpétuelle négociation. Il n'est plus question d'un lien naturel mais plutôt d'une relation à inventer. L'étendue des paysages naturels, le côté sauvage, la hauteur, les montagnes majestueuses, sont autant d'éléments exploités afin de souligner l'importance de l'exploration individuelle des territoires inconnus. L'espace, pour Nina, se mérite, et c'est à l'individu de lui donner sens par ses expériences d'amour et de souffrance. L'espace est aussi cette possibilité de recommencement à chaque fois, le lieu d'une singulière ouverture, à l'intérieur de laquelle la femme peut faire entendre sa voix et créer sa propre culture.

Notre lecture de l'espace nous a permis de relever les lieux de l'assimilation sexe-genre et de l'hétéronormativité, afin de dénoncer ces piliers du patriarcat et de l'oppression des femmes. L'écriture de l'espace devient l'outil pour rapporter le quotidien imperceptible des femmes et écrire les manifestations du corps dans son rapport avec le monde extérieur. Carol Gilligan

---

<sup>1323</sup> Cynthia Carey, « The Architecture of Place in The God of Small Things », in Carole et Jean-Pierre Durix (dir.), *Reading Arundhati Roy's The God of Small Things*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, p.103: « Inside, however, the house is mined territory, divided into compartments with an insistence on locks and doors and images such as butterflies trapped. »

<sup>1324</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p.85.

<sup>1325</sup> *Garçon manqué*, p.185.

affirme que la polarisation du féminin vers l'interpersonnel est une «voix différente », qui ouvrirait ainsi la perspective d'une nouvelle « voie » éthique :

« [...] L'inclusion de l'expérience féminine apporte une nouvelle perspective sur les relations humaines, qui change le fondement même de l'interprétation du développement. Le concept d'identité s'élargit pour inclure l'expérience de l'interdépendance ; le domaine moral s'étend également et inclut la responsabilité et la sollicitude dans les rapports interpersonnels. »<sup>1326</sup>

À travers *Garçon manqué*, Nina Bouraoui propose un exemple concret de l'articulation des rapports de domination selon les contextes. On trouve d'une part une dénonciation de la surveillance et de la violence faites au corps féminin en Algérie, d'autre part, en France, un conformisme à l'égard des rôles hétéronormatifs empoisonnants. En revanche, la violence infligée aux femmes ne renvoie pas à un processus de victimisation, mais au souci de rendre visible une lutte individuelle à travers le partage d'un vécu. L'œuvre de Nina Bouraoui stratifie des pratiques singulières pour transformer le privé en politique, une optique pour interroger les rapports de sexe et de genre dans la famille, dans les relations interpersonnelles. Si parfois l'auteure adopte un langage de domination masculin, elle ouvre surtout des pistes sur divers discours en lien direct avec des formes identitaires sociales, qui diffèrent selon le contexte.

L'auteure confère à cette condition féminine un caractère mythique, qui s'apparente à un retour vers les origines les plus archaïques de l'histoire, d'une manière subtile, par l'utilisant du prénom Nina. En effet, *Ninā* est la déesse souveraine des panthéons mésopotamiens, figure majeure de la capitale Ninive.<sup>1327</sup> Oppert Jules explique que le nom de cette déesse est dérivé de nin.an.a(k). Il explique que la lettre (k) qui précède le nom de la déesse serait le déterminatif des villes et des pays, tandis que *Ninā* est le nom assyrien de Ninive. Cette déesse nous intéresse étant donnée la ressemblance de son profil avec celui de la narratrice. D'après les historiens, le trait saillant de la personnalité de cette divinité est d'avoir la faculté d'associer les opposés, de provoquer même leurs inversions et de briser les interdits. Cette déesse serait née de la réunion de plusieurs déesses par syncrétisme, sans pour autant que ses composantes ne constituent nécessairement un tout cohérent. Plus largement, son rôle symbolique est d'être une femme, d'incarner l'image d'une féminité souvent libre et affranchie de toute tutelle masculine, une figure androgyne qui inverse les normes dans une

---

<sup>1326</sup> Carol Gilligan, *Une voix différente, pour une éthique du care*, traduction d'Annick Kwiatek, Paris, Flammarion, 2008, p.267-276.

<sup>1327</sup> Oppert Jules. Le champ sacré de la déesse Nina. In: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 37e année, N. 5, 1893. pp. 326-344. [http://www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_1893\\_num\\_37\\_5\\_70322](http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1893_num_37_5_70322).



société patriarcale. Existant pour elle-même sans avoir de compagnon masculin, Nina cumule les attributs et les fonctions diverses qui lui confèrent une personnalité aux contours flous, complexes, souvent difficiles à démêler et à interpréter. Connue pour réunir les opposés, le charnel, le sexuel et la violence, la guerre, l'ordre et le désordre, elle incarne ainsi les normes aussi bien que la marginalité. Par ces traits perturbateurs, souvent subversifs, cette déesse est à la fois adulée et marginalisée, à cause de sa non-conformité à l'idéal social mésopotamien. Cette déesse serait l'archétype d'autres déesses sémitiques, comme Ishtar<sup>1328</sup>.

L'auteure semble bien documentée au sujet de cette déesse et s'empare de ses caractéristiques pour en faire les siennes. Cette figure mythique permet à l'auteure de montrer la grandeur du féminin et de faire remonter le « je » à ses origines les plus lointaines et les plus archaïques. Ce nom mythique rend compte de l'identité métisse et fonde l'écriture bouraouienne.

Par ailleurs, un autre aspect que nous avons analysé concerne l'inscription d'un « je », non dans sa dimension la plus réduite et égoïste, mais d'un « je » altruiste qui s'ouvre pour offrir à lire une nouvelle vision du monde, qu'il invente et crée. La réinvention d'un nouvel ordre passe aussi par la négociation de l'identité individuelle, comme inclusion du « je » et des autres non pas dans une relation binaire, mais plutôt dans un troisième espace qu'ils contribuent eux-mêmes à définir en exaltant leur perpétuelle *différance*. Tout en se posant en tant que représentante et témoin d'une certaine altérité, Nina revendique une altérité en suspension, difficile à comprendre. Ainsi, elle appelle non à une meilleure connaissance, mais à une acceptation de l'inconnu dont il est porteur. La *différence* naît aussi le désir de l'Autre, le manque est appel d'air, incitation à chercher ce que l'on sait ne pouvoir trouver. « Tant de choses entr'aperçues, ne pourront jamais être vues.<sup>1329</sup> » De surcroît, la confrontation à l'autre, en tant que présence métaphorique ou imaginaire, constitue l'adresse intime du « je » de l'auteure et préside à son écriture, une manière de dire que « je » est bel et bien *un autre*. À travers l'écriture de cette différence se trace une réflexion plus étendue, celle de l'écriture de

---

<sup>1328</sup> Voir, Jean-Jacques Glassner, « Ishtar, maîtresse des inversions, patronne des rites de passages », Dans A. Caizzo et N. Ernoult (dir.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et Imaginaires*, Paris, 2012, p.259-266.

<sup>1329</sup> Selon Jacques Derrida, la *différance* témoigne du décalage impossible à combler entre le signifiant et le signifié. Elle rappelle que le signifiant ne porte qu'une trace du signifié. La *différance*, c'est ce qui est à la fois différent et différé. Elle témoigne d'une altérité irréductible tout en ouvrant un espace ouvert sur la quête de l'altérité. Elle est une sorte d'entre-deux entre l'impossible origine et l'existence de traces de cette origine. Voir Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

la « nature humaine » : Nina travaille à subvertir le statu quo, à regarder ailleurs et différemment, à inventer de nouvelles manières d’appréhender le monde.

## *CONCLUSION*

Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour ! Pour retrouver les voix multiples des féminismes, en ajouter de nouvelles, mêler textes d’hier et d’aujourd’hui, lier théorie et pratiques, nous situer du côté de ce qui s’expérimente dans le quotidien, l’intime, le politique,

du côté de ce qui se trame dans les marges et les divers espaces de résistance.

Isabelle Cambourakis, « Sorcières », Paris, 2015

Je suis aussi noble que n'importe quel fils de l'Homme, n'importe quel fils de pute. D'accord, d'accord, je suis sortie d'un con de femme. Vous n'allez pas m'obliger à me mettre à genoux devant ça, tout de même ? Est-ce que ma faute si les voûtes célestes le cosmos tournoyant les étoiles filantes l'atmosphère de la terre les météores les comètes le dioxyde de carbone et le reste ont abouti à cela ? Des créatures à pines et à con en train d'engendrer d'autres créatures à pine et à con et qui pis est entrain d'en parler ? D'y *gamberger* ? d'en faire des histoires ? Mythes, légendes, poèmes, contes de fée, romans, Bibles, blabla ? En quoi cela devrait-il me concerner ? Pourquoi ce me incontournable ? De quel droit et, surtout, à quoi bon ? A qui profite le crime ? Voilà la question. A côté de celle-là, être ou ne pas être : fadaises. Ou farandoles, au choix. O, choisis [...] Ah ! Ne plus être dans aucune langue. Ne plus languir. N'être. La bonne blague. Tout le monde est quelqu'un sauf moi, qui sais que tout le monde est personne...Comment coudre quand il faut éternellement en découdre.

Nancy Huston, *Limbes/limbo, Un hommage à Samuel Beckett*.

Quel bilan retirer de cette immersion dans l'imaginaire et l'écriture au féminin ?

Nous nous sommes donné pour but d'appréhender les textes de notre corpus à la charnière d'une problématique double, en les situant dans une espace hybride, celui de l'autofiction, et dans leurs imprégnations des mouvements du féminisme afin de mettre la lumière sur le degré de saisie du réel féminin et de rendre compte de la manière avec laquelle évolue le féminisme (même s'il reste non revendiqué par les auteures) et l'écriture du féminin.

Pour ce faire, nous avons jugé pertinent de varier les approches, même si celles qui reviennent souvent lors de notre analyse sont la psychosociologie et l'intermédialité. Notre conviction est qu'une œuvre littéraire est un moyen de médiation entre les disciplines, un art qui s'ouvre sur les autres et dans lequel l'écriture se transforme en une surface réfléchissante de la vie, permettant de questionner les particularités spécifiques liées au statut de la femme auteure et à l'affirmation de ses créations. La « critique minoritaire » de Gilles Deleuze nous

a été d'un grand apport pour aborder les questions des différences mais aussi de mettre la lumière sur le rapport de la femme à l'écriture tout en prenant en compte des écrivaines perçues comme de « grand-auteur », comme Annie Ernaux, avec d'autres, comme Nelly Arcan, méconnue du paysage littéraire français ou perçue comme une auteure faisant partie de la subculture féminine littéraire, pour reprendre les mots de Showalter, ou encore dont les livres sont rangés, dans les librairies, dans les rayons « littérature pour adulte » voire « pornographique ».

Notre but premier était d'approcher les textes, qui s'adonnent à se lire eux-mêmes comme des ateliers de l'expérimentation de l'écriture féminine, de plusieurs façons. Le polymorphisme de l'écriture, du style et des thèmes dans les œuvres à l'étude met en avant la singularité de chaque auteure et surtout le sujet-femme en devenir. C'est donc au flux et au reflux de réseaux psychiques, sociologiques que le « Je » puise sa singularité et s'adonne à lire dans une élaboration littéraire originale et différente, valorisant l'*être* et le *faire*. « Oser être soi » est le fil conducteur dans toutes les œuvres.

Si la première génération d'écrivaines a fait le ménage, comme l'exprimait Virginia Wolf, et a dépoussiéré un réalisme patriarcal, par leurs écrits qui ont servi de lien entre les générations, ces femmes auteures ont pu aussi transformer le livre, en un livre qui sert à vivre, et positionner la littérature non pas à côté de la vie et des vrais combats mais plutôt d'en faire partie, de vivre et d'éprouver la vie comme démultipliée. Pour Annie Ernaux, Nelly Arcan et Nina Bouraoui la question de la place de la femme en littérature n'est pas à dissocier de la place de la femme dans la société. Chacune, dans ses œuvres, retrace les fondements de la réflexion sur le « sujet féminin » ou le « sujet imprégné par le féminisme » qui s'établit dans le contact de ce qui est corporel avec le culturel (langagier) ; chacune à sa manière s'écrit sans ménager le contexte social et historique. De ce fait, les écrits de ces trois auteures se recourent dans la nécessité de la formulation de la conscience de soi. En effet, dans le modèle du développement de la littérature des femmes, tel qu'il est présenté par Elaine Showalter dans *A literature of their own*<sup>1330</sup>, on distingue trois phases d'évolution des écrits de femme : la première « *féminine* » (1840-1880 ; phase de l'apparition du pseudonyme masculin), la seconde « *feminist* » (1880-1920 ; c'est la phase au cours de laquelle les femmes regagnent leur propre voix) et la dernière, celle de « *female* », dans laquelle se situe notre corpus, c'est-

---

<sup>1330</sup> Voir, Elaine Showalter, *A literature of their own. British woman Novelist from Brontë to Lessing*, Princeton, New Jersey 1977.

à-dire de 1920 à nos jours, qui s'impose comme la phase de la nouvelle formule de conscience de soi.

Chez Annie Ernaux, les traces d'un féminisme radical sont présentes par la mise en avant de la domination masculine mais aussi de la lutte acharnée de la narratrice contre une maladie qui se métamorphose métaphoriquement en une incarnation du pouvoir. La binarité des rôles entre les sexes est tout autant présente dans les romans étudiés. Toutefois, c'est l'usage que les auteures font de cette division millénaire qui la transforme en un outil de transgression et de subversion des rôles normalisés. Chez Nelly Arcan, la conjugaison du patriarcat avec le système capitaliste est exploitée afin de mettre l'accent sur l'exclusion et la marginalisation d'une certaine catégorie de femme-prostituée. Le texte de Nelly Arcan, suggérant ainsi le rapport du sujet féminin à son corps, est une détermination sociale ancrée dans une représentation fantasmatique de la femme idéale, le résultat d'une construction discursive produite par l'institution patriarcale. Pour Nina Bouraoui, la remise en question de la binarité sexuelle se fait par le biais de la figure de l'androgynie et par le travestissement qui met l'accent sur la transformation corporelle comme signe de déconstruction des catégories sexuelles et de position sexuelle mouvante. De ce point de vue, on note que, même si les pensées féministes sont présentes, leurs applications sont propres à chaque sujet-femme d'où notre considération des pensées du féminisme comme un positionnement ontologique. La conception de l'identité sexuelle est, dès lors, une entité inséparable du processus de l'auto-affirmation et de l'auto-réflexion de ces auteures. La quête du sens et de l'identité s'opère, de prime abord, par la récupération du corps et de la sexualité confiés à la garde de l'homme depuis des siècles, pour qu'ensuite elle évolue vers une quête d'identité en tant qu'individu à la recherche de sa place dans le monde.

En évoquant la médiation entre les paradigmes de lecture, on se rend compte que les trois textes font resurgir le corporel qui permet d'aborder le sujet femme non pas seulement dans la cohérence et la continuité du texte, mais aussi dans une quotidienneté de vie comme une nouvelle façon d'occuper l'espace et d'expérimenter une nouvelle temporalité pour se réapproprier le futur. Chaque écrivaine de notre corpus se distingue par son style singulier, mais les trois font apparaître l'écriture comme dans une spirale ; une écriture qui se veut une désobéissance créatrice. L'espace de l'écriture dans les œuvres analysées est, pour reprendre la métaphore anthropologique d'Elaine Showalter, cet « espace sauvage », définissant les aspects de la vie des femmes en tant que groupe et êtres ? « *différentes* » que les hommes ne contrôlent plus. Les auteures s'emparent de cet espace pour tisser un arrière-plan d'un appel

au pouvoir qu'il revient au lecteur de déchiffrer, un pouvoir non pas basé sur le principe du pouvoir-sur, celui de la domination<sup>1331</sup>, mais plutôt ayant recours à la magie des mots qui mettent mal à l'aise, directe et « incommodante » mais susceptible de résister longtemps. La simplicité du langage employé, l'ironie, l'humour montrent la « vulnérabilité du langage » du dominant, après des siècles pendant lesquels les hommes se sont auto-érotisés en s'emparant du langage et en construisant le savoir à leur image, des connaissances réfléchies dans le miroir de leurs égos, toutes les connaissances scientifiques sur les corps masculins et féminins ont été produites par des individus mâles, blancs, des classes supérieures. Loin de représenter une 'vérité hors du lieu et du temps', ils ont reflété, le plus souvent, le biais sexiste des détenteurs du 'savoir légitime' sur le sexe.

Afin de renverser la donne et de transformer ce savoir androcentrique, la reconnaissance de la vulnérabilité du langage est le premier pas de la dé-hiérarchisation des normes et de l'image normative de l'immanence, mais aussi de la transformation du soi et du monde. L'immanence comme l'explique Starhawk est le fondement de ce nouveau pouvoir revendiqué par les écrivains-femmes ; le pouvoir de l'intime, de l'émotion et de la sensualité, mais aussi la conscience de soi tout en prêtant attention au monde, à ce qui le compose, un monde dynamique, interdépendant « animé par des énergies en mouvement : un être vivant et une danse serpentine. » (p.362) Cette danse serpentine est la magie du langage et des mots, sans oublier la technologie de l'immanence qu'est la psychologie. Or, afin de concrétiser ce nouveau pouvoir et de laisser opérer la magie, Annie Ernaux, Nelly Arcan comme Nina Bouraoui ont mis en avant le différentialisme qui est essentiellement socio-historique, situé dans le patriarcat, et comme l'expliquer Stengers, la magie a besoin de symboles et dans l'univers patriarcal les symboles et les énergies sont sexués. C'est à cette confrontation du langage avec l'expérience du dedans qui s'exprime par des mouvements, des regards, des gestes etc., que l'action politique se déplace dans le royaume des symboles. Comme les mots de la magie, la force de l'expérience vient de ce qu'elle incommode la verticalité statique du corps occidental, elle gêne sa voix mesurée et son rapport réprimé à la sexualité, elle entrave son adhésion au système même quand elle en est victime, et surtout, surtout, elle pourfend son imperturbable manque d'humour. Par ailleurs, le corps est le fil conducteur chez les trois auteures. Les interrogations sur le corps se déploient de la manière suivante : un corps comme

---

<sup>1331</sup> Starhawk (1999 [1979]). *The Spiral Dance. A Birth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. San Francisco, Harper and Row, Special 10th Anniversary edition.

une représentation invisible de l'être stoïque portant les traces profondes de la douleur et de la souffrance, une représentation qui refuse d'accoler à la femme le statut de la victime pathétique. Ensuite, on trouve un corps hypersexué, en emphase avec les nouvelles normes de la féminité imposées par la société contemporaine de consumérisme, conforme à l'artifice de la division binaire de l'humanité et en dernier lieu, un corps résistant à la division naturelle, à la manifestation du clivage entre masculin et féminin. Ces trois représentations du corps se veulent à la fois résistance et partage de la représentation du dominant et du dominé, un partage d'un constat commun à toutes les sociétés soit l'« infériorité innée » de la femme. Le corps enclenche ainsi le processus d'interrogation sur les femmes, sur les stratégies qu'elles développent afin de se réapproprier une subjectivité qui ne cesse d'être dérobée à travers des mécanismes d'objectivation, d'identification et de neutralisation. Comme des sorcières et des psychothérapeutes donc, pour reprendre les mots de Starhawk, les auteures contestent la non obligation de vivre sa vie dans une cage de fer de classifications rigides et de représentations stéréotypées et d'où notre recours aux *gender studies*. Selon Rosi Braidotti il est difficile de définir les contours ou les frontières du « corps » en tant que catégorie, parce que cela déborde continuellement les limites du genre. L'écriture profite tout particulièrement de cette fluidité ou incertitude catégorielle, en explorant des zones limitrophes, les genres en mutation. Cette indétermination correspond à une résistance à la surdétermination du corps dans l'espace phallogocentrique, qui ne se limite pas à l'opposition symétrique mais crée un vide d'images favorables à d'autres inscriptions. Lorsque le corps est transcrit, il devient parole, et c'est cette parole de femmes qui porte haut et fort la pensée du corps en dehors du contexte phallogocentrique, corps à la fois individuel, pluriel et inédit, penser en définitive « l'autre de l'autre », selon l'expression de Luce Irigaray.

Dans les œuvres à l'étude, le militantisme féminin est tissé en filigrane dans le texte comme une recherche de la voix et de la voie invisible propre à chaque auteure qui permettra de lire une subjectivité définie par le genre, incorporée dans l'écriture. Une femme auteur n'est pas à chercher comme un jeu de pistes à travers des emblèmes de construction et de représentation. Elle existe en tant qu'individu dans le texte et en dehors, ce mouvement entre l'extériorité et l'intériorité constituerait le signe de la résistance contre l'idéologie dominante et permet de pointer le doigt le trouble politique qui en découle.

Dans notre recherche, motivée par la démonstration de l'apport de chaque auteure à la conceptualisation de la subjectivité textuelle et sexuelle, la première immersion dans leur univers s'est faite par le biais de la pratique textuelle de l'écriture/lecture/ codification, du

féminin donnant à voir une écriture féminine qui puise ses racines dans la pensée sur le corps, la somatisation, le genre, la différence sexuelle, le désir, le pulsionnel et la jouissance. Ces thèmes saillants dans les œuvres « frappe[ent] là où ça compte » comme conseille de le faire Michel Houellebecq et il rajoute :

Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie et appuyer bien fort. Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parler de la mort, et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais<sup>1332</sup>.

Ces thèmes sont investis par les auteures non pas en guise de découverte de soi seulement mais aussi en tant qu'alerte aux lecteurs, en tant que messages délivrant l'existence d'une voix autre que celle des hommes ; une voix familière qui vient du tréfonds de la société, même si elle ne plaît pas et même si le lecteur ne s'y plaît pas à la reconnaître. Le versant psychologique et sociologique, véhiculé tout au long de notre analyse du corpus, montre à travers une économie libidinale, ce concept introduit par Hélène Cixous ; comme un bi-texte et un système symbolique basé sur l'exclusion, deux concepts introduits respectivement par Julia Kristeva et Luce Irigaray, la lucidité des auteures à faire dire à leurs narratrices et personnages sciemment et avec un ton aussi ambigu le contraire de ce que la société occidentale prétend dire. Toutefois, loin de vouloir centraliser la lutte au féminin dans le profil de la femme auteure ou d'une seule écrivaine, les textes que nous avons étudiés apparaissent comme le carrefour à partir duquel se cristallise une écriture de soi et d'où rayonnent par extension d'autres protestations contre des modulations qui sévissent tout ce qui concerne la femme. Les œuvres sont, par conséquent, l'écran sur lequel se télescopent l'économie politique, familiale et littéraire pour aborder un soi à l'image d'une société occidentale dans ses ambiguïtés et ses contradictions.

Par ailleurs, l'observation du milieu macroscopique et microscopique des auteures, nous a amené à une relecture du poids de la société et de la politique mise en place dans le processus de construction du féminin. Toutefois, même si les idéologies androcentriques sont communes chez chaque auteure, par le biais de trois moments distincts de la vie d'une femme liés cette fois à l'âge, on a voulu montrer les visions subjectives propres à chacune et leurs diverses expérimentations, provocations et subversions pour dire ce mystérieux « continent noir. » Ainsi, l'âge nous a permis de circonscrire divers processus de la construction de l'identité sexuelle chez les auteures : pour Nina Bouraoui par exemple le but principal était de

---

<sup>1332</sup> Michel Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, Paris, 1999, Librio, n°274, p.26.



montrer comment la narratrice jongle avec deux types différents de socialisation de la sexualité féminine dès l'enfance. Dans *Putain*, on a pu relever le poids de l'environnement familial dans lequel la narratrice a grandi soit le poids social et religieux malgré les bouleversements sociaux dus à l'expansion et l'ancrage du féminisme au Canada qui sont plus importants par rapport à d'autres pays occidentaux. Quant à Annie Ernaux, l'inscription de la femme et du féminin se fixe dans l'espace de la ville suivant la pensée urbaine du féminisme des années 1970. Toutefois, ce rapport des sujets-femmes à l'espace, lieu de manifestation et de visibilité de la femme n'est pas le même. Chez Nina Bouraoui l'espace est ouvert, extérieur, c'est un entre-deux de mixité d'origines, d'ethnies qui contrairement aux idées reçues la dote d'une singularité et d'une affirmation d'une liberté individuelle non normalisée. Chez Arcan, l'espace vacille entre le dedans et le dehors et c'est plutôt l'image de la flâneuse qui y prime, conjuguée à une nouvelle image de la subordination de la femme aux diktats du paraître.

À travers le prisme du genre, on a pu voir un regard de la femme sur la femme comme un engendrement multiple et insaisissable de nuances identitaires fonctionnant comme des couleurs spectrales imperceptibles à l'œil nu mais qui, de par leurs mouvements et leurs performances, abolissent toute lecture monochromatique qui absorbe les différences et la vision identique. Or, dans les textes des trois auteures, on ne remarque pas ou quasiment pas les lueurs d'un homme nouveau. En effet, si la femme se présente comme un sujet qui expérimente et s'affirme au fur et à mesure qu'il se recherche, le profil des personnages masculins qui se dessinent à travers les romans semble perdus, sans repères, stagnant dans des pensées traditionalistes comme « Amine » l'ami de Nina ; vulnérable, fragile et d'une sensibilité exagérée comme « M. » qui continue à jouer le rôle de l'homme viril et protecteur ; ou encore la horde d'hommes hypocrites, menteurs et fornicateurs en quête de moments de jouissances perpétuelles ; c'est l'exorcisation de l'incarnation d'une schizophrénie comportementale masculine chronique. Cependant, l'altération de l'image du masculin conduit à entacher leur présentation en tant que figure préalablement définie comme l'incarnation de la supériorité et de l'ordre initial. Par exemple, chez Nelly Arcan, l'abject c'est tout ce qui relève de l'indicible en tant qu'acte ontologique qui réduit le sujet et l'objet en abject ; il ne touche pas seulement la femme mais aussi l'homme. Cette situation de positionnement et de privilège attribués à un individu au détriment de l'autre constitue le point nodal de la réflexion arcanienne. La position marginale de la narratrice à cause de l'invisibilité du statut de la prostituée se transforme malgré le côté cathartique en une ode à

l'indéterminé et l'informe. L'invisibilité est d'ailleurs un autre point commun dans les œuvres à l'étude. L'invisible est une transgression des frontières et conduit au visible en tant qu'implications ontologiques, créant ainsi un espace liminal qui vacille entre le difficilement habitable et sa revendication, grâce à son potentiel de renverser les normes et même de transformer l'abject en sublime au moyen de la catharsis. Le liminal est notamment ce refus manifesté par Nina Bouraoui devant l'obligation de choisir : une seule appartenance, une seule identité sexuelle, une seule langue, comme si un être humain devait s'en tenir seulement à une seule référence monolithique pour dire ce qu'il est. Les situations liminales : la figure de la prostituée, la femme rongée par le cancer, la jeune fille dont les origines doubles sont une assignation, par les normes, à n'appartenir qu'à un seul camp, sont des figures représentatives de la situation du sujet qui est dans l'obligation de respirer par le biais du miroir de l'autre mais qui est surtout conditionné par l'autre.

L'entre-deux est donc cet espace hybride de l'altérité du féminin afin d'inscrire un autre chemin ouvert sur l'autre. Altérer le féminin c'est le présenter tel qu'il est présenté par le masculin, en tant que signifiant abject non seulement dans la seule métonymie par laquelle le sexe *est* la femme, mais aussi comme une abjection fondamentale du féminin ainsi que la performance nécessaire pour son avènement.

Sur le plan des relations hommes-femmes, pour Ernaux comme pour Arcan c'est l'infériorité de la femme qui s'exprime dans la figure de l'amoureuse déchue, dont le malheur et le masochisme l'opposent à la femme-princesse. La sujétion à la normativité est également un des critères qui renvoie l'image réfractaire du féminin. Ainsi, les deux dernières figures du féminin s'inscrivent comme la poupée et le garçon manqué. La poupée incarne à la fois l'idéal de fermeté et d'étanchéité vers lequel tendent les efforts cosmétiques et chirurgicaux des femmes, et l'inquiétante étrangeté d'une corporalité de plus en plus hybridée, artificielle, de moins en moins humaine (Frankenstein, martyre), mais dont la normativité est familière. Quant à la figure du garçon manqué, elle traduirait le féminin altéré en incorporant les normes du dominant. Les figures du féminin altéré donnent les valeurs limites de la pensée masculine et traduisent par conséquent la classification méthodique générale des sexes et surtout leur continuité.

Notre relecture des œuvres d'Annie Ernaux, de Nelly Arcan et de Nina Bouraoui montre en somme qu'une identité féminine ne se forme pas uniquement dans la reconnaissance d'une

unité féminine : il est aussi question de séparer, en la femme, l'être humain de l'être féminin comme l'expliquait Monique Canto-Seperbe :

Qu'une femme soit de sexe féminin ne dit rien sur la perception qu'elle aura d'elle-même comme femme [...] le rapport à soi d'une femme n'est jamais une identification sans reste au féminin ; elle consiste plutôt en une forme d'identité par couches [...], à la fois cet être humain particulier que je suis et la femme que je suis alors comme ce qui vient faire un partage au sein des discours, des représentations sociales, culturelles, et use de ce partage pour se constituer<sup>1333</sup>.

Enfin, en situant notre sujet d'étude dans la vaste controverse de l'identité, nous nous sommes confronté à plusieurs genres d'identités : culturelle, historique, sexuelle, nationale etc. L'identité, terme en vogue, refuge pour bien des idéologies, alimente sans cesse des débats sans fin. C'est sans doute à cause de l'ambiguïté de la notion et des idées éminemment diffuses, brassées dans un mouvement perpétuel comme les vagues de l'océan. Même si on manifeste de plus en plus de désarroi à l'encontre de cette identité qui est, en soi même, signe de l'obsession ou encore de l'inflation des identités, c'est donc sans adhésion complète à ce terme que nous l'avons utilisé. Tout au long de notre analyse nous avons pris en considération l'interaction de l'identité féminine avec plusieurs contextes. On a pu relever l'ancrage de ces contextes dans une longue lignée de pensées traditionnelles qui ont certainement changé en apparence mais dont les racines sont profondément enterrées.

À vrai dire, et si l'on prend volontairement compte des cas de figure de marginaux et d'exclus, forcés ou volontaires, c'est pour bien rendre compte de l'opposition entre les aspirations des sujets féminins, leurs besoins de valorisation et de reconnaissance de la part des acteurs sociaux mais aussi la difficulté de les satisfaire dans le fonctionnement social. Jean Paul Codol explique que l'identité n'est pas un donné, un portrait figé, un système passif d'enregistrement des influences et des indentifications mais qu'elle implique une construction dans un jeu complexe de variation des invariants personnels<sup>1334</sup>. Pour notre étude, nous avons essayé de saisir des dimensions qui impliquent des termes comme conformité, négativité, discontinuité et, en même temps, leurs contraires à travers des dimensions déjà circonscrites par les auteures elles-mêmes. Cependant, le processus de différenciation sur lequel nous avons mis l'accent est socialement nécessaire afin de montrer que les différences sont primordiales pour analyser les distances, comme les proximités, entre les sexes ou entre les

---

<sup>1333</sup> Monique Canto-Sperber, Citée par Alberto Eiguier, in *L'Éveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002, p.27.

<sup>1334</sup> Jean-Paul Codol et Pierre Tap, « Dynamique personnelle et identités sociales, in *Revue Internationale de psychologie sociale*, 1988, n°2. <http://www.pierretap.com/pdfs/76.pdf>

sujets. Cette conscientisation des différences par les sujets-auteurs est un signe manifeste d'une tolérance à l'égard d'autrui, tout simplement en se considérant comme un sujet dialoguant entre soi et autrui ; comme un mouvement de va-et-vient entre l'intériorité et l'extériorité.

C'est donc dans les limbes de l'identité en général que nous avons essayé, à partir de quelques exemples d'auteurs, d'aborder l'identité sexuelle et l'identité féminine tout court, à l'interstice d'un genre littéraire hybride, à la fois adoré et adulé, qu'est l'autofiction. Se dire et s'écrire pour reprendre les mots de Nancy Huston, c'est se sentir proche à la fois du Petit Chaperon rouge et du loup ; se sentir proche de Sam ou Ham peu importe le nom. C'est être ni d'ici ni de là, ni ego ni alter ou les deux à la fois. Comment exprimer « qui-suis-je ? » devant des gens qui se servent du langage pour :

éjacul[er]de la jactance qui germe et fait pousser ceci ou alors cela, tellement facile de partir dans le mauvais sens et d'échouer dans le non sens, le mieux serait de les faire taire, de les enfermer dans des boîtes [...] des vases, de la vase, du sable, leur remplir la bouche du sable pour qu'enfin ils cessent de parler, pour que la machine verbale cesse de fabriquer ses significations débiles, débilantes, si je peux être irlandais et puis français je pourrais être tout aussi bien chinois ou chien, pourquoi choisir, choir, cela revient au même, tout revient au même, la catastrophe, les mots sont las de tourner en rond pour ne rien dire, c'est éreintant de toujours chercher la ressemblance, la vraisemblance, dire qu'ils viennent de tel pays et de tel milieu, qu'ils sont homme ou femme, on s'en fout [...] <sup>1335</sup>

Écrire au féminin, pour reprendre encore une fois les mots de Nancy Huston, c'est trouver sa propre langue c'est-à-dire une langue compréhensible pour soi seul. Elle avance aussi sur un ton qui ne manque pas d'humour :

Dieu ! Que vous êtes naïfs, les mecs. Faut apprendre à faire face. Se tenir sur ses deux jambes. Regardez où cela vous a menés, de toujours vouloir aller quelque part. Du vrai, du faux, du vrai, Bing, bang, bong. Il pleut dans mon cœur. Voyelle, je dirai quelque jour vos naissances latentes... la langue est fasciste, elle oblige à dire. A dire par exemple quel sexe. (Oh !) Quel temps. (Sale !) Le présent, si vite passé. En moins de temps qu'il n'en faut pour le dire. Dès qu'on arrive à la deuxième syllabe c'est fini, la première est déjà passée. Enfin chez soi. Un home selon mon cœur. Selon ma rate. Elle se trouve ou ma rate ? <sup>1336</sup>

La langue et le langage constituent à la fois un refuge et une arme dans les romans étudiés. Écrire est mis, certes, en avant par les écrivaines non comme la venue à l'écriture d'un sujet-femme mais comme son dépassement. Les textes s'adonnent à lire comme un vaste champ d'expérimentation d'une identité féminine tant réprimée et minorée. Dans les textes, se forge

---

<sup>1335</sup> Nancy Huston, *Limbes/Limbo, Hommage à Samuel Beckett*, « un endroit où aller », Actes Sud/Leméac, 1998, p.11-13.

<sup>1336</sup> Ibid., p.31-35.

une réflexion autre qui déborde le soi pour englober les autres et l'humain, et surtout les enjeux et la limite de l'écriture mais aussi le rôle de l'écrivain à l'époque contemporaine. Écrire est l'incarnation en soi de la démocratisation du geste et de la création. La création au féminin, c'est composer avec un présent, avec des décennies d'oppression au passé (c'est un peu un euphémisme) et dirigé vers le futur afin d'enterrer l'âge de guerre entre les sexes et de construire un monde où femmes et hommes essaient de composer ensemble une nouvelle Ode à la vie.

Notre travail a des limites évidentes. Notre analyse aurait sans doute pu gagner en élargissant plus le corpus et en diversifiant les romans qui donnent à lire plus de zones de troubles et de remises en question au féminin. Nous aurions pu analyser *la vie sexuelle de Catherine M.* par exemple, comme un livre qui brosse davantage la libération sexuelle, une libération qui s'adonne à l'image de notre société de consommateurs contemporaine. Cependant, outre les écritures des femmes, nombreuses et diverses soient-elles, il faudrait peut-être aussi se pencher sur des romans au masculin dans lesquels le rôle de l'homme, sexuel ou autre, est en perpétuelle mutation suite à la libération de la femme et aux mouvements du féminisme, et grâce aux *gender studies*, comme, par exemple, l'essai de Franco La Cecla, *Modi Brusci, Antropologia del maschio, le point G de l'homme*.

## TABLE DE MATIERE

INTRODUCTION.....	5
PREMIÈRE PARTIE.....	19
<i>Chapitre 1: L'autofiction, de la transgression à l'évolution: cadre théorique</i> .....	21
1. Le néologisme .....	21
1.1 Critères thématiques .....	26
1.2 L'autofiction : la disparition de l'ego classique .....	29
1.3 Une réécriture de la vie.....	32
1.4 Critères formels .....	34
2. Concepts, processus et enjeux .....	37
3. Autofiction au féminin.....	45
3.1 Vers une autre définition.....	45
3.2 Le sujet-femme, héritage postmoderne du décentrage et du féminisme .....	49
<i>Chapitre 2: Annie Ernaux: Autofiction visuelle : entre le visible et le lisible</i> .....	57
1. L'image in presentia : vers une nouvelle écriture autofictionnelle .....	57
1.2 Le pacte photographique.....	61
1.3 Operator, spectator, spectrum .....	66
2. La photographie in absentia.....	74
2.1 L'ekphrasis .....	77
2.2 La photo-tableau : L'Origine du monde .....	82
2.2.1 Fragment d'un tableau, corps fragmenté.....	87
2.2.2 Subjectivité et conscience féministe .....	90
2.3 Naissance : miroir de la souffrance et de la mort .....	96
3. La Re-naissance.....	106
3.1 L'infigurable visage féminin : Mort, Érotisme, Maladie.....	106
3.2 De la procréation à la création .....	115
<i>Chapitre 3: Autofiction et intermédialité</i> .....	120
1. De la fixation à la réécriture filmique .....	120
1.1 Intermédialité : Perspectives théoriques .....	121

1.2 L'écosystème intermédial vers une pensée réflexive.....	132
2. Une réécriture filmique comme performance.....	137
<b>DEUXIÈME PARTIE.....</b>	<b>154</b>
<i>Chapitre 1. Putain entre sphère sociale et familiale .....</i>	<i>156</i>
<b>Introduction .....</b>	<b>156</b>
<b>1. Féminisme et (méta) féminisme. Cadre conceptuel .....</b>	<b>157</b>
1.1. Première vague féministe .....	157
1.2 Deuxième vague féministe .....	158
1.2.1 Le féminisme libéral ou égalitaire .....	159
1.2.2 Le féminisme socialiste.....	160
1.2.3 Le féminisme radical.....	161
1.3 Troisième vague féministe et métaféminisme .....	163
1.3.1 C'est quoi le métaféminisme ? .....	168
1.3.2 Le Métaféminisme et l'Autofiction .....	172
<b>2. Putain de Nelly Arcan .....</b>	<b>177</b>
2.1 Pacte de lecture, considérations formelles et génériques.....	181
2.2 Le pseudonyme : une identité problématique .....	184
<b>3. La prostitution comme la transposition d'un modèle activiste de lutte identitaire .....</b>	<b>190</b>
3.1 Les abolitionnistes .....	190
3.2 Féministes et non abolitionnistes.....	194
<b>4. Le processus de construction identitaire de la putain .....</b>	<b>196</b>
4.1 Au nom du père et de la putain : je suis.....	196
4.2 L'identité dans la mémoire : l'incorporation des lois du dominant .....	201
4.3 La subversion de l'archétype maternel.....	208
4.4 De l'autre au même : une sœur à s'approprier .....	217
<i>Chapitre 2. Le corps : féminité, féminitude et féminicide .....</i>	<i>230</i>
<b>1. Le culte du beau : des contes de fées au mythe contemporain de la beauté.....</b>	<b>230</b>
1.1 La mise en abyme des contes de fées .....	230
1.2 Le corps féminin à l'épreuve de la beauté.....	241
1.2.1 La chair et le bistouri.....	249
<b>2. Le corps et la sexualité .....</b>	<b>256</b>
2.1 Le réseau sexuel ou la sociabilité sexuelle .....	258
2.2 La sexualité entre corporéité et désir .....	265
<b>3. Une écriture délirante, un hermaphrodisme mental.....</b>	<b>279</b>
3.1 La figure du psychanalyste.....	280
3.2 Cynthia, une femme analyste .....	283

3.3 Le moi délirant au royaume du signifiant.....	286
3.3.1 Le délire : un cadre fictionnel.....	297
3.3.2 La révolte fantasmatique .....	304
<b>TROISIÈME PARTIE.....</b>	<b>312</b>
<b>Chapitre 1 : L'autofiction, une subjectivité entre renouvellement et diversité.....</b>	<b>313</b>
<b>1. État des lieux : autofiction, contemporanéité et métissage.....</b>	<b>313</b>
1.1 Subjectivité et vérité .....	321
1.2 L'allégorisation du sujet auteur .....	328
1.3 À l'origine du « je », mémoire et non-dit .....	335
<b>2. Remémoration et syncrétisme historique .....</b>	<b>343</b>
2.1 Une enfant métisse .....	343
2.2 Porter la voix d'autrui.....	348
2.3 L'imaginaire méditerranéen entre silence et violence .....	360
2.3.1 L'espace de la parole manquée.....	361
2.3.2 L'entre-deux : un espace réticulé .....	368
2.4 La mer, une métaphore fluide.....	381
<b>Chapitre 2 : Identités et corporéités mutantes .....</b>	<b>389</b>
<b>1. Modalité de construction de l'identité sexuée.....</b>	<b>391</b>
1.1 Le milieu familial et la subversion des noms propres.....	391
1.2 Ahmed : contre et produit de la ségrégation sexuée .....	396
1.3 Amine et Ahmed : la confrontation identitaire.....	405
1.4 Mademoiselle ou presque... manquée.....	408
<b>2. Nina, l'épanouissement d'une identité sexuelle dans un tiers espace.....</b>	<b>412</b>
2.1 Paola et la soumission d'une nature masculine.....	412
2.2 Le corps affranchi.....	414
<b>3. Écrire les différences : l'accès à un humanisme renouvelé .....</b>	<b>417</b>
<b>Conclusion de la partie .....</b>	<b>427</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>432</b>
<b>TABLE DE MATIÈRE.....</b>	<b>444</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>449</b>







## **BIBLIOGRAPHIE**

### **LES ŒUVRES DU CORPUS**

Annie Ernaux, *L'Usage de la photo*, Éditions Gallimard, Folio, 2005.

*L'événement*, Éditions Gallimard, Folio, 2000.

Nelly Arcan, *Putain*, Édition du Seuil, 2002.

Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Édition Stock, 2000. (Version électronique)

### **OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS**

ABDELMOUMEN, Mélikah. *L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan* In : *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures* [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2013 (généré le 22 septembre 2015). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enseditions/2443>>. ISBN : 9782847885965.

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Pierre Alferi, trad. Paris : Rivages, 2003.

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Petite Bibliothèque Payot.2001.

AHMED, Sara, *Différences that Matter. Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge University Press, 1998.

ALLAMAND, Carole « Annie Ernaux : à la serpe, à l'aiguille et au couteau ». *Romanic review*, mars 2006, 97 (2), p. 201-212 littérature française – périodiques – [FRAN Roma revi]

ALLEN, Jeffner, *Lesbian Philosophy: Explorations*, Palo Alto, California, Institute of Lesbian Studies, 1986.

ALLERKAMP, Andrea, *L'inflation de l'intimité, le rejet du regard porté sur l'intime*, dans *de l'Intime à l'Altérité*, p.44-45. Collection Littérature et Cinéma, dirigée par Duarte Mimoso-Ruiz. Éditions Universitaire du sud, 2005.

ALTER, Jean V. « *La Dispersion by Serge Doubrovsky* », *The French Review*, vol. 43, N°4, mars 1970, p. 728-730.

AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses, Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Éditions Payot, 1990.

ANASTOPOULOS, Françoise Susini, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

ANZIEU, ANNIE, *La femme sans qualité, Esquisse psychanalytique de la féminité*, Édition, Dunod (3<sup>e</sup>édition), Paris, 2004.

AQUIEN, Michèle et Georges Moulinié, « Hypotypose », in, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996.

ARASSE, Daniel, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, première édition 1992, 2009.

ARCAN, Nelly, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, « Points » 2010 [2007 pour la première édition.]

ARCAN, Nelly, *Burqa de chair*, « *L'enfant dans le miroir* », Éditions Du Seuil. 2011.

ARCAN, Nelly, « La ride », *Moebius : Écritures / Littérature*, n° 99, 2003, pp. 9-16. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/14429ac>

ARASZKIEWICZ, Agata, *La révolution oubliée, L'émergence d'une écriture polonaise dans l'entre-deux guerres*, édition Peter Lang, Bruxelles, coll. Eastern European culture, 2013.

ARESENAULT, H. « Le cycle des astres: œuvre de création suivi d'un essai sur la mise en récit du quotidien », 2010. *Autofiction(s), Colloque de Cerisy* sous la direction de Claude Burgelin et Isabelle Grell. Presses universitaires de Lyon, 2010. PUL., s. d.

ARNAUD, Claude, *Qui dit je en nous ?* Paris, Grasset, 2007.

ARNEIL, Barbara, *Politics & Feminism*, Oxford, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1999.

ARTIN, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999.

ARTIN, Louis, *Détruire la peinture*, Flammarion, coll. « Champ », Paris, 1997.

ASSELIN, Olivier, « Big Mother : la webcam comme terminal relationnel », dans *Esse arts + opinions*, no 58, automne-hiver 2006, p. 8-12.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

AUTHIER, Christian, *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002.

ARZEL, Nadal, *Françoise Dolto et l'image inconsciente du corps : fondements et déplacement vers la pulsion*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement*, chapitre : « Imagination et Mobilité », Edition José CORTI. Paris, 1976.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957. BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BACHOLLE, Michèle, *Un passé contraignant, Double bind et transculturation*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2000. *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes, PUR.

BACHOLLE-BOSKOVIC, Michèle, *De la perte au corps glorieux*, Presses universitaires de Rennes coll. "interférences", 2011. Bouchy, Florence La Place, *La Honte, Annie Ernaux*, Hatier, 2005.

BACKÈS-CLÉMENT, Catherine, « *La mort entre les jambes* », *Critique*, no 283, mars 1970, p. 1014- 1022.

BADINTER, Elisabeth, *Faire fausse route*, Paris, Odile Jacob, 2003.

BADINTER, Élisabeth, *L'un est l'autre : des relations entre hommes et femmes*, Éditions Odile Jacob, 1986.

BADINTER, Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992. BLY, Robert, *Iron John. A book about men*, Addison-Wesley, Reading, 1990.

BAKER-SPERRY, Lori et Liz GRAUERHOLZ, «The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales », *Gender & Society*, vol. 15, no 5, October 2003.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, trad., Daria Olivier, préface. Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèques des idées, 1978.

BARBER, Karin, « Views of the Field: An Introduction », in Karin Barber (éd.), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, pp.1-12.

BARRAL, Willy, *Françoise Dolto, c'est la parole qui fait vivre : une théorie corporelle du langage*, dir. Willy Barral ; Marie-Claude Defores, Didier Dumas, Paris, Gallimard, 2000.

BARRÈRE, Anne et MARTUCCELI, Danilo, *Le roman comme laboratoire: de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*. Presses Univ. Septentrion, 2009.

BARRETT, Michèle et Anne PHILLIPS [dir.], *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*, Stanford, Stanford University Press, 1992.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue et corrigée, présentée par Éric Marty, t. III, Paris, Seuil, 2002, p. 40-45.

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp.559-601.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1972.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1975.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1970.

BATAILLE, George, « Sacrifices », *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, coll. « Arguments », Paris, Minuit, 1957.

BATAILLE, Georges, *Les larmes d'éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971 [1961].

BAUDELAIRE, Charles, «Éloge du maquillage», *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres*

*Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951, p.905-906.

BAUDELOT, Christian, « Briser des solitudes: les dimensions psychologiques, morales et corporelles des rapports de classe chez Pierre Bourdieu et Annie Ernaux », in Fabrice Thumerel, *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Artois Presse Université, 2004.

BAUDRILLARD, Jean, « The Ecstasy of communication », dans Hal FOSTER [éd.], *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983, p. 126-134.

BAUDRILLARD, Jean, « The Year 2000 Will Not Take Place », traduit du français par Paul Foss et Paul Patton, dans Elizabeth GROSZ *et al.* [éd.], *Futur\*Fall: Excursions into Post-Modernity*, Sydney, Power Institute of Fine Arts, 1986, p. 14-23.

BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Denuël, Paris, 1970.

BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1994.

BAUMAN, Zygmunt, *La société assiégée*, Rodez, le Rouergue/Chambon, 2005.

BAUMGARDNER, Jennifer et Amy RICHARDS, *Manifesta. Young Women, Feminism, and the Future*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000.

BAYARD, Pierre, « Serge Doubrovsky : Parcours critique », *La Nouvelle Revue Française*, no 938, 30 octobre-5 novembre 1982, p. 99.

BAZIN, Claire et PERRIN-CHENOUR, Marie-Claude, *L'écriture du corps dans la littérature féminine de la langue anglaise*, in *Textes & Genres III*, Actes de colloques de juin 2005 et juin 2006, Université Paris X-Nanterre, 2007, groupe de recherche FAAAM : « Femmes auteures anglaises et américaines ».

BECHTEL, Guy, *Les quatre femmes de dieu : la putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Pocket, Paris, 2003.

BÉLÉGOU, Jean-Claude, *Ma vie et la photographie, Traces photographiques Traces Autobiographiques*, sous la direction de Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray. Publication de l'Université de Saint-Etienne, coll. Lire au Présent, 2004.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966.

BERGER, John, *Voir le voir*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau, coll. « Textualité », 1976.

BERSIANIK, Louky *et al.* *La théorie, un dimanche*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1988.

BERTUCI, Sonja Milka, « Le même et l'autre : Proust et Godard au miroir de l'intermédialité », *Uc Berkeley Electronic Theses and Dissertations*, 2012.

BÉRUBÉ, Sophie, tiré de l'entrevue avec Nelly Arcan, [www.sansfiltre.com](http://www.sansfiltre.com).

- BESSIÈRE, Jean « Quelques notes sur la notion d'Autofiction et sa pertinence », colloque de Belgrade, *Penser l'Autofiction : perspectives comparatistes*, sous la direction de /Priredile Adrijana Marčetić, Isabelle Grell, Dunja Dušanić, Beograd, 2014.
- BESSIÈRE, Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. L'interrogation philosophique, 2010.
- BESSIÈRE, Jean, *Questionner le roman : quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- BESSIÈRE, Jean, *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine, 1970-2013*, Paris, H. Champion, 2014.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert LAFFONT, 1999.
- BIRON, Michel, « Écrire du côté de la mort », *Voix et images*, vol. 27, no 2, hiver 2002, p. 337- 339.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2010 [2007].
- BISSON, Frédéric, *La puissance du délire*, Éditions, m-editer, 2013.
- BIVONA, Rosalia, « Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina », thèse de doctorat, Université de Palerme, 1994.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1988.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Identités narratives du sujet, au présent: récits autofictionnels / récits transpersonnels », *Elseneur: se raconter, témoigner*, n°17,2001, p.73-82.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Prétexte éditeur, 2002.
- BLÔSS, Thierry [dir.], *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF (Sociologie d'aujourd'hui), 2001, p. 9-25.
- BOEHRINGER, Monika « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux». *Études françaises*, 2000, 36 (2), p. 131- 148 littérature française.
- BOISCLAIR, Isabelle [dir.], *Lectures du genre*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2002.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN, « Féminin / Masculin. Jeux et transformations », *Voix et images*, vol. XXXII, n° 2 (95), hiver 2007, *Féminin / Masculin. Jeux et transformations*, p. 9-13.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol.° 19, n° 2, 2006, *Dé/construire le féminin*, p. 5-27.
- BOISCLAIR, Isabelle, « Le jeu du genre. Évolution des postures critiques initiées par le féminisme », *Québec français*, n° 137 (printemps 2005), *Féminisme et littérature*, p. 35-38.

BOISCLAIR, Isabelle, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan, dans, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, sous la direction de Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne. Edition Pulim. Collection Espaces Humains.p.111-112.

BOISCLAIR, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. La constitution d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota bene (Littérature(s)), 2004.

BOIVIN, Aurelien, *Pour une lecture du roman québécois. De Maria Chapdelaine à Volkswagen blues*, Québec, Éditions Nota bene (« Littérature(s)», 1996. BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BOOSE, Linda E. et Betty S. FLOWERS (dir.), *Daughters & Fathers*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.

BORDELEAU, Francine, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n°182, 2002, p.22.

BORDO, Susan, « The Body and the Reproduction of Femininity: a Feminist Appropriation of Foucault», dans Alison M. Jaggar et Susan Bordo (dir.), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 13-33.

BORDO, Susan, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press,2003, [1993].

BORNSTEIN, Kate, *Gender Outlaw: on men, Women and the rest of Us*, Londres et New York, Routledge, 1996.

BOSON, Michel, «Littérature, sexualité et construction de soi: les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies*, vol. XLII, no 1, janvier-avril 2005, p. 6-21.

BOSQUET, Alain, « *Un fils russe : l'autofiction d'Alain Bosquet, Une mère russe* », *Sud*, n° 53-54, Numéro spécial, 1984, p. 75-92.

BOUCHARD, Guy et Ariane M. Djossou [dir.], *Regard sur l'homme, la masculinité et leurs théorisations*, Les Cahiers du GRAD, Faculté de philosophie, Université Laval, 1994.

BOULÉ, Jean-Pierre, « *L'arroseur arrosé: Doubrovsky, his psychanalyste and Autof(r) iction* », *Essays in French Literature*, no 45, November 2008, p. 149-170.

BOULÉ, Jean-Pierre, « *Virilité in Post-War France: Intellectual Masculinity, Jewishness and Sexual Potency* », Christopher E. Forth et Bertrand Taithe (dirs.), *French masculinities: History, Politics and Culture*, Houndmills, Basingstoke, Palsgrave Macmillan, 2007, p. 206-219.

BOULÉ, Jean-Pierre, Hervé Guibert : *L'entreprise de l'écriture de soi*, l'Harmattan, 2001.

BOURCIER, Marie-Hélène, « La fin de la domination (masculine) », *Multitudes*, n° 12, printemps 2003, p.69-80.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer zones: politiques des identités sexuelles, des*



*représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Sexpolitiques. Queer zones 2*, Paris, Éditions La fabrique, 2001.

BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris. Éditions de Minuit, coll. «le sens commun », 1980.

BOZON, Michel, « Orientation intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité ». *Sociétés contemporaines* 2001/1(n°41-42), p.11-40.

BRAIDOTTI, Rosi « Théorie féministe posthumaine », traduit par Jacques Bossier, dans, *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, Paris, Centre Pompidou.

BRAIDOTTI, Rosi, « La convergence avec le féminisme », *Magazine littéraire*, n°325, oct. 1994, p. 68-70.

BRAIDOTTI, Rosi, « La pensée féministe nomade », *Multitudes*, n° 12, printemps 2003, p. 29.

BRAIDOTTI, Rosi, *Metamorphoses. Towards a Materialistic Theory of Becoming*, Polity Press & Black Well Ltd., Cambridge, UK, 2002.

BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

BREE, Germaine, « Autogynography », *The Southern Review*, vol. 22, n° 2, printemps 1986, p. 223-230.

BRISSON, Marcelle *Éros au pluriel*. Coll. « Brèches ». La Salle (Qué.) : Hurtubise HMH, 1984.

BRODRIBB, Somer, *Nothing Mat(t)ers : A Feminist Critique of Postmodernism*, Melbourne, Spinifex, 1992.

BROOKS, Ann, *Postfeminisms. Feminism, cultural theory and cultural forms*, London and New York, Routledge, 1997.

BROSSARD, Nicole, « Œuvre de chair et métonymies », dans Louky Bersianik *et al*, *Femmes, corps et âme*, Montréal, XYZ Éditeur, 1996.

BROSSARD, Nicole, *Hier*, Éditions Québec-Amérique.2001.

BROSSARD, Nicole, *Installations (avec et sans pronoms)*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges ; Pantin : Le Castor Astral, 1989.

BROSSARD, Nicole, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1985.

BRULOTTE, Gaétan. *Œuvres de chair: figures du discours érotique*. Presses Université Laval, 1998.

BRUNO, Clément, « La figure dans le miroir ». Édité par Béatrice Bloch et Marc Marti. *Cahiers de Narratologie*, no. 11. Figures de la lecture et du lecteur (janvier 5, 2011).

<http://narratologie.revues.org/9>. Center for History and New Media. « Guide rapide pour débiter », s. d. [http://zotero.org/support/quick\\_start\\_guide](http://zotero.org/support/quick_start_guide).

BUISINE, Alain, « *Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne* », *Autobiographie et Avant-garde*, Alfred Hornung et Ernst Peter Ruhe (éditeurs Scientifiques), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 159-168.

BURGELIN, Claude « *Serge Doubrovsky : profession professeur. Autoportrait de L'artiste dans la salle de cours* », *Les Temps modernes*, no 611-612, « *Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire* » (dossier), décembre 2000, janvier- février 2001, p. 115-127.

BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle et ROCHE, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « *Autofictions, etc.* », 2010.

BURNONVILLE, Francine, *Les femmes sont-elles allées trop loin ?*, Montréal, Le jour, éditeur, 1992.

BUTLER, Judith, *Bodies That Matter : on the discursive limits of "sex"*, New York, Routledge, 1993. COLLECTIF CLIO, *L'histoire des femmes au Québec*, Montréal, Le jour, éditeur, 1992 [1982].

BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990 [pour la traduction française: *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Pour un féminisme de la subversion*, préface d'Éric Fassin, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, Éditions de la Découverte, 2006].

BUTLER, Judith, *Humain, inhumain: le travail critique des normes*, Paris, Amsterdam, 2005.

BUTLER, Judith, *La Vie psychique du pouvoir: l'assujettissement en théories*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Non & Non », 2002, 310 p. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éd. La découverte, 2005.

BUTLER, Judith, *Le Pouvoir des mots: politique du performatif*, Paris, Amsterdam, 1997.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005 [1990].

BUTOR, Michel, « Lire la peinture et l'écrire », in : *Cahiers du musée national d'art moderne*, 1985.p.16. 91-98.

CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, Édition Mille et une nuit, 1930.

CAHUN, Claude, *Héroïnes*, postface par François Leperlier, Édition Mille et une nuit, 2006.

CALVINO, Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Édition du Seuil, 1995.

CARBONE, Mauro, *Proust et les idées sensibles*, propos recueillis par Élodie Pinel, [http://www.maurocarbone.org/documenti/articoli/interviste/Mauro%20Carbone\\_Proust\\_idees\\_vrin.pdf](http://www.maurocarbone.org/documenti/articoli/interviste/Mauro%20Carbone_Proust_idees_vrin.pdf)

CARLIER, Christophe, *La clé des contes*, Paris, Ellipses, 1998.

CARRIÈRE, Marie, *Writing in the Féminine in French and English Canada. A Question of*

*Ethics*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2002.

CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, the John Hopkins University Press, 1996.

CASTELAIN-MEUNIER, Christine, *Les hommes aujourd'hui : virilité et identité*, Paris, Acropole (Questions de vie), 1988.

CAUMARTIN, Anne et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, « Présentation », dans « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », @analyses, 2007, p. 1-5.

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri, « Can the Subaltern Speak? », dans Patrick WILLIAMS and Laura CHRISMAN [éd.], *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*, Hemel Hempstead & New York, Harvester Wheatsheaf, 1993 [1988], p. 66-111.

CHARD-HUTCHINSON, Martine: « Mémoire, réticences et élans : Le Livre brisé, Serge Doubrovsky », Études romanesques 2. Modernité, Fiction, Déconstruction, Jean Bessière (dir.), Paris, Lettres Modernes, 1994, p. 159-173.

CHARPENTIER, Isabelle, DÉTREZ, Christine et KRÉFA, Abir (dir.) *Socialisations, identités et résistances des romancières du Maghreb*, Paris, l'Harmattan, 2014.

CHARPENTIER, Isabelle, *Une intellectuelle déplacée. Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998)*, Université d'Amiens, 1999.

CHIANTARETTO, Jean-François, « Analyse et autofiction », *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, Le Harmattan, dans « *Psychanalyse et civilisation* », 1996, p. 263- 282. « Narcisse Borgne », Cahier de sémiotique textuelle, no 12, 1988, p. 215-220

CHOLLET, Mona, *Beauté Fatale, les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Édition La Découverte, Paris, 2012, 2015.

CHRISTOPHE, ATTIAS [dir.], *La haine de soi. Difficiles identités*, Paris, Complexe, 2000.

CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 6, 1975, p. 39-54.

CIXOUS, Hélène, « Le Moi est un peuple », Magazine littéraire, n°409, mai 2002.

CIXOUS, Hélène, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

CIXOUS, Hélène, *La Jeune Née*, Paris, U.G.E., 10/18, 1975.

CLAUDE-MATHIEU, Nicole, *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991.

CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine van WESEMAEL (dir.), Relations familiales dans les Littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles, vol. 1 (« La figure du père ») et vol. 2 (« La figure de la mère »), Paris, L'Harmattan, 2008.

CLICHE, Anne-Élaine (dir.), « Filiations », *Protée*, vol. XXXIII, no 3, hiver 2005- 2006.

COHN, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore ET Londres, the John Hopkins University Press, 1999, 197 p.

- COLLEST, Françoise, *Le différend des sexes*, Paris, Pleins feux, 1999.
- COLLIN, Françoise, « Différence des sexes (Théories de la) », dans Helena HIRATA *et al* [dir.], *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF (Politique d'aujourd'hui), 2004, p. 26-35.
- COLLIN, Françoise, « Différence et différend. La question des femmes en philosophie », dans Georges DUBY et Michelle PERROT [dir.], *Histoire des femmes en Occident*, tome 5 : *Le XXe siècle* (sous la direction de Françoise THÉBAUD), Paris, Pion, 1992, p. 243-273.
- COLLIN, Françoise, « Le féminisme et la crise du moderne », préface à Diane Lamoureux, *Fragments et collages. Essais sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, p. 7-16.
- COLLIN, Françoise, « Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes », dans « Féminismes au présent », supplément à la revue *Futur antérieur*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 205-218.
- COLLIN, Françoise, « Praxis de la différence. Notes sur le tragique du sujet », dans les *Cahiers du GRIF, Provenances de la pensée. Femmes/Philosophie*, 46 (printemps 1992), p. 125-141.
- COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF, 1989.
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris : José Corti, 2014 et *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles : Actes Sud/ENSP, 2011.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- COLONNA, Vincent, *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)* Thèse de l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), 1989, 2 vol., 562 f.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- CONTAT, Michel, « *Quand l'autofiction se montre en excellente forme* », *Le Monde des livres*, 12 janvier 1985, p. 16.
- CORBEIL, Christine et Isabelle Marchand, « Penser l'intervention féministe à l'aune de l'approche intersectionnelle. Défis et enjeux », *Nouvelles pratiques sociales*, Vol.19, n°1, 2006, p.46.
- CORBIN, Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution*, Paris, Flammarion, 1982.
- CORBIN, Alain, Courtine, Jean-Jacques et Vigarello Georges, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005-2006.
- COREMANS, Linda, *La transformation filmique*, Francfort/New York/Paris, Peter Lang, 1990.

- COTILLE-FOLEY, Nora « L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux », *French Studies*, Vol. LXII, n° 4, 422-454.
- COUCHARD, Françoise, *Emprise et violence maternelles*, Paris, Dunod, 1991. DARDIGNA, Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, 1980.
- CREPAULT, Claude, *Éros au féminin, Éros au masculin : nouvelles explorations en sexoanalyse*, Presses de l'Université du Québec, 2001.
- DAGENAIS, Huguette, « Science et conscience dans l'action : la recherche féministe québécoise à l'aube de l'an 2000 », dans Huguette DAGENAIS [dir.], *Science, conscience et action. Vingt-cinq ans de recherche féministe au Québec*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1996, p. 9-29.
- DAGENAIS, Huguette, *Pluralité et convergences. La recherche féministe dans la francophonie*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1999.
- DALMOLIN, Eliane « Vouloir montrer : le spectacle de la réalité chez Annie Ernaux, Lydie Salvayre et Amélie Nothomb », p. 103- 113, dans, *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2008.
- DALY, Mary, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press, 1978.
- DARRIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, 1996, p. 369-380.
- DAUNAIS, Isabelle, « Le sens de la reproduction », *l'Inconvénient*, n° 28, 2007, p. 91-101.
- DAVIS, Kathy, « Remaking the She-Devil: A Critical Look at Feminist Approaches to Beauty », *Hypathia* 6, n° 2 (Summer 1991), p. 21-43. DESCARRIES, Francine, « Le projet féministe à l'aube du XXIe siècle: un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 30 (1998), p. 179-209.
- DAVY, Marie-Magdeleine, *La connaissance de soi*, Quadrige/PUF. Presses Universitaire de France, p.16. 2010.
- DAY, Lorraine, *Writing shame and desire: the work of Annie Ernaux*. Oxford: Peter Lang, 2007.
- DAY, Lorraine « the Dynamics of Shame, Pride and Writing in Annie Ernaux's *L'événement* », *Dalhousie French Studies* 61.p.75-91. 2002.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième sexe: l'expérience vécue, vol. 2*, Paris, Gallimard, 1949.
- DE LAURETIS, Teresa, « Eccentric Subjects", *Feminist Studies*, vol. 16, n° 1, Spring 1990, pp. 115-150.
- DE MAN, Paul, « Autobiography as De-facement », in the rhetoric of romanticism, New York, p.69.

DE TORO, Alfonso, « Post-colonialisme – post- colonialité – hybridité. Concepts et stratégies dans la francophonie et le Maghreb-francophone »2005.

DELAUME, Chloé, *La Règle du je. Autofiction : un essai*. Paris Presses universitaires de France, 2010.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie [2]*, Paris, Minuit (Critique), 1980.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.

DELEUZE, Gilles, « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques », entretien réalisé par Tony Negri, *Futur antérieur*, n°1, printemps 1990.

DELEUZE, Gilles, « Philosophie et minorité », *Critique*, Paris, Minuit, fév.1978, n°369, pp.154-155.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit (Critique), 1969.

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers: 1972-1990*, Paris, Minuit, coll. «Reprise », 1997.

DELPHY, Christine, « Penser le genre », *L'ennemi principal*, tome 2, Paris : Syllepse, 2001.

DELPHY, Christine, *L'ennemi principal*, Paris, Syllepse (Nouvelles Questions Féministes), t.I, 1998; 1.11,2001.

DELVAUX, Martine « Des images malgré tout : Annie Ernaux/Marc Marie : *L'usage de la photo* ». *French forum*, 2006, 31 (3), p. 137- 155.

DELVAUX, Martine, « Je suis l'homme. Les styles de Camille Laurens» dans Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, Remue-Ménage, 2002, p. 79-94.

DERRIDA, Jacques, *Circonfessions*, Paris, Seuil, 1991.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil (Tel Quel), 1967.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires, pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988.

DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, « Incises »,1993.

DESCAMPS, Marc-Alain, *Ce corps haï et adoré, psycho-histoire des idées sur le corps sa haine et sa réhabilitation*, Édition, Sand, Paris, 1988.

DESCARRIES, Francine, *Le projet féministe à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle : un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens*, art publié dans la revue *Cahiers de recherche sociologique*, n° 30, 1998, p. 179. Montréal : Département de sociologie, UQAM.

DESCOMBES, Vincent, *Les embarras de l'identité*, Gallimard, 2013.

DESCOMBES, Vincent, *Proust : Philosophie du roman*, Collection "Critique, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

DESCARRIES, Francine, « Le projet féministe à l'aube du XXI e siècle : un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens », *Chiers de recherche sociologique*, n°30,1998, Montréal, UQAM, pp.179-210.

DESMICHEL, Pascal « Partir ailleurs. Esquisse d'une autre géographie des frontières », in *Le mouvements des frontières, déplacement, brouillage, effacement*, Études réunis par Philippe Antoine et Wolfram Nitsch. Presses Universitaires Blaise Pascal. 2015. pp. 39-51.

DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006.

DESSONS, Gérard, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Éditions In Press, 2006

DETREZ, Christine et SIMON, Anne, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

DETREZ, Christine, « A corps et à cris : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébine », in Actes du colloque international, *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, 18-19 novembre 2006 au CRASC, Oran. pp.69-79.

DÉTREZ, Christine, *Les femmes peuvent-elles être de grands-hommes ? : sur l'effacement des femmes de l'histoire, des arts et des sciences*, Paris, Belin, Coll. Égale à égal, 2016.

DÉTREZ, Christine, « l'écriture en maux. Activité d'écriture et exposition du corps chez les romancières algériennes et marocaines », *Sociologie de l'art*, volume 19, L'Harmattan, 2012.

DÉTREZ, Christine, Anne Simon, « Je ne parle la langue de mon père...(Sebbar) : fractures linguistiques et identitaires chez les romancières franco-maghrébines contemporaines », *Tessera* (Québec), N°37-38, Janvier 2006.

DEVÉSA, Jean-Michel, « *La chair est faible, Hélas ! et j'ai lu tous les livres ou La représentation du sexe dans quelques récits contemporains* », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Éditions Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005, p. 135-172.

DIAZ, Alexandra, « Livres: des histoires cochonnes! », *Clin d'œil*, 10 octobre 2002. <http://www.icimontreal.com/artsetculture/entrevues/musiquelivres/archives/2002/10/20021009-083743.html>.

DICKER, Rory et Alison PIEPMEIER [éd.], *Catching a Wave. Reclaiming Feminism for the 21st century*, Boston, Northeastern University Press, 2003.

DIDIER, Bastide, « Martine Sonnet, Atelier 62 ». *Lectures*. Les comptes rendus (janvier 14, 2010). <http://lectures.revues.org/907>.

DIDIER, Béatrice, « *Préambule* », dans *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 5- 40.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF (Écriture), 1981.

DOLTO, Françoise, « Le corps et la parole. L'image du corps chez le jeune enfant », conférence, in *approches*, n°40, 4<sup>e</sup> trim. 1983, p.110.

DOLTO, Françoise, « préface », in, DAVID, Pierre, *Psychanalyse et famille*, Paris, Armand

Colin, p.11.1976.

DOLTO, Françoise, *Sexualité féminine, libido/érotisme/frigidité*, Édition, Le Livre de Poche, Paris, 1982.

DOUBROVSKY, Serge, « *Analyse et autofiction* », dans *Écriture de soi et psychanalyse* sous la direction de Jean-François Chiantaretto, L'harmattan, 1996.

DOUBROVSKY, Serge, « *L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse* », Cahiers Confrontations 1, Printemps 1979, « *Imposture ou pas* », Paris, Aubier, 1979, p. 95-113 – repris dans *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 165-201.

DOUBROVSKY, Serge, « *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse* », *L'Esprit créateur*, vol.:XX, n° 3, Paris, printemps 1980, p. 61-79.

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, Perspectives critiques, 1988, p.167.

DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques et LEJEUNE, Philippe (dirs.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Publidix, « *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes* », 1994, 249 p.

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

DUFOUR, Marie-France, *Prolégomènes à l'autofiction au féminin*, Université du Québec à Trois-Rivières, décembre, 2005.

DUGAST, Francine, *Annie Ernaux, étude de l'œuvre*, Bordas, 2008. Fort, Pierre-Louis, *La Place/Annie Ernaux*, Gallimard, 2006.

DUGAST-PORTES, Francine *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*. Paris : Bordas, 2008.

DUMONT, Micheline et Louise TOUPIN, *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2003.

DUMONT, Micheline, « *Réfléchir sur le féminisme du troisième millénaire* », dans Maria NENGEH MENSAH [dir.], *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2005, p. 59-73.

DUMONT, Micheline, *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal, Les éditions du remue-ménage.2008.

DUNCAN, Nancy [dir.], *Bodyspace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, New York and London, Routledge, 1996.

DUPRÉ, Louise, « *La critique-femme. Esquisse d'un parcours* », dans Annette HAYWARD et Agnès WHITFIELD [dir.], *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 397-405.

DUPRÉ, Louise, « *Une pensée vivante* », *Cahiers internationaux de symbolisme*, 65-66-67 *Penser au féminin*, 1990, p.21-27.



- DUPRÉ, Louise, «Quelques notes sur la critique-femme», *Tangence*, n° 51 (mai 1996), *Paradigmes critiques*, p. 144-156.
- DUPRÉ, Louise, *La voie lactée*, Montréal, XYZ (Romanichels), 2001.
- DUPRE, Louise, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1989
- DUPRIEZ, Bernard Gradus, *Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, Collection 10/18, 1980.
- DURAND, Alain-Philippe, et Naomi Mandel. *Novels of the Contemporary Extreme*. Continuum International Publishing Group, 2006.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, dans *Le nom de la rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, édition revue et augmentée d'une apostille traduite de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 1985.
- EDOMOND, Marc et Picard, Dominique, *L'interaction social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- ELIACHEFF, Caroline et HEINICH, Nathalie, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.
- ELIAS, Norbert, « The Changing Balance of Power between the Sexes », *Theory, Culture & Society*, vol. 4, n° 2 (June 1987), p. 287-316.
- ELKHOURI, Rima, « Le silence de Nelly Arcan », La Presse, 8 avril 2002, in, LANGLOIS, Marie-Claude, « La réception critique de Putain de Nelly Arcan », Université d'Ottawa, Canada, 2011.
- ENGELBRECHT, Penelope J, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York University Press, 1996.
- ERIKSON, Eric, *Gandhi's Truth*, New York, Norton, 1969, p.132.
- ERMAN, Michel, *Autofiction(s)*, Champs du signe (Toulouse: Éd. universitaires du Sud, 2009).
- ERNAUX, Annie « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir ». *Simone de Beauvoir studies*, 2000- 2001, 17, p. 1-6.
- ERNAUX, Annie, «Vers un je transpersonnel» dans *Cahiers RITM (Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes)*, n°6, Université de Paris X, 1993, p. 219- 221.
- ERNAUX, Annie, *Écrire la vie*, Quarto (Paris: Gallimard, 2011) .
- ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003.
- EVANS, Judith, *Feminist Theory Today. An Introduction to Second-Wave Feminism*, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications.

- EVANS, Mary, *Introducing Contemporary Feminist Thought*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- FALQUET, Jules-France, « Lesbianisme », dans Helena HIRATA *et al.* [dir.], *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF (Politique d'aujourd'hui), 2004, p. 102-107.
- FAURE, Christine [dir.], *Encyclopédie politique et historique des femmes*, Paris, PUF, 1997.
- FAUSTO-STERLING, Anne, *Sexing the body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, New York, Basic Books, 2000.
- FEHER, Michel, « Erotisme et féminisme aux États-Unis », dans *Esprit*, n° 196 (novembre 1993), *Masculin/Féminin*, p. 113-131.
- FERREIRA-MEYER, Karen, thèse de doctorat, « Comparative analysis of autofictional features in the works of Amélie Nothomb, Calixthe Beyala and Nina Bouraoui », thèse soutenue en 2011 Kwaluseni-Swaziland.
- FINDLEN, Barbara [éd.], *Listen up: Voices from the next feminist génération*, Seattle, WA: Seal Press, 1995.
- FIRESTONE, Shulamith. *La dialectique du sexe*. Paris, Stock, 1972. ATKINSON, Ti-Grace. *Odyssée d'une amazone*. Paris, Des Femmes, 1975.
- FISCHLER, Claude, « Une "féminisation" des mœurs? », *Esprit*, n° 196 (novembre 1993), *Masculin/Féminin*, p.9-28.
- FLAX, Jane, « The Conflict between Nurturance and Autonomy in Mother/Daughter Relationships and within Feminism », *Feminist Studies*, vol. 4, no 2, juin 1978, p. 171- 189.
- FLAX, Jane, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- FOLOPPE, Virginie, *L'hémorragie des contemporaines : Nelly Arcan et Chloé Delaume*, Les Contemporains favoris, juillet, 2015.
- FOREST, Philippe, « du roman d'avant-garde au roman vécu. À propos de quelques fausses idées concernant le retour du je dans la littérature française », in *Les Romans du je*, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2001.
- FORT, Pierre-Louis, « La filiation inversée : Annie Ernaux et le 'corps glorieux' ». *French studies : a quarterly review*, juillet 2008, n°62 (2), p. 188-199.
- FORT, Pierre-Louis, *Ma mère, la morte : l'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*. Paris : Imago, 2007.
- FORTIER, France, « L'écriture énigmatique de Nicole Brossard », entretien avec Nicole Brossard, in, *Nuit Blanche*, n°46, décembre 1991-février 1992, p.39.
- FORTIER, Frances, « L'écriture « 'énigmatique' de Nicole Brossard », entretien avec Nicole Brossard, dans *Nuit blanche*, n°46 (décembre 1991-février 1992), .39.
- FORTIER, Frances, « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence*, n° 39 (mars 1993), *La fiction postmoderne*, p. 21-36.

FORTIER, FRANCES, «Le récit de la postmodernité», dans Yves BOISVERT [dir.], *Postmodernité et sciences humaines. Une notion pour comprendre notre temps*, Montréal, Liber, 1998, p. 23-46.

FORTIER, Isabelle, « Le poids des mots ou la matérialité du langage dans *Les Mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber », Mémoire de maîtrise, Mars 2003.

FORTIN, Nicole « La condition paradigmatique de la critique : le cas québécois », *Tangence*, n° 51 (mai 1996), *Paradigmes critiques*, p.9.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. I : *La volonté de savoir*, t. II : *L'usage des plaisirs*; t. III : *Le souci de soi*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1975.

FOUCAULT, Michel, *L'origine de l'herméneutique de soi*, conférences prononcées à Dartmouth College, 1980.

FOUCAULT, Michel, *L'Usage des plaisirs*, Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1978.

FOUCAULT, Michel, *Philosophie : anthologie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais », 2004.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1975.

FOUGEYROLLAS-SCHEWBEL, Dominique « Mouvements féministes », dans Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doré et Danièle Senotier [dir.], *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2004, p. 138-144.

FRANÇOIS, Anne Isabelle, « Mise en voix narrative et stratégie de genre », in , *Le lieu du genre, La narration comme espace performatif du genre*, sous la direction de Patrick Farges, Cécile Chamayou-Kuhn et Perin Emel Yavus, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p.152-153.

FRASER, Nancy et Linda J. NICHOLSON, « Social Criticism without Philosophy : An Encounter between Feminism and Postmodernism », dans Linda J. NICHOLSON [éd.], *Feminism/Postmodernism*, New York and London, Routledge, 1990, p. 19-38.

FREEDMAN, Rita, *Beauty Bound*. Lexington (MA), Lexington Books, 1986.

FREUD Sigmund, « *Sur la sexualité féminine* », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 139-155.

FREUD, Sigmund, « *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse* », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 47-65.

FREUD, Sigmund, « *La disparition du complexe d'Œdipe* », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 117-122.

FREUD, Sigmund, « *La féminité* », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984, p. 150-181.

FREUD, Sigmund, « *Le fétichisme* » dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 133-138.

FREUD, Sigmund, « *Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes* », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 123-132.

FRIDAY, Nancy, *Ma mère, Mon miroir*, Robert Laffont, 2003.

FRISCHER, Dominique, *La revanche des misogynes. Où en sont les femmes après trente ans de féminisme?*, Paris, Albin Michel, 1997.

GAFAITI, Hafid, *Cultures Transnationales de France, Des « Beurs » aux...?*, L'Harmattan, Paris, 2001.

GAGNEBIN, Murielle, « Crépuscule de l'art », in *Du divan à l'écran, « Après l'analyse »*, Paris, P.U.F., 1999, p.214-240.

GAGNON, Madeleine. « Mon corps dans l'écriture », *La venue à l'écriture*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1977, p. 63-116.

GALLOP, Jane, « The Father's Seduction », dans *Daughters & Fathers*, Linda E. Boose et Betty S. Flowers (dir.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.

GAMBLE, Sarah (dir.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, New York, Routledge, 2000.

GAMBLE, Sarah, « Postféminisme », dans Sarah GAMBLE [éd.], *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, Routledge, New York, 2000, p. 43-54.

GAMMEL, Irene. « Introduction et éd », *Confessional Politics: Women's Sexual Self-Representation in Life Writing and Popular Media*. Carbondale (Illinois): Southern Illinois University Press, 1999, p. 1-10.

GARAUD, Christian, « Écrire la différence sociale : registres de vie et registres de langue dans *La place d'Annie Ernaux* ». *French forum*, mai 1994, 19 (2), p. 195-214.

GARCIA, Irma, *Promenade femmilière : recherches sur l'écriture féminine*, tome1, Paris, Éditions des femmes, 1981.

GARDEY, Delphine et Ilana LÔWY [dir.], *L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris, Éditions des Archives contemporaines (Histoire des sciences, des techniques et de la médecine), 2000.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction une aventure du langage, Poétique*, Paris: Éd. du Seuil, 2008.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2008.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, 393 p.

GAUFFMAN, ERVING, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Édition de Minuit, 1975.

GAULÉJAC, Vincent de, *La Névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*, HG

éd. 1987.

GAUTIER, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2004.

GAUVIN, Lise et Andrea OBERHUBER (dir.), « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », *Études françaises*, vol. 40, no 1, 2004, p. 11-28.

GAUVIN, Lise, « Le palimpseste francophone et la question des modèles », dans *Littérature francophones, Parodies, pastiches, réécritures*, sous la direction de Lise Gauvin, Cécile Van Den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao, Paris, ENS Éditions, 2013.

GEADAH, Yoland, *La prostitution : un métier comme un autre ?* Montréal, VLB éditeur, 2003.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, 150 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, quatrième de couverture, Édition, Seuil, Paris, 1982.

GENON, ARNAUD, *Autofiction : pratiques et théories*, Mon Petit Éditeur, Paris, 2013.

GENON, ARNAUD, GRELL, Isabelle, (dir.), *Lisières de l'autofiction : enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Colloque de Cerisy, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016.

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, *La description*. Paris, Hachette, coll. « Ancrages ».

GIBEAULT, Alain, *Jeu et art dans la préhistoire*, cité dans, Jacqueline Schaeffer, « une symbolisation du sexe féminin est-elle possible ? », dans *Corps acte et symbolisation, psychanalyse aux frontières*, sous la direction de Bernard Chouvier & René Roussillon, Éd, de Boeck, Paris, 2008.p. 51-52.

GIDDENS, Antony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.

GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR, « The Queen's Looking Glass », dans Jack Zipes (dir.), *Don't Bet on the Prince*, New York, Methuen, 1986 [1972].

GILLIGAN, Carol, *In A Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

GILLIGAN, Carol, *Une voix différente: pour une éthique du 'care'*, traduction d'Annick Kwiatek, Paris, Flammarion, 2008.

GIUSEPPINA, Fabbiano, « Mémoires postalégniennes » in GRANDJEAN. G et JAMIN. J (dir), *La concurrence mémorielle*, Paris, Armand Colin, 2011.

GLASSNER, Jean-Jacques « Ishtar, maîtresse des inversions, patronne des rites de passages », Dans A.Caizzo et N.Ernoult (dir.), *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et Imaginaires*, Paris, 2012, pp.259-266.

GODARD, Henri, « La Crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction » dans Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.) *L'Éclatement des genres aux XX<sup>e</sup> siècle* », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81-91.

GODARD, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, éditions de l'Albatros, 1980.

GODIN, Thierry, *L'impératif du vivant, suggestions pour la réorganisation du monde*, Paris, L'Archipel, 2013.

GOFFMAN, Erving, *Gender Advertisements*. Cambridge, Harvard University Press, 2001.

GOFFMAN, Erving, *L'arrangement des sexes*, traduit de l'anglais par Hervé Maury, édition préparée et présentée par Claude Zaidman, Paris, La Dispute (Le genre du monde), 2002.

GOLL, NAWAR Al Hassan, « Yasmina, an autodiegetic character », in, Arab women's lives retold: exploring identity through writing, 2007, pp. 35-48.

GOULD, Karen, « *Refiguring the Mother: Quebec Women Writers in the 80s* », Revue internationale d'études canadiennes, automne 1992, p. 113-124.

GOULD, Karen, « L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théorêt », *Voix et images*, vol. 14, n°1, automne 1988, p. 31-38.

GOULD, Karen, *Writing in the Féminine. Feminism and Experimental Writings in Québec*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois Univ. Press, 1990.

GRATTON, Johnnie « Experiment and Experience in the phototextual project of Sophie Calle », in *Women's Writing in contemporary France*, ed.by Gill Rye and Michael Worton, Manchester University Press, 2002, pp.157-170.

GREEN, Mary, « Cartographies de la mémoire, réinscription du féminin : l'autofiction chez Régine Robin », dans Louise DUPRÉ, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON [dir.], *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota bene, 2002 (Littérature(s)), 2002, p. 93-113.

GRELL, Isabelle « *La Princesse de Clèves : une interprétation existentielle* », *La Table Ronde*, no 138, juin 1959, p. 36-51 – repris dans *Parcours Critique II (1959-1991)*, texte établi par, Grenoble, ELLUG, 2006, p. 99-114.

GRELL, Isabelle « *Ne pas assimiler autofiction et autofabulation* », *Le Magazine littéraire*, no 440, 1er mars 2005, p. 26-28. *Parcours Critique II (1959-1991)*, Grenoble, ELLUG, 2006, 132 p.

GRELL, Isabelle « *Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme D'AUTOFICTION* », *Genèse et Autofiction*, Catherine Viollet et Jean-Louis Jeannelle (dirs.), avec la collaboration d'Isabelle Grell, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, « *Au cœur des textes* », 2007, p. 39-51.

GRELL, Isabelle, « *De L'Évasion à La Dispersion, Serge Doubrovsky* », *La revue Littéraire*, n° 36, Éditions Léo Scheer, septembre 2008, p. 111-138.

GRELL, Isabelle, « *De L'Évasion à La Dispersion, Serge Doubrovsky* », *La revue Littéraire*,

n° 36, Éditions Léo Scheer, septembre 2008, p. 111-138.

GRELL, Isabelle, « *Du MONSTRE au Fils* », 2007, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com/>

GRELL, Isabelle, « *Sartre : retouches à un autoportrait (une autobiographie visqueuse)* », *Parcours Critique*, essais, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 123-67 – repris dans *Lectures de Sartre*, Claude Burgelin (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986, p. 99-134. "Une écriture tragique", *Poétique*, no 47, numéro spécial Roland Barthes, septembre 1981, p. 329-354 – repris sous le titre « *Roland Barthes, une écriture tragique* », dans *Parcours critique II (1959-1991)*, texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG, 2006, p. 53-83.

GRELL, Isabelle, « *Serge Doubrovsky, autofiction et intertexte* », « *Doubrovsky et ses Auteurs* », *Champs du signe : sémantique, rhétorique, poétique*, Michel Erman (dir.), Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2009, p. 23-34.

GROSZ, Elizabeth A., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press (Théories of Représentation and Différence), 1994.

GROSZ, Elizabeth, « *Refiguring Lesbian Désire* », Laura DOAN [éd.], *The Lesbian Postmodern*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 67-84.

GUATTARI, Félix, « *Les dimensions inconscientes de l'assistance* », dans *Colloque sur « La pratique thérapeutique »* Trieste, 22-24 sept. 1986.

GUBIN, Éliane *et al.* [dir.], *Le siècle des féminismes*, Paris, Les Éditions de F Atelier, 2004.

GUÈVREMENT, Francis, « *Ma lectrice est morte : Autofiction et autoréférence dans Le Livre brisé de Serge Doubrovsky* », *Texte*, revue de critique et de théorie littéraire, Vol. 39-40, « *L'autobiographique* » (dossier), 2006, p. 27-37.

GUICHARD, Jean-Paul, « *La mariée mise à nu par... : corps de femmes, regards de femmes dans la littérature au tournant du siècle* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 6, no 1, 2002, p. 103-118.

GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.

GUILLAUMIN, Jean, « *Les enveloppes psychiques du psychanalyste* » dans Didier ANZIEU (dir.), *Les Enveloppes psychiques*, Paris, Bordas, 1987.

GUILLEMETTE, Lucie, « *Le voyage et ses avatars dans Copies conformes de Monique LaRue : dérive et/ou délire identitaire* », dans John LENNOX, Lucie LEQUIN, Michèle LACOMBE et Allen SEAGER [dir.], *Voyages. Real and Imaginary, Personal and Collective/Réels et imaginaires, personnels et collectifs*, Montréal, Association for Canadian Studies/Association d'Études canadiennes (Canadian Issues/Thèmes canadiens), vol. XIV, 1994, p. 77-87.

GUILLERAUT, Gérard, « *au sujet du transfert* », in, « *Françoise Dolto et le transfert dans le travail avec les enfants* », sous Claude Schauder, Éditions ÉRÈS, coll., « *Actualité de la psychanalyse* », 2005, p. 38.

GUY, Claude, *Ce corps en héritage, Approche clinique de la filiation*, Éditions Imago, 2014.

HAASE, Donald (dir.), *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004.

HABERMAS, Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, t. XXXVII, n° 413 (1981), p. 950-967.

HALBERSTAM, Judith, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York and London, New York University Press, 2005.

HALEN, Pierre, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », in *Études françaises*, 37.2 (2001), p.13-31.

HALPERN, Catherine, (dir) *Identité(s), L'individu, le groupe, la société*, Éditions Sciences Humaines, ouvrages de synthèse, 2016.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres Postmodernes*, Paris, Seuil, coll. Poétique, in SCHMITT, Arnaud, *Je Réel/Je Fictif. Au-delà d'une confusion Postmodernes*, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2010. p. 15-29.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Tzvetan Todorov et Gérard Genette [dir.], *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Points), 1977, p. 115-180.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, Nouvelle édition, 1993.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF (Écriture), 1984

HARAWAY, Donna, « A Cyborg Manifesta: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century », dans *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149-181.

HAREL, Simon, *L'Écriture réparatrice. le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, XYZ éditeur.

HASSAN, Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio, The Ohio State University Press, 1987.

HAVERCROFT, Barbara, « (Un) tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », dans Julie Rak (dir.), *Auto/biography in Canada. Critical Directions*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, pp. 207-234.

HAVERCROFT, Barbara, « *Auto/biographie et agentivité au féminin dans Je ne suis pas sortie de ma nuit d'Annie Ernaux* », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La Francophonie sans frontières : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 517-535.

HAVERCROFT, Barbara, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux ». *Roman 20-50*, décembre 2005, 40, p. 119-131 « *Auto/biographie et agentivité au féminin dans Je ne suis pas sortie de ma nuit d'Annie Ernaux* », p. 517-535, dans *La francophonie sans frontière : Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. Paris : l'Harmattan, 2001.

HAVERCROFT, Barbara, « Espace autofictif, sexuation et deuil chez Denise Desautels et



Paul Chanel Malenfant» dans Louise DUPRÉ, Jaap LINVILT et Janet PATERSON (dir.), *Sexuation, espace et écriture. ' la littérature québécoise en transformation*. Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 43-66.

HAVERCROFT, Barbara, « Féminisme, postmodernisme et texte-supplément », dans *Tangence*, n° 39 (mars 1993), *La fiction postmoderne*, p. 51-61.

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

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

HAVERCROFT, Barbara, « Vie et aventures du féminisme postmoderne d'après Irmtraud Morgner », *Tangence*, n° 47 (mars 1995), *Écritures au féminin : le genre marqué*, p. 21-33.

HAVERCROFT, Barbara, « Féminisme, postmodernisme et le texte-supplément », *Tangence*, n° 39 (mars 1993), *La fiction postmoderne*, Rimouski, p. 51-61.

HAVERCROFT, Barbara, «Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit d'Annie Ernaux*» dans Lucie LEQUIN et Catherine MAVRIKAKIS (dir.), *La Francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris/Budapest/Torino, l'Harmattan, 2001, p. 517-535.

HAVERCROFT, Barbara, «Le discours autobiographiques: enjeux et écarts» dans Lucie BOURASSA (dir.) *La Discursivité*, Québec, Nota Bene, 1995, p. 155-184.

HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal et RIENDEAU, Pascal (dir). *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciation*, coll., « *Contemporanéités* », Québec : Nota bene, 2010.

HAVERCROFT, Barbara, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir). *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciation*, coll., « *Contemporanéités* », Québec : Nota bene, 2010.

HEFFERMAN, James A W., *Museum of Words, The poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

HEINRICH, Nathalie, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, coll. NRF Essai, Gallimard, 1996.

HENLEY, N.M, *Body Politics, Power, Sex and Non-Verbal Communication*, Eaglewood Cliffs (N.J), Prentice Hall, 1977.

HENRY, Astrid, « Solitary Sisterhood: Individualism meets Collectivity in Feminism's Third Wave », dans Jo REGER [éd.], *Différent Wavelength. Studies of the Contemporary Women's Movement*, New York and London, Routledge, 2005, p. 81-96. HOLCOMB, Briavel, « Geography and Urban Women », *Urban Geography*, vol. 7, n° 5 (september-october 1986), p.

448-456.

HERDT, Gilbert [dir.], *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York, Zone Books, 1994.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

HERMAN, LEWIS, Judith et Helen, LEWIS BLOCK, « *Anger in the Mother- Daughter Relationship* », dans T. Bernay et D. Cantor (dir.), *The Psychology of Today's Woman: A Psychoanalytic Perspective*, Hillsdale, The Analytic Press, 1985.

HIRSCH, Marianne, « *Mothers and Daughters* », *Signs*, vol. 7, no 1, automne 1999, pp. 200-222.

HITCHCOTT, Nicki, « La problématique du féminisme dans la littérature francophone des femmes africaines », in, *LittéRéalité*, 1997, pp. 33-42.

HOWIE, Gillian et Ashley TAUCHERT, « *Feminist Dissonance: The Logic of Late Feminism* », dans Stacy GILLIS, Gillian HOWIE et Rebecca MUNFORD, *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 37-48.

HUGHES, Alex, « *Autobiographical Desires: Repetition and Rectification in Serge Doubrovsky's Laissé pour conte* », *French Studies*, vol. LV, n°2, avril 2001, p. 179- 193.

HUGHES, Alex, « *Serge Doubrovsky 'Gender Trouble': Writing the (Homo) textual Self in Un Amour de soi* », *French Forum*, vol. 20, no 3, septembre 1995, p. 315-331.

HUGUENY-LÉGER, Élise « *Entre conformisme et subversion : la portée du paratexte dans l'oeuvre d'Annie Ernaux* ». *Romance studies*, janvier 2008, 26 (1), p. 33-42.

HUGUENY-LÉGER, Élise, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Peter Lang, Juillet, 2009.

HUNKELER, Thomas et Marc-Henry Soulet (éds), *Annie Ernaux, Se mettre en gage pour dire le monde*, MetisPresses, coll. Voltiges, 2012.

HUSTAN, Nancy, « *Arcan Philosophe* », préface de *Burqa de Chair*, Édition du Seuil, Paris, 2011.

HUSUNG, Kristen, *Hybridité et Genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui*, l'Harmattan, 2014.

HUTCHEON, Linda, « *Postmodernism and Feminisms* », dans *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 2005 [1989].

HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism, History, Theory, Fiction*, Londres, 1988, nouvelle édition, 1990.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of parody the teachings of twentieth Century Art Forms*, University of Illinois Press, 1985.

IMBERT, Patrick, « Discours et images de soi », in, *Trajectoires culturelles transaméricaines*, Ottawa, Les presses de L'Université d'Ottawa, 2004.

IONESCO, Mariana, « *Journal du dehors d'Annie Ernaux : 'Je est un autre'* ». *French review*, avril 2001, 74 (5), p. 934-943.

IRELAND, John, « *Introduction: Monstrous Writing* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, no 1, Printemps 1993, p. 1-11.

IRIGARAY, Luce, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977.

IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit (Critique), 1984.

IRIGARAY, Luce, *J'aime à toi. Esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Paris, B. Grasset, 1992.

IRIGARAY, Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*, Montréal, La Pleine Lune, coll. « conférence et entretiens », 1981.

IRIGARAY, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1974.

JACCOMARD, Hélène, « *Que brise Le Livre brisé de Serge Doubrovsky ?* », *Littérature*, n° 92, décembre 1993, p. 37-51.

JACCOMARD, Hélène, « *Serge Doubrovsky : Le pacte oxymorique* », « *Serge Doubrovsky, grand maître ès calembours* », « *Serge Doubrovsky : lire l'indicible* » et « *Serge Doubrovsky, bourreau, victime et voyeur* », *Lecteur et lecture dans L'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, « *Histoire des idées et Critique littéraire* », 1993, p. 81-103 ; p. 183-192 ; p. 267-296 ; p. 393-405.

JACCOMARD, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Paris, Droz, 1993.

JACQUES, Alexandre, « S'écrire aux éclats: le jaillissement d'une zone délaissée de la connaissance de l'être » dans Simon HAREL, Alexandre JACQUES et Stéphanie ST-AMANT, *Cabinet d'autofictions*. Montréal, Cahiers du CÉLAT, 2000, p. 175-204.

JAMI, Irène, « Sexe et genre: les débats des féministes dans les pays anglo-saxons (1970-1990) » dans Iliana LOWY et Hélène ROUCH (dir.), *La Distinction entre sexe et genre: une histoire entre biologie et culture*, Paris/Budapest/Torino, l'Harmattan, Coll. « Cahiers du genre », n°34, 2003, p. 127-147.

JAMIS, Rauda, *Frida Kahlo Biographie, autoportrait d'une femme*, Collection Babel, livre de Presses de la renaissance, 1985.

JARDINE, Alice, *Gynesis: Configurations of Women and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press, 1985 [pour la traduction française: *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, traduit de l'anglais par Patricia Baudoin, Paris, PUF, 1991].

JAUSS, Hans Robert, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poïésis, de l'aïsthésis et de la catharsis ». *Poétique* n°39.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 1975, trad.fr. Paris : Gallimard, 1978, réédition coll. « Tel ».
- JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine Viollet (dir.), « *Les points sur les 'i'* » in *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, « Au cœur des textes », n° 6, 2007, p. 53-65.
- JEANNELLE, Jean-Louis, Catherine Viollet, et Isabelle Grell, *Genèse et autofiction, Au cœur des textes*, Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, n°6, 2007.
- JENSEN, J.R. « Hysterographies: Writings on Women's Reproductive Body Image in Contemporary French Fiction », 2010.
- JOHANN Michel, *Sociologie du Soi, Essai d'herméneutique appliquée*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- JOPECK, Sylvie, *La Photographie et l'(auto)biographie*, Bibliothèque Gallimard, 2004.  
Martin, Jean-Pierre, *Le Livre des hontes*, Seuil, 2006.
- JORDAN, Sherly, « Autofiction in the Feminine », *French studies*, n°70/3, octobre 2012. <http://fs.oxfordjournals.org/content/early/2012/10/10/fs.kns235.full>.
- JORDAN, Shirley Ann, « Amélie Nothomb's combative dialogues: erudition, wit and weaponry », in *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*, ed. Susan Bainbrigge and Jeanette Den Toonder (eds.), New York: Peter Lang, 2003, pp. 93-104.
- JORDAN, Shirley, « Reconfiguring the Public and the Private ». *French Cultural Studies* 18, no. 2 (juin 1, 2007): 201-218.
- JORDAN, Shirley, *Contemporary French Women's Writing: Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*. Peter Lang, 2004.
- JOSEPH, Sandrina, « *En pièces détachées* », *Spirale*, no 219, mars-avril 2008, p. 49- 50.
- JOSEPH, Sandrina, « Obéir ou injurier: la putain et la prise de parole féminine dans *Nécessairement putain* de France Théorêt » dans Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, Remue-Ménage, 2002, p. 123-143.
- JOUAN-WESTLUND, Annie, « Dou-brovs-Qui ? Le moi, le même et l'autre », *Origins and Identities in French Literature*, the French Literature Series 26, Amsterdam / New York, Rodopi, 1999, p. 153-167.
- JOUAN-WESTLUND, Annie, « *L'espace autofictif dans l'œuvre de Serge Doubrovsky* », *GEO/GRAPHIES, Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Freeman, Henry G. (éditeur scientifique), Amsterdam, Rodopi, 2003, p. 121-135.
- JOUAN-WESTLUND, Annie, « *Laissé pour conte by Serge Doubrovsky* », *The French Review*, vol. 73, no 5, avril 2000, p. 1005-1006.
- JOUAN-WESTLUND, Annie, « *Psychanalyse et écriture de soi : leurre ou gageur ? L'auto-analyse de Serge Doubrovsky* », *Roman 20-50*, n° 34, 2002, p. 125-134.
- JOUAN-WESTLUND, Annie, « *Serge Doubrovsky's autofiction: De l'autobiographie considérée comme une tauromachie/Autobiography as Bullfighting* », *Sites, The Journal of*

- 20th Century French Studies/Revue d'études françaises, vol. 1, no 2, 1997, p. 415-431.
- JOUBERT, Lucie [dir.], *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota bene (Littérature(s)), 2000.
- JOUBERT, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, l'Hexagone, 1998.
- JOURDE, Pierre, *La littérature sans estomac*. Vol. 260. Esprit des péninsules, 2002.
- JOURNET, Adeline, « Nina Bouraoui et Sara Stridsberg: L'écrivain est un marginal », in *L'Express*, 9 mai 2011, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/nina-bouraoui-et-sara-stridsberg-l-ecrivain-est-un-marginal\\_990537.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/nina-bouraoui-et-sara-stridsberg-l-ecrivain-est-un-marginal_990537.html).
- JURANVILLE, Anne, « L'érotisme en question : regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine », *Connexions*, vol. 87, 2007, n°1, pp. 19-42.
- KADIOBRA-KASSI, Bernadette, « De la littérature au féminin à la Littérature : sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne) », thèse de doctorat, Laval, 2003.
- KANDÉ, Sylvie (dir), *Discours sur le métissage, identités métissées*, Paris, l'Harmattan, 1999, pp.143-162.
- KAPLAN, E. A., *Postmodernism and Its Discontents. Théories, Practices*, London, New York, Verso, 1988.
- KEGAN, GARDINER, Judith, «Wake for Mother: the Maternal Deathbed in Women's Fiction », *Feminist Studies*, vol. 4, no 2, juin 1978.
- KIEGER, Murray « an elaborate description of any visible entity », in, *Ekphrasis, The Illusion of the natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- KING, Andrea, « Nommer son mal: Putain de Nelly Arcan », *Atlantis: A Women's Studies Journal*, vol.31, n°1, 2006, pp.37-44.
- KING, Andrea, «Anorexie, prostitution et psychanalyse dans Putain de Nelly Arcan », *Women in French Studies*, vol.14, 2006, p. 99-112.
- KINGCAID, Renée A., « *Romancing the Tome: The Seduction of Intertext in Doubrovsky's Un amour de soi* », *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, no 70, 1993, p. 25-40.
- KINGCAID, Renée A., « Serge Analysand », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, Vol. XXVI, no 1, printemps 1993, p. 51-83.
- KINGCAID, Renée A., « *Serge Doubrovsky: L'Après-Vivre* », *the Review of Contemporary Fiction*, n°14.3, autumn 1994, pp. 232-233.
- KINGCAID, Renée A., « *Serge Doubrovsky: Le Livre brisé* », *Review of Contemporary Fiction*, n° 12.2, été 1992, p. 239.
- KINGCAID, Renée A.,« Dangerous Reflections: Mimesis and Narcissism in Serge

Dobrovsky's *Le Livre brisé* », *Pluralism and Critical Practice: Essays in Honor of Albert N. Mancini*, Italiano 8, Paolo A. Giordano et Anthony J. Tamburri (dirs.), West Lafayette, Bordighera Press, 1999, p. 168-184.

KLEIN, Mélanie, *La psychanalyse des enfants*, Chapitre XI, 1959, Paris, PUF.

KOSKI, Raija, « Les voix féminines dans la littérature québécoises depuis 1970 », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 1, n° 1 (1997), p. 11-18

KOSOFKY SEDGWICK, Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991.

KREISEL, C.S. « Between war and revolution: French women and the sexual practices of everyday life, 1952-1967 ». Rutgers University-Graduate School-New Brunswick, 2008.

KRISTEVA, Julia, «Le génie féminin: introduction générale », *Le Génie féminin: 1. Hannah Arendt*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais ».

KRISTEVA, Julia, *Le temps sensible*, Paris. Gallimard, 1994.

KRISTEVA, Julia, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.

KRISTEVA, Julia, *Luttes de femmes*, in, *Tel Quel*, n°58, Paris, 1974.

KRISTEVA, Julia, *Seul une femme*, Édition de l'Aube, 2013.

KRUZUNSKI, Anna, « Notes d'action : De l'opération SalAMI à Nemésis : le cheminement d'un groupe de femmes du mouvement altermondialiste québécois », *Recherches féministes*, vol. 17, n° 2 (2004), pp. 227-261.

KUNDERA, MILAN, *L'art du roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1986.

KRAUTH, Louise, *Représentation du sexe chez N.Arcan, V.Despentès, M.-S.Labrèche et C.Millet*, Université de Montréal, aout 2011.

KRYKUN, Anna, « Être une femme de lettres en France au XXe siècle : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar. Littératures. Université Paris-Est, 2014. Disponible sur : HAL archives-ouvertes.fr

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *écrit I*, Paris, Seuil, 1996.

LACAN, Jacques, *Le séminaire XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973.

LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre III : Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981.

LADOUCEUR, Catherine, *Écrire le cri: La figure de la mauvaise mère dans Annabelle de Marie Laberge et L'obéissance de Suzanne Jacob*, Thèse (M.A.), Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines, l'Université de Sherbrooke, Avril

2000.p.20.

LAFHAMME, Elsa, « Il faut déconstruire avant de construire » Ouvrage recensé : Mes mauvaises pensées de Nina Bouraoui. Éditions Stock, 286 p., dans Spirale : Arts • Lettres • Sciences humaines, n° 209, 2006, pp. 48-49, <http://id.erudit.org/iderudit/17626ac>

LAMIZET, Bernard, *La question de l'identité aujourd'hui*, Politique et Identité, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

LAMONTAGNE, André, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3 (été 1998), p. 62.

LAMONTAGNE, André, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Montréal, Fides (Nouvelles études québécoises), 2004.

LAMOUREUX, Chantai MAILLÉ et Micheline De SÈVE, *Malaises identitaires. Échanges féministes autour d'un Québec incertain*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1999, p. 145-166.

LAMOUREUX, Diane, « La réflexion *queer* : apports et limites », dans Maria NENGEH

LAMOUREUX, Diane, « Le mouvement des femmes : entre l'intégration et l'autonomie », dans Alan F. J. ARTIBISE et Simon LANGLOIS [dir.], *Canada: Traditions and Révolutions/Canada : Traditions et révolutions*, Montréal, Association for Canadian Studies/Association des études canadiennes (Canadian Issues, vol. 12), 1990, p. 125-136.

LAMOUREUX, Diane, « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du Genre*, 2006/3, HS n° 1, p. 57-74.

LAOUYEN, Mounir, « L'autofiction: une réception problématique » dans Alexandre GEFEN et René AUDET (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », 2001, p. 339-356.

LAPIERRE, Nicole, *Changer de nom*, Stock, 1995.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973.

LAPLANTINE, François, « Corps, métissage et langage », dans Claude FINTZ [dir.], *Le corps comme lieu de métissages*, Paris, L'Harmattan (Nouvelles études anthropologiques), 2003, p. 220-231.

LAPLANTINE, François, *Quand le moi devient autre, Connaître, partager, transformer*, CNRS Éditions, coll. « Bibliothèque de l'anthropologie », Paris, 2012

LAPLANTINE, Françoise et Alexis NOUSS, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Montréal, Pauvert, 2001.

LAROCHELLE, Claudia, S'affranchir de l'obsession de l'image : <http://www.canoe.com/divertissement/livres/entrevues/2007>.

LARONDE, Michel, « Du métissage au décentrage : Evolution du trop génétique dans la littérature post-coloniale en France », in Sylvie Kandé (dir), Discours sur le métissage, identités métissées, Paris : l'Harmattan, 1999, pp. 143-162.

LARONDE, Michel, *Autour du roman beur. Immigration et Identité*. Paris, l'Harmattan. (2008, 1993) et Alec. G Hargreaves, *Voices from the North African Immigrant Community in France, Immigration and Identity in Beur Fiction*. New York-Oxford: Berg. 1991.

LARUE Monique, « La mère, aujourd'hui », *La Nouvelle Barre du jour*, no 116, septembre 1982, p. 51-55.

LASSERRE, Audrey, « Mon corps est à toi. Écriture(s) du corps dans les romans de femmes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, sous la direction de Hélène Marquié et Noël Burch, Ed, l'Harmattan, 2006.

LASSERRE, Audrey. 2005. Mauvais genre(s) : une nouvelle tendance littéraire pour une nouvelle génération de romancières (1985-2000). In: ANDRÉ, Marie-Odile et FAERBER, Johan (dir.). *Premiers romans 1945-2003*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. p. 59-70.

LASSOUED, Hassiba, « Je m'accuse », ou le double regard sur soi et les autres dans, *Garçon manqué*, de Nina Bouraoui, lien internet : [http://Limag\\_%20Littératures%20du%20Maghreb\\_files/Bouraoui.htm](http://Limag_%20Littératures%20du%20Maghreb_files/Bouraoui.htm).

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1990. *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris, Librairie des Méridiens. Coll. « Sociologies au quotidien ». 1985.

LE BRETON, David, *L'Adieu au corps*, Éditions Métailié, Paris, 1999.

LE BRETON, David, *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin, 1998.

LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE, «Autofictions» dans *L'Autobiographie*. Paris, Armand Collin, 1997, pp. 267-283.

LECARME, Jacques et Eliane LECARME-TABONE, *L'Autobiographie*, coll. "U.", Armand Colin, 1977, 2002.

LEDOUX, Lucie, « Formes vides de corps. La fonction des vêtements dans L'Usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie », Lien : <http://www.lignes-de-fuite.net/article-pdf>

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, «"Ceci est mon corps", ceci est mon texte: *La Honte d'Annie Ernaux*» dans Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, Remue-Ménage, 2002, pp. 63-77.

LEIRIS, Michel, « de la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

LEJEUNE, Philippe, « Peut-on innover en autobiographie? » dans Michel Neyraut *et al.*, *L'Autobiographie*. Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 67-100.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre : l'Autobiographie de la littérature aux médias*, Paris,



Seuil, « *Poétique* », 1980.

LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique 2, Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, « *Poétique* », 1986.

LEQUIN, Lucie et Catherine MAVRIKAKIS [dir.], *La francophonie sans frontières. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris-Budapest-Torino, l'Harmattan, 2001.

LESERVOT, Typhaine, *Le corps mondialisé : Marie Redonnet, Maryse Condé, Assia Djebar*, Paris, l'Harmattan, 2007.

LESSING, Doris, *Le carnet d'or*, préface (juin 1971), Albin Michel, 2014.

LEVY, Ariel, *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*, New York, Free Press, 2005.

LIANG, C.N, « La femme, l'identité et la mémoire dans l'écriture d'Annie Ernaux—La Honte, L'Évènement, L'Occupation et Les armoires vides. », 2011.

LIEBERMAN, Marcia K., « 'Some Day my Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale » dans Jack Zipes (dir.), *Don't Bet on the Prince*, New York, Methuen, 1986 [1972].

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et MIGUET-OLLAGNIER, Marie (éditrices scientifiques), *L'intertextualité*, Paris/Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté/Les Belles Lettres, « *Annales littéraires de Franche-Comté* »/« Centre de recherches Jacques Petit », 1998, p. 441-460.

LINTVELT, Jaap, Richard SAINT-GELAIS, Will WERHOEVEN et Catherine RAFFI-BÉROUD, *Roman contemporain et identité culturelle en Amérique du Nord / Contemporary Fiction and Cultural Identity in North America*, Québec, Éditions Nota bene (« Littérature(s) »), 1998.

LIPOVETSKY, Gilles et Sébastien CHARLES, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles, *La troisième femme : Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Minuit, 1983.

LIPOVETSKY, Gilles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

LOUVEL, Liliane, *Texte/Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

- LÖWY, Ilana, *L'emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La Dispute. Coll. « le genre du monde. », Paris, 2006
- LUKINVICH, Alessandra et ROUSSET, Madeleine, *Grammaire de Grec Ancien*, deuxième édition, 1994.
- LURIE, Alison, « Fairy Tale Liberation », *The New York Review of Books*, 17 décembre 1970, nybooks.com/articles/1970/12/17/fairy-tale-liberation.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.
- M'UZAN, Michel de, « le travail du trépas », in *De l'Art à la mort*, Paris. Gallimard, 1977.
- MACÉ, Éric, « Penser les arrangements de genre », *L'après-Patriarcat*, Edition du Seuil, Février 2015.
- MACKINNON, Catharine, *Only Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- MAILHOT, Laurent, « Bibliothèques imaginaires: le livre dans quelques romans québécois », *Études françaises*, vol. XVIII, no 3, 1982, p. 81-92.
- MAINGUENAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MALAVOY-RACINE, Tristan, « Peine capitale », *Voir*, 26 août 2004. <http://www.voiLca/livres/livres.aspx?iIDArticle=32261>.
- MARGOLIS, Joseph, « The Logic and structure of fictional Narrative », *Philosophy and literature*, VII-2, octobre 1983.
- MARSON, Susan, *Le Temps de l'autobiographie: Violette Leduc ou la mort avant la lettre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1998.
- MARTIN, Nina K., « Porn Empowerment: Negotiating Sex Work and Third Wave Feminism », *Atlantis*, vol. 31, no 2, Halifax, Mount Saint Vincent University, 2007, pp. 31-40.
- MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007.
- MARZANO-PARISOLI, Maria, Michela, *Penser le corps*, Presses Universitaires de France, 2004.
- MASSÉ, Carole, « La femme à l'écritoire », dans BEAUDET, André et al. (dir), *Qui a peur de l'écrivain ?*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984.
- MASSÉ, Carole, *Qui est là*, Montréal, Herbes rouges, 1996.
- MATHIEU, Nicole-Claude, « Sexe et genre », dans Helena HIRATA *et al.* [dir.], *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF (Politique d'aujourd'hui), 2004, p. 205-213.
- MATHIEU, Nicole-Claude, « Sexe et genre », dans Helena HIRATA *et al.* [dir.],

- Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF (Politique d'aujourd'hui), 2004, p. 205-213.
- MATHIEU, Nicole-Claude, *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes (Recherches), 1991.
- MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Payot, 1971, in, DESCAMPS, Marc-Alain, *L'invention du corps*, PUF, Presses Universitaires de France. Coll., *Psychologie d'Aujourd'hui*. 1986. pp.31-32.
- MAVRIKAKIS, Catherine et Patrick POIRIER (dir.), *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, Québec, Nota Bene, 2006.
- MCDOWELL, Linda, « Place and Space », dans Mary EAGLETON [éd.], *A Concise Companion to Feminist Theory*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 11-31.
- MCDOWELL, Linda, *Gender, Identity and Place, Understanding Feminist Geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- MCEVILLEY, Thomas, *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et pos/coloniale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- MCLLVANNEY, Siobhán, *Annie Ernaux: the return to origins*. Liverpool : Liverpool University press, 2001.
- MEAUX, Danièle, « Écriture et photographie dans l'œuvre de Marguerite Duras », dans HARVEY et INCE, *Duras, femme du siècle*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2001, Coll. *Faux Titre* n°218, p.149.
- MÉCHOULAN, Éric *Intermédialité : le temps des illusions perdues*. Intermédialité. n°1 PRINTEMPS 2003.
- MÉNARD, Monique David, *Sexualités, genres et mélancolie, S'entretenir avec Judith Butler*, Éditions CampagnePremière, 2009.
- MERCIER, Andrée « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous genre ? », *Voix et Images*, n°69, printemps 1998, p.466-470.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Ed Christian Bourgeois, 1977.
- MEURÉE, Christophe « Simultanéité, répétition, temps de l'instant du geste herméneutique chez Duras, Woolf et Koltès », in, *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique, penser la représentation I*, textes réunis par Pierre Piret, L'Harmattan, 2007.
- MICHEL, Johann *Sociologie du Soi, Essai d'herméneutique appliquée*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie « L'Après-vivre ou l'oncle-fable », *Les voisinages du moi*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comtoises, « Littéraires », 1999, p. 29-42.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie « *Lettres et autofiction : Serge Doubrovsky fait ses comptes* », *Les Temps modernes*, no 611-612, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), décembre 2000, janvier-février 2001, p. 179-191.

- MIGUET-OLLAGNIER, Marie et DEGOTT, Bertrand (dirs.), *Écriture de soi : secrets et Réticences*, Actes du colloque international de Besançon, 22, 23, 24 novembre 2000, Paris, Budapest, Torino, Le Harmattan, 2002.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « “La saveur Sartre” du Livre brisé », *Les Temps Modernes*, N° 542, 1991, p. 132-153 – repris dans *Autobiographie et Avant-garde*, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (éditeurs scientifiques), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 141- 157.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Critique/Autocritique/Autofiction », *Les Lettres Romanes*, Vol. XLIII, no 3, août 1989, p. 195-208.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Pratiques intertextuelles dans *Fils de Serge Doubrovsky* ».
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Un amour de soi : *Doubrovsky, Proust et le père profané* », *Les Lettres Romanes*, vol. XLVI, no 1-2, février-mai 1992, p. 69-87.
- MILLET, Kate, *La pratique du mâle*, (1969), trad. Élisabeth Gille, Paris. Stock. 1971.
- MOI Toril, *French Feminist Thought*, New York, Basil Blackwell, 1987.
- MONTREMY, Jean-Marie de, « L'aventure de l'autofiction », *Magazine littéraire*, n°409, mai 2002, p. 62-64.
- MORA, Gilles et Nori, Claude *L'Été dernier. Manifeste photographique*, Paris, Éditions de l'Etoile, Écrits sur l'image, 1983.
- MORELLO, Nathalie et Catherine ROGERS (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, New York, Rodopi, 2002.
- MORTIMER, Armine Kotin, « Mort de l'autobiographie dans *Le Livre brisé* », Chantal Verdier (trad.), *Les Temps modernes*, no 611-612, « *Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire* » (dossier), décembre 2000, janvier-février 2001, pp. 128-166.
- MOULINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. Les usuels de poche, 1992.
- MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, PUF, sixième édition, 2003.
- MUCCHIELLI, Alex, *L'analyse formelle des rêves et des récits d'imagination*, Paris. Presses Universitaires de France, 1993.n°43.
- Müller, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques à l'exemple de la vision de la télévision » *Cinéma : revue d'études cinématographiques/Cinemas : Journal of Film Studies*, vol.10, n°2-3, 2000, p.105-134.
- MULVEY, Laura, *Visual and other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989.
- MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Nathan, coll. « Essais et Recherches », 1996.
- NAGEL, Thomas, « Perversion sexuelle », in *Questions mortelles*, Paris, PUF, 1985.

- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Présentation », dans « Bibliothèques imaginaires du roman québécois », *Études françaises*, vol. 29, no 1, 1993, p. 7-10.
- NAUDIER, Delphine, « L'invention d'un territoire d'écriture : l'écriture-femme », dans Christine Bard (dir.), *Le genre des territoires, féminin, masculin neutre*, Angers, PUA, 2004.
- NAUDIN, Marie « *Serge Doubrovsky : La Vie l'instant* », *The French Review*, Vol. 59, n° 5, 1986, p. 812.
- NAVARRO, Pascale, « Nelly Arcan : journal intime », consulté, 6 septembre 2001 : <http://www.voir.ca/livres/livres.aspx?iIDArticle=17468>.
- NELSON, Jeanne-Andrée « Avortement chez Annie Ernaux ». *Dalhousie French studies*, 2004, 69, p. 73-81.
- NENGEH MENSAH [dir.], *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2005, p. 11-27.
- NENGEH MENSAH, Maria, « Une troisième vague féministe au Québec ? » dans Maria Nengeh Mensah (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal, Éditions du remue-ménage, 2005, p. 11-30.
- NEUMAN, Shirley, « ReImagining Women: an Introduction », dans Shirley Neuman et Glennis Stephenson (dir.), *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1993.
- NEZRI-DUFOUR, Sophie, *La condition des déportées italiennes dans les camps de concentrations nazis*, <http://italies.revues.org/2448>.
- NOURISSIER François, « *Professeur de roman et roman de professeur* », *Le Point*, no1377, décembre 1999, p. 86 – disponible en ligne à l'adresse : <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-24/professeur-de-roman-et-roman-de-professeur/1038/0/80966>.
- NOUSS, Alexis, « Altérité », dans Alexis NOUSS et François LAPLANTINE, *Métissages*, Paris, Pauvert, 2001, p. 54-60.
- NOUSS, Alexis, « Le troisième corps du break dancer », dans Claude FINTZ [dir.], *Le corps comme lieu de métissages*, Paris, L'Harmattan (Nouvelles études anthropologiques), 2003, p. 203-218.
- NOUSS, Alexis, « Postmoderne », dans Alexis NOUSS et François LAPLANTINE, *Métissages*, Paris, Pauvert, 2001, 492-498.
- NOUSS, Alexis, *La modernité*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1995.
- OBERHUBER, Andrea, « *Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans Folle de Nelly Arcan* », *Revue des lettres et de traduction*, no 13, 2009, p. 305-309.
- OPREA, Denisa, « Du côté du corps qui (s')aime en (s')écrivain. L'image du corps chez les écrivaines féministes québécoises », *Central European Journal of Canadian Studies / Revue d'Études Canadiennes en Europe Centrale*, vol. 3 (2003), Brno, p. 109-117.
- OPERA, Denisa, « une poétique du personnage dans cinq romans québécois

contemporain, 1980-2000, Métaféminisme et postmoderne, doctorat, université Laval, Québec, 2008.

ORR, Catherine M., « Charting the Currents of the Third Wave », *Hypatia*, vol. 12, n° 3 (Summer 1997), p. 29-45.

ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Chambon, 2002.

PACKARD, Vance, *The Hidden Persuaders*, New York, David MacKay Company, 1959.

PAGÉ, Geneviève, « Variations sur une vague », dans Maria NENGEH MENSAH [dir.], *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2005, p. 42-48.

PANTKOWSKA, Agnieszka, *Entre l'autobiographie et l'autofiction sur la représentation du « moi » dans l'œuvre romanesque de Constant Burniaux (1892-1975)* (Bruxelles Poznań: Archives et musée de la littérature Institut de philologie romane, Université Adam Mickiewicz, 1998).

PARENT, Colette et CODERRE Cécile, « *Le corps social de la prostituée : Regards criminologiques, Du corps des femmes : contrôles, surveillances et résistances* » Ed. Sylvie Frignon et Michèle Kérisit, Presses de l'Université d'Ottawa, 2000. p.115-116.

PASCAL, Gabrielle [dir.], *Le roman québécois au féminin (1985-1995)*, Montréal, Triptyque, 1995.

PATERSON, Janet M., *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene (Littérature(s)), 2004.

PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

PECHRIGGL, Alice, *Corps transfigures. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, t. II : *Critique de la métaphysique des sexes*, Paris, L'Harmattan (Ouverture philosophique), 2000.

PERROT, Michelle, « Le siècle des féminismes », préface, sous la direction de Éliane GUBIN, Catherine JACQUES, Florence ROCHEFORT, Brigitte STUDER, Françoise THEBAUD, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, Paris, Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, *Clio* 2/2005 (n° 22), p. 29-29.

PHETERSON, Gail, *Le prisme de la prostitution*, traduit de l'anglais par Nicole-Claude Mathieu. L'Harmattan, Coll., Bibliothèque du féminisme, 2001.

PIATIER, Jacqueline, « *L'éclat de Serge Doubrovsky* », *Le Monde des livres*, 10 septembre 1982, p. 13.

PIERRE Jourde, *La littérature sans estomac*, L'Esprit des péninsules, 2002. *L'autofiction, un genre pas sérieux*, Poétique, n°107, Septembre 1996.

PLUVINET, Charline, *L'auteur déplacé dans la fiction : Configuration, dynamique et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, Doctorat,

Université Renne2, 2009, p.93. <http://tel.archives-ouvertes.fr>.

POIRIER, Jacques « *Écriture/lecture : face à face* », *Écriture de soi et lecture de l'autre. Textes réunis et Présentés, avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman*, Jacques Poirier (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, p. 201-212. « *Pourquoi l'autofiction ?* », *Le Monde*, 29 avril 2003.

POIRIER, Jacques « *Le livre brisé de Serge Doubrovsky, ou la destinataire mise à mort* », *De Vous à moi (le destinataire dans les écrits intimes)*, Sylvie Crinquand (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « *Kaléidoscopes* », 2001, p. 105-110.

PONTALIS, Jean Bertrand, *Entre le rêve et la douleur*, 1977, Paris, Gallimard, coll. « *Tel* », 1983.

POPENOE, David, *Life without father*, New York, The Free Press, 1996.

POUGEOISE, Michel, « *Hypotypose* », *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2000.

POZNANSKI, Orlow, « *the replacement child a saga of unresolved parental grief* », in *Journal of Pediatrics*, 81, 6, 1972, pp.1190-1193.

PREJEAN, Robert, *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, PUM, 1994.

PRIEUR, J.-M., « *La ligne du Passeur* », in *Cultures et peuples de la Méditerranée. Visions du Maghreb*, Actes du colloque de Montpellier 18-23 nov.1985. Aix-en-Provence, Edisud, 1987.

PROKHORIS, Sabine, *Le sexe prescrit : la différence sexuelle en question*, Paris, Aubier, 2000.

PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, 1992.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, coll. « *Corpus* », 2002.

RACIOT, Isabelle, *La stratégie autofictionnelle de Chloé Delaume suivie de Rose Cochon*, Université de Sherbrooke, 2014.

RAIL, Geneviève et Mélisse LAFRANCE, « *Émancipation ou colonisation ? Nike et ses messages publicitaires à l'ère postféministe* », *Recherches féministes*, vol. 17, n° 1 (2004), p. 173-201.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique ÉDITIONS, 2000.

RAYMOND-DUFOUR, Marie-France, *Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et La brèche de Marie-Sissi Labrèche*, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006.

RENAUT, Alain, *Un humanisme de la diversité, Essai sur la décolonisation des identités*, Flammarion, Paris, 2009.

- REYES, Alina. 2005. *Corps de femme*, [Zulma, 1999], (Grain d'orage), Zulma. Michel Bozon, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, 2001, n°41-42, pp.11-40. Ouvrages consacrés à Annie Ernaux.
- RICARD, François, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express, 1985.
- RICARDOU, Jean, *Le théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, 1982.
- RICH, Adrienne « La contrainte à l'hétérosexualité ou l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions féministes*, Paris, Tierce, n° 1 (1981), p. 15-43
- RICH, Adrienne, *Naître d'une femme: la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980.
- RICHARD, ANNIE, *L'autofiction et les femmes un chemin vers l'altruisme*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- RICHARDSON, Diane et Steven SEIDMAN, *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications, 2002.
- RICCEUR, Paul, « De l'interprétation », in ID. : *Du texte à l'action*, Paris. Seuil. 1986.
- RICCEUR, Paul, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*. Paris. Éd. Esprit. 1995.
- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil. 1990.
- RIOT-SARCEY, Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2002.
- RIVARD, Stéphane, « Massacrer enfanter : pour une genèse de la destruction », *Spirale*, no 213, mars-avril 2007, p. 50-51.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Grasset (Tel), 1972.
- ROBIN, Audrey, *Une sociologie du « beau sexe fort » : l'homme et les soins de beauté d'hier à aujourd'hui*. Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005.
- ROBIN, Régine, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », *Études françaises*, « Les écrivains critiques, des agents doubles? », vol. 33, no 1, printemps 1997, Montréal, Presses de l'université de Montréal, p.45-59.
- ROBIN, Régine, « Postmodernisme, multiculturalisme et *political correctness* », *Tangence*, n° 39 (mars 1993), *La fiction postmoderne*, p. 8-20.
- ROBIN, Régine, « Trou de mémoire : le travail de la judéité », *Les Temps modernes*, n° 611-612, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), décembre 2000, janvier février 2001, p. 192-209.
- ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture de l'autofiction au cybersoi essai*, Documents, Montréal (Québec) [Paris]: XYZ [DMN diff.], 2005.
- ROCHON, Sara-Lise, *De la soumission à l'émancipation : la quête d'agentivité des héroïnes de « La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil » et de « Piège pour Cendrillon » de*



Sébastien Japrisot, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2008.

ROGER, Jo Barry, Kathlyn « Everywhere & Nowhere: Contemporary Feminism in the United States », *International Social Science Review*, 2014. Vol.88, Issue 3. Article, 17.

ROOF, Judith, « Lesbians and Lyotard: Légitimation and the Politics of the Name », dans Laura DOAN [éd.], *The Lesbian Postmodern*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 47-66.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification : Essais sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, J.Corti.1962.

ROUYER, Véronique, *La construction de l'identité sexuée*, Armand Colin, Paris, 2007.

RUBIN, Gayle S. et Judith BUTLER, *Marché au sexe*, Paris, Éd. Epel, coll. «Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2002.

SADRZADEH, M., et L. MOTAMEDI. « Le roman familial et la reconstruction identitaire chez Annie Ernaux » (s. d.).

SAINT-HILAIRE, Colette, « Le féminisme et la nostalgie des grands Récits », dans les *Cahiers de recherche sociologique*, Université de Montréal, *Critiques féministes et savoirs*, 23 (1994), p. 79-103.

SAINT-JARRE, Carole, « Entrevu : Carole Massé », *Arcade*, n°16, octobre 1988, p.91.

SAINT-MARTIN, *De Gabrielle Roy à la Mémoire de l'eau de Ying Chen : histoire d'une rencontre littéraire*, Canadian literature, Spring 2007, p.13.

SAINT-MARTIN, Lori [dir.], *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur, 1.1, 1992, t.II, 1994.

SAINT-MARTIN, Lori, « Déplacer de quelques millimètres », *Voix et images*, vol. 34, n° 1, automne 2008, pp. 138-142.

SAINT-MARTIN, Lori, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol. VII, n° 2 (1994), p. 115-134.

SAINT-MARTIN, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1 (52), automne 1992, p. 78-88.

SAINT-MARTIN, Lori, « Les espaces impossible de la relations père-fille », dans Louise Dupré, Jaap Lintvett et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota Bene, 2002, pp. 391-411.

SAINT-MARTIN, Lori, « *Politique et sexualité : des avatars de la prostituée dans la littérature* », dans *Contre voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, coll. « Essais critiques », 1997.

SAINT-MARTIN, Lori, « The Other Family Romance: Daughters and Fathers in Québec Women's Fiction of the Nineties », dans *Doing Gender: Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*, Paula Ruth Gilbert et Roseanna L. Dufault (dir.), Associated University Presses,

2001, p. 169-184.

SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur Essais critiques, 1997.

SAINT-MARTIN, Lori, *Le Nom de la Mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, édition Nota Bene, 1999.

SALLENAVE, Danièle, *Le don des morts : sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991

SANTORO, Miléna, *Feminist Authors and Experimental Fiction in France and Québec*, Montréal, Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2002.

SARDIN, Pascale, «Towards an ethics of witness, or the story and history of “une minuscule détresse” in Annie Ernaux's *L'événement* and Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* ». *French studies : a quarterly review* , juillet 2008, n°62 (3), p. 301-312.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon: essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1978.

SARREY-STRACK, Colette, *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, l'Harmattan, 2002. SEL [éd.], *Le personnage en question*, Toulouse, PUM, 1984.

SASS, Louis-A, *Les paradoxes du délire .Wittgenstein, Schreber et l'esprit schizophrénique*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2010.

SAVÉAN, Marie-France, *La Place et Une femme d'Annie Ernaux*, Gallimard Foliothèque, 1994.

SAVEAU, Patrick, « Autofiction n'est pas invention : le cas Doubrovsky », *Dalhousie French Studies*, n°48, 1999, p.147-153.

SAVEAU, Patrick, « *Dobrovsky's Autofictions and the Holocaust: An Oxymoron?*», *Rendezvous*, vol. 34, n° 1, 1999, p. 25-36.

SAVEAU, Patrick, « *Empreinte de L'École des femmes dans Un amour de soi* », *Écriture de soi et lecture de l'autre*. Textes réunis et présentés par Jacques Poirier, avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman, Jacques Poirier (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, p. 95-103.

SAVEAU, Patrick, « *La non-reconnaissance de l'autre dans la réalisation du moi doubrovskyen* », *Perceptions et réalisations du moi*, Mounir Laouyen (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal/ Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, « Cahiers de recherche du CRLMC », 2000,p. 241-252.

SAVEAU, Patrick, « *Serge Doubrovsky : une sexualité fichée à l'an 40* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, no 1, 2005, p. 110-121.

SAVEAU, Patrick,, « *Le Livre brisé ou le recours à l'autre* », *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littérature », 2004, p. 161-172.

SCHÉRER, René, *Enfantines*, Paris, Anthropos, 2002.

SCHNRIDER, Michel. « Mère, délivre-nous du sexe ». *Champ psychosomatique* 27, no. 3 (2002): 13. Schwartz, Paula. « Women's studies, gender studies. Le contexte américain Vingtième Siècle. »

SCHREBER, Daniel, Paul, *Les mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, 1975. Edition originale Allemande: Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken von Dr jur. Daniel Paul Schreber, Leipzig, Oswald Mutze, 1903.

SCHWEITZER, M. Buchon, *Une psychologie du corps*, Presses Universitaires de France. Collection, Psychologie d'Aujourd'hui, dirigée par Paul Fraisse, 1990.

SELAO, Ching, « Porter l'Algérie: Garçon manqué de Nina Bouraoui », in *L'Esprit Créateur*. 45-3 (Fall 2005), p. 74-84.

SERRES, Michel, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : Fleuves et turbulences*. Paris: Minuit, 1977.

SHERINGHAM, Michael, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, 2006.

SHERY, Simon, Pierre L'HÉRAULT, Robert SCHWARTZWALD et Alexis NOUSS, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.

SIBONY, Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Seuil, 1991.

SICART, Pierre-Alexandre, *Autobiographie, roman, autofiction*, S.I, 2005. Thèse de doctorat.

SIMMEL, George, « L'espace et les organisations spatiales de la société », in *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, 1908, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1999, chap. IX.

SINGER, Linda, « Feminism and Postmodernism », in Judith BUTLER et Joan SCOTT [éd.], *Feminists theorize the political*, New York, Routledge, 1992, p. 464-475.

SMADJA, Claude, « Corps acte et symbolisation : psychanalyse aux frontières », sous la direction de Bernard Chouvier et René Roussillon, Bruxelles, De Boeck, 2008 p. 71-73.

SMART, Patricia, *De Marie de l'incarnation à Nelly Arcan, Se dire, se faire par l'écriture intime*, Boréal, 2014.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père : L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988.

SMITH, Kevin Paul, *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*,

SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1978.

SONTAG, Susan, *On Photography*, New York, Picador, 1977.

SOULAGE, François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan Université, 1998.

ST-AMANT, S., « La natalité virtuelle : ultrasons mutagènes, identités muées », Chap. in *L'identité. Zones d'ombres*, sous la dir. de C. Bucica et N. Simard. Coll. « Les Cahiers du CÉLAT ». Montréal : CÉLAT, p. 255-273. En ligne : [www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications\\_ouvrages/stamantnatavirt.pdf](http://www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications_ouvrages/stamantnatavirt.pdf), 2002.

STANTON, Danielle, « *La tendance pitoune* », *Gazette des femmes*, vol. 28, no 5, mars-avril 2007, p. 14-21.

STEWART, G. B., « *Mother, Daughter, and the Birth of the Female Artist* », *Women's Studies*, vol. 6, no 2, 1979, p. 127-145.

ST-HILAIRE, Colette, « Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes : regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe », dans Diane LAMOUREUX [dir.], *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1998, pp. 57-85.

ST-JACQUES, Sylvie, « Féminisme. La troisième vague est arrivée », *La Presse*, cahier « Actuel », 29 mai 2004, p. 1-2.

SULTAN, Patrick, *La scène littéraire postcoloniale*, « L'Esprit des lettres », Le Manuscrit, Paris, 2011.

TABATI, Bouba Mohammedi, « Garçon manqué de Nina Bouraoui ou la souffrance du double Je », in Afifa Behreri (coord.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Tome II, Blida : Editions du Tell, 2004, pp. 302-310.

TABET, Paola, *La construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, Paris, L'Harmattan (Bibliothèque du féminisme), 1998.

TAYLOR, Charles, *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998. Ed. Originale 1989.

TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion, 1994.

THÉORET, France, « La mère, peut-elle être moderne? », *La Nouvelle Barre du jour*, 116 (1982), p. 47-50.

THÉORET, France, *Nous parlerons comme on écrit*, Les Herbes Rouges, Montréal, 1982.

THÉORET, France. *Bloody Mary suivi de Vertiges, Nécessairement putain*, Intérieurs. Montréal : l'Hexagone, 1991.

THÉRY, Chantai, « Le dialogue des sexes. Sisyphes heureuse? », *Québec français*, n° 137 (printemps 2005), *Féminisme et littérature*, p. 32-34.

THIERS, Bettina, in « penser l'image, voir le texte : l'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », de Dick Higgins, « Horizons. Poétiques des techniques intermédiaires », in Bernard Blistène, Véronique Legrand (dir), Catalogue de l'exposition « *Poésure et Peinture, d'un art à l'autre* », centre de la vieille Charité, 12 février-23 mai 1993, Marseille, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1993, p.546.

THOMAS, Lyn, « Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness: Finding a Place in the French Feminist Canon? », *Journal of Gender Studies*, 15 (2006), 159-168.

THOMAS, Lyn, « Feminist Canon? » *Journal of Gender Studies* 15, no. 02 (2006): 159–168

THOMAS, Lyn, *Annie Ernaux à la première personne*, (1999), Stock, 2005.

THUMEREL, Fabrice, éd. *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Actes du colloque d'Arras, Artois Presses Université, 2004.

TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Éditions Ramsay, Paris, 2001.

TISSERON, Serge, *Le bonheur dans l'image*, première édition 1996, Paris, Le Seuil, Juillet 2003.

TONDEUR, Claire-Lise, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam - New York, Rodopi, 1996.

TONDEUR, Claire-Lise, et Annie Ernaux. « Entretien avec Annie Ernaux ». *The French Review* 69, n°1, octobre 1, 1995, pp. 37-44.

TOUPIN, Louise, « Voir les nouvelles figures du féminisme et entendre leurs voix », dans Maria NENGEH MENSAH [dir.], *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2005, p. 74-87.

TRABELSI, Mustapha, Université de Clermont-Ferrand II. Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, et Jāmi'at Şafāqis. Kulliyat al-Ādāb wa-al-'Ulūm al-Insānīyah, *L'ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique* (Presses Univ Blaise Pascal, 2006)

Trudy, Agar-Mendousse, *Violence et créativité : de l'écriture algérienne au féminin*. Paris, l'Harmattan. Coll. Critiques littéraires, 2006.

TSEËLON, Efrat, *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life*. London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage Publications, coll. «Theory, Culture and Society », 1995.

VAN HAECHT, Anne, *La prostituée : statut et image*, Bruxelles : Édition de l'Université de Bruxelles 1973.

VAN ZUYLEN, Marina, « Maghreb and Melancholy: a reading of Nina Bouraoui », in *Research in African Literatures*, vol. 34, no.3, automne 2003, pp. 84-99.

VARGA, Robert, « Ecritures métisses – écritures de la différence : genre autobiographique et espace autobiographique dans la littérature maghrébine d'expression française », in Behreri, Afifa (Ed.), *L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Tome I, Blida : Editions du Tell, 2004, pp. 489-499.

VARIKAS, Eleni, « Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan », dans *Futur antérieur, Supplément*, Paris, 1993, p. 59-84, consulté en ligne, à l'adresse <http://multitudes.samizdat.net.article992.html>.

VARIKAS, Eleni, «Une représentation en tant que femme? Réflexions critiques sur la demande de la parité des sexes », *Nouvelles questions féministes*, vol. 16, n° 2 (1995), p. 81-127.

VERDUYN, Christl, «Écrire le moi au féminin », *Revue d'études canadiennes*, vol. 20, n° 2, été 1985, p. 18-28.

VERNANT, Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*, Éditions du Seuil, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littérature, 1998.

VIART, Dominique, « *Dis-moi qui te hante ? Paradoxe du biographique* », dans *Revue des sciences humaines*, no 263, juillet-septembre 2001, p. 7-33.

VIART, Dominique, « Le moment critique de la littérature : comment penser la littérature contemporaine? », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004.

VIART, Dominique, « *Les filiations littéraires* », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999.

VIART, Dominique, «*L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : récits de filiations et fictions biographiques*, dans R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft et J.-J. Lüsebrink (dir.), *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 107-137.

VIART, Dominique, *La Littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité*, (avec Bruno Vercier), Bordas (2005), réédition augmentée 2008.

VIGARELLO, Georges, « Hommes-femmes : vers une neutralisation des genres ? », *Esprit*, n° 196, novembre 1993, *Masculin/Féminin*, pp. 5-8.

VILAIN, Philippe « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question ». *Roman 20-50*, décembre 1997, 24 p. 141-147.

VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Édition Grasset, 2005.

VILAIN, Philippe, Philippe Sollers, et Philippe Lejeune, *L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Collection « Cf. », les Éditions de la Transparence, 2009.

VILLANI, Sergio, *Annie Ernaux Perspectives critiques*, Toronto, Legas, Bouchy, Florence, 2009.

VITI, Elizabeth Richardson « Ernaux's *Ce qu'ils disent ou rien* : Anne makes a spectacle(s) of herself ». *Dalhousie French studies*, 2007, 78, pp. 75-82.

VOJDANI, Jasmine « Le texte liquide: La métaphore de l'eau comme flux réconciliateur dans la critique littéraire contemporaine », *University of Colorado Boulder, 2014, Undergraduate Honors Theses*.

WALTER, Natasha, *The New Feminism*, Boston, Little, Brown and Company, 1998.

WALTER, Philippe « L'imaginaire du nom « France » et la construction d'une identité « franque », in, *Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui*, Édité par Mercedes Montoro Araque, Peter Lang, 2010.pp.42-54.

WANNING, HARRIES Elizabeth, « *Women's Autobiography and Fairy Tales* », dans *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, Donald Haase (dir.), Detroit, Wayne State University Press, 2004.

WARD-JOUVE, Nicole, *Female Genesis: Creativity, Self and Gender*, Cambridge, Polity Press, 1998.

WELZER-LANG, Daniel, [dir], *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail (Féminin et masculin), 2000.

WHELEHAN, Imelda, *Modern Feminist Thought. From the Second wave to 'Post-Feminism'*, New York, New York University Press, 1995.

WICKE, Jennifer et Margaret FERGUSON [éd.], *Feminism and Postmodernism; or, The Way We Live Now*, Durham, Duke University Press, 1994.

WIESEL, Elie, *Silence et mémoires d'hommes*, Seuil, 1989.

WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001 [1980].

WOLF, Naomi, *The Beauty Myth*, How Images of Beauty are used Against Women, Harper Collins e-books.2002,

[www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications\\_ouvrages/stamantnatavirt.pdf](http://www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications_ouvrages/stamantnatavirt.pdf)

Yannick, Resch, *Corps féminin, corps textuel, Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973.

ZANONE, Damien, « *Le ressassement de Laissé pour conte : crise et vérité du "système S.D."* », Les Temps modernes, no 611-612, « *Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire* » (dossier), décembre 2000, janvier-février 2001, p. 167-178.

ZIPES, Jack, « *A Second Gaze at Red Riding Hood's Trials and Tribulations* », dans, *Don't Bet on the Prince*, New York, Mathuen, 1986 [1972], p. 227-260.