

Le corps
dans la littérature
française et francophone





2024 • № 11

Literaport • REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 11

Le corps dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées
par Anna Ledwina



UNIwersYTET OPOLSKI
KATEDRA LITERATURY FRANCUSKIEJ I FRANKOFOŃSKIEJ

OPOLE 2024

REDAKTORZY CZASOPISMA
(RESPONSABLES DE LA REVUE)

Redaktor naczelna (Rédactrice en chef) : Krystyna Modrzejewska
Sekretarz Redakcji (Rédactrice technique) : Anna Kaczmarek-Wiśniewska

RADA NAUKOWA
(COMITÉ SCIENTIFIQUE)

Sylviane Coyault (Université de Clermont-Ferrand)
Krystyna Gabryjelska (Université de Wrocław)
Lise Gauvin (Université de Montréal)
Krzysztof Jarosz (Université de Silésie)
Petr Kyloušek (Université de Brno)
Zuzana Malinowska (Université de Prešov)
Wiesław Malinowski (Université de Poznań)
Maria de Fátima Marinho (Université de Porto)
Michał Piotr Mrozowicki (Université de Gdańsk)
Jacques Poirier (Université de Bourgogne)
Éléonore Reverzy (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)
Dominique Triaire (Université de Montpellier)

RECENZENCI TOMU
(RAPPORTEURS DU PRÉSENT VOLUME)

Dumitra Baron (Université “Lucian Blaga” de Sibiu)
Adela Cortijo Talavera (Université de Valence)
Sophie Freyermuth (Université de Luxembourg)
Katarzyna Gadomska (Université de Silésie)
Sophie Guermès (Université de Bretagne Occidentale)
Tomasz Kaczmarek (Université de Łódź)
Ewa Kalinowska (Université de Varsovie)
Monika Kulesza (Université de Varsovie)
Francesco Paolo Madonia (Université de Palerme)
Ramona Malita (Université de l’Ouest de Timisoara)
Paweł Matyaszewski (Université Catholique de Lublin Jean-Paul II)
Maja Pawłowska (Université de Wrocław)
Annie Rizk (Académie de Créteil)
Tomasz Swoboda (Université de Gdańsk)
Izabella Zatorska (Université de Varsovie)
Magdalena Zdrada-Cok (Université de Silésie)

ADRES REDAKCJI
(ADRESSE DU COMITÉ DE RÉDACTION)

Literaport

Katedra Literatury Francuskiej i Frankofońskiej

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Opolski

Pl. Kopernika 11

45-040 OPOLE (PL)

literaport@uni.opole.pl

<http://literaport.wfil.uni.opole.pl>

Table des matières

Avant-propos	7
------------------------	---

La corporéité en tant qu'espace identitaire

MARIANNE CAMUS, Colette et le corps masculin : un « female gaze » avant l'heure ?	15
FRANCESCA CATALANO, Du corps présent à l'absence de sang dans l'œuvre d'Annie Ernaux	27
HAYATOU DAOUA, L'inscription du corps féminin dans l'institution polygamique chez Djaili Amadou Amal	37
ANDREAS PAPANIKOLAOU, De l'imaginaire de la réalité au réel de la fiction : subjectivation néolibérale et corporalités liminales dans <i>Apocalypse bébé</i> de Virginie Despentes	45

À la quête des représentations du corps

JONI FARIDA NIENABER, La poupée infanticide avec les petites mains. La représentation du corps de Louise dans <i>Chanson Douce</i> (2016)	57
DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ, « Où sont vos jambes ? » : Attraction et répulsion du corps dans <i>L'Hiver sous la table</i> (1994) de Roland Topor	71
BAPTISTE JACOMINO, La jouissance de la mortification de la jouissance : Modiano avec Lacan	81
EMMA CURTY, Sentiments du corps obscène dans la poésie de James Sacré	89

Discours et imaginaire du corps

TAIEB HAJ SASSI, La représentation du corps intermédiaire dans le récit libertin : la peinture dans <i>Le Paysan pervers</i> et la musique dans <i>Les Sonnettes</i>	103
JOSEF FULKA, Le corps de la voix, la voix du corps. Marcel Proust et la musique spectrale.	113
ZOFIA LITWINOWICZ-KRUTNIK, Quête du corps, quête du langage. Corps féminin déformé, animalisé, grotesque : <i>Truismes</i> de Marie Darrieussecq.	123

OUISSAM CHOUALI, La corporéité dans <i>Les Intranquilles</i> d'Azza Filali : du <i>faire signe</i> au <i>faire sens</i>	135
--	-----

Comptes-rendus de lecture

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA, Tomasz Kaczmarek, <i>François de Curel</i> <i>et la crise du drame</i> : « de la « <i>pièce bien faite</i> » à la « <i>pièce bien dé faite</i> »	145
KRYSTYNA MODRZEJEWSKA, <i>Wielcy minores. Miniatury teatralne francuskojęzycznej</i> <i>Kanady w okresie belle époque</i> , opracowanie i tłumaczenie Sebastian Zacharow	147
ANDREEA DOBRESCU, Doamna de Staël, <i>Scrieri din tinerețe</i> . Traducere, prefață, note, indice de nume, comentarii, tabel cronologic de Ramona Malița Madame de Staël, <i>Œuvres de jeunesse</i> . Traduction en roumain, étude introductive, notes, commentaires, tableau chronologique, indice des noms propres par Ramona Malita	149
IVES S. LOUKSON, Dzūbāņ, <i>Le bal des masques</i>	151

Avant-propos

La relation entre le *logos* et la vie constitue l'une des plus importantes marques de la littérature contemporaine : « [...] le rapport au corps dans ce qu'il a [...] de plus profondément inconscient, c'est-à-dire le *schéma corporel* [...] est dépositaire de toute une vision du monde social, de toute une philosophie de la personne et du corps propre »¹. La lecture de plusieurs textes littéraires de même que des études critiques prouve que le corps est une thématique majeure dans la création littéraire. Si celui-ci peut générer un discours dans le texte, il s'avère également en être le producteur. Cette double appartenance à l'ordre de l'objet et du sujet suppose une représentation diversifiée du corps (romanesque) dans la littérature française et francophone. Pour cette raison, semble-t-il, il conviendrait de cerner la place qu'occupe le corps, en cherchant à s'interroger d'abord sur le *topos* que constitue la chair dans l'écriture fictionnelle. En effet, le corps (avant tout féminin), en tant que territoire d'exploration et moyen d'expression, est bien un lieu où s'inscrivent les enjeux d'une société, d'une culture et d'une poétique. Car, comme l'a affirmé Sidonie-Gabrielle Colette : « Moi, c'est mon corps qui pense. [...] Il ressent plus finement, plus complètement que mon cerveau. Quand mon corps pense... tout le reste se tait »².

Le fait qu'un(e) écrivain(e) s'exprime par la manière dont il compose son œuvre implique que la forme ne se réduit pas à la structure, mais elle est « une ligne de forces, une figure obsédante, une trame de présences ou d'échos, un réseau de convergences »³. En ce sens, le thème du corps est un sujet relevant de l'expérience vécue, un schéma morphologique et un moyen d'articulation, permettant d'appréhender l'enfance. Le « corpus » est conjugué à tous les temps, celui de la jeunesse, de la maturité, de la vieillesse, ainsi que sous l'aspect du comportement, de la langue et notamment celui de l'interdit, des fantasmes. Chez Jacques Lacan, le corps, surtout sexuel, se réfère à tout ce qui est autre, étranger.

¹ P. Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 240.

² S.-G. Colette, *La Retraite sentimentale*, [in] eadem, *Romans, Récits, Souvenirs* en 3 volumes, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 566.

³ J. Rousset, *Forme et signification, essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1995, p. XII.

Partant du moi créateur qui se transforme dans et par l'œuvre, « corporéité imaginaire »⁴, visant à l'acte de conscience qui se dévoile, la littérature accorde une grande importance à la corporéité, jusqu'à subvertir les codes littéraires, à repousser les limites entre réalité et fiction, en reflétant des préoccupations situées au centre de la pensée intellectuelle de l'époque contemporaine : dialectique de la présence et de l'absence, brouillage étudié de la chronologie, développement des stratégies linguistiques qui font éclater la notion du cadre romanesque/théorique et du sujet dans la pratique scripturale.

C'est dans cette optique qu'il serait souhaitable d'envisager le 11^e numéro de la revue *Literaport*, consacrée à la corporéité qui peut revêtir plusieurs formes. La réflexion entamée sur l'écriture du corps, ainsi que ses avatars véhiculés par les contributions d'une dizaine de chercheurs romanisants, sans prétendre à l'exhaustivité, permet d'envisager quelques axes de recherche visant différentes façons d'aborder cette problématique.

Le premier volet se focalise sur un rôle fondamental du corps, la référence première de notre « être-au-monde »⁵, dans la quête identitaire des personnages et/ou de l'auteur(e). Marianne Camus analyse sous cet angle l'écriture colettienne qui, tendue vers la représentation de la fusion entre la perception et la sensation, tout en privilégiant le regard, véhicule des personnages féminins non stéréotypés, dont le corps est à la fois beau et imparfait, séducteur sans se conformer aux fantasmes ou aux peurs masculins. Pour Colette, une des premières énonciatrices du brouillage des genres, il y a une part de féminité dans tout corps masculin, dans la forme certes, mais aussi dans les attitudes.

La question de la fracture identitaire reste également au centre des intérêts d'Annie Ernaux, selon qui « [l]e corps est une œuvre en cours »⁶, il est perçu en tant que stigmaté de la mémoire et du temps, la dépersonnalisation de soi passe tout d'abord par le corps. Dans les récits ernaliens, comme le suggère Francesca Catalano, rien n'échappe au corps, et c'est avec ce dernier, inversé ou partagé, que les personnages sont confrontés à une réalité (indésirable). L'omniprésence du corps, aux antipodes de l'existence, permet de saisir une quête identitaire des personnages féminins, une adolescente Annie D (*Mémoire de fille*) et une femme âgée Blanche Duchesne (*Une femme*), qui s'achèvera par l'écriture des textes.

S'inscrivant dans cette lignée, les personnages féminins décrits dans *Les Impatientes* et *Cœur du Sahel* chez Djaili Amadou Amal luttent au quotidien par leur corps afin de reconstruire leur identité. Dans leur univers social, traditionnel et religieux,

⁴ C. Fintz, « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire : Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », [in] *Littérature*, n° 153, 1/2009, pp. 114-131, A. Colin, en ligne : <http://www.revues.armand-colin.com/lettres-langues/litterature/litterature-ndeg-153-12009/imaginaires-corps-relation-litteraire-approche-socio-imaginaire-dune-corporeite-partagee> (page consultée le 14.08.2024).

⁵ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.

⁶ C. Fintz, *op. cit.*, p. 115

ces femmes interrogent la pratique de la polygamie considérée comme un handicap majeur de leur épanouissement. Hayatou Daouda propose donc d'interroger les usages du corps féminin dans une société phallogratique. L'écrivaine camerounaise transcrit les portraits des femmes évoluées, en quête d'un destin meilleur, en examinant les pratiques du corps, les dérives ainsi que les affects des êtres-féminins qui évoluent sur cet espace. Bien souvent, confrontés à des difficultés, ces personnages usent des stratégies parfois subversives au regard des pratiques liées à leur univers. Le corps féminin vit entre l'envie des autres de le soumettre au silence et son désir de se libérer définitivement de toute contrainte.

Continuant ce type de raisonnement, Andreas Papanikolaou souligne que la notion de corporalité implique l'être humain dans son intégralité, faisant ressortir le tout de l'existence psychophysique, pour autant qu'elle se veut révélatrice des structures de subjectivation et des modes de comportement. La vie subjective du corps reflète le sentiment d'existence et l'expérience du sensible et du mental que l'individu fait du monde et de lui-même. Cet entrelacement entre corps, représentation, synthèse imaginative et perception constitue le point d'ancrage du sujet dans son environnement, et fait émerger l'intensité émotionnelle du vécu affectif. Le passage du domaine imaginaire de la réalité fonctionnalisée au réel tangible de la fiction est un aspect fondamental de la structure narrative d'*Apocalypse Bébé* de Virginie Despenes. C'est ainsi que l'auteure, tout en valorisant une « herméneutique du corps social »⁷, qui contrôle l'imaginaire en échange de la propagation d'un discours normatif et moralisateur, examine les répercussions de la biopolitique sur les corps et les subjectivités.

Un autre axe touche les figurations du corps véhiculé de différentes manières. Joni Farida Nienaber met en exergue le fait que le corps apparaît comme lieu privilégié où se nouent les rapports anthropologiques fondamentaux : nature/ culture, individu/ société, individu/ pouvoir⁸. Selon la dialectique bourdesienne, le corps et son interprétation joue un rôle majeur dans l'organisme social. Il est représentant de l'identité du personnage, il sert de médiateur, il s'imprègne de son environnement, il voile et dévoile les écarts à la norme. En témoigne la fonction du corps dans *Chanson douce* de Leïla Slimani, qui reste exposée par le biais des descriptions corporelles et des choix sémantiques. Louise oscille entre chosification de l'individu et personnification de la poupée, entre être-humain et être-objet. La matérialité du corps fragile de la femme ne correspond à sa performativité sociale que dans la mesure où le corps de poupée est un corps ambivalent.

La nature ambivalente du corps, tantôt séduisant, tantôt répugnant, est parfaitement conjuguée par Roland Topor dans *L'Hiver sous la table* où l'auteur, l'un des créateurs du mouvement Panique, explore les limites du corps, aussi bien

⁷ J. Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 31.

⁸ J.-M. Berthelot, « Corps et société : Problèmes méthodologiques posés par une approche sociologue du corps », [in] *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 74, 1983, p. 121.

physique que social, en plongeant souvent dans l'abject, afin de saisir l'identité de l'être humain à l'égard de lui-même et de l'autre. La pièce toporienne, « poème d'amour », met en relief le côté scatologique ou grotesque du corps qui, à la fois désiré et sacralisé, comme l'affirme Domingo Pujante González, devient l'obsession de l'écrivain. Ainsi, ce dernier, par le biais de la sexualité, cherche à transgresser les tabous personnels et collectifs, liés à la corporéité, tout en se servant de l'humour en tant que moyen artistique et technique d'expression.

Si « la valorisation du corps apparaît bien comme une caractéristique générale de la modernité littéraire et artistique »⁹, elle suit plusieurs conceptions, plusieurs pratiques et plusieurs écritures. Citant Jacques Lacan, qui « invite [...] à se centrer sur la jouissance comme événement de corps »¹⁰, Baptiste Jacomino suggère que L'Autre auquel l'être parlant a affaire dans la jouissance, c'est son corps, qui lui échappe. La jouissance est ce qui vient faire trou dans l'équilibre du corps et le rend excessivement délicieux aussi bien qu'étrange, douloureux ou angoissant. Une telle jouissance de la mortification est une singularité de l'œuvre de Patrick Modiano, qui relève de l'activité de significantisation. Elle renvoie à une manière symptomatique qu'a son corps d'écrivain d'en faire éprouver l'étrangeté au lecteur.

Emma Curty se penche en revanche sur la poésie obscène de James Sacré qui par un langage désacralisé accentue la part triviale du corps, *vulgaire* au sens premier du terme, admis et pratiqué par tous, comme il interroge également sa part obscure. L'auteure analyse les principales dynamiques du corps qui obéissent à une volonté de saisir l'ambiguïté des désirs, les pudeurs de l'intimité et les liaisons avec l'espace-temps. Sacré offre une écriture épurée des nudités, il brouille les codes en concevant la pudeur et la tendresse comme des déguisements de la gravelure. L'obscénité développée par le poète véhicule une nouvelle vision du corps cru, s'opposant au bon goût. Sa poésie déshabille le corps, pointe ses discrétions, affronte ses embarras, en manifestant la vigueur du vivant, le dénudement recherché des affects, le plaisir du mouvement.

Le dernier aspect de la problématique abordée dévoile les voix du corps qui a ses discours et son imaginaire. Ainsi, la quête du corps devient celle du langage. Le corps apparaît comme un espace créatif qui engendre un nouveau langage, capable de subvertir et de remettre en question les structures dominantes. Il s'avère que la volupté qui fut le secret et la base de l'écriture libertine ne se manifeste pas seulement à travers le grand déballage des corps, elle semble s'afficher également par le biais d'une panoplie de sujets artistiques, qui tout en occupant avec le corps licencieux le même espace du libertinage, dévoilent, eux aussi, les corps représentés. Ce qui intéresse Taieb Haj Sassi de cette co-présence, c'est la représentation intermédiaire du corps libertin. Il analyse donc la question de l'interaction corps-art dans la représentation

⁹ M. Collot, *Le corps-cosmos*, Bruxelles, La lettre Volée, 2008, coll. « Essais », p. 16.

¹⁰ J.-A. Miller, « La jouissance féminine n'est-elle pas la jouissance comme telle ? », [in] *Quarto*, n° 122, 2019, p. 13.

de la scène libertine. L'objectif de l'auteur est d'étudier l'émergence récurrente de l'artistique dans le discours et l'imaginaire littéraires du corps libertin et sa représentation complexe, à travers l'interaction de la voix littéraire et, en même temps, par les deux médiums artistiques récurrents : la peinture dans *Le Paysan pervers* et la musique dans *Les Sonnettes*. Rétif de la Bretonne et Guillard de Servigné en profitent convenablement pour accéder au corps érotique, pour le donner à voir et le représenter au lecteur sous une forme romanesque.

En poursuivant une telle approche, Josef Fulka propose une réflexion sur la liaison entre la musique et la corporéité en s'appuyant sur l'œuvre de Marcel Proust. Faisant abstraction de *topoi* de l'esthétique proustienne, son article vise à démontrer le phénomène musical dans le texte proustien au niveau de la corporéité. Loin de se limiter à ne décrire que la perception matérielle ou bien corporelle de la musique, le discours proustien finit par aller jusqu'à « contaminer le fait littéraire lui-même »¹¹. La relecture de la *Recherche du temps perdu* permet ainsi de jeter en même temps une lumière nouvelle sur la lecture de cette œuvre en tant que telle.

Zofia Litwinowicz-Krutnik se concerne sur les représentations du corps féminin déformé et animalisé dans le roman *Truismes* de Marie Darrieussecq (1996) à travers l'analyse de la métamorphose grotesque de la narratrice en truie : symbole de réduction de la femme à sa corporéité, d'aliénation et de déshumanisation dans une société patriarcale et consumériste. À partir des théories de Pierre Bourdieu et d'Hélène Cixous, mais également au prisme des travaux de Mikhaïl Bakhtine et d'Emmanuel Levinas, l'article montre comment la narratrice de *Truismes* accède à un corps-sujet, capable de se réinventer et de trouver sa voix dans l'adversité, et comment sa métamorphose devient un espace de la réappropriation du corps et du langage véhiculé par l'écriture fluide, mouvante, mobile.

En ce sens, Ouissam Chouali tente d'interroger le corps comme propriété du discours et instance centrale dans la signification à l'exemple des *Intranquilles* d'Azza Filali. Mettre l'accent sur le corps, c'est le considérer comme un corps pulsionnel qui *perçoit*, qui « souffre », qui « jouit », qui « parle » et agit. C'est lui qui « établit le contact avec le phénomène »¹², se révèle le siège de l'affectivité et de la signification, et par l'intermédiaire duquel s'opère le rapport avec la réalité extérieure. Appuyée sur la sémiotique du corps, l'étude se sert de deux conceptions différentes quant à la manière d'appréhender le corps : le corps qui fait signe et le corps qui fait sens. Dans cette perspective, le texte de Filali met en lumière d'autres cas où le sujet est affecté par le contact corps à corps laissant apparaître sur la surface d'autres identités invisibilisées. Le discours sur le corps soulève donc des enjeux d'ordre social, philosophique, tout en permettant de l'examiner aussi comme objet esthétique pour en dégager sa littéarité, c'est-à-dire sa spécificité.

¹¹ J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 19.

¹² A. J. Greimas, J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p. 65.

Le présent volume met en relief la complexité de la notion de corps et ses nombreuses interprétations, suivant les approches culturelle, sociologique, philosophique, féministe, postcoloniale, phénoménologique, intertextuelle et anthropologique. Analysée sous un aspect individuel et collectif, la corporéité correspond à une quête d'identité, voire à la découverte de soi et du monde. Ainsi, semble-t-il, elle acquiert une valeur universelle. Entre mythe et réalité, fascination et répulsion, sacré et profane, les images du corps constituent des sources d'inspiration inépuisables. La réflexion sur la corporéité pourrait nourrir un projet d'écriture et suggérer d'explorer les diverses facettes de sa signification, ouvrant ainsi des voies multiples à la recherche.

Anna Ledwina

La corporéité en tant qu'espace identitaire

MARIANNE CAMUS
Université de Bourgogne

Colette et le corps masculin : un « female gaze » avant l'heure ?

Colette and the male body: an early female gaze ?

Abstract: Colette puts the physical aspect of things and living beings at the heart of her writing. This applies to men and their bodies. One could almost say she looks at men in the same way as men look at women, especially in her marked preference for young and beautiful bodies. But she also differs in several ways. She does not have any feeling either of superiority or resentment towards men. She also shows an acute conscience of time and its destructive power, which makes men's beauty as ephemeral as women's. Finally, her acceptance and representation of the feminine in every man probably makes her one of the first creative writers playing consistently on the blurring of genders.

Keywords: beauty, gaze, time, gender, ambiguity

Le corps est au cœur de l'œuvre de Colette, écrivaine de la matérialité des choses et de la physicalité des êtres qu'elle appréhende par tous les sens. En ce qui concerne les êtres humains, pourtant, c'est le regard qui prévaut. Cet article se concentrera donc sur le regard que l'écrivaine pose sur le corps des hommes. Nous sommes conscients que regard et corps sont de nos jours des terrains de combat où s'affrontent différentes théories et contre-théories autour du genre. Sans les ignorer, nous tenterons de prendre un peu de recul, nous inscrivant dans le contexte historique de l'auteure et nous concentrant sur ce qu'elle écrit de sa perception du corps masculin. Son écriture, tout entière tendue vers la représentation de la fusion entre la perception et la sensation, est tout sauf théorique. Elle n'en révèle pas moins les *a priori* comme les ambiguïtés qui marquent inévitablement le dire du corps. Et encore plus, semble-t-il quand il s'agit de celui des hommes.

Il est vrai que quand on pense aux portraits et aux personnages des textes de Colette, ce sont les femmes qui viennent immédiatement à l'esprit. Au fil des textes Colette a représenté des corps de femmes, y compris le sien, à tous les âges de la vie et dans tous leurs états. Des adolescentes comme Vinca (*Le Blé en herbe*) à la superbe galerie de vieilles femmes de *Chéri*, en passant par les jeunes femmes, Renée dans *L'Entrave* ou Alice dans *Duo* pour ne citer qu'elles, Colette nous montre non seulement la variété des corps féminins mais aussi leur instabilité, le fait qu'ils changent sans cesse, au fil des ans et des expériences traversées. L'impression est d'un regard de femme posé sur les femmes dans une sorte de sororité, créant des personnages féminins non stéréotypés, dont le corps est à la fois beau et imparfait, séducteur sans se conformer aux fantasmes ou aux peurs masculins.

Il est aussi vrai que les choses diffèrent quand il s'agit des hommes. Ils, et donc leur corps, sont rarement au centre des textes, à l'exception de *Chéri*. Et cela bien que les relations entre les femmes et les hommes constituent un thème majeur de l'écriture de Colette. Mais, qu'on ne s'y trompe pas ; sous la discrétion apparente, les corps des hommes sont bien présents, ou du moins les corps de certains hommes. Il apparaît en effet que pour entrer et tenir un rôle dans un texte de Colette, il vaut mieux être beau et désirable. Le regard est donc d'une grande importance, et s'il s'agit bien de celui d'une femme, on peut dire qu'il est dépourvu de la camaraderie des portraits de femmes et que les hommes sont regardés de la même manière qu'ils regardent les femmes. C'est tout à fait clair dans les textes autobiographiques mais aussi dans la fiction où voix narratives et voix de personnages féminins partagent une appréhension du sexe opposé centrée sur le corps, qu'il s'agisse d'une observation passagère et détachée ou d'un intérêt plus appuyé et plus impliqué. Il y a également une sorte d'unanimité dans l'absence de toute prise de position féministe ou politique ou théorique. La lectrice et le lecteur sont plongés au cœur d'un regard de femme qu'on pourrait dire brut. La question se pose alors de savoir si ce regard est le miroir de ce « male gaze », tel qu'il a été défini et critiqué par Laura Mulvey¹, ou s'il en est différent et si oui en quoi.

Une lecture attentive dégage d'abord le fait que Colette fait preuve d'une liberté de pensée et d'expression ainsi que d'une absence de sentimentalisme généralement, à son époque, associées et limitées aux hommes. Nous découvrons également que ce détachement recouvre une empathie envers l'angoisse masculine face au temps qui détruit peu à peu leur corps. Et finalement nous noterons que tous les textes sont traversés par une ambigüité de genre assumée et acceptée. Tout cela en fin de compte fait du regard de Colette quelque chose d'assez différent du « male gaze ».

Dans sa préférence marquée pour la jeunesse et la beauté Colette apparaît comme très proche de ses confrères écrivains et des créatures de rêve qu'ils créent. Elle va peut-être même plus loin en ce qu'il est très difficile dans sa fiction de

¹ L. Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », [in] *Screen*, Oxford Journals, vol. 16, n° 3, 1975, pp. 6-18.

trouver des personnages masculins non désirables, elle ne décrit pas de corps sur lequel son regard n'ait plaisir à s'attarder. Elle diffère en cela des romanciers hommes qui ne répugnent pas à jouer de la laideur féminine soit comme repoussoir ou faire valoir, soit comme vecteur comique ou de morale. Cette différence donne l'impression à la fois d'un goût prononcé pour la beauté physique des hommes et d'une indifférence sans malveillance face à ceux qui en sont privés ou l'ont perdue. L'impression d'ensemble est qu'elle n'a pas de compte à régler, qu'elle se place en dehors ou au-dessus de la guerre des sexes et qu'elle se définit comme une observatrice et amatrice sans préjugés comme sans gêne. Léa dans *Chéri* est une des représentantes de cette position distanciée à travers le regard sans pitié qu'elle pose sur le colonel d'un certain âge qui lui fait la cour, le regard « de la femme qui sait à quelles places l'âge impose à l'homme sa flétrissure : des mains sèches et soignées, sillonnées de tendons et de veines [...] [le] menton détendu, [le] front barré de rides [...] [la] bouche prise entre deux guillemets de rides ... »². Elle ne s'appesantit cependant pas sur cette défaite de la chair, elle se contente de détourner les yeux.

Il y a une exception à cette attitude d'indifférence sans mépris ni rancœur, et elle est tirée du vécu de l'écrivaine ; il s'agit dans *Mes apprentissages* du portrait de M. Willy, le premier mari dont on sait qu'elle lui en a beaucoup voulu. Malgré tout, s'il est décrit d'une plume sans tendresse, il n'y a pas non plus volonté de l'enlaidir physiquement outre mesure.

M. Willy n'était pas énorme, mais bombé. Le puissant crâne, l'œil à fleur de front, un nez bref, sans arête dure, entre les joues basses, tous ses traits se ralliaient à la courbe. La bouche étroite, mignarde, agréable, sous les très fortes moustaches d'un blond gris qu'il teignit longtemps, avait je ne sais quoi d'anglais dans le sourire. Quant au menton frappé d'une fossette, il valait mieux – faible, petit et même délicat – le cacher. Aussi M. Willy garda-t-il une sorte d'impériale élargie, puis une courte barbe. On a dit de lui qu'il ressemblait à Edouard VII. Pour rendre hommage à une vérité moins flatteuse, sinon moins auguste, je dirai qu'il ressemblait surtout à la reine Victoria³.

Il n'y a guère, dans cette citation, que « l'hommage à une vérité moins flatteuse » qui sente un peu la rancœur persistante.

Ce rejet de l'homme mûr ne répond cependant pas complètement à la question du pourquoi l'œil de Colette choisit de s'attarder sur un corps et pas un autre. Si la jeunesse et la beauté sont essentielles, elles ne sont pas suffisantes. Nous remarquons en effet qu'il existe des personnages qui demeurent au niveau physique dans un flou qu'on ne peut attribuer au hasard ou à la négligence surtout quand il s'agit de Colette et encore plus quand on parle d'un de ses textes les plus ciselés, *Le Blé en herbe*. Le héros, Phil, est évidemment jeune, beau, et l'amant de deux femmes. On peut donc s'étonner que ce si séduisant jeune homme ne soit pas décrit de manière

² S.-G. Colette, *Chéri*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « La Pléiade », vol. II, pp. 719-828, p. 793.

³ S.-G. Colette, *Mes apprentissages*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « La Pléiade », vol. III, pp. 982-1076, pp. 1019-1020.

plus précise. Tout ce qui est mentionné est l'élégance de ses bras et de ses jambes « d'où le muscle n'avait pas encore émergé et qui pourrait enorgueillir une jeune fille autant qu'un jeune homme »⁴, et du charme d'un visage « à peine menacé par l'ombre – poil dru de demain, duvet de velours d'aujourd'hui – de la moustache future »⁵. La raison de ce silence est sans doute dans la conclusion du livre : dans quelques années Phil ne sera « qu'un homme brun assez banalement ordinaire »⁶. Le simple mot « banalement » dit toute l'indifférence de Colette pour la beauté passe-partout. Tout comme la citation antérieure exprime de manière implicite une autre facette du regard de Colette, son intense appréciation des moments de grâce fugitive du corps en devenir. Regard et appréciations de nouveau partagés par Léa peu impressionnée par l'opinion du professeur de boxe de Chéri : « il me semble que si j'étais une femme, je me dirais : Je repasserai dans une dizaine d'années »⁷. Rappelons-nous aussi que Colette préfère tuer fictionnellement cette incarnation de la beauté qu'est Chéri plutôt que de le voir homme fait, fini.

Cette franchise traverse l'œuvre de Colette. Les exemples de ce regard qui mesure, soupèse et apprécie le physique d'un homme sont nombreux. Dans *L'Entrave*, la narratrice trouve certes Jean désirable mais n'en perd pas pour autant son acuité de jugement : « Mon regard vise et atteint tout ce qui pêche dans un beau visage d'homme comme celui-ci : les pommettes trop hautes, trop larges pour le menton fin, un peu kalmoukes, la racine du nez taurine [...] à cause de l'oreille petite, mais ronde, et des incisives d'en bas raccourcies, comme limées, je diagnostique : 'dégénérescence' »⁸.

La citation fait presque penser à l'examen d'un animal de race, chien ou cheval, dont on contemple l'acquisition. Il n'y a aucun doute dans la scène de *La Fin de Chéri* où Léa et une de ses vieilles amies discutent ouvertement les avantages du bel Amerigo, l'amant d'une autre de leurs amies :

Ah ! ma chère quelle déception ! Grand, oui, bien entendu, plutôt même trop grand. Tu connais mon opinion sur les hommes trop grands [...] Les yeux, oui, les yeux, je ne conteste pas les yeux. Mais d'ici à là, quelque chose dans la joue de trop rond, de bête, l'oreille attachée un peu bas ... Enfin une déception !... et de la raideur dans le dos.

– Tu exagères, dit Léa. La joue, quoi, la joue, ce n'est pas grave. Et d'ici à là, tiens, vraiment c'est beau, c'est noble, les sourcils, le haut du nez, les yeux, c'est beau ! Je passe le menton, qui s'empâtera vite. Et les pieds trop petits, la chose la plus ridicule pour un garçon si grand.

– Ça, je ne suis pas de ton avis. Mais j'ai bien vu que la cuisse est trop longue, par rapport au bas de la jambe, d'ici à là.⁹

⁴ S.-G. Colette, *Le Blé en herbe*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « La Pléiade », vol. II, pp. 1184-1270, p. 1196.

⁵ *Ibidem*, p. 1219.

⁶ *Ibidem*, p.1258.

⁷ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 743.

⁸ S.-G. Colette, *L'Entrave*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « La Pléiade », vol. II, pp. 325-462, p. 383.

⁹ S.-G. Colette, *La Fin de Chéri*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « La Pléiade », vol. III, pp. 171-273, pp. 216-217.

On ne peut s'étonner que Chéri, témoin de cet échange, les compare à des marchands de bestiaux. Il serait bon pourtant de se rappeler que cette façon d'évaluer les atouts et les défauts physiques d'un corps humain a toujours été, est toujours pratiquée par les hommes envers les femmes. Cela commence avec Pygmalion qui ne peut tomber amoureux que de la statue de femme aux proportions parfaites qu'il a créée. Cela continue avec les innombrables Vénus et odalisques de la peinture classique, à travers lesquelles les peintres rivalisaient dans leur désir de représenter leur vision du corps féminin idéal. Cela perdure avec, de nos jours, tous les réalisateurs de cinéma, photographes de mode et juges de concours de beauté qui imposent leurs critères de beauté féminine.

Colette ne revendique rien mais il est évident qu'elle se positionne, sans façons, à égalité avec les hommes. Elle dit tranquillement mais franchement que le plaisir sensuel du regard n'est pas un apanage masculin. Elle dit aussi que ce plaisir est partagé par toutes les femmes. De nouveau, il n'est pas difficile de trouver des exemples de ce consensus féminin dans sa fiction. Nous ne citerons que celui de Chéri sur qui, sans surprise, se fait la plus belle unanimité. On le montre à la porte de Léa, « ouvrir et refermer la grille, s'éloigner de son pas ailé, tout de suite salué par l'extase de trois trottings qui marchaient bras sur bras : 'Ah ! maman ! ... c'est pas possible, il est en toc !... On demande à toucher ?' »¹⁰. Edmée, la future épouse du jeune homme, est tout simplement « effarée, vaincue » dès la première rencontre¹¹. La petite bonne de Léa dans *La Fin de Chéri* reste debout à l'admirer quand elle lui ouvre la porte¹², et la Copine dans le même roman déclare : « Seigneur ! [...] tu ne seras pas plus beau quand tu seras mort ! »¹³. Et la voix narrative de *Chéri* confirme d'une phrase : « l'hommage silencieux des femmes le suivait, les plus candides lui dédiaient cette stupeur passagère qu'elles ne peuvent feindre ni dissimuler »¹⁴.

Quelle première conclusion peut-on tirer de ces exemples de regards de femmes sur les hommes ? On note tout d'abord qu'il s'exprime sans fard, ne confondant pas attrait physique et valeur morale. La question peut alors se poser de savoir s'il y a là volonté de retourner contre eux les procédés couramment pratiqués par les hommes, dans une sorte de variation personnelle de la guerre de sexes. Ou s'il s'agit simplement de l'expression sans tabou et sans fausse honte d'un intérêt naturel chez tout être humain pour la beauté visible des êtres et des choses. Sans doute un peu des deux. On connaît le goût de Colette pour la provocation. On sait également que partout dans son œuvre, on trouve cet œil à la fois lucide et appréciatif, posé sur tout, toutes et tous. Toujours est-il que ces premières observations nous mènent à la constatation que l'auteure, sans déclaration de principe, sans élaboration théorique

¹⁰ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 725.

¹¹ *Ibidem*, p. 729.

¹² S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 214.

¹³ *Ibidem*, p. 261.

¹⁴ S.-G. Colette, *op. cit.*, p.776.

et sans aucune revendication, affirme une égalité fondamentale entre femmes et hommes dans l'appréhension du corps de l'autre, l'appréciation et le jugement de sa beauté et le plaisir que cette beauté procure, tout cela sans ou avant qu'interviennent les considérations émotionnelles ou sentimentales.

La citation ci-dessus sur l'élégance des membres de Phil indique comme en passant le goût de Colette pour la beauté en devenir. Ces moments de grâce sont par nature éphémères et le devenir est donc inévitablement associé au déclin. Phil deviendra un bel homme ordinaire, qui deviendra avec le temps le vieux monsieur soigné et ridé, (également cité ci-dessus) que Léa ne regarde que le temps d'observer les ravages du temps. Cette conscience aigüe de l'action du temps sur le corps des êtres est en fait une des marques de l'écriture de Colette. Jamais cette attention au caractère éphémère de la beauté physique n'est compassionnelle ou moralisante, qu'il s'agisse d'elle-même des autres femmes ou des hommes. Elle constate avec lucidité le destin inévitable de l'être humain. Elle note chez Jean Lorrain dans *Mes apprentissages*, la racine blanche des cheveux teints, « une sclérotique jaunie, entre des paupières irritées [...] un teint vermeil que la couperose attaqu[e] »¹⁵. Le bleu de ses yeux est tout ce qui reste de sa beauté passée. Alice, l'épouse de Michel dans *Duo* le contemple au réveil : « Pour cacher le dessous détendu de son menton, il portait depuis peu une petite jugulaire de barbe à l'espagnole »¹⁶. Si le procédé pour contrer les premiers signes de vieillissement est masculin, la préoccupation, elle-même est considérée à l'époque comme strictement féminine. Michel offre un premier indice, à travers cette attention portée à son corps, de la similarité qui existe entre les deux sexes. Nous y reviendrons.

Chéri est un autre exemple de cette beauté parfaite et menacée. Il est présenté de manière récurrente dans *Chéri* et *La Fin de Chéri*, dans ce qu'on pourrait appeler une scène au miroir. Narcisse vient bien sûr à l'esprit mais aussi *Blanche Neige* et le miroir magique de la reine, à qui elle demande régulièrement si elle est la plus belle, jusqu'à ce que celui-ci lui annonce que Blanche Neige, plus jeune, l'a surpassée¹⁷. Sauf qu'il n'a pas besoin que le miroir parle : « Vingt-cinq ans, un visage de marbre blanc et qui semblait invincible. Vingt-cinq ans, mais au coin externe de l'œil, puis au-dessous de l'œil, doublant finement le dessin à l'antique de la paupière, deux lignes, visibles seulement en pleine lumière, deux incisions, faites d'une main si redoutable et si légère... »¹⁸. Et cinq ans plus tard, dans *La Fin de Chéri* « Il cherchait et redoutait cette glace [...] Un choc léger arrêta Chéri, chaque fois, contre son image. Il ne comprenait pas pourquoi cette image n'était plus

¹⁵ S.-G. Colette, *op. cit.*, pp. 1959-1960.

¹⁶ S.-G. Colette, *Duo*, Paris, Gallimard, 1991 coll. « La Pléiade », vol. III, pp. 895-980, p. 898.

¹⁷ « Miroir, miroir sur le mur est mis, /Qui est la plus belle dans tout le pays ? », « Majesté, vous êtes la plus belle du pays. », « Majesté, vous êtes la plus belle chez nous, /Mais Blanche-Neige est mille fois plus belle que vous. ». J. Corti, « Blanche-Neige », [in] Frères Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, t. 1, 2009, p. 296.

¹⁸ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 766.

exactement l'image d'un jeune homme de vingt-quatre ans. Il ne discernait pas les points précis où le temps, par touches imperceptibles, marque sur un beau visage l'heure de la perfection, puis l'heure d'une beauté plus évidente qui annonce déjà la majesté d'un déclin »¹⁹.

Ces moments de bascule ou de juste avant la bascule, quand le corps encore parfait va passer dans la machine à broyer du temps, fonctionnent comme des moments de cristallisation de la perception ainsi que du plaisir de la contemplation, dans la conscience qu'il ne s'agit que d'un moment, déjà presque passé.

L'aspect périssable de la beauté du jeune homme est ici encore accentué par la référence à la statuaire antique (marbre, dessin à l'antique), statuaire qui, elle, a traversé les siècles. Les références classiques et tout droit tirées de la culture dominante masculine sont souvent convoquées pour décrire la beauté d'un corps d'homme. Phil, dans le *Blé en herbe*, a un visage de dieu latin²⁰. De Michel, le protagoniste de *Duo*, on nous dit qu'« il ressemblait, le front bas à frisures rondes, le nez peu saillant et la bouche bien rebordée, à plusieurs belles têtes antiques »²¹. Chéri est sans doute le personnage le plus souvent associé à une forme ou une autre du divin païen. Il est comparé à « un petit Mercure »²². Il a les yeux indéchiffrables des statues dans le visage de marbre blanc déjà mentionné²³. « [L]es pieds joints, immobile [il] semblait [...] une figure ailée, planante et dormante dans l'air »²⁴. Quand il quitte l'Olympe c'est pour devenir « un prince asiatique, pâli dans l'ombre impénétrable des palais »²⁵. Lui-même se prend au jeu, parlant de ses « pieds divins » dont l'épouse baisera la trace, et décorant sa demeure de jeune marié en une sorte de « temple à la gloire de Chéri »²⁶. La vulnérabilité intrinsèque de cette beauté statuesque n'est cependant jamais oubliée. La narratrice dans *La Fin de Chéri*, reprend les mêmes éléments, les fait glisser pour, de manière subtile et progressive, montrer que cet Apollon de trente ans est déjà marqué par l'ombre de la mort. Un passage marquant est celui, intime, montrant le jeune couple dans sa chambre. Edmée contemple « corps nu, incomparable, hautain [...] inaccessible à tous » de son époux. La voix narrative quant à elle, mentionne à deux reprises la couleur de ce corps « verdi par le reflet des rideaux bleus »²⁷ et puis « vert d'ivoire »²⁸ quand il s'évanouit. L'impression est à la fois toujours d'une statue mais à travers non

¹⁹ S.-G. Colette, *op. cit.*, pp. 184-185.

²⁰ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 1219.

²¹ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 898.

²² S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 743.

²³ *Ibidem*, p. 770.

²⁴ *Ibidem*, p. 729.

²⁵ *Ibidem*, p. 746.

²⁶ *Ibidem*, p. 746.

²⁷ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 200.

²⁸ *Ibidem*, p. 204.

seulement l'évanouissement (répétition de la mort) mais aussi la mention de l'ivoire (matériau mort) et de la couleur verte (associée au cadavre) il suggère de manière subtile mais indéniable ce qui attend ce corps statuesque.

Si la préférence pour les corps harmonieux et la présentation sans complaisance du corps des hommes prouve que le regard de Colette ne diffère guère de celui d'un homme, il s'en écarte pourtant par cette attention portée à la fragilité de la beauté. Doit-on y voir l'intrusion d'une sensibilité dite féminine ? Il est sans doute difficile de se prononcer. Mais là où le regard de femme s'affirme de manière plus claire est dans l'ambiguïté de genre qui court dans la plupart des descriptions d'hommes. Il est évident pour Colette qu'il y a une part de féminité dans tout corps masculin, dans la forme certes, mais aussi dans les attitudes ou la manière de bouger. Il n'y a pas à proprement parler de féminisation des hommes, il n'y a pas non plus d'androgynes mais tous les corps – hommes comme femmes – sont chez Colette placés le long d'un continuum entre le féminin et le masculin sur lequel ils évoluent ou glissent suivant le moment ou l'humeur ou la perception de qui les regarde.

Dans *Mes apprentissages*, Colette décrit Jean de Tinan, « cheveux noirs en boucles sur un front qui ennoblissait tout son visage » et brise immédiatement cette belle virilité par la mention d'une « main un peu plus délicate qu'il n'est permis à un homme »²⁹. Dans le même texte, l'auteure nous dit comment elle est tombée bouche bée d'admiration devant l'amant de Polaire, « son torse nu, la douce peau féminine, sous laquelle jouaient des muscles exemplaires, les creux et les saillies de son corps indifférent et fier [...] sa nuque pleine et tondue, sous la pluie de cheveux cendré »³⁰. De nouveau, un corps d'homme gagne en beauté – et en désirabilité – de par les touches visibles de douceur et de rondeur féminines.

C'est dans la description de la langueur du sommeil de Chéri contemplé par Léa que nous découvrons tout l'art de la voix narrative à rester en équilibre sur la crête entre le masculin et le féminin. La passivité du sommeil n'est évidemment pas fortuite, et à cela s'ajoute la main qui se détend et « laiss[e] tomber comme des fleurs lasses des doigts fuselés, armés d'ongles cruels, main non point féminine, mais un peu plus belle qu'on ne l'eût voulu »³¹. Dans une autre scène de Chéri endormi, la voix narrative après s'être de nouveau complu à admirer la perfection de son visage n'oublie pas d'ajouter que « la lèvre rasée du matin, bleuissait déjà »³².

L'Entrave est sans doute, avec *Chéri*, le texte le plus révélateur à ce sujet. Nous avons noté plus haut la manière dont Renée juge les points forts et les faiblesses de son amant. Nous la voyons également admirer sans réserve « le menton [...] à la fois têtue et féminin [...] [le] cou fort mais noyé dans sa rondeur, sans muscles

²⁹ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 1015.

³⁰ *Ibidem*, p. 1049.

³¹ *Ibidem*, p. 731.

³² *Ibidem*, p. 736.

apparents ... »³³. Elle va plus loin encore en comparant leurs deux corps. Elle note, par exemple « les yeux plus brillants que les miens parce qu'ils sont plus humides » et envie « ses belles narines pâles, sans rougeurs ni points noirs, dont les ailes se soudent au visage par une ciselure profonde et bien achevée »³⁴. Plus tard, elle lui dit : « tu as une peau lisse, sèche et chaude qui ressemble à la mienne »³⁵. Ce qui est privilégié dans la narration est ce qui rapproche le corps de l'homme de celui de la femme. Cela semble indiquer que Colette n'est pas que l'énonciatrice de l'égalité des sexes dans leur face à face érotique, elle est sans doute aussi une des premières énonciatrices du brouillage des genres, devenu passage obligé de nos jours. *Gender Trouble* avant l'heure ? Sans doute pas car dans le « trouble » du titre du livre de Judith Butler³⁶, il y a les notions de lutte et de conflit, alors que dans les écrits de Colette il y a simplement acceptation et appréciation des variations multiples des corps humains féminins et masculins, dans leurs formes et façons d'être, et dans leur capacité à donner du plaisir.

Car la féminité des corps masculins n'est pas qu'une question de perception, elle est également actée par les hommes eux-mêmes. Ils sont, si l'on en croit ce qu'en disent les textes, presque aussi soucieux de leur apparence que les femmes. Nous pouvons rappeler les scènes au miroir avec Chéri, très attentif à son corps, la première nous le montrant qui ; « contemple son image de très beau et très jeune homme »³⁷. Nous avons déjà cité à deux reprises, pour M. Willy et pour Jean dans *L'Entrave*, la barbe qu'on laisse pousser pour cacher un menton un peu faible ou détendu. Renée dans ce dernier roman raconte comment « à la lisière d'une chevelure à peu près noire, abondante, [elle] distingue facilement aujourd'hui le bleu d'une étroite marge rasée, la trace d'un déboisement discret qui agrandit et ennoblit quotidiennement le front »³⁸. Alice, décrit ainsi dans *Duo* son époux, Michel, « les petites dents qu'il soignait avec une coquetterie honorable et la main dont il était fier »³⁹, la manière dont il pinc[e] la bouche pour tirer sur ses joues et les rajeunir, scrut[e] les fibrilles rouges qui cour[ent] sur ses sclérotiques »⁴⁰. Michel aux yeux noisette qui porte des pyjamas « couleur de cigare clair qu'il assort[it] à la couleur de ses yeux » ainsi qu'un « parfum lui aussi 'brun clair' »⁴¹.

La coquetterie des hommes ne se limite pas à prendre soin de son corps. Les textes racontent également une coquetterie dans les attitudes, posées ou en mouvement qui

³³ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 338.

³⁴ *Ibidem*, p. 383.

³⁵ *Ibidem*, p. 407.

³⁶ J. Butler, *Gender Trouble*, London, Routledge, 2006.

³⁷ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 717.

³⁸ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 383.

³⁹ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 923.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 931.

⁴¹ *Ibidem*, p. 923.

n'a rien à envier à celle des femmes. Dans *Le Pur et l'impur*, une phrase comme : « l'iris bleu de ses yeux, leur regard et le son de sa voix jetaient des charmes »⁴² crée l'impression d'un Edouard De Max qui joue de la prune et de la voix à l'instar des meilleures coquettes. Chéri encore une fois offre un autre exemple de cette coquetterie qui traverse le genre. Léa lui ayant fait remarquer que sa manière de rire allait lui donner des rides sur le front, « il cessa de rire immédiatement, tendit la peau de son front, ravala le dessous de son menton avec une habileté de vieille coquette »⁴³. Nous le voyons plus tard dans l'intimité de la vie conjugale de *La Fin de Chéri* face à sa femme : « Mince, moins pourvu de chair qu'à vingt ans, mais plus dur et mieux ciselé, il paradait volontiers devant sa femme, en rival plutôt qu'en amant. Il se savait plus beau qu'elle »⁴⁴. L'impression reçue ici est que si guerre des sexes il y a, elle ne situe pas sur le terrain de la domination mais sur celui de la rivalité quant à la beauté, rivalité faisant en fin de compte peu de cas de la différence entre les sexes. Nous avons là semblerait-il une affirmation tranquille que les critères pour juger de la beauté d'un corps sont les mêmes qu'on soit homme ou femme. C'est d'ailleurs ce que Renée, qu'il est tentant de rapprocher de Colette, exprime en ces termes dans *L'Entrave* : « Je sors d'un milieu où la beauté masculine et la beauté féminine se cotent également, où l'on apprécie, avec les mêmes mots, la jambe admirable, les reins étroits et charmants d'un beau gymnaste, et la plastique d'une danseuse. » et elle ajoute : « Les moyens de plaire sont les mêmes chez les hommes que chez les femmes et guère plus discrets »⁴⁵.

Cette attitude parfaitement égalitaire explique qu'elle note la coquetterie de Jean : « Il fume le coude sur la table, en écartant le petit doigt qu'il a fin, beaucoup plus court que l'annulaire. Il passe un doigt entre son col et sa pomme d'Adam, pour attirer l'attention sur le cou resté très frais, et après qu'il a ri, il prolonge son rire en une grimace, la lèvre retroussée pour montrer les dents »⁴⁶. En tant que femme elle connaît tous les trucs pour attirer le regard du partenaire ou de la compagnie sur ce que l'on a de plus séduisant. On note également que les seules critiques dans ces citations concernent les imperfections physiques. Le comportement de Jean est simplement noté et accepté. Il ne semble pas gâcher le plaisir, au contraire. Preuve en est la façon dont elle montre le jeune homme après l'amour « qui s'étale et se laisse regarder »⁴⁷ un peu comme une odalisque. De nouveau, nulle théorie ou revendication mais la remarque de Renée qui parle de son « aisance fraternelle après l'amour » et qui déclare : « je ne suis pas vaincue, je suis contente »⁴⁸. Tout cela

⁴² S.-G. Colette, *Le Pur et l'impur*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « La Pléiade », vol. III, pp. 553-653, p. 574.

⁴³ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 720.

⁴⁴ S.-G. Colette, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁵ S.-G. Colette, *op. cit.*, pp. 389-390.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 390.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 407.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 409.

semble indiquer qu'un brouillage des genres en douceur pourrait être la direction à suivre pour une meilleure entente entre les sexes.

L'écriture par Colette des corps d'hommes est donc marquée par un intérêt assumé pour la jeunesse et la beauté, par une perception sans jugement comme sans angoisse d'un continuum entre masculin et féminin qui concerne toutes et tous et par une conscience aiguë de la fragilité de cette beauté inévitablement détruite par le temps⁴⁹.

Cela fait-il de l'écrivaine une de nos contemporaines ? Ou nous montre-t-elle simplement que nos soucis quant au genre ne sont qu'une réactivation ou une autre version de situations qui ont toujours existé ? Sans doute un peu des deux.

Ce regard qui aboutit à une certaine indifférenciation entre hommes et femmes ne constitue cependant qu'un aspect de la représentation du corps chez Colette. Les contraintes formelles nous ont empêché d'analyser le rôle – mentionné en introduction – des autres sens dans la perception du corps et aussi sans doute celui du ressenti intime de son propre corps. Ces aspects révéleraient sans doute d'autres niveaux de complexité et d'ambiguïté de l'écriture du corps chez Colette.

⁴⁹ M. Krauthaker, « The Peepshow and the Voyeuse: Colette's Challenge to the Male Gaze », [in] G. Padva, N. Buckweitz (éd.), *Sensational Pleasures in Cinema, Literature and Visual Culture*, 2014, London, Palgrave-MacMillan, pp. 50-61, <https://doi.org/10.1057/9781137363640>.

FRANCESCA CATALANO

Université de Lausanne

Du corps présent à l'absence de sang dans l'œuvre d'Annie Ernaux

From the present body to the absence of blood in the work of Annie Ernaux

Abstract: In *Mémoire de fille* and *Une femme*, Annie Ernaux uses her writing to trace the bodies of an adolescent girl, Annie D, and her mother, Blanche Duchesne. Ernaux's pen gradually transforms the bodies of the two characters into a single shared body. Despite the age difference between the two characters, writing brings them closer together until they become one. This article explores the union of the two bodies and their blood as concrete evidence of their reality. By tracing the lives of Annie D and Blanche Duchesne, the author gives them a body. The body and the narrative both function as a way of writing memory. The narrative is therefore the real (literary) body of the two women. The writing thus produces the bodies, while itself becoming the body of the characters.

Keywords: French literature, Annie Ernaux, contemporary literature, body and writing, literary body

« Le corps est une œuvre en cours »¹, tout comme celle d'Annie Ernaux. Les récits ernaliens construisent et remémorent le corps des personnages tout en donnant vie au véritable corps littéraire. Dans *Mémoire de fille*², le lecteur s'insinue dans la vie et le corps d'Annie D, une adolescente des années 1968-69, tandis que dans le récit *Une femme*³ le corps exposé et retracé par les mots de l'écrivaine est celui de la mère, Blanche Duchesne, atteinte de la maladie d'Alzheimer. Cet article se

¹ C. Fintz, « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire : Approche socio-imaginaire d'une corporité partagée », [in] A. Colin (dir.), *Littérature*, Paris, n° 153, 2009, p. 115.

² A. Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, coll. « Folio ».

³ A. Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987, coll. « La Nouvelle Revue française ».

consacre à la question du corps, à la manière dont il est littérairement exposé et créé, ainsi qu'au lien entre la mémoire et le corps. Il met par conséquent en avant une écriture de la remémoration, caractéristique de la plume ernalienne, qui permet d'entrelacer corps et mémoire dans une seule analyse. Les corps exposés dans ces deux récits se présentent de manières différentes et se distinguent par plusieurs caractéristiques dont l'âge est la première. Or, cette ambivalence due à l'âge se dirige peu à peu vers un corps partagé atteignant son apogée avec l'identification d'un seul corps. Cette étude met au centre le corps, signe du réel, mais aussi le sang, preuve corporelle concrète. Le sang, qui est strictement lié au corps, permet de souligner l'image suivante : le corps en tant que stigmaté de la mémoire et du temps. L'alternance entre présence et absence de sang est une conséquence directe d'un moi malheureux, qui dénonce un corps exposé au temps et qui en souligne sa position de victime. Le corps, comme la mémoire, présente un caractère incontrôlable, ce qui signifie qu'il se manifeste dans toute son ingouvernabilité en admettant ainsi une certaine fragilité. Cette étude a pour objectif d'analyser la dépersonnalisation de soi : qui passe tout d'abord par le corps ainsi qu'un renversement des rôles des personnages. Dans le but de pouvoir observer cela il est important de se demander : Quelle place occupe le corps dans le processus identitaire des deux personnages féminins et dans la production littéraire ernalienne ? Et comment le corps se manifeste-t-il dans les textes ?

1. Corps inversés, corps partagé

La question du corps prend une place très importante dans les deux récits du corpus. Le lecteur considère à première vue les corps des deux personnages très différents entre eux, cela parce qu'il s'agit d'une part d'un corps féminin âgé et d'autre part d'un corps d'adolescente. L'âge opposé des deux femmes soulève inévitablement une question plus profonde et délicate : le changement corporel, dicté par le temps qui s'écoule. La narratrice de *Mémoire de fille* explique en effet à plusieurs reprises que la mère n'accepte pas, ou du moins qu'elle éprouve des difficultés à accepter, les changements physiques du corps de l'adolescente qui devient peu à peu celui d'une femme. Cette idée est confirmée par la disparition de la photo d'Étretat où figurait la fille adolescente. Comme l'analyse Serge Tisseron, si la mère fait disparaître la photo, c'est parce que : « [c]elui qui détruit une image montre qu'elle témoigne pour lui d'une situation impossible à symboliser. Il souhaite par son geste ne jamais être confronté à ce qu'elle représente »⁴. Cette action est en effet dictée par le fait que « la photo d'Étretat représentait-elle l'évolution de

⁴ S. Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 29, cit. d'après M. Bacholle-Bošković, *Annie Ernaux : De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 84.

sa fille de l'enfance vers l'adolescence, la photo la confrontait au corps de sa fille, un corps bientôt sexuel, désirant, donc potentiellement dangereux [...] »⁵. Malgré le refus de cette mutation corporelle, je montrerai à quel point le corps occupe une place importante dans les récits érnaliens et je soulignerai la proximité qu'il peut y avoir entre ceux des deux femmes. Les corps se rapprochent l'un de l'autre parce que dans les deux récits il est question d'un corps qui traverse la maladie. Le lecteur fait face à un corps atteint de la maladie d'Alzheimer d'une part, et à un corps boulimique et anorexique de l'autre. Dans *Une femme*, le corps de la fille est lié au corps de la mère lorsque la narratrice écrit : « [...] j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde »⁶. Si le corps de la fille est capable de mettre au monde sa mère, c'est parce que le récit lui permet de devenir mère à son tour en produisant un corps à travers l'écriture. C'est donc ainsi que le corps et le récit écrivent la mémoire en devenant sources concrètes d'une écriture de la remémoration. Pour l'exprimer en d'autres termes, le corps devient dans ces cas mémoire tout autant que le récit : il encaisse les aspects du réel et il en garde les traces. La rédaction, ainsi que la production du texte même, façonnent un corps littéraire, en (re)mettant en vie celui de la mère. Ainsi, « la « mise au monde » de la mère par sa fille va passer par cette « re-production » insistante du corps maternel »⁷. Pur aller plus loin, dans *Une femme*, le lecteur fait face à l'omniprésence du corps à la fois vivant et mort de Blanche Duchesne, ce qui renvoie à l'idée que je viens d'exposer, c'est-à-dire au désir de « “la mettre au monde” au sein d'une parution textuelle »⁸. L'interchangeabilité des deux corps permet à la fille de donner naissance à la mère par le biais de l'écriture de la remémoration d'*Une femme*. En somme, l'écriture de la remémoration est un remplacement de vie opéré entre autres par la présence du corps.

La voix narrative décrit le corps de la mère d'avant la maladie : « [...] était belle, teinte en rousse. Elle riait [...] d'un rire de gorge qui découvrait ses dents et ses gencives. [...] Elle [...] se parfumait derrière l'oreille »⁹. La narratrice d'*Une femme* s'exprime plus loin ainsi : « Rien de son corps ne m'a échappé. Je croyais qu'en grandissant je serais elle »¹⁰. Le corps est de fait une preuve du réel, une composante du souvenir qui aide le travail mémoriel de l'écrivaine. Dans *Une femme*, l'écrivaine décrit aussi le mouvement inverse. Le corps de Blanche Duchesne, avec l'âge, et la maladie d'Alzheimer qui s'empare d'elle, est présenté comme celui d'une enfant. Cette inversion des corps est difficile à accepter pour la fille, tout comme pour la

⁵ M. Bacholle-Bošković, *Annie Ernaux : De la perte au corps glorieux*, op. cit., p. 84.

⁶ A. Ernaux, *Une femme*, op. cit., p. 43.

⁷ P.-L. Fort, *Ma mère, la morte. L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago, 2007, p. 98.

⁸ *Ibidem*, p. 100.

⁹ A. Ernaux, *Une femme*, op. cit., pp. 45-46.

¹⁰ *Ibidem*, p. 46.

mère il était difficile d'accepter que le corps d'Annie D mûrisse en devenant celui d'une femme dans *Mémoire de fille*. La voix narrative d'*Une femme* affirme : « Je ne voulais pas qu'elle redevienne une petite fille, elle n'en avait pas le "droit" »¹¹. La déchéance physique de la mère touche profondément la fille qui, impuissante, la voit sombrer dans la maladie.

Le changement corporel est donc difficile à accepter, car la fille garde à l'esprit l'image d'une mère forte, souriante et lumineuse. Ce souvenir ne correspond pas à la réalité lorsqu'elle lui rend visite à la maison de retraite. C'est pourquoi la narratrice écrit plus loin : « Un soir d'avril, elle dormait déjà, [...] les jambes relevées, montrant son sexe. [...] Je me suis mise à pleurer parce que c'était ma mère, la même femme que celle de mon enfance »¹². Le décalage entre l'image-souvenir et la vue du sexe maternel déclenchent cette sensation chez la fille qui se sent désemparée et ne retrouve plus le repère que cette dernière a toujours incarné pour elle. Cet épisode revient aussi dans le journal intime associé à *Une femme*, intitulé « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »¹³.

L'union absolue des deux corps se manifeste ainsi : « Mon sexe est blanc et j'ai l'impression que c'est aussi le sexe de ma mère, le même »¹⁴. à la vue du corps de la mère, elle revoit donc le sien, c'est pourquoi les deux corps deviennent ainsi toujours plus proches en atteignant presque une fusion par les termes qui suivent : « [...] c'est aussi mon corps que je vois »¹⁵. Voir le sexe de la mère a été un choc : « D'un seul coup, ce fut comme si c'était moi, exhibée ainsi »¹⁶. Le corps âgé de la mère devient ainsi celui d'une petite fille. La narratrice d'*Une femme* explique aussi en s'exprimant au sujet du personnage de la mère malade : « Elle était une petite fille qui ne grandirait pas »¹⁷. Pour aller plus loin, le fauteuil désigne un petit espace de rencontre entre les deux femmes : c'est en s'asseyant sur le fauteuil de la mère que la narratrice a eu l'« [i]mpression terrible de dédoublement, je suis moi et elle »¹⁸. Le corps de la mère, qui avait été un modèle pour la fille, prend partie en elle, c'est ainsi qu'« [i]l n'y avait pas de réelle distance entre [les deux femmes]. De l'identification »¹⁹. Le partage de ce corps, qui renvoie au corps narratif même, permet une identification de la fille dans le corps de la mère qui va au-delà de la maladie, qui outrepassa la frontière de la déchéance physique. Une exclamation des tantes et des cousines de la fille permet de rebondir sur cette idée d'un corps unique et partagé :

¹¹ *Ibidem*, p. 93.

¹² *Ibidem*, p. 96.

¹³ A. Ernaux, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1997, coll. « Folio ».

¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

¹⁵ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A. Ernaux, *Une femme*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹ *Ibidem*, p. 37.

« Tu ressembles à ta mère, on dirait ta mère ! »²⁰. Cette ressemblance incite donc la fille à se sentir plus proche de sa mère et à confondre davantage son corps avec le sien. Un autre exemple ce sont les termes, « moi dédoublée »²¹, qui soulignent encore une fois ce rapprochement corporel. Plus précisément, la narratrice écrit : « Image persistante : une grande fenêtre ouverte, une femme – moi dédoublée – regarde le paysage. Un paysage ensoleillé d'avril, qui est l'enfance. Elle est devant une grande fenêtre ouverte sur l'enfance »²². Cette image métaphorique permet de faire un lien entre la mère, désormais devenue une petite fille à cause de la maladie, et la fille qui est une femme adulte. La femme à la fenêtre serait donc la narratrice qui observe, rend visite, à sa mère dans la maison de retraite. La mère serait ainsi la représentation de l'enfance. Tombée dans la maladie, cette dernière lui confère les caractéristiques (dont les besoins), d'une petite fille. Une autre interprétation possible renvoie à l'enfance de la narratrice elle-même. Tourner son regard vers l'enfance passée voudrait dire garder à l'esprit l'image d'une mère forte et souriante, celle qui a en effet caractérisé sa jeunesse, image qu'elle préfère de loin par rapport à celle qu'elle voit à présent, au présent de narration, lors des visites à la maison de retraite.

Dès l'enfance, le corps de la mère incarne un modèle. Si les vêtements sont des substituts du corps, ils permettent de franchir une frontière poreuse entre le corps de la mère et celui de la fille. Ainsi, l'affirmation : « Je me déguisais avec ses vêtements »²³ retrace un souvenir d'enfance tout en exprimant cet échange corporel. Les habits sont en effet la représentation première du corps qu'ils parviennent ainsi à substituer. Ils les représentent en effet par métonymie : le vêtement en tant que contenant renvoie au corps en tant que contenu. Pour soutenir encore une fois cette idée, il est important de citer la narratrice de *L'Usage de la photo*²⁴ : « les chaussures [...] conserve[nt] la forme d'une partie du corps. Qui réalise le plus la présence à ce moment-là. C'est l'accessoire le plus humain »²⁵.

Une femme est enfin un récit qui permet de remettre au monde la mère ainsi que son corps. Comme l'explique Pierre-Louis Fort, « [i]l s'agit donc, dans cette entreprise de résurrection, d'une sorte de sublimation, d'apaisement et d'annihilation de toute indignité ou imperfection du corps terrestre »²⁶. Le corps est ainsi étroitement lié à la mémoire : dire le corps de la mère permet cette écriture de la remémoration. De même, dire le corps donne matière au corps, au livre même qu'il compose. Si

²⁰ *Ibidem*, p. 89.

²¹ *Ibidem*, p. 52.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 78.

²⁴ A. Ernaux, M. Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

²⁵ *Ibidem*, p. 61.

²⁶ P.-L. Fort, *Ma mère, la morte. L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, op. cit., p. 102.

« [l]a création du corps glorieux dans l'écriture se complète par sa prolongation dans la lecture »²⁷, l'expérience littéraire à part entière constitue la corporéité du texte ainsi que des personnages eux-mêmes.

2. Entre présence et absence : le sang

Dans *Mémoire de fille* et *Une femme* sont dépeints des corps aux antipodes de l'existence. Au sein du premier récit cité, si l'écrivaine recourt à une certaine ironie pour pouvoir décrire la condition de la fille de 58, et plus généralement de la femme au sujet des menstruations, c'est parce que la société joue un rôle fondamental dans la vision et le jugement de cette question. Annie Ernaux se demande par conséquent « Ou alors adopter le point de vue de la société française de 1958 qui faisait tenir toute la valeur d'une fille dans sa « conduite », et dire que cette fille a été pitoyable d'inconscience et de candeur, de naïveté, lui faire porter la responsabilité de tout ? Devrai-je alterner constamment l'une et l'autre vision historique – 1958/2014? »²⁸.

Elle décrit l'adolescente avec les termes par lesquels le regard social l'aurait classée. Ce choix narratif souligne une certaine ironie de la part de l'écrivaine qui sous-entend une critique de la société. La narratrice se demande : « Cette certitude, à quoi l'attribuer aujourd'hui ? à sa virginité [...] »²⁹. La construction sociale qui entoure la question de la virginité détermine la conduite bienséante d'une fille dans la société française de 1958. Ce sera à partir de l'été 58, lorsqu'elle découvre la dimension sexuelle, que la fille tombera dans la « mauvaise conduite » : « [...] toute la philosophie condamne la conduite de la fille de S. »³⁰. Le « je » narratif avoue cette « mauvaise conduite » par les termes suivants : « j'ai couché toute une nuit avec le moniteur-chef. [...] J'ai également couché avec un des éducateurs physiques le lendemain. Ça y est, je suis amoral et cynique »³¹. L'ironie marquante du passage fait surgir une certaine dénonciation envers la société qui condamne toute conduite féminine jugée déplacée. L'emploi du pronom personnel sujet « je » permet au lecteur de faire le lien entre la narratrice, la fille et, de manière plus discrète, l'écrivaine. Dans le même temps que le « je » condamne les normes sociétales à l'égard des femmes, s'exprime un désir de liberté, non seulement de la part de l'adolescente de 58, mais aussi de la part d'Annie Ernaux en tant qu'écrivaine française en 2014. Elle prévoit ainsi les possibles critiques et jugements lors de la parution du récit en 2016. Annie Ernaux précise dans

²⁷ *Ibidem*, p. 105.

²⁸ A. Ernaux, *Mémoire de fille*, *op. cit.*, p. 62.

²⁹ *Ibidem*, p. 68.

³⁰ *Ibidem*, p. 108.

³¹ *Ibidem*, p. 62.

un entretien : « Ce qu'on me reproche, c'est une double obscénité, sociale et sexuelle »³².

La présence de sang se manifeste de plus lorsque la fille « découvre des traces de sang dans le fond de sa culotte. [...] Le précieux sang, la preuve, le stigmaté, qu'il faut conserver dans le placard sous les vêtements »³³. La dimension religieuse est évidente dans ce passage. La société, qui est ancrée dans le dogme catholique et donc dans la pudeur, influe sur la considération de la défloration, pour cette raison le sang est associé au « stigmaté », comme s'il s'agissait d'une relique. Conserver la « souillure » dans le placard renvoie aussi à une habitude de la mère lors du cycle menstruel : « Jeune ou malade, la mère tentait de cacher les taches intimes »³⁴. La narratrice de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » précise aussi : « Elle cache ses culottes souillées sous son oreiller. Cette nuit, j'ai pensé à ses culottes pleines de sang qu'elle enfouissait sous la pile de linge sale dans le grenier jusqu'au jour de la lessive »³⁵. Par cette tendance, voire habitude, les corps des deux personnages féminins sont reliés encore une fois.

L'écrivaine consacre une partie de ces deux récits en question au sang menstruel qui expose les deux corps. C'est toujours pour une raison de pression sociale que l'aménorrhée de la fille « paraissait [à sa mère comme] le signe d'une culpabilité inconnue »³⁶. De la même manière, Annie D se considère en tant qu'« [e]xclue de la communauté des filles, celle du sang perdu régulièrement chaque mois, dont l'arrêt n'est pas imaginable en dehors d'un « malheur » ou d'une ménopause voisine de la mort »³⁷. L'écrivaine affirme aussi, dans le journal d'écriture de *Mémoire de fille* intégré dans la dernière édition de *L'atelier noir*³⁸ : « L'absence de règles, 2 ans, cadre temporel exact de mon absence au monde »³⁹. Ce dernier serait donc le monde féminin, qui met la fille en comparaison avec les autres femmes, ainsi que le monde au sens général, qui comprendrait tout être humain, en faisant référence à une société qui condamne et n'envisage pas, une absence de menstruations chez les femmes. Cette « absence au monde » fait référence par opposition au sentiment de dignité, celle d'avoir les règles, qui permettrait d'affirmer « je suis une femme ». L'aménorrhée lui empêche de l'attester en lui provoquant un sentiment de honte et d'extradition. Cette absence de sang relie de plus le corps de l'adolescente avec celui de la mère, en ménopause et voisine à la mort dans *Une femme*.

³² F.-Y. Jeannet, A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau* [2003], Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, 2011, coll. « Folio », p. 98.

³³ A. Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 79.

³⁴ M. Bacholle-Bošković, *Annie Ernaux : De la perte au corps glorieux*, op. cit., p. 110.

³⁵ A. Ernaux, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », op. cit., p. 18.

³⁶ A. Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 98.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ A. Ernaux, *L'atelier noir* [2011], coll. « Nouvelle édition », Paris, Gallimard, 2022.

³⁹ *Ibidem*, p. 166.

Les attentes sociales construites autour des menstruations se présentent dans la rédaction de *Mémoire de fille*. La narratrice en question précise avec un ton assez sarcastique l'état d'esprit dans lequel les filles attendent leur premier rapport sexuel, qui peut être relié à celui dans lequel les jeunes filles attendent la ménarche. La narratrice écrit en effet : « Où qu'elles aillent, les filles mettaient dans leur valise un paquet de serviettes hygiéniques jetables en se demandant, entre crête et désir, si ce serait cet été-là qu'elles coucheraient pour la première fois avec un garçon »⁴⁰. L'absence de sang se manifeste à nouveau lorsque l'adolescente de 58 sombre dans les maladies alimentaires comme l'anorexie et la boulimie. Le corps de la jeune fille devient comparable à celui d'une femme âgée, celui de sa mère dans *Une femme* : « [...] du sang tari à dix-huit ans comme celui d'une vieille »⁴¹. Par le biais du dérèglement hormonal de la fille (et la ménopause de la mère), le corps se transforme en mémoire matérielle, en écriture de la remémoration. La narratrice atteste l'idée que le corps est une caisse de résonance de la mémoire. Rien n'échappe au corps, et c'est avec ce dernier que les personnages sont confrontés à une réalité indésirable : « [...] c'est dans les effets sur mon corps que je saisis la réalité de ce qui a été vécu à S. Mon sang s'est arrêté de couler dès le mois d'octobre »⁴². Pour l'exprimer autrement, le corps est à tous égards le miroir concret du vécu et des expériences vécues. Ainsi, les termes « Tout passe par le corps [...] »⁴³ soutiennent l'idée précédemment exposée. Le corps est mémoire et il garde en lui les cicatrices du réel. C'est pourquoi, il est possible d'affirmer que le corps compose en soi une écriture de la remémoration. La narratrice n'hésite donc pas « à outrepasser les limites du socialement acceptable »⁴⁴ en dévoilant ces aspects de la présence/absence du sang menstruel. Les textes mettent ainsi en lumière à la fois la remémoration *du* corps et *à travers* le corps⁴⁵, en nous donnant enfin une vision féminine de la société française des années soixante.

Annie Ernaux expose les corps de ses deux personnages féminins en question en leur offrant un nouveau corps, un corps littéraire. Ce dernier se manifeste tout au long des récits premiers mais plus généralement aussi dans l'œuvre ernalienne. Le sang est une trace directe du corps qui revient dans de nombreux récits d'Annie Ernaux. L'omniprésence du corps permet d'analyser cette quête identitaire des personnages qui s'achèvera par l'écriture même des textes et qui permettra à son tour de les mettre

⁴⁰ A. Ernaux, *Mémoire de fille*, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ *Ibidem*, p. 19.

⁴² *Ibidem*, p. 97.

⁴³ C. Devarrieux, « L'écriture, une aventure de l'être : rencontre avec Annie Ernaux », *Libération*, publié le 1^{er} avril 2016, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/livres/2016/04/01/l-ecriture-une-aventure-de-l-etre-rencontre-avec-annie-ernaux_1443408, (page consultée le 23.05.2024).

⁴⁴ F. Thumerel, « *Les années*, ou les Mémoires du dehors », [in] F. Best, B. Blanckeman, F. Dugast-Portes (dir.), *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, Colloque de Cerisy, Paris, Stock, 2014, p. 230.

⁴⁵ M. Baudry, « Corps et mémoire », *L'Homme & la Société*, 2017/1-2, n° 203-204, pp. 233-248. DOI : 10.3917/lhs.203.0233.

littérairement au monde, de leur donner corps. L'écriture de la remémoration permet ainsi de retracer les limites corporelles des deux femmes. Le corps du récit, ainsi que le corps des personnages sont étroitement liés à la question de la remémoration. C'est ainsi que les récits de la remémoration prennent forme en devenant le corps premier d'Annie D et Blanche Duchesne.

HAYATOU DAOUDA
Université de Garoua

L'inscription du corps féminin dans l'institution polygamique chez Djaïli Amadou Amal

The inscription of the female body in the polygamous institution at Djaïli Amadou Amal

Abstract: The female subjects described in *Les Impatientes* and *Cœur du Sahel*, struggle daily through their bodies, in order to reconstruct their identity. In their social, traditional and religious world, these women question the practice of polygamy considered to be a major handicap to their development. This article thus aims to question the uses of the female body in a phallocratic society. This allows us to examine the practices of the body, the excesses as well as the affects of the female beings who evolve in this space. Very often, when faced with difficulties, these characters use strategies that are sometimes subversive with regard to the practices linked to their world. The author therefore depicts and satirizes a phallocratic society, faced with a profound value change.

Keywords: body, feminine, development, transgressive, polygamy

L'écrivaine Djaïli s'approprie la notion d' « écriture féminine » telle que pensée par Hélène Cixous dans *Le rire de Méduse*¹. En effet, chez cette dernière, l'écriture au féminin, s'ancre directement dans le corps de la femme. De ce fait, Djaïli retrace dans *Les Impatientes*² et *Cœur du Sahel*³, l'univers culturel et social où l'usage du corps féminin est normé. Ainsi, examine-t-elle les quotidiens des êtres féminins, victimes résignées des pratiques culturelles qui les assimilent à des êtres inférieurs.

¹ H. Cixous, « Le rire de la Méduse », [in] *L'Arc*, n° 61, 1975.

² D. Amadou Amal, *Les Impatientes*, Paris, Emmanuelle Collas, 2020.

³ D. Amadou Amal, *Cœur du Sahel*, Paris, Emmanuelle Collas, 2022.

Son écriture s'inscrit dans le même sillage que celle de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*⁴, Calixthe Beyala dans *Femme nue, femme noire*⁵, Ananda Devi dans *Pagli*⁶... qui s'illustrent par la remise en cause de la vision patriarcale de la société africaine.

En effet, les personnages féminins vivent dans un espace culturel régi par l'union polygamique. En réalité, ce phénomène social symbolise la réussite et surtout l'ascension sociale de l'homme. Paradoxalement, cet élément fédérateur se transforme en un acte de désaccord. C'est pourquoi l'écrivaine décrit l'univers conjugal marqué essentiellement par les frustrations, les intimidations et les humiliations de toutes natures. Le corps féminin est ainsi soumis à des variables sociales qui le prédisposent à toutes sortes de pratiques. La femme est ainsi exposée à des violences à la fois corporelles que morales. Cela nous permet de penser le corps de la femme comme une totalité, une plénitude qui incarne le bonheur de l'être féminin. Dans cet article, nous nous intéressons à un corps physique qui est toujours en lien avec une identité plus ou moins affirmée et présente.

S'inscrivant dans le même sillage que ces devanciers, Djaïli transcrit les portraits des femmes évoluées, en quête d'un destin meilleur. Dès lors, quelle place le corps féminin occupe-t-il au sein de l'institution polygamique ? à travers le personnage romanesque, cette écrivaine met en exergue des femmes révoltées qui rompent avec les figures conservatrices féminines. Pour ce faire, la sociocritique de Claude Duchet⁷ comme approche du fait littéraire permet de saisir l'ampleur du phénomène et de déterminer la relation que le personnage féminin entretient avec son environnement polygamique.

Notre étude examine le corps féminin dans le contexte socio-culturel, les visages des femmes qui s'affrontent autour des valeurs culturelles du mariage et les tendances révolutionnaires des personnages féminins pour un idéal féminin.

1. Le corps féminin dans le contexte social et religieux

Dans la littérature féminine africaine, certains autrices font allusion au corps féminin fragmenté et normé. Ainsi, les descriptions du corps s'inscrivent dans une logique religieuse et sociale. Dans ces sociétés, la polygamie est une prescription ayant des incidences dans la vie conjugale.

⁴ S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1947.

⁵ C. Beyala, *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003.

⁶ A. Devi, *Pagli*, Paris, Gallimard, 2001. Ces écrivaines ont respectivement dans *Le Deuxième sexe*, dans *Femme nue, femme noire*, dans *Pagli* dénoncé les conditions, voire les traitements de la femme. Elles injectent un nouveau paradigme de vie pour ces femmes.

⁷ C. Duchet, *Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 1978.

La polygamie, une institution prescrite

La polygamie, phénomène culturel, social et économique, existe avant l'avènement des religions monothéistes⁸. Dès lors, elle s'apparente à un système social qui reconnaît les unions légitimes multiples et simultanées des épouses. Selon Milolo⁹, la polygamie est une institution spécifiquement africaine qui confère à l'homme une certaine notoriété. Dans les textes analysés, Alhadji Bakari et Alhadji Boubakary, polygames avec de nombreuses progénitures sont intransigeants. Dans cette institution, la vie du corps féminin est fonction du désir de l'homme.

Dans les sociétés islamiques, le mariage¹⁰ est un style de vie et une obligation dirigée par l'homme. Ce sont les hommes qui choisissent le conjoint pour leurs filles comme l'ont fait dans *Les Impatientes* et dans *Cœur du Sahel* les pères en unissant Ramla, Hindou et Leïla à Alhadji Isaa, Moubarak et Mohamadou. Le mariage est donc un consensus, une affaire de famille. Généralement, la première épouse est choisie par le parent. Ce mariage ne relève ni de l'amour ni des projets mais d'une prescription familiale. Lorsque Faydé se lamente, son amant Boukar lui rappelle ceci : « Faydé... C'est une histoire de famille, d'amitié de longue date »¹¹. Comme leurs mères, elles sont obligées dans la douleur de supporter les affres de ces unions suffocantes en supportant la violence, l'irrespect. L'on constate que chez Djaïli, les corps des épouses sont des objets de décoration et de prestige. Donc, les personnages féminins vivent, dans la douleur et la résignation, les affres de l'espace polygamique.

2. Les incidences de la polygamie sur la femme

La problématique du mariage polygamique est récurrente dans les textes des écrivaines féministes francophones. Elles soulèvent dans leurs œuvres l'aspect conflictuel et contraignant de ce phénomène. Du reste, les tensions et les rivalités entre coépouses et leurs enfants font très souvent l'objet de contributions littéraires tel qu'il ressort des œuvres de Djaïli. Il règne une curieuse animosité entre les coépouses et leurs enfants. Sembène Ousmane dans *Xala*¹² et Mariama Bâ dans *Une si longue lettre*, racontent des querelles, des chicanes des coépouses. En effet, Ramatoulaye et Aissatou d'une part et Adja Awa et Oumi N'doye souffrent en silence des rivalités dans leur environnement colérique.

⁸ Selon la Bible Abraham avait trois épouses (*Genèse* 16 :1), Moïse, en avait deux (*Exode* 2 : 21) et Jacob, quatre épouses (*Genèse* 29 :23).

⁹ K. Milolo, *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique Noire francophone*, Fribourg, Éditions universitaires, 1985.

¹⁰ Coran 4 : 3.

¹¹ D. Amadou Amal, *op. cit.*, p. 156.

¹² S. Ousmane, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.

Ce phénomène met les épouses en concurrence pour bénéficier des faveurs du mari. Dans cette optique, elles mettent en œuvre tout « un art de séduction... »¹³. Dans les œuvres analysées, les coépouses se disputent, rivalisent ; elles instaurent, dans leur foyer, une compétition de médisance où tous les coups sont permis. Dans *Les Impatientes*, une ambiance de mésentente et de soupçon s'est installée entre quatre épouses d'Alhadji Boubakari. Aussi, règne-t-il entre elles une jalousie permanente, une rivalité perpétuelle et la méfiance sauvage.

En réalité, la vie de la femme n'est faite que de surprises, de souffrances, de peurs, de perversions et de patiences. C'est ainsi qu'entre Safira et Ramla s'instaurent des pratiques immorales : des appels téléphoniques tardifs, le mensonge, le vol d'argent. La même ambiance est perceptible dans *Cœur du Sahel*. Car les épouses d'Alhadji Bakari se regardent et se haïssent : « Baaba ne supportant pas les conflits, chacune de ses épouses se garde bien de lui rapporter les petits incidents ou disputes qui ne peuvent manquer de troubler un foyer »¹⁴. Il n'y a pas, dans un foyer polygamique de trêves. Chaque jour est un défi. Ken Bugul dans *Riwan ou Chemin de sable* décrit les bienfaits de la polygamie qui libère la femme. Elle constate tout de même que les relations entre coépouses ne sont toujours pas harmonieuses. C'est pourquoi l'autrice souligne : « La rivalité est stimulante, enivrante »¹⁵. Ainsi, la femme dans le foyer polygamique est submergée par des conflits permanents. Toutefois, ces oppositions n'affectent pas leur engagement.

3. Les figures féminines de lutte

Dans les œuvres de Djaïli, certaines figures féminines se démarquent des autres. Bien que résignées, silencieuses et soumises, elles expriment leur mal-être par un discours discordant. En conséquence, la révolte féminine est incarnée par les épouses-mères et les jeunes filles.

Généralement silencieuses et soumises, les mères font face à des situations exceptionnelles. Parfois désabusées et désillusionnées, elles se confessent. Leurs confessions sonnent comme une révolte longtemps enfouie. Elles s'insurgent contre la famille, contre la communauté et ses lois qui imposent à la femme la soumission. Toutes relatent à leurs filles les souffrances endurées, les contraintes acceptées. Impuissantes et parfois désespérées, elles dévoilent le secret de leur mariage et les punitions vécues. Dans *Les Impatientes*, les femmes d'Alhadji Boubakari, crient leur révolte. Toutes les deux racontent les circonstances de leur mariage en évoquant l'implication de leur famille : « Cela s'est passé de la même manière pour moi,

¹³ H. Diallo, « La polygamie selon les femmes instruites du Sénégal » [in] *Interfrancophonies*, n° 11, t. 2, *Survivances, Modernité et Écriture dans la littérature francophone*, 2020, pp. 21-34.

¹⁴ D. Amadou Amal, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵ K. Bugul, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence africaine, 1999, p. 174.

pour tes tantes, pour toutes les femmes de la famille »¹⁶. Chez l'une comme chez l'autre, le mariage est une obligation, un acte qui dénie à la femme toute possibilité d'émancipation.

C'est le même sort qu'a vécu le personnage de Kondem dans *Cœur du Sahel*. Victime de dangers de la ville et du travail domestique, elle souhaite préserver Faydé, sa fille, des prédateurs masculins qui dépouillent les femmes de leur vitalité. Aussi s'entoure-t-elle de toutes les précautions avant que Faydé ne parte en ville en consultant le sage Adaw. C'est dans cette logique que s'inscrit sa colère lorsque Faydé est traitée de « *Kaado-meere* »¹⁷ par son père biologique. Elle avouera à Ibrahima et à toute la famille la filiation de Faydé. Cette réaction de Kondem est pareille à celle de Loli dans *La grève des battù* d'Aminata Sow Fall qui soulève la problématique de l'être féminin. Pour elle, il est « nécessaire que l'homme fût conscient que la femme est un être à part entière, ayant des droits et des devoirs »¹⁸. En réalité, les mères révoltées ne se vengent ni ne renoncent à leurs foyers mais parfois agissent pour le bien-être de leurs progénitures.

4. La révolte des jeunes filles instruites

Dans les textes, les jeunes filles instruites sont au cœur du refus. Dans une situation de mariage, celles-ci concrétisent leur révolte par un acte de rupture définitif. Évidemment, l'instruction est un facteur indispensable pour préparer la femme à la révolte. Mais les conditions de vie au sein du foyer polygamique les préparent à l'insubordination. Seulement, chez Djaïli, ce sont les filles instruites qui refusent de se marier contre leur gré.

Le personnage de Ramla, conscient que son refus n'empêche pas le mariage avec Alhadji Issa d'être célébré, a eu le courage d'exprimer sa pensée. Déstabilisée par le mariage, médusée, ensorcelée, lasse de vivre l'enfer, elle quittera le foyer pour un ailleurs : « Ramla était partie avant l'aube »¹⁹. Cette fuite traduit sa révolte et la manifestation de l'épanouissement de la femme. Hindou a vécu les mêmes calvaires que sa sœur. Les deux personnages réfutent tout conformisme et s'insurgent contre les pratiques sociales discriminatoires à l'instar de Penda dans *Les bouts de bois de Dieu*. Leur discours dévoile, au plan social les rôles et la détermination des femmes. Dans *Cœur du Sahel*, l'autrice met en avant la bravoure et la détermination de Faydé. Ce personnage s'illustre par son courage et sa ferme volonté de briser les tabous qui

¹⁶ D. Amadou Amal, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷ « *Kaado-meere* » cette expression de la langue fulfulde signifie au départ « non musulman ». Selon le contexte, elle est devenue un concept péjoratif afin de dénigrer l'autre.

¹⁸ A. Sow Fall, *La grève des Battù*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, p. 59.

¹⁹ D. Amadou Amal, *op. cit.*, p. 127.

obstruent l'épanouissement de la femme. Faydé, consciente de son statut péjoratif, s'obstine à rétablir l'image des femmes domestiques.

Djaïli décrit le stoïcisme des jeunes filles, leur courage, leur abnégation, leur endurance devant les invectives de la vie. Ce qui paraissait être une souffrance suscite de l'admiration. Aussi, travers les personnages de Ramla, d'Hindou, de Bintou et de Faydé, l'autrice dresse les portraits des filles résilientes qui tendent vers un idéal.

5. Vers un idéal féminin

La mentalité machiste et phallogratique dicte sa loi dans la société portraiturée et constitue une source d'égarément social. Seulement, l'autrice décline les visages des femmes ambitieuses concourant à reconfigurer l'image stéréotypée. Ces femmes révolutionnaires et autoritaires, malgré les normes sociales s'échappent, bousculent et érigent des nouvelles lois. En effet, le personnage de Ramla malgré les injonctions de son père, s'exile vers un endroit favorable à son « ambition d'être pharmacienne ». Son départ vers cet inconnu comblera son rêve. Elle arrache donc son corps à cette souffrance afin de se façonner une nouvelle identité. Le corps de l'adolescente, débarrassé de tabous, envisage d'adopter un comportement à l'euro-péenne, d'avoir un statut d'exception dans la société qui obligeait encore le corps féminin à l'immobilité et à la pudeur.

L'être féminin acquiert donc le courage de s'exhiber son corps, d'exprimer les sentiments et les envies, en signe de son épanouissement. Et par la prise de parole, le corps féminin a la possibilité d'avouer ses affects et de guérir le mal intérieur. C'est ainsi que Ramla avouera son amour pour Mohamadou, son premier prétendant. Une prise de parole qui marque à la fois de la surprise, de la solidarité féminine, ainsi que du soulagement collectif de l'oppression. Elle dira, à cet effet, « Je préférerais épouser mon fiancé »²⁰. Ainsi, ce geste de Ramla entraîne la compassion et dilue toutes les rancœurs. Marta Segarra montre que le corps féminin est « mouvant, instable, sans unité »²¹. Toutefois, la dynamique du corps féminin permet à Faydé de façonner son identité.

Plutôt que d'être féminine et d'accepter sa situation de soumise, la jeune Faydé se bat contre les tabous sociaux, contre la société patriarcale, contre le bannissement. Comme Sarah dans *Femmes d'Alger* d'Assia Djébar²², Faydé dans *Cœur du Sahel* et Ramla dans *Les impatientes* s'approprient leurs corps. Elles transforment leurs corps en arme. Ainsi, les tabous, la honte, la pudeur, l'indécence, le silence imposé sont relégués et le corps féminin devient un symbole de lutte. C'est dans cette perspective

²⁰ D. Amadou Amal, *op. cit.*, p. 133.

²¹ M. Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1977, p. 237.

²² A. Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1980.

que s'inscrivent les activités des filles domestiques qui travaillent quotidiennement afin de préserver leur dignité et redynamiser l'identité de la femme.

Conclusion

En somme, les œuvres de Djaïli travaillent à rendre la vie au corps féminin et la voix aux femmes. Car le corps féminin vit entre l'envie des autres de le soumettre au silence et son désir de se libérer définitivement de toute contrainte. Cette oscillation est transposée par l'auteurice. Sa démarche n'est pas de critiquer, mais de valoriser ces femmes qui se battent par leur corps pour obtenir la liberté. C'est dans cette logique que s'inscrivent les agissements des personnages de Ramla et de Faydé qui contournent les exigences de leur sphère sociale pour consolider leur identité.

ANDREAS PAPANIKOLAOU
Université Aristote de Thessalonique

De l’imaginaire de la réalité au réel de la fiction : subjectivation néolibérale et corporalités liminales dans *Apocalypse bébé* de Virginie Despentes

*From the imaginary of reality to the real of fiction: neoliberal subjectivation
and liminal corporalities in Apocalypse bébé by Virginie Despentes*

Abstract: The concept of corporality encompasses the entirety of the human being, emphasising the interconnection between the psychophysical aspects of existence. This study is intended to reveal the structures of subjectivation and modes of behaviour that shape the human experience in the neoliberal era. We aim to demonstrate that the transition from the imaginary realm of functionalised reality to the tangible reality of fiction is a fundamental aspect of the narrative structure of *Apocalypse Bébé* by Virginie Despentes. In her polyphonic anatomy of contemporary societies, Despentes provides the reader with a critical, lucid and evocative deconstruction of our times, elucidating the psychological, symbolic, physical and verbal violence inherent in the social body, while simultaneously highlighting and exalting human alterity.

Keywords: imaginary, neoliberalism, subjectivation, corporality, identity, alterity

[...] *toute vérité a une structure de fiction [...] Le fictif, en effet, n’est pas par essence ce qui est trompeur, mais, à proprement parler, ce que nous appelons le symbolique*¹.

La notion de corporalité implique l’être humain dans son intégralité, valorisant l’ensemble de l’existence psychophysique, pour autant qu’elle se veut révélatrice

¹ J. Lacan [1960], *Le Séminaire, Livre VII, L’éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, pp. 21-22.

des structures de subjectivation et des modes de comportement. La manière d'être dans le monde social en tant que corps-sujet représente une certaine cristallisation du corps dans la conscience, et régit la perception de la réalité vécue. Étant constitutive de notre être, la vie subjective du corps reflète le sentiment d'existence et l'expérience du sensible et du mental que l'individu fait du monde et de lui-même. Cet entrelacement entre corps, représentation, synthèse imaginative et perception constitue le point d'ancrage du sujet dans son environnement, et fait émerger l'intensité émotionnelle du vécu affectif. Le passage du domaine imaginaire de la réalité fonctionnalisée au réel tangible de la fiction est un aspect fondamental de la structure narrative d'*Apocalypse Bébé* de Virginie Despentes². Le roman explore le concept de subjectivation à l'ère néolibérale et les flottements de la corporalité des protagonistes, le corps précédant et dépassant l'être discursif et la pensée rationnelle. Despentes se penche sur les répercussions de la biopolitique sur les corps et les subjectivités, qui contrôle l'imaginaire par la propagation d'un discours normatif et moralisateur, et fait du biopouvoir une condition de la régularisation des comportements et des sentiments dans le processus productif, où la liberté se subsume dans la logique marchande. En donnant la parole à des personnages soumis ou rebelles, qui sont dénués d'expression ou, au contraire, incarnent l'idéotype du néolibéralisme, elle démontre que le pouvoir n'est pas seulement répressif mais aussi productif, dans la mesure où il façonne les visions du monde, les modèles normatifs, les désirs, les corps et les identités. L'anatomie polyphonique des sociétés contemporaines de Despentes propose au lecteur une déconstruction critique, lucide et évocatrice de notre époque, de la violence psychologique, symbolique, physique et verbale, inhérente au corps social, tout en mettant en évidence et en exaltant l'altérité humaine.

1. Subjectivation néolibérale, corps domestiqué et imaginaire littéraire

Théorisant notre approche dans une perspective physique, mentale, émotionnelle et existentielle, nous nous avisons de déconstruire les mutations des catégories de l'être et du pouvoir, modelées par les dispositifs du néolibéralisme qui étendent la logique du marché à tous les domaines de la vie sociale et individuelle jusqu'à l'ordre de l'intime. Au centre de notre réflexion se trouve l'imbrication des concepts tels que vérité, réalité, identité et subjectivité qui sont modelés à l'image des préceptes de l'économie politique et des structures sociales. Le sujet fait face à l'ordre du monde en y incluant sa propre place en fonction de sa perception du monde qui, comme

² V. Despentes, *Apocalypse bébé*, Paris, Grasset, 2010. Désormais dans le corps du texte indiqué par l'abréviation *AB* et suivi de la pagination entre parenthèses.

un effet de retour, légitime des formes de domination et d'organisation sociale. Le pouvoir économique et politique est toujours doté d'une force productrice de sens et apte à déterminer des rapports affectifs et/ou inconscients avec le monde, ainsi que des liens corporels et préreflexifs avec lesquels le sujet se rapporte à la réalité sociale. De surcroît, à l'ère néolibérale des lois du marché et de la clôture du sens, cette ontologie univoque et homogénéisante exclut les significations imaginaires de l'hétérogène et de l'hétérodoxe, non pas nécessairement en les interdisant, mais avant tout en les rendant mentalement, corporellement et psychiquement inaccessibles. Le pouvoir sur la vie et le corps est le résultat d'une convergence entre, d'une part, les prescriptions d'une certaine vérité et d'un but de vie par l'initiation pratique à des modèles de comportement normalisé et de rationalité instrumentale et, d'autre part, l'inculcation de principes, de normes et de valeurs dans le sens commun et le psychisme comme évidents et naturels, mais aussi comme outils d'interprétation et d'action individuelle dans le monde social. Cette forme de constitution de la réalité est façonnée à l'image des critères de vérité qu'elle édicte.

Notre démarche se veut indicative du potentiel interprétatif et de la valeur exégétique de la littérature constituant la médiation entre le monde social et le réel. Car, par sa force suggestive et empathique, le texte littéraire nous permet de mettre en lumière la réalité objectivée telle qu'elle nous est livrée par les sciences sociales, tout en représentant et en dévoilant les vérités subjectives, dévoyées par la subordination aux impératifs du marché de tous les aspects de l'existence sociale et individuelle. Les œuvres de fiction brossent le tableau de la réalité perçue au même titre qu'elles en dépendent, en nous guidant vers la déconstruction des discours du réel. La réinscription du réel dans la fiction engendre des images et des représentations mentales capables, par leur puissance symbolique, de remettre en sens le réel, forgé par l'ordre économique et la culture dominante. Le concept de l'imaginaire littéraire est intimement lié aux représentations sociales et mentales, au discours idéologique dominant et à l'imaginaire social.

Selon Charles Taylor l'imaginaire social consiste en la façon dont la société se comprend elle-même, en cette compréhension commune qui rend possible un ensemble des pratiques communes et un sentiment de légitimité largement partagé³. L'imaginaire puise dans le potentiel des croyances et des normes de comportement, et tend à constituer une source de morale. L'imaginaire néolibéral se définit en tant que dispositif idéologique et culturel d'un pouvoir économicopolitique qui se fixe comme objectif la transfiguration des valeurs économiques néolibérales en normes culturelles et qui tend à façonner le corps social, les représentations collectives et les subjectivités. Dans la mesure où l'adhésion à une certaine forme de quotidienneté équivaut à l'initiation pratique à une certaine vision du monde, cette dernière, au même titre que le modèle comportemental consenti a une force de légitimation pour la formation de l'identité et induit un choix de valeurs et une décision existentielle.

³ C. Taylor, *Modern Social Imaginaries*, Durham and London, Duke University Press, 2004, p. 23.

Dans son essai *Cahiers de prison*, Gramsci⁴, théoricien de l'hégémonie culturelle, signale que le langage est le substrat déterminant de la légitimation du sens commun conçu comme un ensemble spontané de croyances qui expriment une conception du monde considérant l'ordre social et la morale prégnante comme une évidence inévitable. Dans la même veine, Pierre Bourdieu met l'accent sur le consentement et les liens inconscients d'attachement à l'ordre établi à titre de normes sociales intériorisées, enracinées dans les esprits et les corps : « Les relations objectives de pouvoir tendent à se reproduire dans des relations de pouvoir symbolique »⁵. Et il ajoute à l'égard des habitus, définis comme les structures sociales de notre subjectivité qui donnent au corps sa physionomie sociale, sinon comme la façon dont les structures sociales s'inculquent dans les consciences et les corps par intériorisation de l'extériorité. Reproducteurs des structures sociales intériorisées, dont ils sont le produit, les habitus sont générateurs de convictions, de conduites et du retentissement corporel de toute la vie intérieure du moi qui se répercute dans une relation de « soumission doxique »⁶.

Dans cette perspective, le discours néolibéral devient hégémonique à mesure qu'il concrétise le sens commun et qu'il suscite la naturalisation et la normalisation des postulats néolibéraux liés au langage, en même temps qu'il modèle une certaine forme de subjectivation selon l'enseignement de Foucault. La subjectivation, en tant que processus de constitution du sujet, substantialise une forme de pouvoir qui affecte la vie consciente et psychique, s'applique à l'immédiateté de la vie quotidienne et catégorise les individus en les enfermant dans leur identité imaginaire, tout en dictant la vérité et l'éthique à travers lesquelles ils se reconnaissent et, en même temps, permettent aux autres de les reconnaître. L'accumulation du « capital humain » et son rendement dans toutes les activités matérielles et immatérielles, de même que l'exigence d'optimisation et de maximisation de « l'homme-entrepreneur de soi » mettent en valeur une conception economiciste de la subjectivité humaine et, partant, les dispositifs du pouvoir, le rapport de l'individu à lui-même et les techniques de soi, bref ce que Foucault définit comme un mode de gouvernementalité⁷ à l'égard de la doctrine néolibérale. « L'exercice du pouvoir consiste à conduire des conduites et à aménager la

⁴ A. Gramsci, *Cahiers de prison*, Paris, Gallimard, 1978-1996 [1929-1935].

⁵ P. Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 161.

⁶ P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 190. Il précise : « La croyance [est] une adhésion immédiate, une soumission doxique aux injonctions du monde qui est obtenue lorsque les structures mentales de celui à qui s'adresse l'injonction sont en accord avec les structures engagées dans l'injonction qui lui est adressée ».

⁷ M. Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004. Foucault définit la gouvernementalité [est] comme une stratégie d'orientation du comportement des individus et de structuration de leurs champs d'action potentiels afin qu'ils fassent ce que l'on attend d'eux, les poussant, par le biais d'incitations et de stimuli méthodiquement sélectionnés, à faire le meilleur choix dans l'éventail restreint des options et des libertés qui leur sont accordées.

probabilité »⁸. Afin de fonder son hégémonie, l'idéologie de l'économie du marché interagit avec l'imaginaire individuel, en engendrant non pas une contrainte explicite, mais le consensus nécessaire à l'identification entre l'éthos néolibéral et la pratique quotidienne. L'éthos est un ensemble de principes, de valeurs et de normes de conduite permettant au sujet de s'autodiscipliner, de se façonner à l'image de l'imaginaire social, de s'autoreprésenter et de construire son identité dans la lutte pour la reconnaissance dans une société atomisée. Il s'agit donc d'une coercition acquiescée et voulue qui n'est ni vécue ni perçue comme domination, tant qu'elle est ancrée dans des phénomènes et des valeurs symboliques capables de permettre à l'individu de fabriquer une image de soi et de s'investir en tant qu'acteur social dans les rapports de pouvoir mis en jeu dans une société agencée. Le pouvoir n'est pas seulement intrinsèquement coercitif, mais aussi constructif, car il constitue la force motrice, dissimulée derrière la constitution d'expériences, de systèmes de croyances et de désir de consentement et/ou d'assujettissement, voire de normalisation de la domination. En tout état de cause, la légitimation de l'ordre social et, partant, des diverses formes de domination est proportionnée à leur degré de positivité.

De surcroît, au sein de cette réalité objectivée, il y a des liens étroits alliant la rationalité instrumentale et la vie psychique, de sorte que la légitimation du discours hégémonique à la conscience se fait grâce à l'imbrication d'une certaine vérité pratique et discursive sur la vie avec un conditionnement des conduites et d'un fond émotionnel qui se rapportent au jugement, à la motivation et à la volonté. Outre donc le contenu cognitif qu'elles impliquent, les vérités subjectives sont faites de désirs et d'affects qui incorporent également une certaine vision du monde, légitimant le système symbolique prévalent. C'est en ce sens que les attentes de la société se croisent avec les désirs de l'individu, à mesure que celui-ci retraduit le langage institutionnel et les rapports de force dans ses pratiques et ses représentations mentales. Cette forme de subjectivation requiert les mêmes conditions et se ressource dans les mêmes valeurs que le néolibéralisme, sinon la liberté de choix et la maîtrise de soi, la gestion de ses compétences, l'optimisation et la maximisation de soi, tout en étant fondée sur la concurrence et l'investissement de soi. Ou même par inversion des termes, cette forme de managérialisation néolibérale de l'existence se manifeste plutôt comme une technique de construction de la subjectivité, de réalisation de sa propre autonomie non relationnelle et d'accomplissement de soi comme moi autosuffisant, investisseur et gagnant. D'ailleurs, selon Marcel Mauss, enracinées dans un rapport d'évidence au contact du monde, les techniques du corps retranscrivent les manifestations intériorisées de la conscience percevante du sujet : « Les techniques du corps peuvent se classer par rapport à leur rendement, par rapport aux résultats de dressage. Le dressage,

⁸ M. Foucault, *Dits et Écrits*, tome IV [1980-1988], Paris, Gallimard, 1994, p. 234. Il définit l'éthos, à l'instar des philosophes Grecs, comme « la manière d'être et la manière de se conduire », p. 711.

comme le montage d'une machine, est la recherche, l'acquisition d'un rendement. Ici c'est un rendement humain »⁹.

2. L'implosion du corps révolté

Despentes dissèque une société régie par le sexisme, le racisme, la marginalisation et la violence crue ou latente qui se reflètent dans les personnages complexes du roman. Elle dépeint des personnages minoritaires revendiquant leur identité et leur liberté et faisant preuve des résistances et de l'indiscipline des corps en vue de leur désengagement des dispositifs de normalisation de l'ordre néolibéral. Cependant, elle retrace aussi la vie des personnages qui incarnent le capital humain du néolibéralisme et qui s'autoreprésentent, qui fabriquent leur image de soi grâce à des techniques de souci de soi et qui construisent des expériences de vie conformes à la normalisation affective de la gouvernementalité néolibérale. L'intrigue suit les aventures de Lucie, détective privée par nécessité, et de La Hyène, spécialiste des affaires épineuses, les deux étant embauchées pour retrouver Valentine, une adolescente rebelle, dépressive et énigmatique en quête d'identité, qui quitte sa famille bourgeoise et aisée et son milieu social lui causant un profond malaise existentiel. Au fil de leurs errances, de Paris à Barcelone, elles rencontrent des personnages qui évoquent différentes facettes du pouvoir, de la domination ou encore de la résistance : François Galtan, le père de Valentine, écrivain raté, riche, prétentieux et corrompu ; sa grand-mère, Jacqueline, froide et manipulatrice qui a recruté les détectives ; Vanessa Galtan, la mère de Valentine, distante et indépendante, qui a abandonné sa fille ; Claire, la troisième femme du père de Valentine, etc.

Notre étude se concentre sur les caractères de Lucie, de La Hyène et surtout de Valentine qui font l'expérience de leur propre corporalité dans un espace liminal, entre identité et impersonnalité, témoignant de leur rapport à l'ordre social. Lors du déroulement du récit, Lucie se découvre, elle scrute son altérité fondamentale faisant l'expérience de son propre corps dont dépend la sensation de soi. Elle franchit la frontière liminale de l'identité sexuelle normée, quoique mutante¹⁰, cette zone d'instabilité de la limite au-delà des représentations normatives et de toute forme de construction sociale du corps : « C'est dans ma propre peau que je sens la sienne quand je la touche, les limites sont floutées, nos épidermes sont en boucle » [...] « Sous ma peau, les pulsions fusent en loopings désordonnés » (AB, 270). Bien que réticente à exercer une profession qui ne lui convient pas, émotionnellement instable, Lucie est clairement consciente de sa place dans la société, elle a le sens de la réa-

⁹ M. Mauss, « Les techniques du corps » [1936], [in] *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1966, p. 374.

¹⁰ À valeur de preuve nous citons un extrait qui réfère à la première expérience homosexuelle de Lucie : « Ça se voit qu'elles kiffent d'être assises l'une à côté de l'autre. Électricité des corps. Elles parquent en silence, les mains suffisent, la sensation de leurs chaleurs respectives les occupe entièrement » (AB, 218).

lité sociale et des difficultés objectives de survie dans une société où les richesses sont inégalement réparties et où « être riche, c'est avoir confiance. Même à tort. Se sentir protégé. Le corps. Jamais mis en danger. Protégé par la maison, protégé par le nom, protégé par l'histoire, protégé par la police. Les accessoires, ça s'achète, ça se porte, on peut mentir avec. Mais la mémoire, elle, ne se change pas » (AB, 174). Despentes dresse le tableau des relations interhumaines utilitaires basées sur le calcul explicite coût/bénéfice, l'investissement sur soi et l'instrumentalisation des affects et des corps sur l'autel du prestige social et de la réussite.

Qui plus est, dans les sociétés néolibérales, le culte du travail comme valeur, la créativité et l'inventivité se transforment en impératifs excédant le champ professionnel. Le plaisir existentiel de s'engager dans le travail devient source d'auto-discipline, d'épanouissement, de réalisation de soi, sinon des représentations d'un moi entrepreneur, flexible, responsable et libre de vendre sa force de travail en tant que marchandise : « Je changeais souvent de travail, mes contrats n'étaient pas renouvelés [...] je sais que la prochaine fois que je me retrouverai sur le marché de l'emploi, je serai une femme mûre, sans qualification. C'est comme ça que je m'accroche à la place que j'ai, comme si ma vie en dépendait » (AB, 11). Le travail devient un substitut illusoire de la vie du corps en favorisant la coïncidence entre la vie professionnelle et la vie tout court, dans une perspective de bonheur, et en assurant à l'individu l'initiative personnelle. L'organisation du psychisme individuel se trouve au cœur du néolibéralisme visant à la performance et à la gestion rationnelle et optimale des compétences sociales et affectives. C'est ce travail sur soi, adapté aux exigences de la gouvernementalité néolibérale dont font preuve ses collègues de l'entreprise où Lucie travaille avec Rafik et son équipe. Leur comportement est conforme aux prescriptions de la norme dominante, ils ignorent les « mots heures sups », ils ne quittent jamais les bureaux de l'entreprise pour dormir, parce qu'« il règne entre eux une compétition implacable, ils doivent se dire que s'ils s'éloignent trop longtemps de ce centre de pouvoir, ils perdront leur place dans la course. Le domaine de Rafik est devenu le cœur, les poumons, le cerveau et les yeux de la boîte » (AB, 99). « Toujours du côté du pouvoir », ils se retournent contre les grévistes, les émeutiers, les artistes, les étrangers, les fonctionnaires, les assistés, « sans que ça les gêne pour toucher les allocs logement ou les indemnités chômage dès qu'ils en ont l'occasion » (AB, 102). Assujettissant l'imaginaire, la biopolitique néolibérale gouverne des corps vivants et non des sujets rationnels qui sont simplement soumis à la loi et à l'autorité.

L'entreprise n'est plus seulement une manière de comprendre le comportement humain, elle est devenue une norme, dans la mesure où la maximisation du profit individuel est érigée en modèle de pensée rationnelle. D'où ressort l'importance dans la trame narrative de La Hyène, collaboratrice de Lucie, une existence obscure et inaccessible, impitoyable et opportuniste, modèle de gestion optimale de soi et de manipulation des autres : « Ce qui se joue, ça se chiffre en euros, ou en petit gain de pouvoir. Voilà ce qu'on est » (AB, 316). Elle constitue l'incarnation accom-

plie du capital humain, charismatique et dominatrice, homosexuelle aux multiples partenaires sexuels, avec un casier judiciaire pour homicide, avec des connexions illicites et une expérience considérable dans les services de renseignements, étant informatrice inestimable grâce à ses réseaux d'accès aux centres de pouvoir dans les milieux politiques et économiques, en raison de sa précieuse expérience en matière de trafic et de vente de stupéfiants. La Hyène donne corps à une anti-héroïne qui revisite les codes normatifs, qui défie le conformisme social au travers d'une attitude anticonventionnelle face à la vie et à l'usage du corps, se recréant dans le flux narratif et esquissant un imaginaire qui transcende la binarité des genres, les stéréotypes masculins et féminins, les règles morales et les idées préconçues : « Il faut être dans la confusion mentale la plus absolue pour choisir la vérité contre le mensonge, ou la vertu contre le vice » (*AB*, 318). Par ailleurs, « ce serait si confortable, de croire. La confession. Le pardon. Le rachat des péchés. La rédemption. Ce folklore admirable » (*AB*, 220).

Valentine est la figure tragique d'une adolescente libertine qui grandit dans le milieu parental de la riche bourgeoisie blanche de la capitale française, avec des sentiments de répulsion et de mépris à l'égard de son entourage familial. Émotionnellement vulnérable et instable, avec une faible estime de soi, docile et malléable, répugnée par l'hypocrisie de la société pour laquelle elle nourrit une profonde rage vengeresse, elle a intériorisé toute la violence du monde social. Son portrait romanesque est diamétralement opposé à celui de sa mère, Vanessa qui refoule, renie l'acte prémédité de sa grossesse, même si « elle pensait que son mari était une belle prise », avouant que « c'est agréable de refaçonner l'histoire en se donnant un rôle plus décent » (*AB*, 184). En instrumentalisant son corps, Vanessa est capable de mobiliser le capital social et symbolique en tant que gestionnaire et productrice d'elle-même sur le marché libre du capital humain. D'ailleurs, « elle avait toujours couché utile » ayant appris « à avoir l'air d'être autre chose que ce qu'elle est » (*AB*, 173 et 184), en réinventant son identité et en se forgeant une nouvelle image factice d'elle-même.

Consciente que les relations interpersonnelles sont vénales, que même les réalités et les relations non marchandes sont façonnées en termes de marché, Valentine exprime son malaise existentiel dans un monologue intérieur, où elle dénonce la gestion calculatrice de la vie et l'intérêt personnel : ni « un reste de dignité. Compromissions, à tour de bras, ils se démènent pour justifier tout ça. Ils disent que c'est un choix. [...] Ils ne savent qu'obéir, à n'importe quel ordre. Survivre, à n'importe quel prix » (*AB*, 308). Face à l'inaction de ses amis gauchistes, Valentine se laisse influencer par les extrêmes, tant par l'islamisme néolibéral de son cousin et amant éphémère Yacine que par l'intégrisme chrétien de la sœur Élisabeth, informatrice de services secrets qui tente de la recruter pour la transformer en corps sacrificiel dans un attentat terroriste. Pour mener son opération à terme, elle retourne à la maison familiale, déterminée à faire exploser le bâtiment où son père allait être décoré de la médaille de Chevalier des Arts et des Lettres, interprétant ainsi le rôle de la kami-

kaze idéale dans un acte néfaste de vengeance personnelle mue par la souffrance existentielle que le monde lui a infligé. Elle performe *ad libitum* la dernière mise en scène de soi comme une ultime protestation contre la domination sociale, comme un geste d'affirmation de soi et de refus de se soumettre à une société sexiste, raciste et violente où règnent la misère, les inégalités, l'injustice, le non-sens et la peur : « Cette histoire de légitime violence, c'est une escroquerie [...] Moi ce qui m'intéresse c'est comment on instaure un monde sans que des dirigeants s'arrogent le droit de l'exercice de la violence. Je veux savoir comment on peut vivre différemment de ce qu'on connaît » (AB, 309). Lorsqu'elle enfile le cylindre métallique d'une bombe « au fond de son vagin », la violence intériorisée s'extériorise sous la forme du retour du refoulé, dans la mesure où elle est hypostasiée par un corps qui se transforme en arme meurtrière et se rebelle contre la vacuité du soi socialement déterminé. Du reste, comme signale Mauss, « le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme »¹¹. Renonçant, par le biais d'un message sur les réseaux sociaux dix minutes avant l'explosion, à toute motivation politique derrière cette performance de soi radicale et libératrice, Valentine invoque la jouissance ultime de l'anéantissement de soi : « Je vous dégueule, tous. Ce que je vais faire, je le fais seule. Si qui que ce soit revendique mon geste, c'est un gros mytho, pathétique. Je vais le faire juste pour le fun » (AB, 328).

Par cet acte insensé, Valentine se réapproprie son corps en le perdant, au même titre que son identité normée fusionne dans l'altérité radicale lors des fusions érotiques avec son cousin Yacine, transgressant ainsi les normes morales. Elle se réinvente dans l'espace liminal de la part maudite de l'érotisme, l'interstice sacré entre attraction et répulsion, où, selon Georges Bataille, l'excès et la dépense inconditionnée sollicitent la transgression de l'interdit, attisée par la fascination de la violence interne. « Valentine se transformait, elle devenait déesse de la destruction, sacrée et terrifiante. Et lui [Yacine] aussi se modifiait. Et ça lui faisait peur » (AB, 143). En franchissant le pas, divinisée et profanée, pervertie et purifiée par son sacrifice, Valentine invoque l'inconscient de l'éducation sexuelle et le vide éblouissant de l'inconnu à l'au-delà de la subjectivité, car « il y a dans le passage de l'attitude normale au désir une fascination fondamentale de la mort »¹². À l'instar des héroïnes batailliennes, « elle était une divinité. Trop attirante. Le plaisir dans une abjection » (AB, 144). Chez Bataille, l'abject est considéré comme sacré et détaché de l'ordre profane. Il est étroitement corrélé à l'interdit qui lui confère son caractère sacré en l'excluant de l'horizon libidinal, du système de valeurs symboliques et de la logique des représentations normalisées. Valentine commet un acte terroriste en lieu et place d'un acte érotique qui resignifie le désir transgressif de profanation du corps normé comme « l'approbation de la vie jusque dans la mort »¹³. Elle puise dans l'attrait de

¹¹ M. Mauss, *op.cit.*, p. 372.

¹² G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011, p. 25.

¹³ *Ibidem*, p. 17.

la mort ce dont la vie socialisée a pourvu son existence précaire, car « toute jouissance est de l'ordre de la perte, comme dit Lacan »¹⁴.

L'œuvre littéraire est l'expression symbolique d'une certaine manière d'habiter le monde perçu comme réel, telle qu'elle est fabriquée en conformité avec l'image que le sujet a de lui-même. Étant médiatisée par la fiction littéraire, la mise en lumière de la prédominance de la doctrine néolibérale nous invite à scruter notre rapport au réel, notre vision du monde, et à nous apercevoir à quel point une narration du monde se réinvente, à travers les fissures de l'esprit de l'économisme triomphant, par la voie de l'imaginaire, et, partant, de la connaissance empirique, affective et rationnelle. Aux antipodes des normes culturelles et idéologiques, l'univers romanesque de Desportes réinterprète et reconstitue le réel au travers de l'imaginaire, en instaurant une relation de recodification constante et réciproque. C'est ainsi qu'étant une saisie du réel, une « herméneutique du corps social »¹⁵, l'imaginaire littéraire reconduit la réflexion philosophique afin de déconstruire les certitudes et reconstruire le sens. Désintégrer les représentations mentales préexistantes équivaut à mettre en doute le sens commun et sa syntaxe normative. La conversion du regard requiert la mise en évidence de l'enchaînement causal de la logique du marché et de ses effets troublants sur l'humain, qui fait des rapports économiques le corrélat de la totalité des rapports sociaux et interhumains. « Aucun état de l'être n'est tel qu'il rende impossible l'émergence d'autres déterminations que celles déjà existantes »¹⁶.

¹⁴ S. Lippi, « Transgression et violence chez Bataille et Lacan », [in] *La clinique lacanienne*, n° 10, 2006, p. 262, <https://doi.org/10.3917/cla.010.0245>.

¹⁵ J. Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 31.

¹⁶ C. Castoriadis, *Domaines de l'homme : les carrefours du labyrinthe 2*, Paris, Seuil, 1986, p. 509.

À la quête des représentations du corps

JONI FARIDA NIENABER
Université de Brême

La poupée infanticide avec les petites mains. La représentation du corps de Louise dans *Chanson Douce* (2016)

*The infanticide doll with little hands. The representation of Louise's body
in Chanson Douce (2016)*

Abstract: In Leila Slimani's *Chanson Douce* (2016), the perfect nanny becomes a murderer: the novel reproduces a narrative of evil nannies who set themselves up in perfect harmony in a family before murdering the children. Louise is portrayed both as a heroine who 'saves' the family and as a murderous monster. Her body serves as a representative of this ambiguity: despite her fragile body, Louise possesses astonishing physical strength. Drawing on anthropological, social and cultural concepts, this contribution will analyse the linguistic and literary representation of Louise's body, with reference to specific constructs and parts of her body: her employee's body, her doll's body, her hands and her face.

Keywords: body studies, body identity, nanny, doll

1. La nounou : Corps et mains protecteurs ou dangereux ?

Les défis de la conciliation de la vie familiale et professionnelle sont un motif récurrent de la littérature contemporaine. Les corps féminins doivent remplir leur fonction de mère tout en répondant aux exigences d'une société qui revendique, d'une part, l'égalité des sexes et qui promet, d'autre part, les intérêts capitalistes et commerciaux en donnant au travail un caractère identitaire. La maternité, la tentative de concilier la vie familiale et la vie professionnelle, les différences de classes et la stigmatisation des professions du secteur sanitaire et social – ce sont

quelques-uns des sujets dans lesquels Leïla Slimani intègre une nounou meurtrière. Cette nounou essaie de combler le décalage entre famille et travail. Les nounous, en donnant un coup de main aux parents, sont-elles des protectrices dans le sens où elles empêchent les parents de s'enfoncer dans l'exiguïté du foyer ou menacent-elles l'entente familiale par leur présence corporelle ? Dans son roman *Chanson douce* (2016), lauréat du prix Goncourt, Leïla Slimani pousse cette question ambivalente à l'extrême : Le roman s'intègre dans un narratif de nounous maléfiques, voire de nounous qui s'installent dans une parfaite harmonie dans un espace familial avant d'assassiner les enfants. La nounou parfaite devient une meurtrière. Son corps et ses mains, sont-ils donc protecteurs ou dangereux, utiles ou inquiétants ?

A première vue, Louise, le personnage principal, est une nounou idéale, « une nounou irréaliste »¹, voire « une fée »² avec des « pouvoirs magiques »³. Comment concilier ces attributions positives avec le fait qu'elle tue les enfants qu'elle garde ? De multiples chercheurs ont travaillé sur les antinomies de Louise : Selon Giordano, Louise est en même temps fée et sorcière⁴ ; Taibé identifie une « représentation antithétique de l'héroïne entre amour et haine, vertu et vice, maternité et criminalité »⁵ ; Franco parle d'une ambivalence spécifique à son évaluation collective : Louise est représentée à la fois comme héroïne qui sauve la famille et comme monstre meurtrier⁶. Il s'avère qu'une autre ambiguïté transparait au niveau de son corps : En dépit de son corps fragile, Louise dispose d'une force physique surprenante. Sa fragilité évoque des associations à une poupée, une référence qui suscite – par moments – des frissons. La poupée est un jouet qui surmonte la dichotomie âme-corps⁷. Elle est inerte jusqu'à ce qu'on lui rende actrice sociale. Peut-on donc déduire de ces divergences corporelles que Louise est une meurtrière ? En quoi le corps ambivalent de cette nounou annonce-t-il de manière proleptique le meurtre ?

D'après Delpierre, les nounous travaillent dans un environnement « dans lequel le corps des employés, bien que nécessaire à l'ouvrage, doit s'effacer »⁸. Il s'agira

¹ L. Slimani, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016, p. 62.

² *Ibidem*, p. 34.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Giordano, « Les Étrangères de Leïla Slimani », [in] *Nouvelles Études Francophones*, 2018, vol. 33, n° 2, Nebraska, University of Nebraska Press, 2018, pp. 147-159, en ligne, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26860346> (page consultée le 13.09.2022), p. 156.

⁵ M. Taibé, « Représentation antithétique de l'héroïne romanesque chez Leïla Slimani », [in] *Revue académique des lettres et des sciences humaines*, n° 19, 2019, en ligne, <http://Annales.univ-mosta.dz/index.php/archives/357.html> (page consultée le 13.09.2022), p. 3.

⁶ D. Franco, « Monstruosité de l'héroïne : réécriture de Médée dans *Chanson douce* de Leïla Slimani », [in] *French Studies*, 2022, pp. 1-18, en ligne, <https://doi.org/10.1093/fs/knac163> (page consultée le 12.09.2022), p. 1.

⁷ L. Wolfson, *Das Mysterium der Puppe. Semantik und Funktion eines Zwischenwesens*, Berlin, Frank & Timme, 2018, p. 155.

⁸ A. Delpierre, « Disparaître pour servir : Les nounous ont-elles un corps ? », [in] *L'Homme & la Société, Association pour la Recherche de Synthèse en Sciences Humaines (ARSSH)*, n° 203-204, 2017, pp. 261-

donc d'analyser les représentations de ce corps qui est dédié à ne pas exister. Louise est, avant tout, une nounou. Le corps, pour sa part, est un objet polysémique, soumis aux descriptions sémantiques : Que disent les personnages par le biais du corps de Louise ? Et, en quelle mesure ce corps de nounou est-il imprégné de codes sociaux et culturels, voire de sous-entendus corporels ?

L'accent de cette analyse sera mis sur la représentation du corps de Louise, notamment sur son corps d'employée, son corps de poupée, ses mains et son visage. Il sera donc nécessaire de s'interroger sur la question de savoir comment le corps est-il représenté dans la littérature avant d'analyser l'image de la poupée ainsi que certaines parties du corps, y compris les mains et le visage de Louise. Comment l'instance narratrice décrit-elle le corps de Louise ? Quel langage est utilisé et quels concepts anthropologiques, culturels et sociaux sont cachés derrière cette représentation ?

2. Le rôle du corps dans les sciences et la représentation du corps dans la littérature

Dans les approches sociologiques, les scientifiques dénoncent un *body turn* qui est accompagné par un changement de paradigme : Une science orientée vers le corps. Selon Gugutzer, l'approche se base sur la coexistence de deux perspectives sur le corps : Il est en même temps un produit social et un corps producteur, soit un constructeur de société⁹. La justification du fait de mettre l'accent sur le corps est reflété par le constat suivant de Berthelot « Le corps alors apparaîtrait comme lieu privilégié où se nouent les rapports anthropologiques fondamentaux : nature/ culture, individu/ société, individu/ pouvoir »¹⁰. Conformément à ce statut ambiguë, Gugutzer identifie plusieurs axes d'analyse liés au corps, y compris la représentation du corps, le discours sur les corps et l'environnement du corps. Plusieurs questions se posent face à ces dimensions : à quel point les hiérarchies sociales sont-elles visibles sur le corps ? Les mises en scène, les lectures et les interprétations du corps, en quoi construisent-elles les relations de pouvoir ? Comment le corps s'inscrit-il dans les dualismes constructeurs tels que normal/ anormal ; femme/ homme etc. ? Considérant que le corps est un porteur de signes, de codes culturels et d'attributs sociaux, la dimension de représentation soulève la question de savoir comment le corps est conçu et marqué par des symboles. Finalement, le corps est, vu qu'il est

270, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2017-1-page-261.htm>. (page consultée le 11.10.2022), p. 268.

⁹ R. Gugutzer, *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld, transcript Verlag, 2006, p.13.

¹⁰ J.-M. Berthelot, « Corps et société : Problèmes méthodologiques posés par une approche sociologue du corps », [in] *Cahiers Internationaux de Sociologie*, janvier-juin 1983, vol. 74, 1983, pp. 119-131, en ligne, <https://www.jstor.org/stable/40690273> (page consultée le 19.09.2022), p. 121.

formé par son environnement, le sujet des communications. Comment communique-t-on donc au sujet de lui ?

Au-delà de l'apparence physique du corps, Bourdieu discerne un habitus du corps qui est tributaire de sa classe sociale¹¹, Butler distingue entre la matérialité du corps et sa performativité sociale. Dans la conséquence directe de cette binarité matérielle et sociale, la lecture du corps soumet les individus à des contraintes sociales et morales¹².

De toute évidence, le corps et son interprétation joue un rôle majeur dans l'organisme social. Partant de ces approches sociologiques, il sera donc nécessaire de démontrer la fonction de la littérature dans ces structures. Pour parler dans les termes de Berthelot, le corps est un « être sémantique »¹³, tout un champ sémantique se construit autour de lui. Par conséquent, les perspectives d'analyse proposées par la sociologie peuvent être transférées à la littérature : le corps en fait un objet ambigu. Le corps est représentant de l'identité du personnage (fictif) quoiqu'il ne parvienne pas à reproduire son intimité intégrale. Ainsi, le corps pose le fondement de la construction identitaire qui est formée par les discours narratifs sur les corps. Le corps sert de médiateur, il s'imprègne de son environnement, il voile et dévoile les écarts à la norme. Considérant tous ses aspects donnés, il faut se demander comment les personnages sont représentés au sein de la littérature. S'agit-il d'une autodescription ou d'une description externe (dépendant du narrateur) ? Le corps figuré, comment parle-t-il et quels sous-entendus transmet-il inconsciemment ?

Prenant l'exemple de Louise, la fonction du corps dans *Chanson douce* sera exposée à partir des descriptions corporelles et des choix sémantiques.

3. Le corps de Louise dans *Chanson douce*

Le corps de Louise apparaît, en premier lieu, comme un corps produit par la société, soit un non-acteur, un corps passif. La construction de son corps se reflète à la fois dans les déclarations des autres personnages au sein de *Chanson douce* et dans les hiérarchies sociales qui déterminent la lecture de son corps en termes d'attributions performatives que l'on fait à sa matérialité¹⁴. Le corps de Louise est un corps de femme, de mère, de nounou et d'employée. Il est un corps de meurtrière. Au moment de l'assassinat, son corps devient un corps visible, un corps-acteur¹⁵.

¹¹ P. Bourdieu 1982, cit. d'après R. Gugutzer, *op. cit.*, p.14.

¹² J. Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin, Berlin Verlag, 1997, p. 14.

¹³ Berthelot 1997, cit. d'après I. Bazié, « Corps perçu et corps figuré », [in] *Études françaises*, n° 41/2, 2005, pp. 9–24, en ligne, <https://doi.org/10.7202/011375ar> (page consultée le 12.09.2022), p. 3.

¹⁴ R. Gugutzer, *op. cit.*, p. 13; voir aussi J. Butler, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ Selon Gugutzer, le corps est non seulement un corps soumis aux pratiques discursives et à l'environnement, mais il est principalement perçu comme un corps-acteur (R. Gugutzer, *op. cit.*, p. 26).

Comment ce corps est-il donc perçu du point de vue des figures littéraires ? Chapitre par chapitre, Slimani modifie la focalisation interne de l'instance narratrice hétérodiégétique ce qui permet des trajectoires plurales et des regards divers sur Louise. Dans la perception de Mila, la fille de Myriam et Paul Massé, Louise fait figure de la femme parfaite et idéale :

Mila trouve que Louise est la plus belle des femmes. Elle ressemble à cette hôtesse de l'air, blonde et très apprêtée, qui lui avait offert des bonbons lors d'un vol pour Nice. [...] [E]lle est toujours parfaite. Ses cheveux sont soigneusement tirés en arrière. Son mascara noir, dont elle applique au moins trois couches épaisses, lui fait un regard de poupée ébahie. Et puis, il y a ses mains, douces et qui sentent les fleurs. Ses mains sur lesquelles jamais le vernis ne s'écaille¹⁶.

Cette citation rassemble toutes les représentations corporelles de Louise qui sont ostensiblement liées à certaines idées culturelles et genrées, y compris la beauté et la perfection de la femme, renforcée par le maquillage et le regard de poupée. La référence à l'hôtesse de l'air transporte des images socialement construites. Le champ sémantique dont se servent les personnages pour décrire Louise est marqué par une quantité de discours sur la fragilité de son corps : Une itération en vue de l'usage du mot 'fragile' dans le roman en fait preuve. Un autre terme utilisé à une fréquence élevée est 'les mains de Louise'. Il est particulièrement contemplé par tous les personnages. Cette analyse vise à déconstruire la représentation corporelle de « cette petite femme blonde »¹⁷ avec le „corps fragile »¹⁸ pour opposer la matérialité du corps avec la performativité sociale de Louise.

4. Identité corporelle¹⁹ et corps de nounou : Un corps invisibilisé²⁰

Compte tenu du fait que Myriam et Paul ont des attentes exigeantes quant à leur nounou, il est étonnant de constater qu'ils ne savent presque rien sur leur employée. Myriam fouille péniblement les actes de ses client(e)s, mais, à défaut de temps, elle ignore les difficultés financières et psychiques de Louise. Les Massé la voient sans la percevoir. Le pouvoir des employeurs/(-euses) permet de

¹⁶ L. Slimani, *op. cit.*, p. 104.

¹⁷ *Ibidem*, p. 174.

¹⁸ *Ibidem*, p. 176.

¹⁹ Le corps sert comme porte-identité, représentant des signes sociaux et personnels (E. Goffmann 1975, cit. d'après R. Gugutzer, *op. cit.*, p. 15).

²⁰ Le corps de certains groupes sociaux apparaît comme un corps invisibilisé : sur le plan spatial, il n'est pas visible publiquement et sur le plan linguistique, il échappe aux discours. M. DeMello, *Body Studies. An introduction*, London, Routledge, 2014, p. 167; voir aussi A. Delpierre, *op. cit.*

faire oublier le corps de la nounou. Louise, de son côté, profite de l'absence et de l'ignorance de ses employeurs/(-euses) pour poursuivre ses propres fantasmes. Tous les jours, elle se déshabille dans la chambre de Myriam et Paul, pour après prendre une douche. « [E]lle pose délicatement ses vêtements sur le lit du couple. Puis, elle traverse, nue, le salon pour atteindre la salle de bains. Elle regarde l'enfant balbutiant et elle sait qu'il ne trahira pas son secret. Il ne dira rien du corps de Louise, de sa blancheur de statue, de ses seins de nacre, qui ont si peu connu le soleil »²¹.

Le comportement psychopathologique se manifeste donc dans la répétition maniaque du dévêtement. La couleur blanche de sa peau et de ses seins évoque une impression de translucidité ce qui lui attribue une empreinte irréaliste. Seul Adam observe cet acte de déshabillage ritualisé, mais, en son innocence d'enfant, il évalue Louise ni en fonction de son comportement anormal ni quant à son corps nu. Louise fait un secret de son corps pour cacher son identité derrière cette invisibilité. La performativité de son action corporelle reste réservée à elle seule.

Dû au statut d'employée que l'on attribue à la nounou, Louise est perçue comme « [u]ne nounou sans identité ni chair »²², même la matérialité de son corps est partiellement niée. Au retour de la visite d'un ami à la campagne, une situation dans la voiture illustre parfaitement l'ignorance de Myriam et Paul au sujet de l'identité de Louise : La famille aperçoit son employée sur le trottoir ; et c'est la première fois qu'ils se demandent ce que cette femme fait en dehors de la vie ménagère et familiale²³.

L'absence de l'identité de Louise dans les rapports familiaux sera complétée par la visibilité partielle de son corps. Dès l'embauche de Louise, tous les personnages (dont on connaît la perspective grâce à la narration alternante de laquelle se sert Slimani pour donner une image complète de la situation), la description du corps de Louise est limitée à une figuration de fragilité.

Pendant les vacances, le corps de Louise est d'abord rendu enfantin avant d'être rendu visible. Le fait qu'elle ne sait pas nager renforce la fragilité de son corps, Mila l'appelle « un bébé »²⁴, Paul s'exclame : « Vous êtes tellement menue que même des brassards pour enfants vous vont ! »²⁵. Son corps est un corps anormal, il n'est ni un corps de femme ni un corps d'enfant. La scène où il apprend à nager à la nounou reflète parfaitement son illusion que Louise soit un être sans corps :

Au début, [Paul] est gêné de toucher la peau de Louise. Quand il lui apprend à faire la planche, il pose une main sous la nuque et l'autre sous ses fesses. Une pensée idiote, fugace, lui vient et il rit intérieurement : « Louise a des fesses ». Louise a un corps qui tremble sous les mains de Paul. Un

²¹ *Ibidem*, p. 193.

²² A. Delpierre, *op. cit.*, p. 266.

²³ L. Slimani, *op. cit.*, p. 217.

²⁴ *Ibidem*, p. 73.

²⁵ *Ibidem*, p. 74.

corps qu'il n'avait ni vu ni même soupçonné, lui qui rangeait Louise dans le monde des enfants ou dans celui des employés²⁶.

Louise « disparaît pour servir » pour parler dans les termes de Delpierre²⁷. Cette dernière constate : « La nounou n'a pas de corps pour ses employeur·euse·s, alors même qu'elle a un rapport maternel et charnel aux enfants qu'elle garde, suscitant parfois la jalousie de la mère »²⁸. Louise est chargée de la garde des enfants, mais dès que leurs parents sont de retour, seuls les corps des membres de famille comptent. Louise est présente pour les enfants, mais dès qu'un·e adult·e apparaît, elle se dissout : « La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre, déplacent dans le noir le décor sur la scène »²⁹. Synthétisant toutes les descriptions corporelles, on peut affirmer que même les couleurs jouent un rôle déterminatif. Le corps de Louise est non seulement fragile, mais également blanc et pâle. La sémantique autour du mot blanc renvoie à une transparence que l'on peut attribuer à Louise : Non seulement elle est littérairement la seule nounou blanche sur le terrain des jeux³⁰, toute son apparence et sa « silhouette » renvoie au blanc et à la pâleur, par exemple « sa blancheur de statue, de ses seins de nacre, qui ont si peu connu le soleil »³¹.

5. Jouet ou poupée maléfique ? – Le corps de Louise en tant que corps de poupée

Parmi les nombreuses dénominations de Louise en tant que corps-objet se trouvent également des références à l'image de la poupée fragile : Louise est une « petite poupée »³², une « poupée de porcelaine »³³, elle a un « physique de poupée »³⁴ et « les yeux de poupée »³⁵, son maquillage la déguise en « poupée ébahie »³⁶. Après l'assassinat, elle est dénommée « poupée vieillissante »³⁷ et « poupée endormie »³⁸.

²⁶ *Ibidem*, p. 75.

²⁷ A. Delpierre, *op. cit.*

²⁸ *Ibidem*, p. 268.

²⁹ L. Slimani, *op. cit.*, p. 59.

³⁰ *Ibidem*, p. 199.

³¹ *Ibidem*, p. 193.

³² *Ibidem*, p. 76.

³³ *Ibidem*, p. 145.

³⁴ *Ibidem*, p. 122.

³⁵ *Ibidem*, p. 202.

³⁶ *Ibidem*, p. 104.

³⁷ *Ibidem*, p. 226.

³⁸ *Ibidem*.

Selon Velázquez, les poupées sont des objets « likely to provoke fantastic terror »³⁹. Elles s'intègrent dans une tradition littéraire et cinématique reproduisant les fantasmagories sur les poupées diaboliques⁴⁰.

Franco identifie un parallèle entre Louise et Médée, l'infanticide de la mythologie grecque, et il qualifie Louise de « héroïne démesurée »⁴¹ et de « criminelle déguisée »⁴². L'ambivalence entre corps fragile et force physique, entre nounou dorlotante et meurtrière se reflète également dans le motif de la poupée. La poupée est une figure anthropomorphe qui émerge dans la littérature et les films à la fois comme un être parfait et monstrueux. Elle se caractérise par sa ressemblance avec les êtres-humains, mais en même temps, elle est un objet sans vie. Elle se retrouve donc entre réalité et fiction, elle vit dans un espace intermédiaire⁴³.

Recourant aux constats de Delpierre, nous avons vu que Louise est une nounou dont le corps et l'identité sont méconnus⁴⁴. Poppel fait le même bilan au sujet de la poupée. Selon elle, l'identité de la poupée ne peut pas être définie – elle échappe des mains de son/ sa propriétaire⁴⁵. Dans le cas de Louise, l'analogie à la poupée se dévoile non seulement dans les usages fréquents de cette désignation pour décrire son apparence, mais aussi dans la dénégation de son identité à l'extérieur de sa vie d'employée.

Une poupée se caractérise par la non-dualité de corps et âme. Elle est, en premier lieu, un jouet vivifié par les enfants. En transférant le modèle de la poupée sur Louise, on pourrait donc poser la question de savoir en quelle mesure Louise est le jouet de ses employeur·euse·s. En la désignant comme poupée, Myriam et Paul la qualifient comme objet sur lequel ils ont un pouvoir. La scène au bord de la mer (lorsque Paul apprend à nager à Louise) illustre l'infantilisation de Louise. Les références liées à son air de poupée y contribuent. Son corps mince incline Paul à la classer dans la catégorie des enfants : « Paul se met à parler d'elle – 'notre nounou' – comme on parle des enfants et des vieillards »⁴⁶. Sa minceur et son apparence contribuent à cette perception. D'après Le Maléfán, « L'étymologie du mot poupée – assez variable selon les sources – nous renvoie au latin *pūpa*, petite fille »⁴⁷. Louise, de sa

³⁹ R. Velázquez, « Deconstructing feminine and feminist fantastic through the study of living dolls », [in] *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2020, pp. 1-15, en ligne, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/7> (page consultée le 11.10.2022), p. 5.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 5.

⁴¹ D. Franco, *op. cit.*, p. 5.

⁴² *Ibidem*, p. 2.

⁴³ C. Poppel, « Der Körper der Puppe », [in] *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, Cultural Inquiry, n° 3, 2011, pp. 157-171, en ligne, https://doi.org/10.25620/ci-03_10 (page consultée le 11/10/2022), p. 161.

⁴⁴ A. Delpierre, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁵ C. Poppel, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁶ L. Slimani, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁷ P. Le Maléfán, « Des poupées, des petites filles et le devenir-femme. Ce qu'en disaient Freud et quelques autres », [in] *Èrès. Le Coq-héron*, n° 226, 2016, pp. 128-136, en ligne, <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2016-3-page-128.htm>. (page consultée le 11.10.2022), p. 226.

part, est représentée en tant que petite fille, elle a l'air jeune, mignonne : « Elle se maquille et le fard à paupières bleu la vieillit, elle dont la silhouette est si frêle, si menue, que de loin on lui donnerait à peine vingt ans »⁴⁸. Elle est une poupée dont le corps ne vieillit pas, une poupée vivifiée grâce à ses rapports avec les enfants, mais dans les rencontres adultes elle se comporte maladroitement.

Louise est rendue enfant et elle se rend enfant, elle joue avec les enfants et elle est le jouet de Myriam et Paul. Même davantage : Elle est leur jouet-marchandise. Ce sont eux qui tiennent les rênes de la poupée anthropomorphe en main : « [Louise] a l'intime conviction à présent, la conviction brûlante et douloureuse que son bonheur leur appartient »⁴⁹. Louise tient particulièrement à maintenir la façade de perfection. Le fait qu'elle se met dans le cocon d'une perfection maniaque radicalise son air de poupée. Elle s'attribue une apparence fragile, irréaliste. Dans la suite, sa force est constamment sous-estimée. Ses « bras menus de la nounou, aussi fins que des allumettes »⁵⁰ lui contestent toute solidité.

La synchronicité de fragilité et de perfection dénie toute humanité à Louise. Elle est poupée-objet et poupée-jouet, son employeur considère comme impossible de développer pour un tel corps un désir sexuel. « Abandonnée aux paumes de Paul, la nounou ressemble à une petite poupée. [...] Mais il y en a quelque chose de prude et d'enfantin, une réserve qui empêche Paul de nourrir pour elle un sentiment aussi franc que le désir »⁵¹.

Le corps (presque) nu de Louise ne dispose donc d'aucune attirance sexuelle, alors que le désir sexuel est, selon Paul, un sentiment sincère et authentique. Le classement du corps dans une catégorie d'enfant et de puritanisme correspond à son apparence. D'après Paul Louise a une « silhouette de fillette »⁵². Son air de poupée, sa diaphanéité et sa pâleur lui donnent un corps de poupée, voire de fantôme. Grâce à son corps non-visible de poupée pâle, parfaite, sans parole, sans âme et sans vie, Louise apparaît « comme un fantôme, monstrueusement discrète »⁵³. Son corps imperceptible semble en effet la précondition pour la discrétion. Tout comme dans les autres domaines de ses activités au sein de la famille, Louise outre son rôle. On lui attribue une 'discrétion monstrueuse' qui correspond à la monstruosité que l'on peut assigner à la poupée : Wolfson parle d'une « latence de monstruosité »⁵⁴. Peu avant le meurtre, Myriam constate un changement. L'état de translucidité dans lequel Louise se camoufle s'amplifie « Elle a l'affreuse impression que sa curiosité était autant de coups infligés

⁴⁸ L. Slimani, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 81.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 47.

⁵¹ *Ibidem*, p. 76.

⁵² *Ibidem*, p. 122.

⁵³ *Ibidem*, p. 128.

⁵⁴ L. Wolfson, *op. cit.*, p. 196.

au corps fragile de Louise, ce corps qui depuis quelques jours semble s'étioler, blêmir, s'effacer »⁵⁵.

La monstrosité de Louise s'accroît donc jusqu'à sa propre mort. Elle devient, dans les yeux de la policière, « la poupée endormie »⁵⁶. Dans la rétrospective on peut dire que, d'autant plus qu'elle disparaît du champ de vision de ses employeurs/euses, Louise – la poupée vivifiée – meurt. La désignation discursive et répétitive de Louise comme poupée produit la classification de son corps dans une sphère d'objets maléfiques. La représentation fait qu'elle n'est pas perçue comme un individu.

6. Le visage de Louise : l'effet poupée produit par le maquillage

L'habitus et l'entité de poupée se manifeste non seulement dans la stature mince de Louise, mais il est également lisible dans son visage. Une des pratiques corporelles que Louise applique pour construire son identité corporelle⁵⁷ est celle du maquillage : Elle se déguise en poupée. Hector, l'enfant que Louise a gardé avant de commencer le travail chez les Massé, ne se rappelle pas du visage de sa nounou, mais de son odeur. De toute évidence, le visage de Louise est plutôt insignifiant. Par conséquent, son air de poupée, créé par le maquillage, lui rend inaccessible et non-interprétable.

Seule Mila prend modèle sur Louise. Pour elle, le maquillage est un art qu'elle attribue spécifiquement à la féminité. « Si Mila accepte les baisers de Louise, c'est pour sentir l'odeur de talc sur ses joues, pour voir de plus près les paillettes qui brillent sur ses paupières. Elle aime l'observer quand elle applique son rouge à lèvres »⁵⁸.

Elle se fait maquiller par Louise qui est, selon elle, « la plus belle des femmes »⁵⁹. Jadis, ce que Mila perçoit comme « odeur de la féminité »⁶⁰ est pour son père Paul vulgaire. Ce dernier se distancie de la manière de se maquiller excessivement telle que Louise la pratique, il attribue cet habitus à sa classe sociale. Pour cette raison il accepte que Louise transforme en poupée, mais il ne tolère pas un tel maquillage sur le visage de sa fille. Sa réaction démontre qu'il mésestime la tenue 'à la poupée' de Louise : « Mila, son ange, sa libellule bleue, est aussi laide qu'un animal de

⁵⁵ L. Slimani, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 226.

⁵⁷ L'identité corporelle peut aussi être transmise par le maquillage : « the ways in which humans mark their bodies note that bodily displays create, communicate, and maintain status and identity » (M. DeMello, *op. cit.*, p. 210).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 105.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 104.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 105.

foire, aussi ridicule que le chien qu'une vieille dame hystérique aurait habillé pour sa promenade »⁶¹.

Une métamorphose peut donc être perçue au niveau de l'interprétation du visage maquillé. Lors de l'entretien d'embauche, le visage parfait de Louise a, du point de vue de Myriam et Paul, un effet rassurant. « Elle semble imperturbable. Elle a le regard d'une femme qui peut tout entendre et tout pardonner. Son visage est comme une mer paisible, dont personne ne pourrait soupçonner les abysses »⁶².

La mise en scène du corps conforme aux représentations sociales normatives est réussie. Cependant, au moment où la belle-mère de Myriam conteste le droit du rôle de mère à Louise, son « visage de martyr »⁶³ se transforme en visage effrayant : « La nounou était d'une pâleur de morte, ses yeux cerclés de cernes semblaient s'être enfoncés »⁶⁴. La perfection innocente en relation avec le frisson donné par l'association à une morte transforme Louise dans un être macabre. Ce constat est confirmé par le loueur de Louise, Bertrand Alizard. « Il ne sait pas pourquoi, mais la vue de Louise lui donne des frissons. Quelque chose en elle le dégoûte ; ce sourire énigmatique, ce maquillage outré, cette façon qu'elle a de le regarder de haut et de ne pas desserrer les lèvres »⁶⁵. L'énigme autour de l'identité de Louise se fait donc surtout à cause de son visage non-interprétable. Son visage sert de miroir pour un corps de poupée parfait et invisibilisé, mais il n'est pas lisible non plus. La classification du corps en groupe social et performativité qui s'en inspire, échoue.

7. Les mains (meurtrières) de Louise

Si le corps de Louise est plutôt invisible, ses mains ne le sont plus. Les personnages décrivent les mains de Louise (sans oublier les ongles enduits avec le vernis rose) comme minuscules, fines, menues. De nombreuses descriptions de la part de l'environnement social de Louise transmettent une même impression. La fragilité et la petitesse de ses mains renforcent l'image d'une femme fragile, inapte de se défendre physiquement.

Prenons, en premier lieu, l'exemple d'Hervé, le soupirant de Louise : « Il observe ses mains qu'elle a posées sur ses genoux et qu'elle tord, ses petites mains blanches aux ongles roses, ses mains qui ont l'air de n'avoir pas souffert, de n'avoir pas trimé »⁶⁶.

⁶¹ *Ibidem*, p. 106.

⁶² *Ibidem*, p. 29.

⁶³ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 128.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 196.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 145.

L'ensemble de la blancheur de ses mains et la couleur rose de son vernis crée une image de fragilité, il s'agit d'une main non-ouvrière, soignée, une main qui n'est pas visiblement imprégnée par son passé.

Hector, l'ancien enfant nourricier de Louise, se souvient également très bien des mains de sa nounou : « Plus il grandissait, plus ses paumes s'élargissaient et plus il craignait de broyer les os de Louise, ses os de biscuit et de porcelaine »⁶⁷. Rapporté à l'âge des deux intervenants (enfant et nounou), la main de Louise apparaît extrêmement petite. L'expression "os de biscuit et de porcelaine" stimule l'idée d'une poupée qui se brise et fait référence au caractère vulnérable et innocent de la couleur blanche.

Même dans la vidéo qui montre Louise peu avant le meurtre dans un supermarché la policière, en observant la scène, met l'accent de ses observations sur « ses mains, ses toutes petites mains »⁶⁸. Si Louise arrive à tuer les enfants avec ces petites mains fines, c'est grâce à un couteau adapté à la taille minuscule de ses mains : « Un couteau de cuisine, banal, mais si petit que Louise avait sans doute pu le dissimuler en partie dans sa paume »⁶⁹.

Non seulement les mains, mais aussi le vernis contribue à une interprétation fragilisante. L'application du vernis rose sur les ongles a pour fonction de maintenir la façade, à savoir la perfection. Dans la perception de Mila, ce vernis ne disparaît jamais : « Et puis, il y a ses mains, douces et qui sentent les fleurs. Ses mains sur lesquelles jamais le vernis ne s'écaille »⁷⁰. Mais, dans la solitude, Louise déconstruit l'image de ses ongles parfaitement enduites : « Elle gratte, de plus en plus forte de la pointe de son index et son ongle se brise. Elle porte son doigt à la bouche et le mord pour faire cesser le saignement »⁷¹. Le vernis qui s'écaille peut donc être lu comme un signe d'émiettement, de déchéance et de perte de contrôle. Louise met un pansement sur son doigt pour réinstaller l'état de perfection. Après l'assassinat, Slimani reprend l'image du pansement, les pansements-bijoux remplacent le vernis embellissant : « [La policière] voulait être seule avec la poupée vieillissante. La poupée endormie, portant sur le cou les mains, en guise de bijoux, d'épais pansements blancs »⁷².

La fragilité du corps et la finesse de ses mains contrastent nettement avec la force physique de Louise : personne ne l'aurait cru capable de recourir à la violence. Cette ambivalence se manifeste particulièrement et se sent cruellement dans la scène où Louise, après avoir obtempéré à une assignation de la part de l'école de sa fille Stéphanie, roue cette-dernière de coups : « Louise a continué de frapper. Toute sa force

⁶⁷ *Ibidem*, p. 165.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 224.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 225.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 104.

⁷¹ *Ibidem*, p. 30.

⁷² *Ibidem*, p. 226.

de colosse s'est déployée et ses mains minuscules couvraient le visage de Stéphanie de gifles cinglantes »⁷³. Ce qui est intéressant du point de vue corporel, c'est que le corps de Stéphanie figure d'une image de contraste : « Elle était trop ronde, trop grande, ridicule avec sa queue-de-cheval sur le haut du crâne. Elle portait un caleçon imprimé qui lui faisait des cuisses énormes »⁷⁴. Le corps fragile de Louise ne l'empêche donc pas de dominer une fille grande et ronde. Que ce soit Stéphanie ou les enfants des Massé : Les mains de Louise disposent, malgré leur représentation renvoyant à la fragilité physique, de suffisamment de force performative pour faire mal aux enfants. Les mains sont omniprésentes, sur le plan matériel et performatif, mais la performativité brutale ne correspond que peu à la matérialité fine.

Conclusion : Une nounou-poupée confrontée aux questions sociales, genrées et économiques

Le corps de Louise est à la fois un objet soumis au discours de son environnement (voire un objet victime des codes sociaux) et un sujet menaçant. Louise oscille entre chosification de l'individu et personnification de la poupée, entre être-humain et être-objet. Plus le comportement de Louise devient psychopathologique et maniaque, plus les Massé prennent leur distance : Louise est de plus en plus ignorée. Selon les anthropologues, „[u]n objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu »⁷⁵. Louise, la poupée objectifiée par les Massé, meurt séquentiellement, et, avec elle, les enfants. Elle apparaît comme une poupée qui doit se maintenir artificiellement en vie, en s'occupant des enfants. Sa déchéance physique (donc la détérioration de son corps) est liée au fait que le signifié 'poupée' est mis au même rang avec le signifiant 'corps'. Dans cette logique, sur le plan symbolique, son corps n'est pas catégoriquement humain, mais surtout jouet. Le corps de Louise en tant que « être sémantique »⁷⁶ évoque dans les discours sur sa représentation des phantasmes de poupée. En conséquence, la défiguration de Louise est soumise aux attributions socialement construites.

Au-delà des personnages dans *Chanson douce*, on pourrait se poser la question de savoir comment Slimani a-t-elle construit le corps (de femme) dans ses autres œuvres. Prenons l'exemple d'Adèle, l'héroïne nymphomane de *Dans le jardin de l'ogre* (2014) où il est écrit : « Elle veut être une poupée dans le jardin d'un ogre »⁷⁷. Il s'agira donc d'analyser la continuation du topos 'poupée' dans l'œuvre de Slimani.

⁷³ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 180.

⁷⁵ A. Resnais, Ch. Marker, cit. d'après L. Wolfson, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁶ J.-M. Berthelot, cit. d'après I. Bazié, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁷ L. Slimani, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2014, p. 11.

Une lecture féministe pourrait succéder à cette analyse : Est-ce que cette sémantique de poupée est liée au stéréotype de la femme-objet ?

Chanson douce expose la fresque d'un micromonde familial détruit à cause de la négligence de l'identité cachée derrière un corps invisible. En somme, le corps de Louise est un corps anémique quoique perfectionné, un corps caricaturé, politisé, genré, mais également économisé : Louise est une employée, une marionnette des Massé. Il en ressort que Louise dépend de leur capital financier pendant qu'eux, ils dépendent de son capital corporel, de sa main d'œuvre. La poupée-même est un objet commercial qui se vend pour la joie des acheteur·euse·s. Une perspective qui pose son fondement sur des questions économiques pourrait donc également faire l'objet d'une recherche approfondie.

Pour en revenir à Butler : La matérialité du corps fragile de Louise ne correspond avec sa performativité sociale que dans la mesure où le corps de poupée est un corps ambivalent. Louise est, par le biais de la sémantique de poupée, rendue poupée-femme, poupée-enfant et poupée diabolique. Néanmoins, les dénominations ne dévoilent pas directement son identité sociale. La performativité attribuée à la poupée ne se démontre que dans le moment où la poupée-objet, c'est-à-dire le corps de poupée, devient une poupée-sujet. En considérant que la poupée est une porteuse de signes ambigus, on pourrait même se poser la question de savoir s'il s'agit d'un fatalisme incorporé auquel Louise est soumis à cause de son analogie avec la poupée. La projection de l'image de la poupée sur son corps suscite à la fois des ressentiments infantiles et effrayants. Semblable au corps de la poupée d'enfant en tant que « Zwischenwesen »⁷⁸ qui cache dans son intérieur la monstruosité évincée, la monstruosité s'est incarnée en Louise dont le corps semble innocent, voire inexistant.

⁷⁸ Wolfson définit la poupée comme un être à l'écart, entre humanité et inhumanité, entre objet et sujet, entre réalité et fiction (L. Wolfson, *op. cit.*, p. 196).

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ

Université de Valence

« Où sont vos jambes ? » : Attraction et répulsion du corps dans *L'Hiver sous la table* (1994) de Roland Topor

*“Where are your legs?”: attraction and repulsion of the body
in L'Hiver sous la table (1994) by Roland Topor*

Abstract: Roland Topor, as a “visceral” artist, makes an apology for the body throughout his work that we can describe as ambivalent, since he shows it in all its splendor as well as in all its miseries. Following “panic” strategies, he presents us a body that is both seductive and repulsive, relying on caustic and destabilizing humor. To illustrate this questioning about the body, we will rely on a brief analysis of *L'Hiver sous la table* (1994), one of the last works published before his sudden death. Starting from an introduction about the “panic” body, we will present the chosen play as a love song, to then delve into the strategies of attraction and repulsion. This will lead us to conclude that the author, with his characteristic transgressive spirit, questions in a subversive way the limits of the body, both physical and social.

Keywords: love, seduction, sexuality, ambiguity, panic, society

Un art pour ne pas mourir avant d'avoir tiré toute notre raison de vivre de la déraison même de vivre. Un art pour les égoutiers en vêtements royaux, pour les escaladeurs à tête de verrat, pour les fouilleurs de cul et de ventre, pour les contemplateurs de tripes, pour les racleurs sarcastiques de l'infini, pour les avaleurs d'étoiles, pour les buveurs de vin fort de l'esprit¹.

Introduction : le corps « panique »

Les auteurs « paniques » (Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky et, tout particulièrement, Roland Topor) pourraient être parfaitement qualifiés d'artistes « viscé-

¹ M. Moreau, *Les arts viscéraux* [1975], Toulouse, L'Ether Vague-Patrice Thierry, 1994, p. 140.

raux », en reprenant l'idée de Marcel Moreau, évoquée dans la citation initiale, car ils font une apologie du corps dans toute sa splendeur et dans toutes ses misères. En effet, ces « contemplateurs de tripes », ces « avaleurs d'étoiles » ont su parfaitement conjuguer l'aspiration à l'idéal et la tentation du gouffre dans un jeu constant entre l'attraction et la répulsion, tout comme le dieu Pan, qui les représente.

Leur démarche est clairement subversive, voire transgressive. Michel Foucault nous rappelle, au moment où le groupe « Panique » est en pleine ébullition créative, que « trans-gresser » c'est « cheminer au-delà », au-delà de la fascination et du désir, pour atteindre ce corps vide « où s'accomplit la décision ontologique, où l'être atteint sa limite et la limite définit l'être »². En effet, la transgression, comme le souligne également Umberto Galimberti³, doit être comprise comme une glorification de la limite, c'est pourquoi elle possède un caractère ambigu car, même si elle ne contient en soi rien de scandaleux ou de destructif, elle joue avec les fondements et les règles d'une société qui se débat entre les contraintes ou les conventions et la pulsion de dépassement, en vue d'aller au-delà des frontières sociales.

En ce sens, Topor va essayer, par tous les moyens et dans toute son œuvre polyédrique, d'explorer les limites du corps, tant physique que social. Par ce biais, mis à part l'actualisation des traumatismes à cause de la séparation familiale due aux persécutions nazies et l'abandon de la Pologne pour la France, il plonge souvent dans l'abject, comme le conçoit Julia Kristeva dans son essai sur l'abjection *Pouvoirs de l'horreur*⁴, afin de l'intégrer dans sa tentative, peut-être dérisoire, de comprendre la nature humaine et l'identité du sujet par rapport à soi-même et à l'autre. Cela expliquerait, d'un point de vue social, la peur des immigrés et le racisme, entre autres. La démarche toporienne est donc existentielle, voire philosophique, sans renoncer pour autant à l'aspect ludique et à l'humour vitriolique qui le caractérise, un rire « étranglé », comme le définit Frantz Vaillant dans sa biographie de l'auteur⁵.

Dans la « Préface Panique », qui reprend le texte « Topor irremplaçable », à l'occasion de la publication du *Théâtre Panique* de Roland Topor en deux tomes en 2016, Fernando Arrabal qualifie son ami de « nouveau prince Sigismond de Varsovie, constructeur de légendes et de passions inconfortables ». En effet, pour le dramaturge espagnol (auto)exilé en France depuis 1955, Topor serait ce « créateur romantique dont nous parle don Pedro Calderón de la Barca dans *La vie est un songe* » et insiste sur « l'ambiguïté de son écriture » qui « multiplie les ressources de la contradiction »⁶. à Topor de préciser, « théâtre et fantasmes sont faits l'un

² M. Foucault, « Préface à la transgression », [in] *Critique*, août-septembre, 1963, p. 185.

³ U. Galimberti, *Les raisons du corps* (trad. de l'it.), Paris, Grasset/Mollat, 1998, p. 293.

⁴ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983, pp. 9-39.

⁵ F. Vaillant, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Paris, Buchet/Chastel, 2007.

⁶ F. Arrabal, « Topor irremplaçable », [in] R. Topor, *Théâtre Panique*, t. 1, Paris, Nouvelles Éditions Wombat, 2016, p. 5. Ce texte est initialement paru dans *Le Journal de poche*, 1976.

pour l'autre. Ils s'engendrent mutuellement, se nourrissent, se confondent ». Et il ajoute, « le fantasme de chacun est d'échapper à sa fonction, de changer de rôle, de condition, de vie, de lieu ou d'époque »⁷.

1. Un chant d'amour

Philippe Tesson, dans l'éditorial de *L'Avant-Scène Théâtre*, à l'occasion de la réédition du texte en 2004, compare *L'Hiver sous la table* à un « poème d'amour ». En qualifiant cette pièce de « classique moderne » et en la comparant à des œuvres classiques comme *Ubu roi* d'Alfred Jarry, *En attendant Godot* de Samuel Beckett ou *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, Claude Confortès « va un peu fort », selon Tesson, tout en admettant que les quatre pièces portent sur la tragédie humaine « un regard lucide », mais que celle de Topor a une valeur ajoutée sur les autres : « la valeur du cœur ». En effet, à ses yeux, l'auteur est un « poète », « un mélancolique joyeux » : « L'œuvre de Topor est inondée de tendresse, et non seulement le désespoir n'y a pas sa place mais elle est un chant d'amour merveilleusement positif. Topor nous administre la preuve que l'absurde n'est pas totalement tragique, ce en quoi il s'inscrit en rupture avec les grands dramaturges de la condition humaine qui ont illustré le XX^e siècle »⁸. Cela dit, Topor admirait profondément Jarry et *Ubu roi* qu'il ne considérait pas comme une « pièce morale » car elle n'était pas faite « pour stigmatiser un tyran ; c'est une pièce énergique, saine et joyeuse »⁹.

Frantz Vaillant, dans sa « biographie » de l'auteur déjà évoquée, insiste également sur ce côté poétique, tendre, voire charnel, de la pièce, malgré les circonstances dures de la vie, et la résume comme « la rencontre de deux êtres timides et délicats, secrètement amoureux l'un de l'autre, deux êtres maltraités par la vie et qui se frottent à un monde âpre et sans tendresse pour les exilés sans fortune »¹⁰.

Comme l'expose Alexandre Devaux dans sa « Présentation » de la pièce pour l'édition des œuvres complètes du *Théâtre Panique*, le texte de *L'Hiver sous la table* est paru pour la première fois en 1994 chez l'éditrice allemande (et amie de Topor) Gina Kehayoff, ce qui prouve les difficultés qu'il a trouvées en France pour la publier. Il dédie cette publication à sa sœur aînée Hélène (d'Almeida-Topor, prestigieuse historienne, spécialiste en études africaines, décédée en 2020). Elle sera

⁷ R. Topor, « Théâtre et fantasmes », [in] *Ibidem*, pp. 243-246. Ce texte est initialement paru dans *La vocation théâtrale de Roland Topor*, Munich, Gina Kehayoff, Verlag, 1994. Il a été également publié dans le petit catalogue de présentation de la mise en scène de *L'Hiver sous la table* de Zabou Breitman, 2004 (pp. 6-7).

⁸ Ph. Tesson, « Un poème d'amour », [in] *L'Avant-scène théâtre*, n° 1016, 2004, p. 1.

⁹ R. Topor, *La vocation théâtrale de Roland Topor. Dessins pour le théâtre et l'opéra accompagnés d'une pièce inédite "L'hiver sous la table"*, Munich, Gina Kehayoff, 1994, p. 50.

¹⁰ F. Vaillant, *op. cit.*, p. 359.

ensuite publiée par *L'Avant-scène théâtre* en 1997, l'année de la mort de Topor¹¹. Il est difficile de ne pas faire le rapprochement entre Abram Topor, le père de Roland, artiste également, formé à Varsovie, et le personnage de Dragomir :

Dans l'émission de radio « Culture matin » sur France Culture le 7 mars 1994, au moment de la sortie de *La Vocation théâtrale*, Jean Lebrun demande à Topor si cette histoire d'immigré sans papiers, locataire d'un espace réduit au-dessous d'une table, ne serait pas une allusion à son père, émigré de Pologne en 1930. Topor répond par l'affirmative et révèle même qu'il a débuté à la rédaction de ce récit au lendemain de la mort de son père, survenue en 1992. *L'Hiver sous la table* est donc en partie un hommage rendu à Abram Topor, son histoire, sa bonne humeur, son « Trom » (mot qui n'a pas d'équivalent en français) et sa capacité d'adaptation à un confort de vie rudimentaire. Plus largement, c'est une parabole indémodable de la condition des réfugiés ou migrants sans papiers et des gens qui sont « locataires », pauvres, non-propriétaires, les n'ayant-rien ou pas grand-chose et devant s'en contenter. La situation de la traductrice qui sous-loue la table pour améliorer ses modestes revenus est à peine plus enviable¹².

Dans les lignes qui suivent, nous allons développer brièvement ce mouvement ambivalent de va-et-vient entre le corps séduisant et le corps répugnant à travers une série de stratégies d'attraction et de répulsion mises en scène dans la pièce *L'Hiver sous la table* de Roland Topor.

2. Stratégies d'attraction ou le corps séduisant

Une série de six estampes intitulée « Jeux de table », de claire facture onirique, voire surréaliste, imprimées par l'atelier parisien Clot Bramsen & Georges serait à la base de l'idée « de camper l'histoire sous une table », mais la réalisation et la commercialisation du portfolio a mis deux ans de plus par rapport à la publication et à la création de la pièce en 1994. Dans ces variations sur un même thème autour du corps, qui réunit en quelque sorte le voyeurisme, le fétichisme, la dévoration et la séduction, « l'une des images représente un personnage installé sous la table, observant et observé par deux paires de jambes munies d'yeux. Ce dessin fut déterminant pour la rédaction de sa pièce qui en adopta le cadrage et les idées résultantes »¹³.

¹¹ Quant aux mises en scène, et malgré les difficultés rencontrées pour la publication du texte, la pièce a connu un important succès dans le monde. Sa création a eu lieu en Allemagne, au Nationaltheater de Mannheim en 1994. Topor l'a créée lui-même au Théâtre Royal flamand de Bruxelles en 1996. Après la mort de l'auteur en avril 1997, Claude Confortès l'a mise en scène au Studio-Théâtre avec des comédiens de la Comédie française. La magnifique adaptation faite par Zabou Breitman en 2004 au Théâtre de l'Atelier à Paris a eu un énorme retentissement et a remporté six Molières (avec les comédiens Isabelle Carré (Florence Michalon), Dominique Pinon (Dragomir), Liviu Badiu (Gritzka), Guilaine Londez (Raymonde Pouce) et Éric Prat (Marc Thyl). Voir à ce sujet, A. Devaux « Présentation », [in] R. Topor, *Théâtre Panique*, t. 2, Paris, Nouvelles Éditions Wombat, 2016, pp. 117-118.

¹² A. Devaux, *op. cit.*, p. 116.

¹³ *Ibidem*, p. 117. Nous incluons une reproduction de cette estampe en noir et blanc dont nous sommes le propriétaire, achetée à l'atelier Clot Bramsen & Georges à Paris. Il s'agit du numéro 20 d'une série de 40 (20/40). Nous utilisons cette image d'une manière descriptive dans le cadre de cette recherche.



Mais revenons au texte. Mademoiselle Michalon et Monsieur Dragomir, ou Florence et Drago, sont deux « réfugiés terrassés par la misère du monde à qui un dessous de table offre un fragile asile de paix »¹⁴. La pièce est divisée en 14 scènes. L'action se passe pendant un hiver dans le salon d'un appartement ancien, encombré de livres,

*meublé de manière hétéroclite, une table recouverte d'une nappe blanche, avec des livres, des papiers, une machine à écrire, une lampe de bureau. Une corbeille à papier. Là où travaille Florence. / En dessous, des vêtements, des souliers, des outils de cordonnier, une valise en carton, une petite caisse servant de garde-manger. Le tout, très bien rangé, pour un espace assez réduit, style marin. Là où travaille Dragomir*¹⁵.

Le temps passe de manière chronologique, mais non précise, et l'on a vite une impression de superposition ou de suspension temporelle contribuant à créer une ambiance presque irréelle ou onirique.

Il y a cinq personnages. Florence Michalon, « une merveilleuse jeune femme approchant la trentaine. Pulpeuse. Visage enfantin adorable, jambes admirables, un corps épanoui qui fait penser à l'amour. Elle ne minaude jamais, toujours naturelle, candide, ingénue » (*HT*, 119), comme l'indiquent les didascalies initiales où Topor décrit, d'une manière très particulière, à la fois poétique et narrative, rendant bien

¹⁴ J.-M. Ribes, *Préface*, [in] R. Topor, *Théâtre Panique*, t. 2, *op. cit.*, pp. 5-6.

¹⁵ R. Topor, *L'Hiver sous la table*, [in] *Ibidem*, p. 121. Toutes les citations de la pièce feront référence à cette édition. On n'indiquera que l'abréviation *HT* et le numéro de page entre parenthèses.

compte de l'importance qu'il accorde au corps, le caractère des personnages en insistant sur les traits physiques et de caractère. Florence est une jeune traductrice fauchée, provenant d'une ville de province et habitant dans une grande ville, probablement Paris, qui n'arrive pas à satisfaire ses besoins économiques. Considérant que c'est un espace perdu, elle décide de sous-louer le dessous de sa table du salon où elle travaille et mange à Dragomir « la trentaine, mais marqué par les difficultés de la vie. Beau, d'une beauté rugueuse. Immédiatement sympathique. Gentil, timide » (*HT*, 119).

Ce migrant, venu d'un pays d'Europe centrale, survit grâce à son travail de réparation de chaussures des clients qu'il trouve dans la rue. Pendant qu'il travaille sous la table à réparer les semelles, il aide Florence, tant bien que mal, dans sa traduction de *Puanteurs d'amour*, le chef-d'œuvre de Zolozol, le plus « grand auteur vivant... en prison ! » (*HT*, 138), originaire du même pays que Dragomir. Ils partagent donc leur goût de l'étrangeté et de la marginalité à plusieurs niveaux (social, linguistique, vital, érotique...). Ils partagent aussi le « Trom », ce mot intraduisible : « la présence de quelque chose. Un sentiment très fort [...] comme un sourire silencieux... » (*HT*, 127). Une relation d'intérêt commun et d'interdépendance économique se noue entre eux, devenant petit à petit une liaison d'amitié sincère, de partage dans la conception de la vie, mais également de séduction tendre et fortement sensuelle. En effet, Dragomir, dans sa position supposément de subalterne sous la table, a une vue privilégiée sur la partie inférieure du corps de Florence, où les genoux deviennent des yeux vigilants, et les jambes luttent pour se faire une place dans cet espace partagé, devenu champ de bataille, fortement érotisé et fétichisé par le jeu de séduction et de soumission de Dragomir face aux pieds de Florence : « Dragomir enveloppe les pieds de Florence entre ses mains, souffle dessus, les masse, les plaque contre sa poitrine, les frictionne énergiquement » (*HT*, 152). Mais Dragomir est aussi un artiste autodidacte qui s'amuse à dessiner en secret les jambes de Florence : « monsieur Dragomir, vous avez du talent. C'est bien mes jambes » (*HT*, 139).

La situation se compliquera lorsque Gritzka, « cousin de Dragomir, même type, même âge, maigre à faire peur, violoniste » (*HT*, 119), arrive du pays natal et, n'ayant pas où loger, s'installe également sous la table aux pieds de Florence. Gritzka apporte un air de fraîcheur et de naïveté apparente mais, en même temps, de réalité et de pragmatisme. Il montre bien qu'il a les pieds sur terre (et pas les jambes en l'air), ce qui fera réagir les deux personnages principaux :

GRITZKA

Pas mal les jambes de la proprio. Tu couches avec ?

DRAGOMIR

Mais non, qu'est-ce que tu racontes ? Mademoiselle Michalon est très gentille mais elle a une situation au-dessus de la mienne.

GRITZKA

C'est une femme, Drago, une femme comme les autres. Au-dessus ou en dessous, ça ne change rien ! Il y a un homme dans sa vie ?

DRAGOMIR

Je ne crois pas.

GRITZKA

Elle est peut-être lesbienne. Alors là, ce ne serait pas de chance. Sinon, elle vaut le coup. Mignonne, avec des jambes comme ça. Elle n'a peut-être pas de culotte...

DRAGOMIR, *trop vite*

Si, elle en porte une.

GRITZKA

Ah, tu es au courant ! C'est vrai qu'on est bien placé, ça vaut le coup d'œil... (*HT*, 159-160).

C'est Gritzka, en tant que violoniste prodigieux, n'ayant pas pu réussir dans son pays, qui achètera l'appartement loué par Florence et qui facilitera la rencontre heureuse finale après le retour de Dragomir qui était parti au pays natal à cause d'un chagrin d'amour.

Par opposition à ce « trio » d'alliés, malgré les différences d'origine, il y aura Raymonde Pouce, amie de Florence et, en quelque sorte, son « alter ego » : « Même âge. Plus riche, plus sophistiquée, belle mais dure. Dépourvue de grâce naturelle. Réaliste. Froide. Légèrement snob, mais sans exagération » (*HT*, 119). Sous prétexte d'aider son amie, elle entre en compétition avec Florence pour « séduire » ses migrants, lorsqu'elle croit que la traductrice a acheté une nouvelle paire de chaussures, alors que c'est Dragomir qui, par admiration, presque par dévotion, les fait briller en les astiquant et en crachant « un petit peu dessus » car il connaît « tous les trucs pour faire revivre le cuir » (*HT*, 128). Sachant qu'il est sous la table et tâchant de le dégrader en l'animalisant : « je crois que je préférerais encore un chien » (*HT*, 129), Raymonde se permet de mépriser l'homme sous la table en même temps qu'elle montre sa faiblesse et sa jalousie : « Tu préfères garder le secret ? Tu as peur que j'achète le même modèle et que je séduise ton émigrant ! » (*HT*, 133).

Enfin, nous trouvons Marc Thyl, « élégant quadragénaire. Très antipathique. a avalé une canne. Faux, fils de famille. Voix étudiée, attitude étudiée. Radin » (*HT*, 119). C'est l'éditeur de Florence, agissant également par contraste face à Dragomir, qui veut la séduire lui offrant le confort d'une vie de luxe : « J'ai pourtant consenti un gros effort ; vous êtes la mieux payée de mes traductrices. Ne me dites pas que vous avez des soucis d'argent. Une fille comme vous devrait sortir, danser, aller au ski, faire du shopping... Venez dîner à la maison mardi » (*HT*, 174). Néanmoins, Monsieur Thyl désapprouve la présence de Dragomir et de Gritzka sous la table : « les hommes sont des bêtes féroces tourmentés par un monstrueux appétit, toujours en chasse, toujours en rut... Alors c'est entendu, je vous attends mardi soir ? » (*HT*, 177). Il considère également que la traductrice consacre trop de temps à sa traduction et permet que celle-ci paraisse sous le nom de Mochalon au lieu de Michalon, entraînant une confusion humoristique à cause du passage de « miche(s) » à « moche » : « Florence Mochalon ! Je ne m'appelle pas Mochalon, monsieur Thyl, mon nom c'est Michalon. Florence Michalon » (*HT*, 196-197). Florence réagira en

lui envoyant un verre de champagne « en pleine figure » et en lui fracassant « une chaise sur la tête » :

Salope ! Il la gifle. [...] Ah ! la sale pute... Elle m'a fait mal... C'est bien les bonnes femmes... On se met en quatre pour leur faire plaisir et on en prend plein la gueule... Je publie sa traduction merdique... [...] Elle est pauvre, elle est moche... molle de poitrine, basse du cul, des poils sur les bras, comme un singe... mal foutue, un goût de chiottes pour s'habiller... Elle aurait dû rester avec son émigré, ils étaient faits l'un pour l'autre. Moi, je vais retourner avec sa copine ! (HT, 198-199).

3. Stratégies de répulsion ou le corps répugnant

Roland Topor insiste souvent sur le côté scatologique (et eschatologique également) ou grotesque du corps dans son devenir inexorable vers la mort. Cela est représenté dans la pièce par un stratagème littéraire, concrètement la reproduction fictive des extraits de *Puanteurs d'amour* de Zolozol que Florence est en train de traduire. Ces images extrêmes du corps, verbalisées ou plutôt incarnées dans la bouche des personnages, et concrètement de la traductrice, agissent dans l'imaginaire de la personne qui lit le texte ou assiste à la mise en scène par contraste avec l'image du corps dans sa splendeur, fortement liée à l'attraction physique dans un contexte de séduction sexuelle.

Cet effet se produira dans la pièce à deux reprises. Dans la scène IV, Florence ayant perdu un bouton de son chemisier, avec les connotations sexuelles que cela peut éveiller, propose à Dragomir de venir le chercher « chez lui » sous la table. On assiste à une sorte de « strip-tease » de Florence plein d'ambiguïté, à la fois tendre et sensuel, où elle se met pratiquement à nu : « *ouvrant son chemisier, en soutien-gorge. [...] Elle retire son chemisier, le secoue. [...] Elle défait son soutien-gorge et secoue sa poitrine. [...] remontant sa jupe, en slip et porte-jarretelles, très sexy. [...] Elle effleure ses lèvres d'un baiser rapide* » (HT, 140-143). Pendant qu'ils entreprennent ensemble d'une manière ludique, presque enfantine, cette « recherche du bouton perdu », Florence en profite pour poser quelques questions de traduction, ce qui contribue à créer un effet comique par contraste entre la situation très connotée sexuellement et le brouillon que Dragomir a trouvé dans la corbeille à papier.

DRAGOMIR, *lisant*

« Cette sensation s'augmenta par degrés et parvint à une telle énergie que mon âme, concentrée dans le milieu de moi-même, avait quitté toutes les autres parties de mon corps pour ne s'arrêter qu'en ce... »

FLORENCE, *continuant à trier les papiers*

Il ne doit pas se trouver loin. Je parie qu'il nous crève les yeux et qu'on ne le remarque pas.

DRAGOMIR, *le papier à la main*

« ... les autres parties de mon corps pour ne s'arrêter qu'en ce... » Qu'en ce quoi ? Pourquoi vous avez arrêté ?

FLORENCE

« Groukiniak ». Un mot que je ne connais pas. J'ai cherché dans le dictionnaire, il n'y est pas. [...]

DRAGOMIR

Un mot d'argot, très sale, qu'il vaut mieux ne pas connaître. Si mes parents m'avaient entendu prononcer « Groukiniak », j'aurais reçu une bonne paire de gifles.

FLORENCE

Puisque Zolozol, votre plus grand auteur vivant, utilise « Groukiniak », vous pouvez me le traduire sans rougir, il n'y a pas de mal.

DRAGOMIR

[...] Mais je manque de vocabulaire en français... Attendez, « Groukiniak » est l'équivalent de « Cramouille ». Oui, « Cramouille », c'est à peu près ça ? [...] Un mot très vulgaire pour désigner le sexe féminin (*HT*, 137-139).

Dans la scène V, on assiste à l'un des rares moments où les propos de Florence et de Dragomir se croisent et se superposent : « *Dragomir prépare son déjeuner. [...] Florence à sa table tape à la machine. Tous deux parlent seuls. Le vacarme est considérable mais conserve le charme du quotidien* » (*HT*, 144). Il s'agit de deux monologues simultanés, précisément pour montrer cette opposition entre le corps désirant et le corps dégoûtant. Toutefois, ce sera le langage du corps désirant qui « domine ». Nous les reproduisons en parallèle pour rendre plus visible cet effet de contraste et d'opposition :

FLORENCE, *tapant d'après son manuscrit*

C'est un t ou un r ? Ah, oui, un b... Nous sommes un peu de boue figurée, sortie du néant et destinée à la pourriture. Où était notre corps pendant les siècles passés ? Quoi de plus honteux que son origine, sa naissance et les infirmités de son enfance ? » Zut ! Je n'arrive plus à me relire... Les miches... Les mines... Ah, c'est ça... « Les misères actuelles de notre corps ne doivent pas moins nous humilier... » Il exagère quand même... « Malgré tous les soins que nous pouvons lui prodiguer, il reste un sac de pourriture, une masse de chair criminelle qui nous confond par ses inclinations brutales ; une chair sujette à toutes sortes de maladies et d'infirmités, qui est forcée de recourir aux excréments de la terre et à la dépouille des bêtes, pour se cacher et se garantir des injures de l'air... Que deviendra ce corps par la suite ? Épuisé de fatigue et cassé de vieillesse, il deviendra un cadavre hideux, une pourriture infecte, la pâture des vers et enfin une poussière inutile... » Ouf, fin du chapitre (*HT*, 144-145).

DRAGOMIR, *monologue simultané, mais sa voix domine*

Pan ! sur le cou et pan ! sur le clou, pan ! sur le dos et pan ! sur la peau, pan ! sur les fesses et pan ! sur la graisse, pan ! sur les cuisses et pan ! sur les Suisses... Elle a vraiment des jambes magnifiques... Des jambes comme celles-là, il n'y a pas une femme sur cent qui en possède... Qu'est-ce que je raconte, une femme sur mille, et même sur cent mille... Des petits pieds tous mignons, des chevilles bien fines, et les mollets... et les genoux, ah les genoux, voilà ce qui fait la qualité d'une jambe ! Des jolies jambes avec des genoux osseux, ce ne sont plus de jolies jambes... Des genoux ronds, moelleux, quand ils sont rapprochés, on dirait des seins... Quand elle les écarte, ils tendent les bras comme un fauteuil... Je n'ai jamais vu des jambes aussi belles... [...] Je me demande comment sont les fesses de Florence... Oh, elles doivent être à la hauteur, il n'y a pas de raison, avec des jambes pareilles, je suis tranquille, il n'y a pas de souci à se faire... (*HT*, 145).

Conclusion : pour un art viscéral

Les auteurs « paniques », ces « fouilleurs de cul et de ventre » ou encore ces « racleurs sarcastiques de l'infini », en tant qu'artistes « viscéraux », pour revenir

à la citation initiale de Marcel Moreau, prennent le corps comme terrain privilégié d'exploration artistique et littéraire proposant à la personne qui lit, regarde ou assiste aux spectacles, le déchiffrement de son propre désir. C'est pour cette raison que le corps sera revendiqué et sacralisé. Ils récupèrent en quelque sorte ce qui avait été jugé comme sordide, bas et immonde par les valeurs éthiques et esthétiques de la société occidentale, fortement influencée par l'héritage judéo-chrétien.

En ce sens, Roland Topor choisira le corps de façon obsessionnelle comme matière première pour sa création artistique. En effet, il est présent partout dans ses œuvres : ses dessins, ses nouvelles, ses romans et, comme nous l'avons démontré, ses pièces, tout particulièrement *L'Hiver sous la table*, peut-être la plus émotive de toute sa production. Il s'agit souvent d'un corps symbolique et « monstrueux », aimé et détesté, corps sacrifié, morcelé, mutilé, explosé ; mais également corps épanoui, désiré, dominé, fétichisé. Il est évident que l'auteur tâche à tout prix de se libérer des contraintes sociales d'une manière subversive par l'intermédiaire du corps et de la sexualité. Il essaie d'incarner le corps, de montrer sa peau et ses organes, ses parties externes et internes, de façon charnelle et « acharnée », de rendre hommage à ce corps multiple, ambigu et ambivalent, qui constitue notre prison et notre liberté, notre (seule) essence ; de restituer le désir à l'être humain, car, à son sens, c'est la sexualité dans sa diversité qui nous rend humains, contrairement aux autres théories négationnistes qui prônent son anéantissement et qui soutiennent que le corps nous animalise.

Nous sommes face à une œuvre, et concrètement à un théâtre, qui représente le retour du corps à la matière. Cette obsession du corps va toujours de pair avec sa volonté de transgresser tous les tabous personnels et collectifs qui sont en rapport avec le corporel et elle se sert de l'humour comme démarche artistique et technique d'expression qui agit par contraste à mode d'exutoire. En effet, « toute l'œuvre de Roland est un songe révolté, un cauchemar réjouissant qui ricane de l'épouvante »¹⁶.

Pour Jean Michel Ribes, Topor est un acteur « rebelle de la comédie humaine, qui refusait le rôle que lui avait distribué un tyrannique destin, implacablement mis en scène par la société »¹⁷. En effet, aux yeux de Roland Topor, tout acte de rébellion contre les systèmes d'oppression (bourgeois ou capitalistes) qui n'envisage pas de libérer le corps et la sexualité dans leur pluralité de formes et de manifestations, tout en revendiquant et en mettant en pratique la force des sentiments et de l'amitié, l'amour de soi et de l'autre, reste prisonnier du système qu'il dénonce.

¹⁶ J.-M. Ribes, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷ *Ibidem.*

BAPTISTE JACOMINO
Envers de Paris

La jouissance de la mortification de la jouissance : Modiano avec Lacan

*The « jouissance » of the mortification of « jouissance » :
Modiano with Lacan*

Abstract: Through the term « jouissance », Jacques Lacan designates what disrupts the life of the body, what creates a hole in the implementation of the principle of pleasure and leads the speaking subject to consider his body as an Other, always somehow strange – that is impossible to control, if not threatening. Reading the work of Patrick Modiano in light of this lacanian concept of « jouissance » reveals a very singular use of proper nouns in his writings. Often, Modiano uses these signifiers in a way that mortifies jouissance and in the same movement brings about a new jouissance : the white, poetic jouissance that produces his way of mortifying jouissance.

Keywords: Modiano, Lacan, enjoyment, mortification

Dans ses derniers séminaires, Jacques Lacan « invite la pratique analytique à se centrer sur la jouissance comme événement de corps »¹. L'Autre auquel l'être parlant a affaire dans la jouissance, c'est son corps, qui en fait trop ou trop peu, qui en tout cas lui échappe d'une manière qu'aucune médecine ne suffit à expliquer ou à guérir². La jouissance est ce qui vient faire trou dans l'équilibre du corps et le rend excessivement délicieux aussi bien qu'étrange, douloureux ou angoissant.

¹ J.-A. Miller, « La jouissance féminine n'est-elle pas la jouissance comme telle ? », [in] *Quarto*, n° 122, 2019, pp. 10-15, p.13.

² C. Crosali, « Cet événement de corps qu'est la jouissance », [in] *Hebdo-blog*, n° 206, 2020, en ligne, <https://www.hebdo-blog.fr/cet-evenement-de-corps-quest-jouissance/> (page consultée le 06.05.2024).

La langue offre une réponse à cette angoisse. « Il y a deux effets du signifiant sur le corps, dit Jacques-Alain Miller, la mortification et la production du plus-de-jour. Si le signifiant tue la jouissance, il la produit aussi bien. Dans le corps de l'enseignement de Lacan se produit donc une mise en continuité de ces deux versants. Si on les prend comme l'envers et l'endroit, disons que s'établit en eux un rapport conforme à la bande de Moebius où l'envers est en continuité avec l'endroit »³. On entend là, entre autres, que, chez un même être parlant, certains signifiants, notamment dans le cadre transférentiel de la cure, ont un effet de mortification de la jouissance, tandis que d'autres, ou parfois les mêmes, produisent une jouissance nouvelle. Pour le dire autrement, les mots peuvent produire un soulagement aussi bien qu'un trouble.

Il y a, chez Patrick Modiano, des signifiants qui se situent précisément au croisement des deux côtés de la bande de Moebius, à cet endroit où la mortification de la jouissance est elle-même une jouissance. Cette jouissance de la mortification de la jouissance est une singularité de son œuvre. Elle renvoie à une manière symptomatique qu'a le corps de ne pas tourner rond. Du moins est-ce depuis cette approche psychanalytique du corps, héritée du dernier Lacan et de Jacques-Alain Miller, que nous proposons de lire Modiano.

1. D'une jouissance à l'autre

« Bosmans s'était souvenu qu'un mot, Chevreuse, revenait dans la conversation »⁴. C'est ainsi que débute *Chevreuse* de Patrick Modiano. Un signifiant émerge dans la mémoire du personnage. D'où vient-il ? a quoi renvoie-t-il ? De quoi est-il le nom ? Les réponses à ces questions tardent à venir. On retrouve cela souvent chez Modiano. Un mot ressurgit, lourd d'un passé obscur et toujours un peu inquiétant. Il déclenche une enquête de la part du personnage narrateur, mais, d'une part, l'enquête n'aboutit à rien de limpide et de définitif et, d'autre part, la rêverie que suscite le mot l'emporte très largement sur la hâte d'en éclairer le sens et l'histoire. S'il y a souvent quelque chose du genre policier dans les romans de Modiano, c'est d'une manière lointaine, rêveuse, comme si la résolution de l'intrigue importait bien moins que la poésie du parcours.

Le signifiant laisse longtemps dans l'opacité le signifié et la chose auxquels il renvoie. On doit à la linguistique stoïcienne la distinction entre le signifiant, le signifié et le référent ou la chose⁵. Mais, après Freud et Lacan, le mot « Chose » résonne

³ J.-A. Miller, *L'os d'une cure*, Paris, Navarin, 2018, p. 66.

⁴ P. Modiano, *Chevreuse*, Paris Gallimard, coll. « Folio », 2023, p. 1.

⁵ « À la suite des Stoïciens, on a longtemps distingué dans le signe une face sonore [...], une signification [...] et un référent. » C. Rico, « Le signe, "domaine fermé" », [in] *Poétique*, n° 144, 2005/4, pp. 387-411, p. 387.

autrement : il renvoie à l'obscur de la jouissance⁶. En se maintenant à la surface du signifiant, non seulement dans cette première phrase de *Chevreuse*, mais si souvent dans ses livres, Modiano tient la Chose, en tous ses sens, à distance. Il mortifie une jouissance venue du passé.

Au cours du récit, Bosmans devient romancier. Voilà ce qui nous est dit de son travail d'écriture et de ses effets : « Le matin, au village, il continuait d'écrire son livre, dans la chambre ou dehors, sur l'une des tables du café. Le livre portait un titre provisoire : *Le Noir de l'été*. En effet, il y avait un contraste entre la lumière du Midi et celle des rues de Paris où évoluaient les personnages troubles qu'il avait connus. Au fil des pages, il les faisait glisser dans un monde parallèle où il n'avait plus rien à craindre d'eux »⁷. La jouissance est doublement mortifiée, par le signifiant qui l'épingle et par l'écriture qui la fait glisser dans un monde parallèle. Devenue fiction, la jouissance ne produit plus l'angoisse qu'elle suscite quand on l'approche.

Pourtant, dès la première phrase du roman, le signifiant, loin de seulement mortifier, produit une jouissance. Le mot « Chevreuse », comme tant d'autres noms propres chez Modiano, détachés de toute signification claire, précisément parce qu'ils flottent ainsi dans une grâce poétique, font de l'effet. Le même nom propre mortifie et produit de la jouissance : il produit de la jouissance parce qu'il la mortifie.

« Il fut surpris, lit-on encore dans *Chevreuse*, de voir son nom dans cet agenda parmi les pages blanches – et surtout quinze ans après. On aurait dit qu'à travers toutes ces années un éclat de lumière lui parvenait enfin, celui d'une étoile morte »⁸. La lumière d'une étoile morte, telle est la jouissance que produit chez Modiano le signifiant mortifiant. Parce qu'il renvoie à une chose lointaine, obscure, mortifiée par le signifiant qui la fixe et par l'écriture qui la fige, le signifiant produit cette jouissance singulière qu'est la jouissance de l'absence de jouissance.

2. Listes opaques

C'est quelquefois une liste de noms propres qui produit chez Modiano cette sortie du sens et cette jouissance poétique. Les signifiants sont alors placés, comme les vers d'un poème, les uns au-dessus des autres. Il n'y a pas de lien logique entre eux, pas de syntaxe qui les lie. Le narrateur nous dit seulement que ce sont les noms de personnes et de lieux qui lui reviennent à l'esprit sans qu'il sache encore quel lien ils pourraient avoir entre eux, ce à quoi ils renvoient exactement. Le texte ramène

⁶ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre VII, 1959-1960*, Paris, Seuil, 1986, texte établi par Jacques-Alain Miller.

⁷ P. Modiano, *Chevreuse, op. cit.*, p. 144.

⁸ *Ibidem*, p. 96.

ainsi les mots qui le constituent à leur « motérialité »⁹. Le néologisme est de Lacan. Il évoque la dimension matérielle du mot, non pas ce qui en lui signifie, mais plutôt ce qui pèse, ce qui impacte, ce qui opère à la manière d'un corps sur un autre corps. Cet extrait de *Souvenirs dormants* de Modiano en donne un exemple :

Je tente de mettre de l'ordre dans mes souvenirs. Chacun d'eux est une pièce de puzzle, mais il en manque beaucoup, de sorte que la plupart restent isolées. Parfois, je parviens à en rassembler trois ou quatre, mais pas plus. Alors, je note des bribes qui me reviennent dans le désordre, liste de noms ou de phrases très brèves. Je souhaite que ces noms comme des aimants en attirent de nouveaux à la surface et que ces bouts de phrases finissent par former des paragraphes et des chapitres qui s'enchaînent. En attendant je passe mes journées dans l'un de ces grands hangars qui ressemblent aux garages d'autrefois, à la poursuite de personnes et d'objets perdus.

Djorie Bruss
 Emmanuel Brucken (photographe)
 Jean Meyer (Jean les yeux bleus)
 Gaëlle et Guy Vincent
 Annie Caissley, 11 rue des Marronniers
 Van der Mervenne
 Joseph Nasch, 33 avenue Montaigne
 J. de Fleurie (libraire), 2 rue Baste, 19^e
 Olga Ordinaire, 9 rue Duranton, 15^e
 Arian Pathé, 4 rue Quentin-Bauchart
 Douglas Eyben
 Anna Seidner
 Marie Molitor
 Pierrot 43...

Au cours de ce travail que l'on fait à tâtons, certains noms brillent par intermittence tels des signaux qui vous donneraient accès à un chemin caché¹⁰.

Ces signaux indiquent un chemin caché tout en le maintenant caché. La précision des noms de personnes et de lieux, loin d'éclairer sur un sens ou sur un référent, mortifie le réel auquel elle renvoie et nous maintient « à la surface » du signifiant. Chaque ligne sonne à la fois comme une épitaphe et comme un vers libre. Les mots sont détachés, dans cette liste brumeuse, des jouissances passées dont ils sont un écho étouffé. De là naît une autre jouissance, poétique, de la lettre et du son de chacun des mots réduit à sa motérialité.

3. La jouissance de l'éther

Cette jouissance rappelle l'expérience d'un anesthésiant, l'éther, que Modiano narre dans ses romans comme dans divers entretiens sur sa vie. « De temps en

⁹ J. Lacan, « Conférence à Genève sur le symptôme », [in] *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, n° 5, 1985, pp. 5-23, p. 12 : « C'est, si vous me permettez d'employer pour la première fois ce terme, dans ce motérialisme que réside la prise de l'inconscient ».

¹⁰ P. Modiano, *Souvenirs dormants*, Paris, Gallimard, 2019, pp. 60-61.

temps, lit-on dans *Accident nocturne*, j'essayais d'ouvrir les yeux, mais je retombais dans un demi-sommeil. Puis je me suis rappelé vaguement l'accident et j'ai voulu me retourner pour vérifier si elle occupait toujours l'autre lit. Mais je n'avais pas la force de faire le moindre geste et cette immobilité me procurait une sensation de bien-être. Je me suis souvenu aussi de la grosse muselière noire. C'était sans doute l'éther qui m'avait mis dans cet état »¹¹. Dans d'autres livres de Modiano, on trouve, à la place de l'éther, différents dispositifs aux effets semblables. Par exemple, dans *Catherine Certitude*, on lit ceci :

Je n'ai jamais rien vu sur le plateau de cette balance. Sauf papa. Aux rares moments où Monsieur Casterade, son associé, était absent, papa se tenait immobile et silencieux au milieu du plateau de la balance, les mains dans les poches, le visage incliné. Il fixait d'un regard pensif le cadran de la balance, dont l'aiguille marquait – je m'en souviens – soixante-sept kilos. Quelquefois, il me disait :

– Tu viens Catherine ?

Et j'allais le rejoindre sur la balance. Nous restions là, tous les deux, les mains de papa sur mes épaules. Nous ne bougions pas. Nous avons l'air de prendre la pose devant l'objectif d'un photographe. J'avais ôté mes lunettes, et papa avait ôté les siennes. Tout était doux et brumeux autour de nous. Le temps s'était arrêté. Nous étions bien¹².

Catherine Certitude est un livre pour les enfants, un public auquel il est plus convenable de décrire une telle scène que de parler d'éther, tant les effets troubles de l'anesthésiant peuvent être inquiétants. Mais la jouissance évoquée est du même ordre dans les deux cas : un adoucissement causé par une mortification. On apprend plus loin que Catherine Certitude aime aussi enlever ses lunettes quand elle danse. Et, la légèreté qu'elle se donne est une défense. Sa mère est à New York. Elle ne vit pas avec la petite Catherine et son père à Paris. On n'en sait pas plus, même si, bien sûr, il n'est pas interdit d'imaginer une rupture entre les parents, un sentiment d'abandon de la petite fille, une jouissance traumatique que le père et la fille aiment alléger en produisant une autre jouissance douce et brumeuse.

Par l'opération du signifiant comme sous l'effet de l'éther, de la danse ou de la myopie, c'est une jouissance anesthésique qui survient, celle du corps qui se jouit de ne plus jouir : une jouissance blanche. Si l'on peut parler d'écriture blanche pour désigner ce autour de quoi nous tournons chez Modiano, c'est en un sens différent de ce que Roland Barthes appelle « écriture blanche » dans *Le degré zéro de l'écriture*¹³. Pour se dégager du lyrisme, des artifices rhétoriques, du pathétique, et « presque » du style, en ce qu'il est la trace d'une singularité de l'auteur, l'une des voies nouvelles que désigne Barthes en 1953 se situe du côté de la neutralité. Il fait l'éloge d'une « [...] langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit »¹⁴. Il donne en exemple

¹¹ P. Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2003, p. 15.

¹² P. Modiano, *Catherine Certitude*, Paris, Gallimard, 1988, p. 14.

¹³ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 108-111.

¹⁴ *Ibidem*, p. 109.

L'Étranger de Camus¹⁵. La transparence, ou, du moins, l'apparente transparence que l'on rencontre dans ce roman lui semble être celle d'une « écriture innocente ». L'écriture blanche de Modiano n'est ni neutre, ni innocente. La jouissance qui passe dans ses livres, comme toute jouissance, fait tâche. Elle fait obstacle à tout idéal de pureté, de transparence à soi ou de quiétude. Et la façon qu'a Modiano de jouir de la mortification de la jouissance est symptomatique d'un style propre à son auteur. La blancheur est plutôt ici de l'ordre du fantomatique : elle renvoie à un réel appartenant au passé qui continue d'inquiéter, mais de façon flottante, mystérieuse et propice à la rêverie. Comme le corps du fantôme, le corps jouissant est mortifié par l'action du signifiant et de l'écriture.

4. Du symptôme au sinthome

C'est en somme une jouissance de mort-vivant, qui se rattache à la catégorie clinique de la névrose obsessionnelle. L'obsessionnel, écrit Lacan, « [...] est dans le moment anticipé de la mort du maître, à partir de quoi il vivra, mais en attendant quoi il s'identifie à lui comme mort, et ce moyennant quoi il est lui-même déjà mort »¹⁶. La mort est une défense contre les jouissances de la vie et le signifiant est son instrument privilégié. « L'ordinaire de la clinique de l'obsessionnel consiste en un mode de jouir indiscernable d'une activité quotidienne de significantisation qui ne laisse rien en dehors. C'est un trait de la personnalité, quelque chose qui se confond avec son propre style de vie, sans que ça fasse symptôme pour lui, même si cela fait symptôme pour son entourage, et notamment pour le conjoint »¹⁷. Le trait que nous relevons dans les livres de Modiano, la jouissance de la mortification de la jouissance, relève de cette activité de significantisation.

Dans l'histoire de la psychanalyse, le premier cas de névrose obsessionnelle qui ait été étudié comme tel est celui de l'homme aux rats. Quand Alfredo Zenoni le relit, à la suite de la présentation qu'en a fait Freud et des lectures qu'en a données Lacan, il note « Finalement, il s'avère que sur les deux versants ce sont toujours les mêmes deux fils, celui de la pulsion et celui de la défense, celui de la jouissance et celui du signifiant, qui s'entrecroisent. Les « phénomènes de la pensée »¹⁸, que Freud décrira dans le détail, et la motion pulsionnelle sont étroitement mêlés. La jouissance et la mortification de la jouissance coexistent, se confrontent, s'interpénètrent [...] »¹⁹.

¹⁵ A. Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

¹⁶ J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 313.

¹⁷ A. Zenoni, « Le plus-de-jouir dans la névrose obsessionnelle », [in] *La Cause freudienne*, n° 70, 2008/3, pp. 143-154, p. 151.

¹⁸ S. Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, p. 248.

¹⁹ A. Zenoni, *op. cit.*, p.144.

C'est bien d'une telle interpénétration que relève la jouissance de la mortification de la jouissance que nous pointons. La signification qu'opère souvent le nom propre mystérieux chez Modiano est tout à la fois une mortification et une production de jouissance.

De cette jouissance, on se berce, comme d'un rêve qui maintient endormi. Et comme dans un rêve, soudain, par un trait rapide, le réveil surgit. Il prend parfois la forme, chez Modiano, d'un geste grossier, venu interrompre le cours d'une jouissance qui flottait indéfiniment. C'est ainsi, par exemple, que le personnage principal de *Dimanches d'août* fait un bras d'honneur inattendu à son interlocuteur venu du passé²⁰. Une lourde secousse brise le charme léger dans lequel le sujet s'enfonçait. Sans doute est-ce pour l'hypnose poétique d'une langue mortifiante que souvent on va vers Modiano, mais on y bute aussi parfois sur une obscénité surprenante, qui produit une autre jouissance, non plus blanche et anesthésique, mais vivement colorée et brutale. Elle aussi renvoie à la névrose obsessionnelle, dans laquelle, comme le note Alfredo Zenoni,

[le] « retour » de la jouissance se manifeste, par moments, dans des phénomènes aigus, insupportables, et particulièrement dans la pensée. La pensée du sujet est ainsi traversée par des ordres « fous », des pensées blasphématoires, des fantaisies perverses, par des images qui sont contraires à ses principes, à ses obligations, à ses idéaux. Ainsi, alors que l'homme aux rats entend le récit du supplice du rat, s'impose immédiatement à lui la pensée que ce supplice pourrait s'appliquer à une personne qui lui est chère. Parfois, ce sont des injures qui, dépassant sa pensée, viennent faire écho à ce qui de la jouissance échapperait au signifiant dans ce qu'il a de plus cher²¹.

Renvoyer ainsi l'écriture de Modiano à la catégorie de la névrose obsessionnelle ne l'y réduit pas. Au contraire, ce dont ses livres témoignent, c'est d'un renversement singulier de symptômes obsessionnels en sinthome littéraire. En analyse, le symptôme, dans le cadre du transfert, nourrit une élucubration indéfinie sur son sens. L'analysant se demande ce que lui dit ce qui cloche chez lui et il n'en finit pas de corriger, de multiplier, de dérouler les significations qu'il y lit. Le sinthome, lui, se situe hors sens. Ce qui cloche est ramené, par cette opération-réduction qu'est la psychanalyse, à un simple *quantum* de jouissance, dépourvu de signification, qui continue de se répéter²². Bien qu'ils se situent en dehors du dispositif psychanalytique, les noms propres tels qu'ils surgissent et flottent chez Modiano indiquent ce chemin du sinthome en ce qu'ils ne nourrissent pas une soif d'élucidation par

²⁰ P. Modiano, *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, 2019, p. 19 : « Mais brusquement, à l'instant où la camionnette démarrait, son visage se figea dans une expression de stupeur : je n'avais pas pu m'empêcher de lui faire – geste incompréhensible de la part d'un homme réservé comme je le suis – un bras d'honneur ».

²¹ *Ibidem*, p. 149.

²² J. Dhéret, « Du symptôme au "sinthome" », Conférence donnée à la Section clinique de Clermont-Ferrand le 3 avril 2010, en ligne, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjkhDX1m5eEAXW4UKQEhXJbB_EQFnoECBAQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.lacan-universite.fr%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F12%2FLES-JEUX-DU-CORPS-ET-DU-SYMPOTOME.pdf&usq=AOvVaw3yixbVdqUqpVMYzCmN1tCS&opi=89978449 (page consultée le 04.05.2024).

le sens, mais plutôt une jouissance blanche singulière, qui se répète, parfois d'une page à l'autre, souvent d'un livre à l'autre, coupée quelquefois par l'intrusion d'une autre jouissance, brutale, qui vaut elle-même plus par son effet de réveil que par son sens. Paradoxalement, les histoires de Patrick Modiano n'« hystorisent » pas, pour reprendre un néologisme de Lacan, à mi-chemin entre « hystérie » et « histoire » : elles ne produisent pas une avidité de sens qui amènerait à fouiller fébrilement l'histoire pour en trouver le fin mot²³. Elles amènent plutôt à un flottement hors sens coupé de quelques courts-circuits eux-mêmes débarrassés de l'obsession du sens.

Conclusion

C'est pourquoi on peut appliquer à Modiano cette phrase de Lacan : « Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position [...], c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède »²⁴. Modiano ne précède pas le psychanalyste au sens où il découvrirait avant lui une vérité d'ordre théorique, mais plutôt parce que ses livres conduisent, hors sens, vers une certaine motérialité blanche, éthérée, qui constitue son style. Le symptôme n'est plus alors seulement ce par quoi un sujet vient encore et encore buter douloureusement sur un même réel. Il se fait sinthome en devenant le creuset d'une fécondité singulière, qui se manifeste, chez Modiano, par l'unité et l'unicité d'une écriture blanche.

De Bosmans, le narrateur personnage de *Chevreuse*, on lit ceci dans les dernières pages du livre : « [...] les rares instants où certains détails de ses vies précédentes se rappelaient à lui, c'était comme s'il ne les voyait plus qu'à travers une vitre dépolie »²⁵. Le mot chez Modiano opère à la manière d'une telle vitre dépolie qui mortifie le réel en le repoussant au loin et en le rendant blême. Il en exténue la charge de jouissance et il devient le support et la surface d'une jouissance légère produite par cette exténuation même.

²³ J. Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 571.

²⁴ *Ibidem*, p. 192.

²⁵ P. Modiano, *Chevreuse*, *op. cit.*, p. 130.

EMMA CURTY
CTELA, Université Côte d'Azur

Sentiments du corps obscène dans la poésie de James Sacré

Sentiments of the obscene body in the poetry of James Sacré

Abstract: This article examines the representation of the obscene body in the poetry of James Sacré, a major figure of the new lyricism in contemporary French poetry. This article aims to highlight the main dynamics of an obscene body that obey less a transgression of moral or linguistic decency than a will to grasp the ambiguity of desires, the modesty of intimacy and the connections with space-time as accurately as possible.

Keywords: body, organs, nudity, sexuality, intimacy, landscape

Si « la valorisation du corps apparaît bien comme une caractéristique générale de la modernité littéraire et artistique »¹, elle suit plusieurs conceptions, plusieurs pratiques et plusieurs écritures qui permettent à Michel Collot de déceler « une ligne de partage assez nette »² dans le champ de la poésie française du XX^e siècle. Dans son ouvrage *Le corps cosmos*, le critique met en valeur « deux versions du corps »³. La première « dissout le sujet dans l'anonymat d'un corps im-propre, exhibé comme un objet ou comme une collection d'organes »⁴ par une écriture morcelée et angoissée qui peut flirter avec la scatologie. L'autre, plus harmonieuse, cherche non seulement à « renouer les fils entre les membres et les organes dis-

¹ M. Collot, *Le corps-cosmos*, Bruxelles, La lettre Volée, 2008, coll. « Essais », p. 16.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

persés »⁵, mais aussi, à travers un langage de l'unité lyrique, à « retisser les liens qui les unissent à la chair du monde »⁶. Poète né en 1939, James Sacré est l'un des représentants de ce deuxième versant. La représentation omniprésente du corps dans son œuvre – qu'il soit le sien ou celui des autres : êtres aimés ou anonymes, animal ou paysage – répond à la recherche d'un dialogue et d'un accord entre toutes les parties du monde vivant. Dans cette quête poétique marquée par la gaucherie volontaire de la syntaxe, le poète accueille le corps ordinaire, *vulgaire* au sens premier du terme, c'est-à-dire admis et pratiqué par tous. Un corps qui « pass[e] à la douche » et « fai[t] un peu de gym »⁷, qui « lav[e] du linge »⁸ et s'applique une « pommade pour [l]a peau »⁹, qui donne « à manger au vieux chat » ou n'oublie pas de « rentrer le courrier »¹⁰. Cette « familière proximité »¹¹ donnée au lecteur soutient une dynamique plus profonde encore, qui consiste à rendre visibles les parties du corps habituellement concernées par la dissimulation pudique, ainsi que les émissions et les actes qui leur sont associés. Ce faisant, le poète vendéen rejoint une tradition poétique qui affronte les interdits moraux et langagiers en exhibant le bas corporel par des mots crus. Néanmoins, à rebours des écrits d'un Bataille ou d'un Artaud, les regards impudiques de James Sacré ne se figent pas dans la fascination du sordide ou du grossier. Cet article vise à montrer comment, en conciliant la beauté et le trivial, le poète représente des réalités matérielles impures sans « mises en scènes de l'obscénité » (PA 60) pour les conjuguer à un lyrisme original.

1. Du « désir mal formulé » à la « grossièreté organique »

Dans la droite ligne de la topologie rabelaisienne où « le bas vaut le haut »¹², James Sacré laisse percer l'organique et le sexuel en un geste d'écriture qui n'est jamais animé par un désir de transgression ou de scandale. Il ne s'agit ni de « mettre de la pornographie dans [s]es poèmes »¹³, ni de « choquer »¹⁴. Le poète définit

⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶ *Ibidem*.

⁷ J. Sacré, *Broussaille de vers et de prose (où se trouve pris le mot paysage)*, Sens, Obsidiane, 2006, coll. « Vif d'enclume », p. 24.

⁸ J. Sacré, *Viens, dit quelqu'un*, Marseille, André Dimanche, 1996, coll. « Ryōan-ji », p. 27.

⁹ J. Sacré, *Un effacement continué ? Portrait du père en travers du temps 2*, Vandœuvre-les-Nancy, La Dragonne, 2016, p. 75.

¹⁰ J. Sacré, *America solitudes*, Marseille, André Dimanche, 2010, p. 141.

¹¹ J. Sacré, *Parler avec le poème [1979-2009]*, Genève, La Baconnière, 2013, coll. « Langages », p. 61.

¹² Le poète a consacré à Rabelais un article académique au titre éloquent : J. Sacré, « Les métamorphoses d'une braguette », [in] *Littérature*, n° 26, 1977, p. 66.

¹³ *Ibidem*, p. 60.

¹⁴ *Ibidem*, p. 62.

l'obscénité comme « ce qui blesse la pudeur, ce qui est indécent »¹⁵, mais le recours au langage inconvenant n'est pas si évident pour celui qui confie avoir « des tas de retenues » et ne « pas aller au bout de l'écriture »¹⁶, à la manière, par exemple, d'Eugène Savitzkaya dont il cite avec admiration la plume osée. *Un paradis de poussières* (2007), recueil qui chante sa rencontre avec Jillali Echarradi, est l'illustration de cette pudeur équivoque, puisque le poète procède par touches adoucies quand il s'agit de dire la matérialité de son affection. Ainsi, il « essaie d'approcher la notion de désir mal formulé, d'obscénité aussi »¹⁷, par le biais d'un flou assumé : « J'ai essayé d'écrire de manière obscène mais je me suis rendu compte qu'une écriture directement obscène disait moins qu'une écriture qui avouait qu'elle ne pouvait pas dire crûment les choses »¹⁸. Les séquences de ce recueil tentent donc de transcrire la réalité d'un lien trouble sans l'investir d'une corporalité trop abrupte : « Lorsque je dis les choses un peu crûment, je n'arrive à rien, ça débouche sur la plus grande platitude, le rien, l'insignifiant »¹⁹. Au contraire, « le texte devient plus fort »²⁰, estime le poète, lorsqu'il supprime les formulations les plus licencieuses. Dès lors, la part érotique de la relation est abordée par périphrases :

On a cette chose en bas du corps, on s'imagine
 Que c'est rien puis soudain c'est tout
 D'un coup ça t'emmène,
 Où comme plus personne, avec les autres
 Avec toi-même et jusqu'en des poèmes.
 En gros gestes balourds²¹.

« Cette chose en bas du corps » couvre d'un voile le sexe du poète, tandis que les pronoms démonstratifs neutres, « c' » et « ça », évitent aussi la dénomination usuelle. L'organe génital est posé comme un existant qui sait s'oublier, mais dont on ne peut faire abstraction quand le désir se personifie en lui, quand il pousse à des « gestes balourds », exprimant face à l'autre, et dans le poème, la maladresse de ces ardeurs mal définies :

Je ne sais pas comment je pourrais dire
 Ce qui me vient en grosseur grotesque et tirant parfois
 (C'est dans le même temps de l'infinie tendresse),
 Quand tout mon corps (lequel comporte un cœur) se pense en toi²².

¹⁵ *Ibidem*, p. 60.

¹⁶ *Ibidem*, p. 72.

¹⁷ *Ibidem*, p. 62.

¹⁸ *Ibidem*, p. 60.

¹⁹ *Ibidem*, p. 62.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ J. Sacré, *Un paradis de poussières*, Marseille, André Dimanche, 2007, p. 87.

²² *Ibidem*, p. 88.

Une nouvelle politesse linguistique s'élabore dans le deuxième vers, par le biais du groupe nominal « grosseur grotesque » et du participe « tirant ». C'est bien sinon une lutte, du moins une tension entre l'organique et le sentiment qui semble se nouer ici. Un réseau de corrélations placées entre parenthèses se défend de la prééminence accordée au corporel. Ainsi, la « tendresse » et le « cœur » répondent immédiatement et respectivement à la « grosseur » et au « corps », comme pour en diminuer l'importance ou justifier leurs mouvements. Paradoxalement, la parenthèse montre ce que l'ostension naturelle du corps a tendance à cacher : « Le corps on voit, mais quoi ? / Les sentiments tu sais pas »²³. Cette écriture tamisée, épurée des nudités imposantes, est pour le poète un renvoi à l'« obscure énigme »²⁴ du désir, ce je-ne-sais-quoi d'indéfinissable qui prend fragilement le cœur et se reflète tout aussi fragilement dans le corps, et qu'une obscénité radicale, sans filtre, ne permettrait pas de traduire, ou déformerait.

Néanmoins, d'autres recueils ne se retranchent pas sous les masques de l'euphémisme et valorisent l'effraction du grossier dans l'expression de la sensualité. *America Solitudes* (2010), recueil d'une traversée américaine, élabore un lien étroit entre le corps érotique, le corps obscène et la géographie du pays arpenté. Selon une analogie qui construit l'ensemble du livre, toucher le corps de Mary, la femme aimée, se nouer au sien dans l'acte d'amour, revient à parcourir le territoire américain, à appréhender ses contours, à déplier ses frontières :

On en revient toujours (ma queue restée tendue) :
 À quoi j'ai touché
 Dans le profond de ton corps ?
 Ton pays, ta langue. Tant de musique chantée
 Je la vois sur ton visage qui chante
 Ça me fait bander, je saccage tout, viens !
 On n'aura rien entendu²⁵.

« Ton corps » et « ton pays » partagent une même substance « chantée », représentée par la polysémie du mot « langue », tout à la fois système de signes et organe du baiser. Cette douceur érotico-lyrique est perturbée par une frénésie plus crue, construite autour de l'image, ici transparente, de l'érection. Davantage qu'une provocation gratuite, celle-ci est l'incarnation d'une tension, la réunion protubérante de la passion et de la connaissance au sein d'une même *libido* : cette « queue restée tendue », qui s'étend tel un pont entre deux rives, comble l'écart entre le corps élu et le pays étranger. Le mélange des niveaux de langue et des tonalités répond ainsi à une reconnaissance de la complexité du vivant et du désir.

Le poète l'explique ainsi : « En somme je ne peux que faire cohabiter dans mes poèmes l'obscénité "habillée" et l'obscénité "nue". [...] Je m'essaye à les tenir

²³ *Ibidem*, p. 67.

²⁴ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 61.

²⁵ J. Sacré, 2010, *op. cit.*, p. 206.

ensemble... parce que c'est toute l'humaine et pas simple nature»²⁶. Le vulgaire est accepté pour ce qu'il a d'authentique, pour ce qu'il traduit de plus juste de notre corps et de ses élans : « Je sens bien que l'obsécinité touche en nous à quelque chose d'important (comme à de la vérité dirait-on)... »²⁷. Quand les mots vulgaires saillent dans l'épanchement amoureux, ou même dans la description conventionnelle d'une scène ou d'un paysage, ils rappellent le poète à sa corporalité la plus banale et la plus sincère. Parce qu'« il y a dans la langue une possibilité de rendre cette langue à sa totalité en y acceptant "l'incorrection" »²⁸, James Sacré sait donc aussi mettre en valeur une anatomie non corrigée par les règles de la bienséance. Un corps qui a un « cul » et des « couilles »²⁹ est un corps gros comme un gros mot : il s'exprime en liberté, dans toute sa densité crasse et incontrôlée. De fait, l'acte linguistique du gros mot est précisément un acte corporel, comme le relève François Perea : « C'est bien le corps qui soutient [son] apparition, déconnecté momentanément des conventions sociales et linguistiques, laissant place à des manifestations "brutes" originelles »³⁰. Par le refus de faire perdurer dans la langue la tradition d'une morale puritaine ou de bon goût, le poète s'engage assurément contre l'idéalisation de la poésie et de ses canons esthétiques. Mais si la transgression du gros mot « s'effectue pour ainsi dire contre la langue elle-même »³¹, l'absence de code substitutif serait aussi, en retour, un geste *pour* le corps lui-même, dans un désir d'adéquation avec sa part première et instinctive.

2. Des paysages excrémentiels

Qu'elle soit promenade ou célébration amoureuse, la page de poésie est susceptible, chez James Sacré, d'accueillir un lexique non policé et d'édifier des images que la poésie lyrique tient communément à distance. La monstration des fonctions excrémentielles répond à ce principe. Nombre de poèmes affichent les motifs scabreux de ces besognes indispensables à l'organisme. Prolongeant l'irrévérence des fabliaux médiévaux également appréciés par James Sacré, Montaigne reconnaissait déjà que « les Rois et les philosophes fientent, et les dames aussi »³². L'urine et les déjections fécales constituent pour le poète un propos fréquent des anamnèses de son enfance paysanne, puisque ces gestes s'élaborent toujours en pleine nature :

²⁶ *Ibidem*, p. 62.

²⁷ *Ibidem*, p. 61.

²⁸ *Ibidem*, p. 62.

²⁹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge* [1972], Marseille, André Dimanche, 2001, coll. « Ryōan-ji », p. 17.

³⁰ F. Perea, « Les gros mots, paradoxes entre subversion et intégration », [in] *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, ERES, 2011, n° 83-84, p. 55.

³¹ N. Huston, *Dire et Interdire*, Paris, Payot, 2002, coll. « Petite Bibliothèque du Payot », p. 22.

³² M. Montaigne, « De l'expérience », [in] *Essais*, vol. 3, Paris 2009, coll. « Folio classique », p. 433.

« On pissait le soir, en rond, par-devant la porte. Dans cette espèce de grossièreté organique germait pour de vrai la nuit : l'odeur de l'air, une tranquille intériorité des visages »³³. Ou encore : « La barrière qui ferme le pré avec son prunier au coin d'un bord de tuiles rouges (c'est là qu'on va chier, dans l'herbe, à côté des bouses sèches et des bardanes en velours) »³⁴. Tranchant avec les lignes douces du paysage, les verbes *pisser* et *chier* cristallisent un étonnement. Par leur niveau de langage, ils s'accordent pourtant à une double familiarité : apprivoisé par la simplicité de l'acte, l'espace devient des toilettes à ciel ouvert, tandis que le corps s'adonne à un besoin cyclique qui n'a finalement rien de surprenant pour le lecteur. Des mots familiers pour dire une expérience familière : « Je parle de ça, de se branler, etc. : j'aimerais pouvoir en parler comme je parle des pivoinés ou de n'importe quoi d'autre »³⁵. Les récits de voyage proposent tout aussi régulièrement ces notations grossières. Dans *America Solitudes*, un poème entier prend appui sur une anecdote triviale :

On s'est arrêté pour déjeuner sur l'autoroute, comme souvent
 Des étendues de pelouse, des tables parmi les arbres
 Mais quand même à l'abri sous des sortes de préaux,
 Plus loin le bâtiment pour aller pisser, m'y voilà
 C'est quasiment monumental toute une longue rangée
 De pissières chacune isolée dans sa stalle, et pendant
 Que je tiens ma queue et pisse ce qui fait du bien toujours
 Mon œil tombe sur un petit carton posé
 Juste à bonne hauteur, en haut de la faïence blanche : « Wanna go to Heaven, call
 1-800 252 Lord (a real number, try it) »
 J'y pensais pas au paradis, tout à mon plaisir de pisser
 [...]

 Si la main du bon dieu m'a secoué la queue ?³⁶

Ce petit fait vrai permet de réunir deux espaces en marge : un paysage d'autoroute, aux composantes froides et élémentaires, auquel répond un corps vulgaire, décrit dans son soulagement facile. La fin du texte crée un comique scatologique qui flirte avec le rire blasphématoire. L'isotopie de la religion, tirée du carton proposant Dieu et le Paradis, se décline en une interrogation burlesque. Appuyée par la parenté phonique, la réunion du « bon dieu » et de « la queue » dans le même vers crée un décalage savoureux. Ainsi, la dynamique excrémentielle et le thème du rebus corporel peuvent aussi être l'objet d'un humour désacralisant, qui rejaille là où l'on ne l'attend pas. Dans *Cœur élégie rouge* (1972), la veine carnavalesque est produite par le contraste entre le registre noble et le registre trivial : « Des anges lavent le

³³ J. Sacré [1972], 2001, *op. cit.*, p. 140.

³⁴ J. Sacré, « Rouzigogne » [1983], [in] *Dans l'œil de l'oubli* suivi de *Rouzigogne*, Bussy-le-Repos, Obsidiane, 2015, p. 61.

³⁵ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 62.

³⁶ J. Sacré, 2010, *op. cit.*, p. 243.

printemps, leur cul rose au frais dans les salades »³⁷. James Sacré travaille la vision d'un corps démythifié qui symbolise la poursuite, sans contradiction, d'une poésie à mi-chemin entre l'obscénité et la sublimation.

3. L'enfance, le père, l'autre : au cœur du sale

Dans l'œuvre du poète, l'apparition du sexuel correspond, le plus souvent, à une plongée dans les lieux d'un temps perdu. Des souvenirs d'enfance content des frémissements partagés, conquêtes maladroites, étreintes fugaces dans les maïs quand, à la sortie des écoles, « les mains descendent dans le chaud des culottes »³⁸, nuits de tâtonnements indécis avec un ami, « sexe tendre que j'ai touché (le cœur et les joues rouges) quand nous dormions ensemble »³⁹. Il est notable que ces premières fois se réécrivent souvent dans la solidarité des matières alentours, au point que l'on pourrait y voir une déclinaison originale de l'expérience érotique définie par Bataille, pour qui « la nudité [...] est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi »⁴⁰. Avec la distance précautionneuse de la troisième personne, *Rouzigogne* (1983) témoigne par exemple d'une exploration corporelle pleinement ancrée dans les champs de Cougou, le village natal du poète :

L'enfant qui s'est éloigné par les prés jusqu'au bord de la fontaine apprend que le soleil et le silence ont la même indifférente et contraignante douceur que la bave perlée de son premier sperme. Son geste répété ne sera jamais autant de solidité courte ni de volubilité fleurie que le tilleul, c'est vrai. Mais il a déjà ramassé dans sa culotte de paysan l'obscurité des buissons le soir, le gris familier des greniers, la paille qui reste sur des fagots au fond des granges⁴¹.

La mise en scène de ce souvenir dessine un corps à corps naïf, proprement idyllique. L'individualité de l'onanisme est transcendée par l'ouverture à une extériorité multiple, puisque la lumière et le végétal s'unissent au geste de l'enfant en une volupté toute bucolique. Le syntagme prépositionnel « dans sa culotte » marque également la jonction du corps humain et du corps du monde : ce vêtement ordinairement clos, intime, protégé, accueille métaphoriquement d'autres tissus, d'autres textures. Le biologique se mêle encore au botanique lorsque, quelques phrases plus loin, le mot *jute* brille de son signifiant premier, celui d'une plante herbacée, tout en évoquant argotiquement le liquide séminal : « Il bande, je désire qu'il répande sa jute dans l'herbe »⁴². L'enfant découvre les chemins de sa région

³⁷ J. Sacré [1972], 2010, *op. cit.*, p. 67.

³⁸ *Ibidem*, p. 42.

³⁹ *Ibidem*, p. 167.

⁴⁰ G. Bataille, *L'Érotisme, Œuvres Complètes*, t. X, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Blanche », p. 19.

⁴¹ J. Sacré [1983], 2015, *op. cit.*, p. 53.

⁴² *Ibidem*, p. 54.

comme ceux de son plaisir sauvage. Une intimité discrète pour un corps à soi, qui trouve dans la nature un complice ou un compagnon « les buissons sont pleins de branches et d’herbes griffues, la fontaine est presque tarie, la lumière est toute ramassée vivante dans un petit champ clos un endroit pour se branler se fondre dans la solitude mais à vrai dire tout à coup le village est là quelque’un vient faut reboutonner sa braguette »⁴³.

Ce déploiement aux quatre vents semble parer la solitude du geste. En présentant l’acte masturbatoire comme un moment qui ne le coupe pas de l’environnement, le poète fait du paysage l’horizon de son épanouissement pubère. La crudité de la langue est ainsi atténuée par un réseau d’éléments pastoraux qui agit comme un *sfumato* linguistique, confondant l’obscurité du sexuel à la caresse de la terre.

Le lien décomplexé au corps enfantin transparait aussi dans l’interrogation portée sur l’intimité du père. Le recueil *Un effacement continué ?* (2016), notamment, brave le tabou de la sexualité parentale. Creuser l’image tremblante du père, au-delà de ses mots et de ses habitudes, c’est se confronter à son corps doublement rustique, saisi à la fois dans son travail agraire et dans son abandon à une satisfaction organique :

C’est qu’un peu avant ton dernier départ
Que j’ai pu voir (fallait t’aider pour pisser) ta queue
Rendue à pas trop grand-chose, mais portée
Par l’épaisse grosseur de tes bourses ;
T’es-tu senti gêné ou si tu as su
Que j’attendais depuis longtemps cette façon d’avoir ton corps
En face de moi ?⁴⁴.

La posture de soutien adoptée par le fils contribue au dévoilement de ce qui est communément caché dans le repli des interdits familiaux. Par le regard, le poète capture furtivement une part souterraine. Un langage sans apprêt sonne le primat de cette physiologie franche : le mot *queue*, retardé par la parenthèse, est souligné par sa place en fin de vers, au même titre que *bourses*. Ces mots crus dénouent ce qui résistait « depuis longtemps » et tissent en même temps, au creux du langage, le nœud d’une filiation sans fard. Dans un autre poème, le voile se lève davantage encore, quand la confiance du père fait écho à une expérience personnelle du poète :

Et toi-même un jour tu me dis
Cet autre gars de Cougou qui t’emmenait dans les maïs
Pour te branler, je me souviens
D’un grand de l’école dans les blés déjà hauts
Pour se montrer et que je le touche, parfois je me demande
Si j’étais pas déjà ce plus jeune de Cougou, la main dans ton plaisir⁴⁵.

⁴³ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁴ J. Sacré, 2016, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 91.

Par un effet-miroir, James Sacré associe deux gestes sexuels survenus dans le même paysage d'enfance. Cette solidarité du vécu, à travers les âges et les corps, aboutit à une superposition étonnante. La métonymie du « sexe » en « plaisir » fonde une image œdipienne, par laquelle le fils s'imagine toucher le père. Cependant, il n'y a pas de subversion excessive dans ces vers, dans la mesure où ils ne s'arrêtent pas à la matérialité du corps, ne cherchent pas à « se représenter soi-même à soi-même »⁴⁶, n'épuisent pas « son pouvoir de référentialité dans la représentation elle-même »⁴⁷. Le corps est une structure sémiotique qui est ici « le signe d'autre chose »⁴⁸. Même dans sa matière la plus grivoise, le corps paternel est le support d'une recherche décisive, celle d'une proximité, d'une alliance, d'une parenté sans restriction, qui s'affirmerait enfin par-delà l'absence, et dans les mots : « Parfois l'envie d'écrire un poème / Pour me demander ce qu'a vécu mon père dans son sexe »⁴⁹. C'est aussi une façon de remuer le temps, de secouer les images qui restent : « Papa que je branle en vain »⁵⁰. Cette quête originelle, plongeant dans les profondeurs génitales du père disparu, éclaire l'esthétique de l'obscénité développée par le poète, dans la mesure où cette approche désinhibée du corps trouve principalement sa source, selon lui, dans « l'influence de [s]on père qui avait un certain plaisir à être dans la saleté »⁵¹:

Si je pense à toi
 C'est que me voilà déculotté comme souvent nous l'étions
 Au milieu d'un travail, le corps se reprenant, mais parce qu'aussi
 Le mot « merde » ou des histoires d'avoir été surpris chiant
 Te venaient facile, façons de pousser
 Quelque chose de sale ou de grossier dans le rire des autres.
 C'était ton plaisir, ainsi partageant
 Un peu de ton intimité pas souvent donnée, touchant
 A la nôtre qu'on n'osait pas penser⁵².

Par opposition aux craintes de ceux qui « n'os[ent] pas » les considérer, le rapport paternel au sale et au grossier est valorisé en ce qu'il participe d'une divulgation honnête des rebus du corps. Considérer « notre corps en toutes ses façons d'être et de se défaire »⁵³ est un legs, ou une leçon, que le poète applique dans ses poèmes : les participes en *-ant* construisent, dans celui-ci, une trame corporelle, affleurant

⁴⁶ C. Reichler, « La création du corps sublime », [in] C. Reichler (dir.) *Le corps et ses fictions*, Paris, Minit, 1983, coll. « Arguments », p. 112.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ J. Sacré, 2016, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 91.

⁵¹ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 65.

⁵² J. Sacré, 2016, *op. cit.*, p. 14.

⁵³ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 64.

tour à tour à l'effort – « se reprenant » – à la réciprocité – « partageant » – et au contact figuré – « touchant à ». Ils enserrent sans distinction un terme familier, *chiant*, qui « déculotte » la révérence et ouvre à un usage libéré du corps et de sa représentation. Loin d'immobiliser le poète dans une fascination paternelle, cet héritage fonde, par aller-retour ou par ricochet, un accès questionnant à son propre organisme : « Qu'est-ce que les mots savent de ce qui vient, s'en va, par notre corps – si le mien / Me parle aussi du sien ? »⁵⁴. à partir du « mystère / de l'origine qu'on a dans le sale »⁵⁵, le poète enquête sur les liens du secret et de la révélation des corps, épousant la dialectique du caché et du montré propre à la question de la nudité :

Tant de gestes qu'on garde cachés
Comme de toucher à des parties de son corps
A cause de la bonne mauvaise odeur qui s'y trouve,
Ou carrément mauvaise.
De pas les montrer
Installe comme un secret de notre intimité.
Mais c'est le secret de rien : ça que chacun
Plus ou moins sait, mais qu'on va pas dire⁵⁶.

Tout en prenant acte non pas d'un impensé ou d'un impensable, mais d'un inexprimable, le poème déshabille le corps, pointe ses discrétions, affronte ses embarras ou ses dégoûts. Une « curiosité heureuse ou inquiète »⁵⁷ guide alors le regard dans les paysages habités, repérant ces postures de dissimulation qui sont, tout autant, une manière de montrer ou de partager ce que l'intime a aussi de plus commun, du Maroc à l'Amérique :

On pourrait noter toutes les façons qu'ont les gens, adultes, les plus vieux, les gamins pareils
De se toucher à chaque instant la braguette, remettre en place ou seulement se tenir un peu [...]
Comme une façon, je sais pas trop, de manifester
Sans que rien soit pourtant montré, ni même pensé,
Quelque chose de son intimité⁵⁸.

Des pissotières, tout l'monde
Avec son geste particulier, ça
Qu'on peut montrer, cacher, puis chacun s'en va⁵⁹.

La figure tutélaire du père, dépouillé de ses oripeaux de chasteté, déplace l'attention du poète vers la sphère universelle des gestes triviaux. Ainsi, James Sacré sonde

⁵⁴ J. Sacré, 2016, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁶ J. Sacré [1979-2009], 2013, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁵⁷ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁸ J. Sacré [1979-2009], 2013, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ J. Sacré, 2010, *op. cit.*, p. 121.

un rapport à l'intimité du corps qui se complexifie d'une réflexion plus large sur les recoins supposément invouables du privé.

Il est possible de promouvoir un corps obscène sans se placer « sous le signe de l'insensé et de l'im-monde »⁶⁰, de la violence ou du déchet. Ces corps nus, sales ou sexuels ne sont pas exhibés par pur affront. Pour James Sacré, qui ne s'appesantit jamais dans la vision obscène, ils manifestent le plaisir du mouvement, dans l'être, dans le temps et dans l'écriture. Le corps obscène est donc un corps jubilatoire, pris dans ses manifestations, ses affects, son lyrisme spontanés. Il est aussi un corps tremblant, exprimant l'ambiguïté des désirs, l'hétérogénéité du vécu, l'obscurité des liens. Joueuse, ouverte, cette esthétique du bas corporel dépasse même le corps et s'immisce dans d'autres lieux de la poésie sacréenne. Le paysage, par exemple, devient lui aussi une forme obscène, célébrée dans sa vigueur et dans son épanouissement organique, à l'image de cet arbre qui « a léché les prés dans certaines saisons », « a montré ses verges vives de taureau, ses langues »⁶¹. Le propre geste d'écriture de James Sacré est approché par le biais du scatologique. Quand le texte est confondu avec une « peau de mon cul »⁶², et nourri de mots avec quoi l'on se « torche »⁶³, le poète fait encore vibrer la trivialité allègre de la vie : « comme si j'allais bander dans les mots »⁶⁴.

⁶⁰ M. Collot, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹ J. Sacré [1972], 2001, *op. cit.*, p. 20.

⁶² J. Sacré [1979-2009], 2013, *op. cit.*, p. 146.

⁶³ J. Sacré [1983], 2015, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁴ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 64.

Discours et imaginaire du corps

TAIEB HAJ SASSI
Université de Sfax

La représentation du corps intermédial dans le récit libertin : la peinture dans *Le Paysan perversi* et la musique dans *Les Sonnettes*

*Discourse and imaginary of the intermedial body in libertine narratives :
painting in Le Paysan perversi and music in Les Sonnettes*

Abstract: In *The History of Sexuality*, Michel Foucault argues that the body and its sexuality have been longstanding subjects of contemplation. Foucault posits that the body possesses its own history, discourse, and imaginative representations, notably depicted in libertine literature of the 18th century. These narratives revel in portraying the body as an object of desire, set amidst luxurious attire, comfortable interiors, and intimate boudoirs with mirrors, all encapsulating the discourse of voluptuousness. This concept extends beyond mere physical display, influencing various artistic forms that hint at or reveal nudity. Painting and music, especially, enhance the portrayal of erotic scenes, emphasizing voyeuristic perspectives and intertwining body and art in libertine literature.

Keywords: body, painting, music, libertine stories, representation, artistic medium

Dans *Histoire de la sexualité*¹, Foucault montre que le corps et sa sexualité sont des sujets de réflexion constants. Le corps a sa propre histoire, discours, et imaginaire, qui s'expriment vivement dans les récits libertins du XVIII^e siècle. Dans ces récits, le corps, dissimulé ou exhibé, devient un objet de désir central, mis en scène à travers divers dispositifs artistiques et littéraires. Le luxe des vêtements, le confort des appartements, l'intimité des chambres, et les reflets des miroirs inscrivent le corps dans la volupté, qui se manifeste par l'exposition et la représentation artistique de la nudité.

¹ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976-1984.

Des exemples littéraires illustrent cette interaction entre le corps et l'art : *Les tableaux et sculptures des gravures libertines*², les « peintures lascives » de *Ma Conversion*³, le buste de Sapho⁴ dans *Confession d'une jeune fille*⁵, le tableau de Mars enfant Vénus dans *Le Petit-fils d'Hercule*⁶, ou encore les 12 tableaux de l'ode à Priape⁷ du grand salon, la tapisserie voluptueuse⁸ de la petite maison⁹ et les hiéroglyphes licencieux du cabaret borgne¹⁰. Ces éléments montrent comment les œuvres artistiques coexistent avec les scènes libertines, intégrant le corps érotique dans une dimension intermédiaire¹¹.

Cet article explore, à travers des récits libertins comme *Le Paysan pervers*¹² et *Les Sonnettes*¹³, l'interaction entre le corps libertin et les formes artistiques qui le représentent. Il analyse comment le discours du corps s'articule autour d'un médium artistique, créant une illusion visuelle ou sonore, et comment cette représentation intermédiaire structure le récit libertin¹⁴. L'objectif est de montrer comment l'art, particulièrement la peinture et la musique, devient un vecteur clé pour représenter le corps, révélant une relation profonde entre corps, art et désir.

1. Le corps pictural

Le recensement de la récurrence du médium pictural dans divers récits libertins a révélé plusieurs topiques. Dans *Angola* de La Morlière, le prince tombe amou-

² J.-B. Boyer d'Argens, « Thérèse philosophe », [in] P. W. Lasowski (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. 1, Paris, coll. « La Pléiade », 2000, pp. 942, 964.

³ H.-G. Mirabeau, « Ma conversion [Le libertin de qualité] », [in] P. W. Lasowski (dir.), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. 2, Paris, coll. « La Pléiade », 2005, p. 990.

⁴ Sapho : poétesse grecque des VII^e-VI^e siècles av. J.-C., connue pour ses écrits exprimant son attirance pour d'autres femmes, d'où le terme « saphisme » pour désigner l'homosexualité féminine.

⁵ M.-F. Pidansat de Mairobert, « Confession d'une jeune fille », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, p. 1153.

⁶ Anonyme, « Le petit-fils d'Hercule », [in] *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, p. 1087.

⁷ *Ibidem*, p. 1098.

⁸ *Ibidem*, p. 1101.

⁹ « Les amoureux ne sont jamais seuls » disait J. M. Goulemot. Si ce n'est pas le regard d'un voyeur, c'est celui des bustes, tableaux ou trumeaux décorés de scènes galantes qui préside à leurs ébats. J. M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994, p. 167. Le décor libertin, avec ses subtilités, est crucial pour les fantasmes érotiques. M. Delon, dans *Le Savoir-vivre libertin* (Paris, Hachette, 2000), montre comment l'agencement des lieux, les objets et l'atmosphère feutrée favorisent la sensualité.

¹⁰ L.-Ch. Fougeret de Monbron, « Margot la ravaudeuse », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, 2000, p. 805.

¹¹ Pour en savoir plus sur l'intermédialité, voir B. Vouilloux, « Intermédialité et interartictité. Une révision critique », [in] C. Fischer, A. Debrosse (dir.), *Intermédialité*, Paris, Éd. SFLGC, 2015.

¹² R. de La Bretonne, *Le Paysan pervers*, Paris, Robert Laffont, 2002.

¹³ G. de Servigné, « Les Sonnettes », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, 2000.

¹⁴ « La présentation du corps dans le récit libertin », [in] F. Moureau, A.-M. Rieu, *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 1984, pp. 57-69.

reux de Luzéide grâce à un portrait¹⁵ trouvé caché dans la boîte d'or de Lumineuse. « Dieu ! en quel état le jeta la vue de cette peinture [...]. Toutes les expressions les plus fortes ne pourraient rendre que faiblement des charmes aussi puissants. [...] Le prince regardait avidement cette peinture et avalait à longs traits le poison qui se glissait dans son cœur »¹⁶.

Dans *Tant mieux pour elle* de Voisenon, des petits portraits sur le corps de la reine montrent son infidélité : une fontaine magique les rend plus vifs à chaque bain. En examinant ces chefs-d'œuvre, le roi décida de les faire graver pour constituer une galerie d'estampes dans un nouveau style¹⁷. Dans *Félicia ou Mes fredaines* de Nerciati, un petit portrait sert à une scène de reconnaissance entre Milord Sidney et son ancienne amante Amynte¹⁸.

Le médium pictural renforce l'impact de la peinture sur la libido et le développement du corps libertin. Dans *Le Petit-fils d'Hercule*, un étalon invincible raconte qu'une abbesse, au milieu d'une orgie, dévoile un tableau de Mars enfilant Vénus derrière un rideau de taffetas vert. La vue de cette peinture accroît son désir et intensifie ses mouvements de coït. « Au milieu de cette agitation, l'abbesse tire un rideau de taffetas vert, qui laisse voir un tableau représentant Mars enfilant Vénus. La vue de cette brûlante peinture redouble tous les mouvements »¹⁹.

Dans *Ma conversion* de Mirabeau, le libertin, dans l'attente de sa nouvelle amante, s'enflamme à la vue des peintures lascives ornant le salon : « [...] la vue se perdait dans des lointains formés par les glaces, et n'était arrêtée que par des peintures lascives que mille attitudes variées rendaient plus intéressantes [...] mon imagination s'échauffe, mon cœur palpité, il désire ; le feu [...] rend mes sens plus actifs »²⁰.

Dans *Thérèse philosophe* de Boyer d'Argens, une scène libertine d'inspiration mythologique incite Thérèse à expérimenter la pénétration vaginale avec son amant, le comte :

Couchée sur mon lit, [...] deux tableaux – Les Fêtes de Priape, Les Amours de Mars et de Vénus – me servaient de perspective. [...] Quelle lasciveté dans l'attitude de Vénus ! Comme elle, je m'étendis mollement ; les cuisses un peu éloignées, les bras voluptueusement ouverts, j'admirais l'attitude brillante du dieu Mars. Le feu dont ses yeux et surtout sa lance paraissaient être animés passa dans mon cœur [...]. « Quoi ! m'écriai-je, les divinités mêmes font leur bonheur d'un bien que je refuse ! Ah ! cher amant, je n'y résiste plus. [...] tu peux percer ton amante ; tu peux même choisir où tu voudras frapper, [...] et pour assurer ton triomphe, tiens ! voilà mon doigt placé²¹.

¹⁵ Au XVIII^e siècle, les petites médailles portraits de Nattier sont très prisées.

¹⁶ La Morlière, *Angola*, Arles, Desjonquères, 1992.

¹⁷ C.-H. de Fusée de Voisenon, « Tant mieux pour elle », [in] *Romans et contes, première partie*, Amsterdam, 1781, p. 177, en ligne, https://fr.wikisource.org/wiki/Tant_mieux_pour_elle (page consultée le 02.06.2024).

¹⁸ A. Nerciati, « Félicia ou Mes fredaines », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, 2005, p. 789.

¹⁹ Anonyme, « Le petit fils d'Hercule », [in] *Ibidem*, p. 1087.

²⁰ H.-G. Mirabeau, « Ma conversion [Le libertin de qualité] », [in] *Ibidem*, p. 990.

²¹ J.-B. Boyer d'Argens, « Thérèse philosophe », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, 2000, pp. 964-965.

D'autres motifs picturaux, tels que l'incapacité à représenter certaines scènes érotiques et les références à des peintres célèbres, viennent également enrichir la représentation du corps érotique dans les récits libertins du XVIII^e siècle, comme en témoignent les expressions suivantes : « *la rondeur de deux cuisses que jamais l'art ne pourra imiter* »²², « *ses lèvres vermeilles formaient une espèce de losange que le coloris de Rubens n'aurait pu imiter* »²³, « *j'avais sous les yeux un sein d'albâtre, un bras et une épaule qui eussent servi de modèles à Praxitèle* »²⁴, « *quel tableau délicieux ! le pinceau d'Albane n'a jamais rien produit d'aussi voluptueux* »²⁵, « *où es-tu divin Carrache ? Prête-moi tes crayons pour esquisser cet enfant* »²⁶ et « *il passa un bras sous mes cuisses, l'autre sous mes reins [...]. C'était le vrai tableau de Pluton et de Proserpine* »²⁷. Ces exemples démontrent avec force l'intime corrélation entre le corps et la peinture dans la mise en scène de l'imaginaire et du discours sensuel. Le récit libertin du XVIII^e siècle s'appuie sur le médium pictural pour rendre le corps visible tout en exprimant sa dimension invisible.

2. La peinture du corps érotique dans *Le Paysan pervers*

Dans *Le Paysan pervers* de Rétif de la Bretonne, le médium pictural revêt une importance capitale, avec une multitude d'artistes gravitant autour d'Edmond, le protagoniste. Monsieur Parangon, chez qui Edmond apprend la peinture, Lagouache, Lalgrande, Mme Parangon, Fanchette, Ursule, Manon, et Gaudet d'Arras sont tous peintres ou connaisseurs d'art. Les références à la peinture dans le roman de Rétif de la Bretonne soulignent son importance. Mais, de quelle peinture s'agit-il ? Dans quel genre Edmond et les autres protagonistes s'exercent-ils ? Il s'agit de portraits, de tableaux religieux et profanes. Ce qui nous intéresse ici, c'est la représentation érotique du corps en peinture. à travers deux scènes du roman – le père Arras montrant ses gravures à Edmond et Edmond dessinant à leur insu sa sœur Ursule et Fanchette sortant du bain – je démontrerai comment le médium pictural supplée le récit dans la représentation du corps. Dans la lettre XIV, Edmond raconte à son frère Pierrot qu'après un premier entretien avec le père Arras, ce dernier l'a conduit dans sa chambre pour lui montrer ses tableaux. La figure illustrant le livre, intitulée *Le père Arras montre quelques-unes de ses gravures à Edmond*²⁸, nous révèle davantage sur la nature de ces dessins. D'après la gravure, il s'agit de dessins érotiques, témoi-

²² Anonyme, « La Messaline française », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, 2005, p. 1212.

²³ *Ibidem*, p. 1221.

²⁴ Ch. Pigault-Lebrun, « L'enfant du bordel », [in] *Ibidem*, p. 1262.

²⁵ *Ibidem*, p. 1283.

²⁶ H.-G. Mirabeau, « Ma conversion [Le libertin de qualité] », [in] *Ibidem*, p. 1005.

²⁷ H. La Popelinière et C.-P. de Crébillon, « Tableaux des mœurs du temps », [in] *Ibidem*, p. 55.

²⁸ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200099g/f8.item> (page consultée le 10.05.2024).

gnant de la manipulation exercée par le père Arras envers Edmond. Le père Arras initie Edmond à la vie licencieuse à travers ses tableaux libertins, utilisant ainsi la représentation picturale pour parfaire son éducation sexuelle. Initiation licencieuse et initiation picturale vont ainsi de pair. C'est aussi le cas pour la deuxième gravure *Edmond dessinant à leur insu Ursule et Fanchette sortant du bain*²⁹, correspondant à la lettre CXV. Dans cette gravure, Restif de la Bretonne fait appel au médium pictural pour compléter la représentation textuelle qu'Edmond rapporte dans sa lettre à son ami Gaudet. Ainsi, la scène du nu est décrite dans la lettre et reprise dans la gravure. La représentation textuelle du corps érotique s'accompagne d'un médium pictural. Dans la lettre et la gravure, une double mise en abyme d'une scène de regard est présente. Ce regard voyeur, s'inscrivant dans la logique des romans libertins, pourrait évoquer la première mise en scène du regard par le père Arras. Arras montre des scènes de nu à Edmond, et, à travers lui, Restif de la Bretonne en montre une au lecteur. Dans les deux gravures, l'iconographie médiatise la représentation érotique du corps. Le motif reste-t-il le même? Chez le père Arras, le motif est une pure machination. La deuxième gravure, en revanche, évoque un imaginaire du corps voluptueux à travers la peinture. Ce motif voyeuriste reflète le regard libertin du XVIII^e siècle, où la découverte du corps féminin dans l'intimité accentue le désir et l'interdit. Cette représentation s'oppose à la manipulation d'Arras, offrant une exploration personnelle et clandestine de l'érotisme, typique des fantasmes et des transgressions de l'époque.

3. Le corps musical

Le récit libertin recourt également à la musique pour figurer le corps érotique. Selon Nerciati, parmi les différentes formes artistiques, la musique se distingue comme l'art le plus voluptueux³⁰, enivrant et éveillant la volupté de Félicia :

A peine il tint le violon, que cet instrument, qui criait un peu sous les doigts du maître, rendit des sons délicieux. Soudain ce doux frisson, qu'une mélodie pure excite dans les organes sensibles, s'empara des miens et me rappela tout entière à la musique. [...] d'Aiglemont accompagnait avec une justesse, une expression si analogue au genre, une imitation si parfaite, qu'il me mettait hors de moi. Si je ne l'avais pas d'avance éperdument aimé, dans ce moment il m'aurait pénétré d'amour. Mon jeu faisait sur lui la même impression : je l'entendais de temps en temps soupirer ; le délire de son âme prêtait de nouvelles beautés à son exécution, de nouvelles grâces à sa figure³¹.

Dans ce récit, la musique rivalise avec la peinture et se retrouve partout avec les personnages, tous musiciens ou artistes, qui entourent Félicia. Jean-Michel Ray-

²⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200099g/f37.item> (page consultée le 10.05.2024).

³⁰ A. Nerciati, « Félicia ou Mes fredaines », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, 2005, p. 1490.

³¹ *Ibidem*, p. 633.

naud lie la volupté de la musique au libertinage, comparant les fredons du chant aux fredaines de Félicia³². L'examen des récits libertins du XVIII^e siècle révèle trois particularités dans la représentation du corps érotique à travers la musique : la concordance entre rythme musical et sexuel, la comparaison du corps à un instrument, et l'analogie entre le corps et l'appareillage musical.

Dans *Thérèse philosophe* de Boyer d'Argens, la musique exerce une puissante influence sur la performance sexuelle. La voix envoûtante de Minette captivait son amant et excitait sa virilité. La qualité de leur acte dépendait de sa performance vocale. Un simple faux pas vocal suffisait cependant à le déstabiliser et à le faire « rentrer aussi subitement un homme en lui-même »³³.

L'amant campe Minette sur le bord du lit, la trousse, l'enfile et la prie de chanter. Minette entonne un air de mouvement de trois temps coupés ; l'amant part, pousse et repousse toujours en mesure ; ses lèvres semblent battre les cadences, tandis que ses coups de fesses marquent les temps [...]. Tout allait bien jusque-là lorsque la voluptueuse Minette, venant à prendre plaisir au cas, chante faux, détonne, perd la mesure : un bémol est substitué à un bécarre [...]. Hélas ! le pauvre diable était devenu mol, le meuble qui battait la mesure n'était plus qu'un chiffon³⁴.

Dans *Zaïrette*³⁵, le personnage principal doit être présenté à l'empereur Moufhack le soir du septième jour. La rigidité des procédures, des protocoles et du concert musical détermine la jouissance de l'empereur. Entraîné par la cadence des instruments, l'enthousiasme monte. Au milieu des rires hystériques d'un public fasciné, les tambours, l'excitation des femmes et leurs acrobaties érotiques redoublent. L'empereur jouit de la conquête, porté en triomphe parmi les danses, les sauts et les acclamations des charmantes filles³⁶.

Contrairement à *Minette* et *Zaïrette*, où la musique influence la performance sexuelle, dans *Ma Conversion*, c'est le corps féminin qui module la prestation musicale. Invité à chanter pour la duchesse alitée, le narrateur déploie sa voix lorsqu'un drap soulevé révéla un sein. Puis, un bras arrondi, une cuisse rebondie, une jambe fine et un pied charmant se révèlent tour à tour. Troublé, il tremble, la cadence chevrote, et il oublie ce qu'il chante³⁷. Dans ses mémoires³⁸, Suzon raconte qu'au cours d'une scène érotique dans les orgues de l'église avec son maître de musique, son commis et un enfant, elle a joint le plaisir du rythme musical à celui de la volupté et de la luxure : « Ainsi placée, il me baisa en levrette. Tout en me besognant il allongeait ses mains par-dessus mon dos, sur le clavier de l'orgue, et jouait dans les

³² *Ibidem*, p. 1490.

³³ J.-B. Boyer d'Argens, « Thérèse philosophe », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, 2000, p. 940.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ H. La Popelinière et C.-P. de Crébillon, « Tableaux des mœurs du temps », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, 2005.

³⁶ *Ibidem*, p. 199.

³⁷ H.-G. Mirabeau, « Ma conversion [Le libertin de qualité] », [in] *Ibidem*, p. 1005.

³⁸ Anonyme, « Mémoires de Suzon », [in] *Ibidem*.

temps nécessaires. Comme il faisait deux affaires à la fois, je ne sais dans laquelle il réussissait le mieux. Tout ce que je puis dire, c'est que j'étais fort contente du mouvement de la mesure »³⁹. La musique du plaisir de cette union érotique perturba l'organiste, qui perdit son sérieux, oublia le chœur et interrompit l'office malgré les avertissements⁴⁰.

Dans *Le Petit-fils d'Hercule*, le chant accompagne l'acte sexuel, une loi exigée par la marquise : « Madame permet tout, pourvu qu'on chante en le faisant »⁴¹. Le chant est un code de communication entre la marquise et ses femmes. « Qu'est ce qui chante là-haut ? », « Avec qui chantiez-vous ce matin ? », « Vous êtes terriblement en voix. »⁴², sont autant d'expressions que ceux qui n'étaient pas initiés au mystère de cette *petite maison* de la marquise croyaient qu'il s'agissait simplement de musique et de chant dont on parlait. D'autres ne savaient pas de quoi l'on riait quand ils entendaient dire : « Rosalie chante comme un ange ; elle a un superbe gosier ; elle entonne parfaitement bien »⁴³. Dans les aventures lubriques d'Hercule, l'acte sensuel se mêle à l'air musical : les ébats orgiaques se déroulent sur fond musical, initiant les mouvements des participants ; ce sont « les culs qui battaient la mesure et dirigeaient l'orchestre »⁴⁴.

La seconde représentation du corps érotique en musique consiste à l'assimiler à un instrument. Dans *Tableaux des mœurs du temps*, les fesses sont des tambours parmi les hautbois et trompettes, accompagnant chants et danses des femmes : « [...] leurs fesses sont de la dureté du porphyre, et les négresses qui savent appliquer dessus une main habile, en tirent des sons clairs qui ont beaucoup d'éclat. » Félicia rassure Milord Sydney dans une lettre en se comparant à un instrument musical sensible, ajusté pour toutes les transitions et touché seulement par des maîtres habiles pour éviter toute dissonance : « Vous êtes musicien, vous entendrez une comparaison musicale. [...] Je suis montée à la convenance de tous les tons et formée précisément pour les *transitions*. Mais je ne me laisse toucher que par d'habiles maîtres. Vous savez, milord, qu'entre vos mains je ne fais pas cacophonie ? »⁴⁵.

L'analogie entre le corps humain et l'instrument de musique apparaît dans des essais comme *Le Rêve de d'Alembert*⁴⁶ de Diderot, où il compare les nerfs aux cordes d'un clavecin : « Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincés par la nature qui nous environne, et

³⁹ *Ibidem*, p. 929.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 930.

⁴¹ Anonyme, « Le petit fils d'Hercule », [in] *Ibidem*, p. 1099.

⁴² *Ibidem*, p. 1099.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 1122.

⁴⁵ A. Nerciat, « Félicia ou Mes fredaines », [in] *Ibidem*, p. 789.

⁴⁶ S. Audidière, J.-C. Bourdin, C. Duffo, *L'Encyclopédie du Rêve de d'Alembert de Diderot*, Paris, CNRS, 2006.

qui se pincant souvent elles-mêmes »⁴⁷. Cette analogie entre nerfs et cordes musicales inscrit la théorie de Diderot dans la tradition empiriste des Lumières, qui voit le corps humain comme une machine. Dans *L'Homme machine*⁴⁸, La Mettrie décrit les mouvements vitaux comme des mécanismes de cause à effet. Le baron d'Holbach affirme que la nature fait des hommes des machines plus ou moins actives⁴⁹. Sade, lui, transforme le corps en machine à plaisir, enchevêtrant les corps pour susciter le désir.

4. *Les Sonnettes* ou l'érotisme musical

Dans la littérature du XVIII^e siècle, notamment dans le roman libertin, la machine revient souvent, particulièrement la machine musicale qui lie le corps à l'érotisme. Dans *Les Sonnettes* de Guillard de Servigné, cette machine musicale devient essentielle à la scène érotique. Installée dans le château d'un vieux duc, elle joue un rôle central en mesurant l'activité sexuelle des hôtes, représentant ainsi le corps érotique de manière significative.

Apollinaire attribue à Guillard de Servigné l'inspiration des sonnettes, fasciné par le Duc de Richelieu et ses inventions pour ses plaisirs libertins⁵⁰. Dans *Les Sonnettes*⁵¹, le médium musical annoncé par le titre ne révèle son secret qu'à la fin, suscitant l'attente du lecteur jusqu'à l'apparition tant attendue des clochettes. Ce dispositif mécanique, qui anime les sonnettes, devient l'intermédiaire crucial du corps érotique dans le roman de Guillard de Servigné.

Le narrateur, un jeune, relate comment son oncle l'initie aux plaisirs amoureux. Il évoque son aventure avec Eléonore de Mongol, tandis que sa mère, Mme de Mongol, semble également séduite par ses charmes juvéniles⁵² : « Mme de Mongol voulait que je l'aimasse, et elle prit mes louanges sur sa beauté pour une déclaration. [...] si je lui déclare sans détour que je suis insensible à ses bontés, [...] il n'y a plus d'Eléonore pour moi »⁵³.

Pour éviter les avances de Mme de Mongol, le narrateur se rend au château du Duc D*** à la place de son oncle. Il y découvre un dispositif voyeuriste complexe :

⁴⁷ Voir P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, 2005, p. 1503. S. Lojkine, « Le matérialisme biologique du Rêve de D'Alembert », [in] *Littératures*, n° 30, 1994, en ligne, https://www.persee.fr/doc/litts_05639751_1994_num_30_1_1653#:~:text=Le%20mat%C3%A9rialisme%20biologique%20ne%20peut,%2C%20le%20mot%20d'esprit (page consultée le 17.07.2024).

⁴⁸ J. O. de La Mettrie, *L'Homme-machine*, Paris, Fayard, « La Petite Collection des Éditions 1001 Nuits », 2000.

⁴⁹ P. T. d'Holbach, « Système de la nature », 1770, pp. 119-156, en ligne, https://fr.wikisource.org/wiki/Syst%C3%A8me_de_la_nature/Partie_1/Chapitre_9 (page consultée le 11.06.2024).

⁵⁰ P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, p. 1308.

⁵¹ Des clochettes dont on se sert pour avertir de sa présence.

⁵² G. de Servigné, « Les Sonnettes », [in] P. W. Lasowski (dir.), *op. cit.*, p. 993.

⁵³ *Ibidem*, p. 995.

des lits sont reliés à des sonnettes par des fils et des poulies, permettant au Duc de surveiller discrètement les ébats de ses invités. Ce mécanisme, central dans la dernière partie du récit, explique le titre *Les Sonnettes*, servant d'interface entre la représentation du corps érotique et l'espace voyeuriste du château.

En associant le corps érotique au dispositif des sonnettes, on crée une représentation sonore des mouvements des acteurs de la scène érotique, captée à distance pour un auditeur indiscret. Ce voyeurisme devient auditif plutôt que visuel, avec les sonnettes enregistrant les mouvements des corps sur le lit. Les vibrations du lit, transmises aux sonnettes, traduisent par leurs clochettes le rythme des ébats, nourrissant les fantasmes du Duc D***. Ce montage de fils connectant le lit aux sonnettes explore l'intermédialité musicale, transformant la scène érotique en une symphonie où le corps devient chorégraphe, interprète et compositeur, orchestrant une véritable symphonie érotique à travers toutes les chambres du château.

L'examen du *Paysan pervers* et *des Sonnettes* montre que l'art pictural et musical ne se limite pas à l'arrière-plan des récits libertins, mais valorise le corps érotique. Ces médiums deviennent des miroirs du désir, capturant et amplifiant la sensualité des corps. Que ce soit par les dessins licencieux du père Arras ou la musique orchestrée par le Duc D***, l'art prolonge le corps, révélant ses aspects les plus intimes et séduisants.

Ces œuvres artistiques, en révélant ou suggérant la nudité et la volupté, construisent une esthétique du corps libertin où le désir est provoqué et contenu, exposé et dissimulé. L'interaction entre corps et art montre comment la sensualité s'exprime subtilement, jouant sur les frontières du visible et de l'invisible, du réel et de l'imaginaire.

Dans les romans libertins, l'art ne se contente pas d'illustrer le corps érotique, il enrichit l'imaginaire, créant une symbiose avec son environnement artistique. Cette étude montre que l'art, visuel ou sonore, est essentiel à la représentation du désir, transformant le corps libertin en véritable œuvre d'art.

JOSEF FULKA

L'Université Charles

Le corps de la voix, la voix du corps. Marcel Proust et la musique spectrale¹

Body of the voice, voice of the body. Marcel Proust and spectral music

Abstract: The present text explores Proustian aesthetics of music from a rather unusual point of view. After having briefly sketched the general outlines of Proust's view of music (demonstrated by the famous passages on the "little phrase" from Vinteuil's sonata), the author goes on to confront Proust with a more contemporary musical current – spectral music. As a starting point, we propose a close reading of several texts by Michaël Levinas – one of the founders of spectral music – stressing in particular what we consider to be a very important literary inspiration for one of Levinas's compositions: the passage on the death agony of the narrator's grand-mother from the third volume of *In Search of Lost Time*. This confrontation enables us, in turn, to read the Proustian text itself from a new perspective.

Keywords: musical aesthetics, spectral music, corporeality, Marcel Proust

1. Marcel Proust et le phénomène musical

Dans ce qui suit, nous proposerons une réflexion – nécessairement brève et « ponctuelle » – sur la liaison entre la musique (ou plutôt entre ce que l'on pourrait désigner, de manière plus générale, « le phénomène musical ») et la corporéité, en nous appuyant sur l'œuvre de Marcel Proust. Il est certes inutile de rappeler que le rôle de la corporéité dans l'écriture proustienne – dont la nature « intellectualiste » n'est, en fait, qu'apparente – a déjà été souligné par plusieurs interprètes : entre tant d'autres, nommons au moins Julia Kristeva qui a examiné, avec finesse, le caractère

¹ Ce texte est publié dans le cadre du programme Cooperatio, domaine de la recherche PHIL.

« sensuel » ou « corporel » de cet écriture jusqu'au niveau de la construction de la phrase proustienne elle-même², ou bien Jean-Pierre Richard qui a consacré tout un livre aux formes diverses de la sensibilité dans l'œuvre de Proust³. Qu'en est-il, pourtant, de la célèbre sensibilité proustienne en ce qui concerne le « phénomène musical » ? Quant à notre propre lecture de Proust, nous allons procéder de manière suivante : après avoir brièvement rappelé certains *topoi* quasiment banals de l'esthétique musicale chez Proust, nous tenterons d'esquisser une autre voie permettant – à travers la référence à la soi-disant musique spectrale – de chercher le phénomène musical dans le texte proustien au niveau de la corporéité au sens on ne peut plus matériel, pour revenir, à la fin du texte, aux questions plus générales qu'une telle interprétation peut faire surgir.

La place éminente que Marcel Proust consacre, dans *a la recherche du temps perdu* et dans son esthétique en général, à la musique, a été maintes fois analysée. Dans sa monographie *Proust musicien*, le musicologue Jean-Jacques Nattiez souligne, à juste titre, que l'approche proustienne envers la musique se situe, de prime abord, essentiellement au niveau que Nattiez appelle « le niveau aïsthésique » : plutôt que d'analyser la musique au niveau « poïétique », à savoir pour ainsi dire « du dedans », du point de vue des stratégies compositionnelles, Proust aborde la musique – qu'il s'agisse des compositions fictives de Vinteuil (la sonate et, plus tard, le septuor) ou des compositions réelles (celles de Wagner en particulier) – pour la plupart, dans la perspective de la *perception* musicale⁴. Prenons un exemple célèbre, à savoir les lignes d'*Un amour de Swann* où Proust décrit la première rencontre de Swann avec la « petite phrase » de la sonate de Vinteuil, en utilisant des termes dont la nature synesthésique ne peut, bien sûr, échapper au lecteur : « D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand au-dessous de la petite ligne du violon mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrecroquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de la lune »⁵.

Il est fort évident que la perception de Swann se situe, tout d'abord, au niveau des sensations corporelles. Le phrase de Vinteuil « lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines »⁶. N'oublions pas, pourtant, un fait qui nous paraît magistral : dans un article remarquable sur le phénomène musical chez Proust, publié dans le *Cambridge Opera Journal* en 1997, Cormac Newark et Ingrid Wassernaar

² J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.

³ J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.

⁴ J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1999.

⁵ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, 1987, p. 326.

⁶ *Ibidem*.

nous rappellent qu'à la fin du passage en question, la voix narrative quitte le niveau de cette perception confuse pour prendre la forme d'un discours indirect libre indistinct (*blurred free indirect speech*) et nous annoncer la qualité *sine materia* de l'impression musicale, à savoir, en une sorte de prolepse, les principes de l'esthétique proustienne elle-même⁷.

Peut-être est-ce que parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inépuisables, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*. Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice⁸.

Ce qui s'esquisse en germe ici, c'est la vision proustienne de la rédemption que l'art seul, dépassant la mort de l'artiste-individu, est capable de nous offrir. C'est bien plus tard, Swann va entrevoir – en préfigurant ainsi la découverte faite, plus tard encore, par le narrateur lui-même – les principes de cette rédemption : les « idées musicales » qu'il avait perçues, au début, de manière bien confuse, ne sont pas de ce monde. Car Swann, se débarrassant de son amour pour Odette, va comprendre que la phrase de la sonate « appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que, malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre »⁹.

Cela est véritablement capital : loin de se limiter à ne décrire que la perception matérielle ou bien corporelle de la musique, le discours proustien finit par aller bien au-delà – pour citer encore Nattiez, la musique va jusqu'à « contaminer le fait littéraire lui-même »¹⁰. Non seulement que la musique, chez Proust, devient l'incarnation même de la force rédemptrice de l'art – elle va même intervenir au niveau de la construction même du récit dont elle sert, en un sens, de modèle. C'est pourquoi, en fin de compte, on a pu analyser également des manières fort diverses dont Proust – implicitement ou explicitement – « musicalise » le texte de son roman en tant que tel. Christian Jany, pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, va examiner l'usage complexe du mot *longtemps* dans la *Recherche* (un mot qui, on s'en souvient, ouvre et clôt le récit) en trouvant un parallèle entre sa répétition complexe et les leitmotifs wagnériens¹¹. Et le compositeur Pierre Boulez va trouver

⁷ C. Newark, I. Wassenaar, « Proust and Music: The Anxiety of Competence », [in] *Cambridge Opera Journal*, vol. 9, n° 2, 1997, pp. 167-168, p. 173.

⁸ M. Proust, *op. cit.*, pp. 326-327.

⁹ *Ibidem*, pp. 485-486.

¹⁰ J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Ch. Jany, « Music and Musical Semiology in Marcel Proust's *a la recherche du temps perdu* », [in] *Narrative*, vol. 23, n° 1, 2015, pp. 1-26. À propos de l'usage proustien du mot « longtemps », Jany rappelle, à juste titre, que le premier « longtemps » que le lecteur rencontre dans le texte (« Longtemps, je me suis couché

une analogie nette entre certains procédés wagnériens et la manière proustienne de traiter le phénomène de la mémoire involontaire :

Dans cette immense société où l'on a appris à connaître chaque motif, à voir disparaître certains d'entre eux, à en voir réapparaître d'autres, à suivre leur vie et leurs transformations, nous sommes dans la situation du narrateur chez Proust lorsqu'il se retrouve, bien des années ayant passé, à une réception chez les Guermantes. Ces motifs, on les croyait encore de jeunes hommes, et ils ont déjà les cheveux blancs... On a peine à croire à leur transformation ; leur jeunesse est encore frappante dans la mémoire, et nous les confrontons brusquement au seuil de la vieillesse ! D'ailleurs, ce n'est point cette seule impression de subite saisie du temps qui nous ramène à Proust, c'est aussi l'utilisation très consciente que Wagner fait de la mémoire, du choc allusif des circonstances ou des anecdotes, la fameuse « madeleine », quoi !¹²

Ces faits, pourtant, sont bien connus. Dans ce qui suit, nous allons essayer d'esquisser une autre approche envers le phénomène musical chez Proust : une approche inspirée par le courant musical plus récent, à savoir la musique spectrale, et plus particulièrement par une référence proustienne – fort inattendue – chez un de ses fondateurs, le compositeur Michaël Levinas. Nous commencerons donc par un détour sur, précisément, la musique spectrale en général et sur l'œuvre de Levinas en particulier, pour revenir ensuite à Marcel Proust.

2. L'esthétique de la musique spectrale

Dans les années 60 et 70, l'esthétique de la musique spectrale (représentée par les compositeurs comme Gérard Grisey, Tristan Murail ou justement Michaël Levinas) a pris ses distances, de manière parfois fort polémique, avec l'intellectualisme et le « cartésianisme » de la musique sérielle, tel qu'il est incarné, par exemple, dans les compositions d'un Pierre Boulez¹³. Au lieu de chercher des structures complexes et de subordonner le matériau musical (l'expression, très fréquente chez les sérialistes, vient de T. W. Adorno) au contrôle rationnel, aboutissant aux procédés compositionnels souvent remarquablement compliqués, les spectralistes tendent vers une approche considérablement plus « matérialiste » ou justement plus « corporelle » envers la composition musicale et envers le son en tant que tel. Au lieu de chercher un système abstrait, le temps est venu, selon les spectralistes, d'explorer les aspects *matériels* du son, ses qualités immanentes. Comme l'écrit Gérard Grisey, avec une ironie exacerbée et dirigée clairement envers les sérialistes : « Nous sommes musi-

de bonne heure ») reste indéterminé quant à son contenu, tandis que le dernier « longtemps » (« Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre... ») fournit finalement « le référent téléologique » de cette expression qui n'est autre que le Temps lui-même. *Ibidem*, pp. 2-9.

¹² P. Boulez, *Points de repère II*, Paris, Christian Bourgois, 2005, pp. 241-242.

¹³ Sur les divergences esthétiques entre les spectralistes et les sérialistes, J. Goldman, « Boulez and the Spectralists between Descartes and Rameau. Who said What about Whom ? », [in] *Perspectives of New Music*, vol. 48, n° 2, 2010, pp. 208-232.

ciens et notre modèle est le son et non la littérature, le son et non les mathématiques, le son et non le théâtre, les arts plastiques, les physiques des quantas, la géologie, l'astrologie et l'acupuncture ! »¹⁴.

D'où la devise fondamentale de la musique spectrale : *ce qui intéresse les spectralistes, ce sont les sons, et non les « notes » en tant que leurs symboles « abstraits »*. D'où aussi leur intérêt pour le timbre du son, aussi bien que leur admiration pour les compositeurs comme Giacinto Scelsi, tandis que les noms d'un Boulez ou d'un Stockhausen n'apparaissent, dans les écrits des spectralistes, que de manière très sporadique.

L'œuvre de Michaël Levinas nous offre un exemple frappant d'une telle approche. Dans un essai intitulé « Ponctuation, musique et narrativité », Levinas définit son projet artistique de manière suivante : « Une relation singulière existe entre le mouvement du corps humain (geste instrumental) et la structure ponctuée de la phrase mélodique »¹⁵. Autrement dit, il s'agit, pour Levinas, de chercher, dans ses compositions, une sorte de nœud primordial entre *le corps humain* – représenté, selon ses propres mots, surtout par la vocalité et, plus primordialement encore, par le souffle ou la respiration – et l'instrument de musique, un nœud où la corporéité et le geste instrumental deviennent tellement proches qu'on est pratiquement incapable de les distinguer. Cette relation intime entre l'instrument musical et la corporéité, Levinas la désigne par un terme dont l'inspiration philosophique paraît évidente : il ne s'agit de rien de moins que de chercher une « essence perdue de l'instrumental »¹⁶.

3. Michaël Levinas, lecteur de Proust

Pour ne pas en rester aux spéculations abstraites, tournons vers un exemple musical remarquable qui illustre à merveille les principes esthétiques esquissés plus haut : *Arsis et Thésis* pour la flûte seule. Cette courte composition (de 7 minutes environ) représente une illustration remarquable de la définition levinassienne de l'essence de l'instrumental en tant qu'une sorte de corporéité. Car il ne s'agit pas de jouer la flûte d'une manière traditionnelle (et en utilisant une technique traditionnelle) – il s'agit véritablement de la corporéité matérielle du son de la flûte, qui devient étroitement lié à la modalité peut-être la plus archaïque de l'expression corporelle, à savoir la respiration. Citons encore Levinas : « Dans *Arsis et Thésis*, la

¹⁴ G. Grisey, « La musique: le devenir des sons », [in] D. Cohen-Levinas (dir.), *Vingt-cinq ans de la création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 298.

¹⁵ M. Levinas, « Ponctuation, musique et narrativité », [in] *Le compositeur trouveur. Écrits et entretiens (1982-2002)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 159.

¹⁶ *Ibidem*, p. 167. L'accent philosophique de cette proposition semble inspiré par le dialogue que Michaël Levinas a mené, pendant les années, avec son père, le philosophe Emmanuel Levinas.

flûte s'est mise à parler, vraiment parler, à partir du moment où elle a exprimé l'inspiration et l'expiration, et quand le matériau est devenu un souffle, une musique »¹⁷. C'est l'expression corporelle elle-même qui se matérialise ainsi dans le son de la flûte. Pour citer l'analyse brillante d'*Arsis et Thesis*, provenant de la plume du musicologue Costin Cazaban : « Dans cette pièce purement instrumentale, la voix et, partant, le corporel, par l'intermédiaire du souffle, entrent dans la structure même du matériau musical, fusionnent indéfectiblement avec lui. [...] Dans *Arsis et Thesis*, un seul *phraser* soutend et la phrase musicale et la respiration de l'interprète [...] La respiration, comme émanation du corps, devient élément morphologique de l'œuvre »¹⁸.

Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'en parlant de sa composition, Michaël Levinas a recours à deux références, l'une autobiographique, l'autre littéraire, qui ont, d'ailleurs, ceci de commun qu'elles évoquent une sorte d'anxiété et la menace de la mort qui s'approche, la mort qui, pourtant, n'a rien de métaphysique et qui se situe directement au niveau de la matérialité même du corps. La première, c'est la maladie de son père, le philosophe Emmanuel Levinas : « [...] c'est l'écoute de sa toux en milieu hospitalier, au moment où l'on pensait qu'il avait un cancer des poumons dans les années soixante-dix, qui m'est revenue sous une forme musicale »¹⁹.

Et la deuxième, c'est justement un passage de la *Recherche* de Proust. Il s'agit, bien sûr, de la scène célèbre de la mort de la grand-mère du narrateur dans le troisième tome de la *Recherche*, *Le côté de Guermantes*. Levinas s'exprime de manière suivante : « Je retrouvais l'évocation proustienne se rappelant le chant respiratoire de l'agonie de sa grand-mère. Une mélodie monte et redescend [...]. Proust croît entendre un mouvement respiratoire qui s'arrête et repart, comme s'il était filtré par une flûte de roseau. Nous sommes là au cœur de la question : la relation entre le vocal (la loi respiratoire de l'instrumentiste), et l'instrumental d'où jaillit la phrase mélodique »²⁰.

Juste avant la fin de sa vie, à la frontière même entre la vie et la mort, la grand-mère du narrateur commence à émettre quelque chose comme un chant qui n'est rien d'autre que la « mélodie » produite par sa respiration, facilitée par le ballon d'oxygène. Le narrateur est bien conscient du fait que cette sonorité est parfaitement inconsciente, mécanique et involontaire – pourtant, il ne peut pas se débarrasser de l'impression que le chant en question est non seulement l'expression d'une certaine joie, mais qu'il est même pourvu d'une qualité « musicale ». C'est comme si la respiration de la grand-mère était véritablement filtrée par une flûte de roseau

¹⁷ M. Levinas, « Prolegomènes », [in] : *Le compositeur trouvère*, *op. cit.*, p. 212.

¹⁸ C. Cazaban, « Michael Levinas ou la quête du concert imaginaire », [in] *Vingt-cinq ans de la création musicale contemporaine*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁹ M. Levinas, *op. cit.*, p. 212.

²⁰ *Ibidem*, p. 166.

(l'expression, en fait, est utilisée par Proust lui-même). C'est comme si la respiration, dans la proximité immédiate de la mort, était devenue musique.

Il n'est nullement étonnant que cette extraordinaire représentation littéraire de la liaison étroite entre la respiration, la vocalité et une certaine (fort étrange) dimension musicale ait suscité l'attention de Levinas. Citons donc ce passage, combinant de manière admirable – et typiquement proustienne – des expressions anatomiques et esthétiques :

J'étais sorti un moment de la chambre. Quand je rentrai je me trouvai comme devant un miracle. Accompagnée en sourdine par un murmure incessant, ma grand-mère semblait nous adresser un long chant heureux qui remplissait la chambre, rapide et musical. Je compris bientôt qu'il n'était guère moins inconscient, qu'il était aussi purement mécanique que le râle de tout à l'heure. Peut-être reflétait-il dans une faible mesure quelque bien-être apporté par la morphine. Il résultait surtout, l'air ne passant plus tout à fait de la même façon dans les bronches, d'un changement de registre de la respiration. Dégagé par la double action de l'oxygène et de la morphine, le souffle de ma grand-mère ne peinait plus, ne geignait plus, mais vif, léger, glissait, patineur, vers le fluide délicieux. Peut-être à l'haleine, insensible comme celle du vent dans la flûte d'un roseau, se mêlait-il dans ce chant quelques-uns de ces soupirs plus humains qui, libérés à l'approche de la mort, font croire à des impressions de souffrance ou de bonheur chez ceux qui déjà ne sentent plus, et venaient ajouter un accent plus mélodieux, mais sans changer son rythme, à cette longue phrase qui s'élevait, montait encore, puis retombait, pour s'élancer de nouveau, de la poitrine allégée, à la poursuite de l'oxygène²¹.

4. Vers une autre esthétique musicale chez Proust

Le passage cité mériterait, bien sûr, un commentaire approfondi. Nous nous limiterons à souligner un fait qui ne nous a sauté aux yeux qu'après avoir rencontré – en lecteur et en auditeur – l'œuvre musicale et théorique de Michaël Levinas. à propos de ce chant de la grand-mère, Proust utilise, à plusieurs reprises, le mot « phrase (musicale) ». Un peu plus loin, les expressions évoquant la musique deviennent encore plus patentes :

Le sifflement de l'oxygène cessa pendant quelques instants. Mais la plainte heureuse de la respiration jaillissait toujours, légère, tourmentée, inachevée, sans cesse recommençante. Par moments, il semblait que tout fût fini, le souffle s'arrêtait, soit par ces mêmes changements d'octaves qu'il y a dans la respiration d'un dormeur, soit par une intermittence naturelle, un effet de l'anesthésie, le progrès de l'asphyxie, quelque défaillance du cœur. [...] Et la phrase interrompue reprenait à un autre diapason, avec le même élan inépuisable²².

Ceci nous permet, croyons-nous, d'esquisser une autre possibilité de réfléchir sur le phénomène musical chez Proust, une possibilité qui nous paraît capitale et sur laquelle nous voudrions conclure. Il est bien évident que dans les phrases que nous

²¹ M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 375.

²² *Ibidem*, p. 379.

venons de citer, les mots choisis par Proust ne sont pas sans évoquer, étrangement et malgré la différence d'accent, les passages sur la phrase de Vinteuil, et étant donné le soin que Proust a toujours pris pour choisir ses expressions, on peut croire qu'il ne s'agit nullement d'un accident. Une question se pose alors : Pourquoi ? Pourquoi choisir des expressions identiques dans des contextes tellement différents ? Et ces contextes sont-ils vraiment aussi différents ? Souvenons-nous que presque toutes les méditations proustiennes sur l'art semblent marquées par le sceau de la mort (mais aussi par l'espoir de la rédemption), qu'ils s'agisse des considérations sur la phrase de la sonate de Vinteuil ou sur certains thèmes de *Tristan* de Wagner qui font que « la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable »²³ ; qu'il s'agisse – si nous quittons le domaine de la musique *stricto sensu* – des méditations exaltées sur la mort de Bergotte dans *La fugitive*, ou bien des réflexions, tout à la fin de la *Recherche*, sur l'œuvre future du narrateur lui-même... N'est-il donc pas possible que même la mort de la grand-mère – qui, de sa vie, n'a produit aucune œuvre d'art – soit ainsi dotée d'une certaine dimension « artistique » (et donc rédemptrice) inscrite, en filigrane, dans des expressions dont elle est décrite ?

On pourrait aller plus loin encore et envisager, à partir de cette perspective, une relecture de la *Recherche* dans son entier. Car si nous voulions prendre une autre voie, il serait peut-être possible de réfléchir, à propos du texte de Proust, sur certains phénomènes musicaux ou bien quasi-musicaux dont l'examen nous mènerait bien au-delà de l'esthétique musicale explicite de Proust, telle qu'elle a été thématisée par Nattiez et d'autres. Les phénomènes musicaux en question, caractérisés par la sonorité corporelle plutôt que par la « musicalité » *stricto sensu*, se situeraient, pour ainsi dire, en dehors de la musique au sens traditionnel. Chez Proust, leur importance ne saurait être sous-estimée ; ils sont omniprésents dans la *Recherche* et mériteraient sans doute une étude approfondie. Notons, pour ne donner qu'un exemple, que la voix et sa corporéité, son intonation, sa « musicalité », sa qualité matérielle, son rythme, son « grain », pour reprendre l'expression de Roland Barthes, se trouve mentionnée – à part le goût et le toucher – par Proust en tant que véhicule potentiel de la mémoire involontaire :

Mais qu'une sensation d'une année d'autrefois – comme ces instruments de musique enregistreurs qui gardent le son et le style des différents artistes qui en jouèrent – permette à notre mémoire de nous faire entendre ce nom avec le timbre particulier qu'il avait alors pour notre oreille, et ce nom en apparence non changé, nous sentons la distance qui sépare l'un de l'autre les rêves que signifèrent successivement pour nous ses syllabes identiques. Pour un instant, du ramage réentendu qu'il avait un tel printemps ancien, nous pouvons tirer, comme des petits tubes dont on se sert pour peindre, la nuance juste, oubliée, mystérieuse et fraîche des jours que nous avons cru nous rappeler, quand, comme les mauvais peintres, nous donnions à tout notre passé étendu sur une même toile les tons conventionnels et tous pareils de la mémoire volontaire²⁴.

²³ *Ibidem*, p. 485.

²⁴ *Ibidem*, pp. 31-32.

Il est évident que le projet d'une telle relecture de la *Recherche du temps perdu* dépasse de loin le cadre du présent texte. Nous n'avons voulu que mentionner, de manière très provisoire, certaines questions soulevées, à propos de Proust, par une petite composition musicale qui s'inspire, selon le dit de son auteur, d'un passage de la *Recherche*, mais qui s'avère capable, nous semble-t-il, de jeter en même temps une lumière nouvelle sur la lecture de cette œuvre en tant que telle. Non seulement s'agit-il d'un bel exemple de ce que Freud a jadis appelé l'après-coup, la *Nachträglichkeit* ; c'est aussi une belle preuve que l'œuvre de Proust ne cesse pas – et ne cessera jamais – de nous poser des questions nouvelles, même là où on s'y attend le moins.

ZOFIA LITWINOWICZ-KRUTNIK

Université de Varsovie / Université de Gdańsk

Quête du corps, quête du langage. Corps féminin déformé, animalisé, grotesque : *Truismes* de Marie Darrieussecq

Quest for the body, quest for language.

Deformed, animalized, grotesque female body:

Truismes of Marie Darrieussecq

Abstract: This article aims to examine the representations of the deformed and animalized female body in Marie Darrieussecq's *Truismes* (1996) through the analysis of the grotesque metamorphosis of the narrator into a sow, a symbol of the reduction of women to their corporeality, their alienation and dehumanization in a patriarchal and consumerist society. The article explores the deformation of the body through the lens of the grotesque, then the dialectics between the human and the inhuman, and finally the potential for reclaiming both the body and language. Drawing on the theories of Pierre Bourdieu and Hélène Cixous, as well as the works of Bakhtin and Levinas, the article demonstrates how the narrator of *Truismes* attains a body-as-subject, capable of reinvention, and how her metamorphosis, far from being mere degradation, becomes a space for reclaiming both the body and language.

Keywords: female body, corporeality, language, animalization, grotesque

Dans une société focalisée sur l'image et saturée par les médias, le corps devient lui-même un objet de regard et de jugement. Le corps féminin en particulier se trouve sur-sexualisé, surmédiatisé et surexposé. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les discours artistiques, philosophiques et médicaux présentent souvent la femme comme sensible, mélancolique, encline au somnambulisme et, avant tout, lascive, libidineuse,

sensuelle, lubrique : *madwoman in the attic* selon le titre d'une référence classique aujourd'hui¹. Au XX^e siècle, à cela s'ajoute l'hyperpolitisation du corps féminin, qui devient vecteur d'une quête et construction identitaires, ainsi que l'objet et le moyen de la lutte féministe dans les débats toujours actuels².

Le corps est donc un espace transitionnel : « [à] l'expérience de l'homme, un corps est donné qui est son propre corps – fragment d'espace ambigu, dont la spatialité propre et irréductible s'articule cependant sur l'espace des choses »³. Le corps reflète l'esprit qui réside en lui mais aussi le monde qui l'entoure. Ainsi, s'inscrit-il dans la problématique de la représentation : anthropomorphisé, animalisé, normatisé, déconstruit, grotesque, le corps doit être vu dans notre société du spectacle⁴. Il correspond donc à l'espace dont les transformations témoignent des crises et des enjeux de l'univers autour de lui. Selon l'expression bakhtinienne, il « absorbe le monde et est absorbé par ce dernier », comme dans les images grotesques de la naissance de Gargantua⁵. Pour Pierre Bourdieu, le corps incarne une vision globale du monde social ainsi qu'une conception particulière de l'individu. Il en traite en tant que véhicule de l'expression sociale qui communique des aspects profonds et souvent inconscients de l'identité de classe⁶. Le corps devient le théâtre des crises sociétales, et au cœur de ces bouleversements se joue la quête d'un langage propre. Hélène Cixous l'affirme clairement aussitôt qu'en 1975. Dans son essai fondamental *Le Rire de la Méduse*, elle examine comment l'écriture peut émerger directement de l'expérience corporelle féminine et comment les femmes peuvent mobiliser leur corps comme un espace créatif pour engendrer un nouveau langage, capable de subvertir et de remettre en question les structures patriarcales dominantes : « [I]l faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes »⁷. Le corps, longtemps opposé au *logos* et à la rationalité, se transforme ainsi en lieu privilégié de la quête d'un langage propre.

¹ S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], Yale University Press, New Haven/London, 2000. Pour d'autres exemples, cf. M. Galiné, « Corps hystériques : déconstructions et confinement du corps féminin dans le gothique irlandais », *Corps en crise, crise(s) du corps. Réflexions interdisciplinaires autour du corps déconstruit*, éd. M. Galiné et T. A. Heron, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2018, pp. 93-113.

² Sur les différents aspects du contrôle politique de la corporéité (par exemple, la loi Neuwirth de 1967 légitimant la contraception, ou bien la loi Veil autorisant l'avortement) et les approches méthodologiques diverses par rapport à cette problématique, cf. D. Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, 2023, pp. 96-116.

³ M. Foucault, *Les Mots et les choses* [1996], Paris, Gallimard, 1990, p. 325.

⁴ Cf. D. Le Breton, *op. cit.*, pp. 96-120.

⁵ Il s'agit du corps grotesque mais aussi, par extension, du corps en général. Cf. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 315.

⁶ P. Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, en particulier la p. 240.

⁷ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse* [1975], Paris, Galilée, 2010, p. 55. Cf. aussi *Trois étapes de la lecture*, Paris, Gallimard, 1995.

Si nous abordons tous ces enjeux, c'est parce qu'ils trouvent un miroir et une transposition dans le roman *Truismes* de Marie Darrieussecq (1996), au cœur de cet article. L'histoire, située à la frontière entre le surréel, le fantastique, le grotesque, l'ironique et l'anti-utopique, est simple : la narratrice, jeune femme anonyme – dont l'absence de nom est aussi symbolique que les transformations de son corps – travaille comme vendeuse dans une parfumerie et subit progressivement une métamorphose inexplicable en truie. Son corps adopte des traits porcins en raison des actes douteux auxquels elle se livre et de l'exploitation sexuelle qu'elle subit. Ce changement inspire le titre du roman, *Truismes*, au pluriel, suggérant que cette métamorphose n'est pas définitive, mais plutôt une altération temporaire, semblable à celle d'un loup-garou en qui se transforme son dernier partenaire. à travers l'histoire de cette métamorphose, loin d'être simplement fantastique, le roman explore les thèmes du corps féminin aliéné, animalisé et déshumanisé, victime des dérives d'une société consumériste et patriarcale. La narratrice, dont la voix simple et naïve contraste avec l'horreur de sa situation, sert de métaphore puissante pour la réduction de l'individu à son corps. Est-il possible de récupérer ce dernier et, à travers cet acte, récupérer son langage dans une vraie quête identitaire ? Quelle est la relation entre le corps animalisé de la narratrice, sa féminité opprimée et la société qui l'entoure ? Voici les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cet article. Nous allons procéder en trois volets : en premier lieu, nous nous pencherons sur les déformations de son corps à travers le grotesque, ensuite nous effleurerons la dialectique complexe de l'humain et l'inhumain dans un corps animalisé, pour arriver à la naissance du corps-sujet et les rapports entre la corporéité et le *logos* : la place du corps dans le processus de la quête du langage.

1. Corps animalisé, corps grotesque

Le corps peut être sublimé ou déformé. « Le corps grotesque est un corps en mouvement », écrit Mikhaïl Bakhtine, « [i]l n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps »⁸. Le corps de la narratrice de *Truismes* est-il un corps grotesque ? Sa métamorphose progressive illustre une distorsion extrême et déstabilisante de l'apparence humaine. Elle met, en même temps, en évidence la frontière floue entre l'humain et l'animal, tout en exacerbant les perceptions de la féminité comme objet de désir et de répulsion.

Quels en sont les premiers symptômes ? La narratrice commence à détester le jambon, à manger les bouquets de fleurs qu'elle reçoit, ainsi que les patates crues, les marrons et les vers de terre. Elle prend du poids, développe une allergie aux produits de beauté, et ses longs poils résistent à toutes les crèmes dépilatoires. Ses

⁸ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 315.

cheveux tombent par poignées et elle devient chauve. Elle commence à avoir ses règles tous les quatre mois, toujours précédées par une période d'excitation sexuelle inouïe. De plus, elle grogne dans son sommeil et urine sous elle... Le bas matériel et corporel l'emporte ; son corps excède ses limites et s'associe ainsi à l'exubérance, à la vitalité et à la dégradation comme une forme de renouveau. Il déborde les frontières de l'humain pour entrer dans le domaine animal. Tout cela dégoûte Honoré, le premier partenaire de la narratrice, et leur couple entre en crise. Un soir, il achète des rillettes chez un traiteur chic pour faire plaisir à sa copine, mais la soirée finit en catastrophe : l'héroïne, toute en sueur, vomit à la vue de la viande, et les images cauchemardesques de l'abattoir la hantent toute la nuit⁹.

Le grotesque au sens bakhtinien imprègne la scène où elle raconte comment son ventre se gonfle et se distend alors que ses seins se multiplient pour devenir des mamelles, rappelant ainsi les caractéristiques physiques d'une truie :

J'étais tellement bouleversée par tout ce qui venait de se passer que j'ai senti le besoin de me regarder dans la glace, de me reconnaître en quelque sorte. J'ai vu mon pauvre corps, comme il était abîmé. De ma splendeur ancienne tout ou presque avait disparu. La peau de mon dos était rouge, velue, et il y avait ces étranges taches grisâtres qui s'arrondissaient le long de l'échine. Mes cuisses si fermes et si bien galbées autrefois s'effondraient sous un amas de cellulite. Mon derrière était gros et lisse comme un énorme bourgeon. J'avais aussi de la cellulite sur le ventre, mais une drôle de cellulite, à la fois pendante et tendineuse. Et là, dans le miroir, j'ai vu ce que je ne voulais pas voir. Ce n'était pas comme dans le miroir du marabout, mais c'était aussi terrible. Le téton au-dessus de mon sein droit s'était développé en une vraie mamelle, et il y avait trois autres taches sur le devant de mon corps, une au-dessus de mon sein gauche, et deux autres, bien parallèles, juste en dessous. J'ai compté et recompté, on ne pouvait pas s'y tromper, cela faisait bien six, dont trois seins déjà formés¹⁰.

Voilà une transformation saisissante et troublante. Le style, marqué par un lexique corporel, accentue l'idée de dégradation et de perte : des épithètes tels que « abîmé », « velue », et « pendante » évoquent l'altération du corps autrefois admiré. La structure des phrases, souvent longues et complexes, avec des énumérations (« rouge, velue, et [...] taches grisâtres »), traduit l'accumulation d'angoisses et d'observations désespérées. L'utilisation du miroir comme motif symbolique renforce l'idée d'une confrontation inévitable avec une réalité déformée et monstrueuse. Enfin, le ton introspectif, mêlé à une horreur croissante, capture parfaitement l'effroi et le désarroi de la narratrice face à une métamorphose que, malgré toute sa naïveté, elle ne peut plus ignorer. Elle se sent gênée par ce corps révolté contre les structures sociales qui cherchent à le contenir ou à le définir.

On voit un corps en expansion, en changement perpétuel, inquiétant, débordant ses limites, qui se détourne contre elle : par la suite, nous apprenons qu'elle n'arrive pas à se mettre debout, à pivoter ses hanches, à bouger la tête, elle a honte de sa cellulite et de son obésité. Sous ce prisme grotesque, les parties sexuelles

⁹ M. Darrieussecq, *Truismes*, Paris, POL, 1996, pp. 53-54.

¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

(mamelles), ainsi que celles liées à l'alimentation et à la digestion (le ventre et le derrière), subissent l'hyperbolisation et se séparent du reste, ce que Bakhtine appelle « l'exagération positive »¹¹. Ainsi, en ce sens, le corps de la narratrice s'inscrit-il pleinement dans la tradition du grotesque bakhtinien, où « [...] le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, à ses endroits, où il dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps : le ventre et le phallus ».

En même temps, Marie Darrieussecq, en soulignant la nature changeante et inachevée du corps féminin, remet en question les normes de beauté et de féminité imposées par la société. Le corps grotesque de la narratrice devient un lieu de critique familiale et sociale. Nous assistons alors à la dénonciation de la société où le corps ne doit jamais déborder car il est construit, pensé et montré en accord avec la politique et la morale, toutes les deux conditionnées par le regard masculin¹². Cela se traduit par un autre trait du passage. Les rapports entre le règne animal et l'humanité, gouvernés par le carnavalesque, correspondent aux intentions carnavalesques de l'écriture féminine telle que définie par Cixous : brouiller le jeu de la bienséance par la dénonciation des acteurs phallogocentriques, déhiérarchiser et décentraliser l'univers de la domination masculine dans le monde d'écrivains, d'éditeurs, d'universitaires et de critiques. De même, la puissance transgressive du passage, son côté grotesque et même surréaliste, correspond au côté *unheimlich*¹³ du *Rire de la Méduse* : l'histoire de la narratrice est étrange, inquiétante, ironique, parfois obscène ; elle dégage les visions qui dérangent. Plus encore : c'est une écriture fluide, mouvante, mobile, ce qui représente les traits de l'écriture « à l'encre blanche » selon Cixous.

2. Corps déshumanisé et ré-humanisé

Le corps animalisé veut dire aussi un manque de conscience, de pensée, de capacité de réflexion. La transformation de la narratrice en truie est associée à une focalisation sur la jouissance sensorielle immédiate :

C'est la rationalité qui perd les hommes, c'est moi qui vous le dis. [...] J'ai trouvé une grosse truffe noire [...] j'ai croqué dans la truffe, du nez le parfum m'est entré dans la gorge et ça a fait comme si je mangeais un morceau de la Terre. Tout l'hiver de la Terre a éclaté dans ma bouche, je ne me suis plus souvenue ni du millénaire à venir ni de tout ce que j'avais vécu, ça s'est roulé en boule en moi et j'ai tout oublié,

¹¹ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 315. Même page pour la cit. suivante.

¹² Cf. L. Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » [*Screen* 16.3, 1975], *The Audience Studies Reader*, éd. W. Brooker et D. Jermyn, Londres/New York, Routledge, 2016, pp. 137-140. M. A. Doane, « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator », *Screen*, Vol. 23, Iss. 3-4, pp. 74-88.

¹³ Cf. S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté* [*Das Unheimliche*, 1919], trad. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Interférences, 2009.

pendant un moment indéfini j'ai perdu ma mémoire. J'ai mangé, j'ai mangé. [...] Et dans mon ventre il y avait le poids de l'hiver, l'envie de trouver une bauge et de m'assoupir et d'attendre. J'ai creusé de quatre pattes, j'ai fait caca, je me suis roulée, ça a fait un beau trou oblong plein de vers réveillés et de vesces de loup en germe¹⁴.

La métamorphose entraîne alors une perte de la réflexion consciente, laissant place uniquement à la jouissance et aux expériences intenses et primitives. La narratrice *est son corps*, rien de plus. Elle n'est que *l'animal qu'elle est donc*, pour reprendre l'expression de Derrida¹⁵, et dont l'existence animalière la remplit jusqu'aux bords. La pensée se retire, elle ne pense plus à rien, jouissant sans conscience ni mémoire, dans un présent éternel, son groin caressé par le soleil. Les phrases, longues et enchaînées par des virgules, créent une impression de flux continu à l'image des pensées qui se dissolvent dans les sensations. L'usage du présent de narration rend l'expérience de la narratrice-truie immédiate et vivante ; l'emploi de la première personne renforce l'immersion dans cette expérience personnelle, mettant le lecteur directement dans sa peau et dans son esprit en transformation. Le vocabulaire, simple, concret et ancré dans le monde naturel (« truffe noire », « terre », « hiver », « ventre », « bauge »), souligne la descente dans une simplicité animale et grotesque : les acteurs principaux du passage sont la bouche, le nez, le ventre et le derrière de la narratrice, soit les parties du corps qui participent par excellence au grotesque¹⁶. Sa volonté de « manger un morceau de la Terre » peut être lue comme une métaphore du retour à l'origine, à une union avec la nature, alors que la perte de la mémoire et la dissolution de la conscience de soi renvoient à un désir de se libérer du fardeau du temps et de la conscience historique (« ni du millénaire à venir ») pour vivre dans un présent éternel et instinctif.

En embrassant son existence animale, la narratrice se libère des contraintes de la réflexion pour se concentrer sur le plaisir sensoriel brut. Or, pour Emmanuel Levinas :

[...] savoir ou avoir conscience, c'est avoir du temps pour éviter et prévenir l'instant de l'inhumanité. C'est cet ajournement perpétuel de l'heure de la trahison – infime différence entre l'homme et le non-homme – qui suppose le désintéressement de la bonté : le désir de l'absolument Autre ou la noblesse, la dimension de la métaphysique¹⁷.

Certes, cette constatation n'est pas libre de la conception cartésienne de l'animal sans langage, ce que Derrida déjà reprochait au philosophe¹⁸. Il n'empêche qu'elle illustre le fondamental : la différence entre l'humain et le non-humain repose sur la dialectique de la jouissance et de la rencontre avec le visage, c'était à dire sur l'atti-

¹⁴ M. Darrieussecq, *op. cit.*, p. 134, pp. 148-149.

¹⁵ J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

¹⁶ Cf. M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 314-316.

¹⁷ E. Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, pp. 23-24.

¹⁸ J. Derrida, *op. cit.*, pp. 146-162.

tude éthique envers l'Autrui¹⁹. Pour Levinas, c'est « à cause de la présence devant le visage d'Autrui » que l'homme, distinct de l'animal, « peut connaître la différence entre l'être et le phénomène, reconnaître sa phénoménalité »²⁰. C'est donc le visage de l'Autre qui permet de sortir de l'animalité, autrement dit, c'est un rapport éthique à autrui qui distingue l'homme.

Et c'est là où se révèle le génie transgressif de Marie Darrieussecq. Réfléchissons à la nature des correspondances entre les corps animalisés et les rapports éthiques qui apparaissent dans le roman à la lumière de la définition de l'humain selon Levinas. En termes de corps animalisés, il s'agit surtout de la narratrice et de son amant Yvan, qui, la nuit, se transforme en loup-garou. Or, ils sont les seuls personnages qui gardent encore un peu d'humanité dans un monde pervers, calculateur, régi par l'argent, affamé de pouvoir, insensible, impitoyable, dépourvu de compassion, d'amour et d'amitié, où on retrouve facilement plusieurs traits de nos sociétés occidentales, capitalistes et structurés autour de la notion du succès.

Ainsi, Darrieussecq reverse-t-elle ici les rapports entre ce qui nous rend humain ou inhumain. En lisant *Truismes*, nous assistons d'abord à la déshumanisation, à la déformation et à l'animalisation du corps féminin pour accéder ensuite à sa ré-humanisation dans un univers anti-utopique. La jouissance de la narratrice n'est pas sans faire écho à ce que Frédéric Regard considère chez Cixous comme la « jouissance sémiotique du don d'altérité », l'« érogénéité »²¹. Car, en dépit de l'association du retour à l'animalité au manque d'humanité, le même retour offre, en même temps, une forme de libération. La narratrice, en tant que femme, se caractérise par une absence d'engagement intellectuel, ne s'adonnant ni à la lecture ni à la réflexion critique, et adhérant de manière naïve aux discours médiatiques. Son corps est marqué par une hypersexualisation, tandis que son langage est simplifié et appauvri. En abandonnant cette rationalité apparente et superficielle, elle accède à une sorte de vérité primordiale, un état de fusion avec la nature, décrite avec une sensualité presque mystique. Il s'agit d'un moment de régression volontaire, où l'esprit humain est supplanté par l'instinct animal, permettant de vivre une jouissance immédiate et brute.

3. Le corps, moyen de revendication du langage

L'enjeu principal du roman, c'est la recherche du langage à travers la corporéité. La narratrice, en tant qu'écrivaine, vit une double existence : transformée en truie durant la journée, elle consacre ses nuits à l'écriture de ses mémoires, relatant

¹⁹ Comme l'explique Yotetsu Tonaki, « De "l'infime différence entre l'homme et le non-homme" chez Levinas », [in] C. Pelluchon, Y. Tonaki (éd.), *Levinas et Merleau-Ponty. Le corps et le monde*, Paris, Hermann Éditeurs, 2023, pp. 219-220.

²⁰ E. Levinas, *op. cit.*, p. 196.

²¹ Cf. F. Regard, « AA ! », Préface à H. Cixous, *Le Rire de la Méduse* [1975], Paris, Galilée, 2010, p. 16.

l'histoire de sa métamorphose. C'est à travers cet acte d'écriture que le lecteur peut accéder à son récit. Le terme « truismes » ne se limite pas à un néologisme basé sur le mot désignant la femelle du cochon ; il évoque également une vérité évidente, une banalité, une lapalissade, ou une tautologie. En ce sens, le terme illustre le double statut du corps : d'une part, il est enraciné dans la sensualité et dans la matérialité, et d'autre part, impliqué dans la quête du langage et en tant que tel, faisant partie de l'esprit.

Le livre s'ouvre sur un langage d'une grande simplicité, où les phrases complexes sont quasiment absentes, les mots demeurent rudimentaires, et la narratrice ne joue guère sur les nuances de leur signification. Cela change au cours du roman : l'évolution du langage correspond à l'évolution du corps. Sauf que cette évolution se produit à rebours : la narratrice-femme est animalisée, la narratrice-truie est humanisée. Comparons son langage au début et à la fin du roman. Le premier passage se situe dans le contexte où elle vient d'être embauchée dans une parfumerie et assiste aux premiers symptômes de sa transformation :

Je cherchais donc du travail. Je passais des entretiens. Et ça ne donnait rien. Jusqu'à ce que j'envoie une candidature spontanée, les mots me reviennent, à une grande chaîne de parfumerie. Le directeur de la chaîne m'avait prise sur ses genoux et me tripotait le sein droit, et le trouvait visiblement d'une élasticité merveilleuse. a cette époque-là de ma vie les hommes s'étaient tous mis à me trouver d'une élasticité merveilleuse. J'avais pris un peu de poids, peut-être deux kilos, car je m'étais mise à avoir constamment faim ; et ces deux kilos s'étaient harmonieusement répartis sur toute ma personne, je le voyais dans le miroir. Sans aucun sport, sans activité particulière, ma chair était plus ferme, plus lisse, plus rebondie qu'avant. Je vois bien aujourd'hui que cette prise de poids et cette formidable qualité de ma chair ont sans doute été les tout premiers symptômes²².

À la fin du roman, après avoir tué, en légitime défense, sa mère et le directeur de la parfumerie, elle décide de se cacher dans la forêt et de continuer à vivre sous forme de truie :

Désormais la plupart du temps je suis truie, c'est plus pratique pour la vie de la forêt. Je me suis acoquinée avec un sanglier très beau et très viril. Je reviens souvent à la ferme, le soir. Je regarde la télévision. [...] Je ne suis pas mécontente de mon sort. La nourriture est bonne, la clairière confortable, les carcasses m'amuse. Je me laisse souvent aller. Rien n'est meilleur que la terre chaude autour de soi quand on s'éveille le matin, l'odeur de son propre corps mélangée à l'odeur de l'humus, les premières bouchées que l'on prend sans même se lever, glands, châtaignes, tout ce qui a roulé dans la bauge sous les coups de patte des rêves. J'écris dès que la sève retombe un peu en moi. L'envie me vient quand la Lune monte, sous sa lumière froide je relis mon cahier. C'est à la ferme que je l'ai volé. J'essaie de faire comme me l'avait montré Yvan, mais à rebrousse-poil de ses propres méthodes : moi c'est pour retrouver ma cambrure d'humain que je tends mon cou vers la Lune²³.

La juxtaposition de ces deux passages montre d'une manière fulgurante que dans l'univers grotesque de *Truismes*, les rapports entre la complexité du langage

²² M. Darrieussecq, *op. cit.*, pp. 10-11.

²³ *Ibidem*, pp.157-158.

et l'humanité sont renversés. Darrieussecq joue sur le grotesque pour présenter les vérités qui dérangent. Plus la narratrice s'éloigne de son corps de femme, plus elle retrouve son langage à elle, loin des discours médiatisés sur le corps féminin et les stéréotypes façonnés selon les regards masculins, le *male gaze*²⁴.

Le passage du début se caractérise par des phrases courtes et dépouillées, créant un effet de simplicité et de fragmentation, comme, par exemple : « Je cherchais donc du travail. Je passais des entretiens. Et ça ne donnait rien ». Cette structure simple et directe reflète une narration qui se concentre sur des observations immédiates et des événements quotidiens. La narratrice est inexpérimentée, crédule et peu sagace, dépourvue de pensée critique ; elle ne lit pas, ne réfléchit pas. L'effet de simplicité s'amplifie à cause de la juxtaposition et l'enchaînement des phrases : il n'y a pas de connecteurs complexes, ce qui accentue le caractère brut et immédiat des expériences décrites. Le lexique est fortement centré sur le corps et ses perceptions : des termes comme « tripotait », « sein droit », « élasticité merveilleuse », « poids » et « chair » montrent une focalisation sur l'évaluation et l'objectivation des aspects corporels. Le vocabulaire, brut et concret, souligne déjà la transformation de la narratrice : la suite des épithètes « plus ferme, plus lisse, plus rebondie » renforce l'attention portée à son évolution physique, au regard des autres sur son corps. En même temps, nous observons ici la sémantique de la transgression : le terme « tripotait » et les descriptions du directeur de la chaîne mettent en évidence une relation transgressive et sexualisée à la narratrice, ce qui correspond au thème de l'objectification et de la manipulation corporelle dans le contexte professionnel. Le passage met clairement en lumière les dynamiques de pouvoir et la sexualisation du corps féminin.

Il en va tout autrement pour le passage de la fin, où la narratrice décrit sa vie quotidienne en tant que truie. Elle utilise des structures de phrases variées, un lexique riche et un ton à la fois détendu et introspectif. On observe l'alternance entre la simplicité et la complexité, entre la brièveté et la longueur, entre la juxtaposition et la coordination. Les phrases simples, courtes et directes comme « Désormais la plupart du temps je suis truie » contrastent avec celles qui sont complexes, longues et descriptives, telles que : « Rien n'est meilleur que la terre chaude autour de soi quand on s'éveille le matin, l'odeur de son propre corps mélangée à l'odeur de l'humus, les premières bouchées que l'on prend sans même se lever, glands, châtaignes, tout ce qui a roulé dans la bauge sous les coups de patte des rêves ». Cette alternance reflète la coexistence de la simplicité animale et de la complexité réflexive et émotive de la narratrice. Le lexique est fortement ancré dans le monde animal : des termes comme « truie », « sanglier », « bauge », « glands », « châtaignes », « terre chaude », et « humus » évoquent l'univers terrestre. La focalisation sur la matérialité de la vie animale met en évidence un thème récurrent dans le roman : l'exploration du corps et des sensations en tant que moyen d'évasion et de satisfaction. Pourtant, l'aspect culturel n'y est pas absent : nous le retrouvons dans la référence à la télévision et au

²⁴ Cf. L. Mulvey, *op. cit.*, p. 137.

« cahier » qui relie la narratrice au monde humain tout en soulignant sa transition entre les deux univers. La phrase finale, « moi c'est pour retrouver ma cambrure d'humain que je tends mon cou vers la Lune », mêle une introspection ironique et la mélancolie de la double identité ; la narratrice évoque son désir de renouer avec son passé humain tout en restant ancrée dans sa condition animale.

N'oublions pas que le journal de la narratrice-truie constitue l'essentiel du livre. C'est le processus de l'écriture qui lui permet de trouver son langage. Avec cela, on revient à Cixous, pour qui le corps féminin est un espace crucial pour la recherche et la découverte du langage : « [...] l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où on peut s'élever une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles », lit-on dans *Le Rire de la Méduse*²⁵. La narratrice, dans le sillage des postulats de Cixous, revendique son corps – déformé, animalisé, grotesque et transgressif – en tant que lieu d'expérience et de subjectivité de sorte qu'il devienne la source de son émancipation. Au début, il ne lui appartient pas ; elle le revendique au fur et à la mesure, et, curieusement, elle doit le perdre afin de le retrouver. Avec le corps-sujet, elle récupère le langage, répondant de cette façon à l'appel de Cixous : « Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le »²⁶. Son corps, grotesque et déshumanisé, devient une source d'émancipation et est vécu comme une forme de libération.

Conclusion

Truismes de Marie Darrieussecq explore de manière percutante la déformation du corps féminin au prisme du grotesque, où la métamorphose en truie symbolise l'aliénation et la réduction de l'individu à sa seule corporéité. La dialectique de l'humain et de l'inhumain qui s'y met en scène souligne l'oppression subie par l'héroïne dans une société patriarcale, consumériste, impitoyable et elle-même déshumanisée. Cependant, cette altération n'est pas seulement une perte ; elle devient aussi le terrain d'une possible réappropriation du corps et, par extension, du langage. La quête identitaire, dans ce contexte, se manifeste par la reconquête du corps-sujet, où la corporéité se lie intimement au logos, redonnant à la narratrice la possibilité de se définir autrement que par la déshumanisation imposée par la société. Ainsi, le roman ne se contente pas de décrire une descente dans l'animalité, mais offre une réflexion sur la capacité du corps à se réinventer et à trouver sa voix dans l'adversité.

L'écriture de la narratrice du roman s'inscrit dans ce que Cixous considère comme l'écriture féminine : une forme d'écriture qui émerge des expériences corporelles féminines, s'éloignant des conventions dominantes et des structures logiques du

²⁵ H. Cixous, *op. cit.*, pp. 43-44.

²⁶ *Ibidem*, p. 39.

langage masculin²⁷. La narratrice intègre sa subjectivité corporelle dans son écriture, comme nous l'avons observé en analysant de manière comparative deux passages du roman, celui du début et celui de la fin. Son corps ouvert, un corps en transformation perpétuelle, qui laisse l'autre parler mille langages, ne refuse rien à la vie et rend tout possible. C'est aussi le corps féminin tel que magnifiquement décrit par Cixous, un corps « jouissant de son don d'altérabilité » : « Je suis Chair spacieuse chantante, sur laquelle s'ente nul sait qul(le)je plus ou moins humain mais d'abord vivant puisqu'en transformation »²⁸.

Le corps déformé et grotesque de la narratrice devient ainsi un puissant symbole de son émancipation. En se transformant en cochon, elle quitte un corps opprimé et accède au corps-sujet. Pour reprendre les termes de Bourdieu, elle passe du corps par lequel elle est parlée au corps qui parle lui-même²⁹. Est-ce une quête vouée à l'échec ? Marie Darrieussecq nous prouve habilement que rien n'est moins sûr.

²⁷ Cf. H. Cixous, *La Jeune née*, Paris, Éditions des femmes, 1977.

²⁸ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Nous nous référons aux idées de P. Bourdieu telles qu'il les présente dans *La Distinction : Critique sociale du jugement* (Paris, Minuit, 1979, surtout chap. 3, pp. 210-230). Dans le chapitre auquel nous faisons référence, il aborde notamment comment les goûts et les habitudes alimentaires révèlent la position sociale des individus.

OUISSAM CHOUALI
Université Mohamed Premier

La corporéité dans *Les Intranquilles* d’Azza Filali : du *faire signe* au *faire sens*

*Corporeality in Azza Filali’s Les Intranquilles: from making a sign
to making sense*

Abstract: In her novel *Les Intranquilles*, the writer seems to rely on the body to put into discourse certain marginal identities that underpin her narrative. Our proposed reading of this text attempts to interrogate the body as a property of discourse and a central instance of signification. The study subjects this property of discourse to a semiotic analysis based on a dual conception: the body as sign and the body as meaning. In other words, the body is conceived, firstly, as the surface on which the characters’ marginality is inscribed. Then, as a discursive instance that makes sense through the co-presence of two bodies in an immediate relationship.

Keywords: corporeality, novel discourse, semiotics, marginal identities, co-presence, somatic predicates

Introduction : généralités théoriques

*Les Intranquilles*¹, roman d’Azza Filali, relate l’histoire d’Abdallah, un vieux mineur de Redyef, arraché de sa terre et de sa maison par les révolutionnaires et jeté dans la rue. Il se trouve contraint de quitter son village pour se rendre à Tunis à la recherche d’un emploi. Dans la capitale, il rencontre Zeineb, une petite bourgeoise comptable à mi-temps dont les aspirations ne correspondent pas aux conventions sociales. Puis, Latifa Ben Yedder, une prostituée empathique et serviable, et Hechmi,

¹ A. Filali, *Les Intranquilles*, Tunis, Elyzad, 2014. Désormais indiqué par l’abréviation *LI* et suivi du numéro de page entre parenthèses.

un islamiste et un prisonnier politique qui, libéré, travaille dans une usine et s'étirant dans un petit appartement dans les banlieues de Tunis, avant d'être congédié et de retourner dans les faubourgs de Redeyef.

Ostensiblement, l'instance écrivante mise sur le corps pour mettre en discours la complexité de la vie sensible de ses personnages. La lecture que nous proposons de ce texte tente d'interroger le corps comme propriété du discours et instance centrale dans la signification. Contrairement au régime sémiotique de la jonction où la relation entre les actants est d'ordre syntaxique entre sujet et objet, mettre l'accent sur le corps c'est le considérer comme un corps pulsionnel qui *perçoit*, qui « souffre », qui « jouit », qui « parle » et agit. C'est lui qui « établit le contact avec le phénomène »², il est le siège de l'affectivité et de la signification, et par l'intermédiaire duquel s'opère le rapport avec le monde extérieur.

Appuyée sur la sémiotique du corps inspirée des réflexions phénoménologiques, l'étude se sert de deux conceptions différentes quant à la manière d'appréhender le corps : le corps qui fait signe et le corps qui fait sens³. La première est celle du corps-signe tel qu'il est conçu sur le plan sémiologique comme médiateur entre deux mondes. Le monde interne, celui de l'intéroceptivité, et le monde externe, celui de l'extéroceptivité. L'instance corporelle, la proprioceptivité, vient ainsi subsumer la relation entre les deux mondes, ou, pour reprendre les termes de Hjelmslev, entre le plan du contenu et le plan de l'expression. Dans ce sens, les signifiants corporels, ou, prédicats somatiques (Jean-Claude Coquet) permettent de manifester le plan de contenu, où, par exemple, la rougeur d'un visage peut exprimer la honte ; la pâleur, la maladie ; les tremblements, la peur, etc. Il s'agit, pour reprendre Eric Landowski d'un corps-signe qui « n'est pas un corps présent en chair et en os, mais une simple surface d'inscription exploitable tantôt pour émettre de l'information (le cas échéant relativement à soi-même), tantôt pour en recueillir sur le compte d'autrui, dont le corps sera alors considéré – que son possesseur le veuille ou non – comme « expressif », c'est-à-dire comme « faisant signe »⁴.

À cette conception instrumentaliste qui désincarne le corps, Landowski oppose le corps *faisant sens*. Celui-ci découle d'un régime de type sensible où « *du corps à corps même entre sujets co-présents l'un à l'autre, naît [...] une forme d'intelligibilité immédiate du sensible* »⁵. En d'autres termes, la manifestation corporelle peut ne pas signifier un savoir préalablement catégorisé, comme la rougeur pour la honte,

² A. J. Greimas, J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p. 65.

³ Les expressions *faire signe* et *faire sens* sont d'Eric Landowski. La première conception fait du corps, pour reprendre l'auteur, un « ustensile » qui sert à exprimer un contenu. La deuxième, Landowski la rapporte au régime de l'*union* où les relations intersubjectives sont de l'ordre de l'immédiat (sans la médiation d'aucun objet repérable sur la dimension pragmatique), par opposition au régime de la jonction où ces relations sont d'ordre médiat (par la médiation d'un objet de valeur). E. Landowski, *Passions sans nom*, Paris, PUF, 2004.

⁴ *Ibidem*, p. 88.

⁵ *Ibidem*, p. 89.

mais, elle peut porter sur un sens « qui n'a pas de nom et qu'on ne comprend vraiment qu'en acte, au moment même où on l'éprouve: un sens qui naît du fait même d'être en train de voir rougir quelqu'un d'autre devant soi, de sentir ce rougissement monter soudain à son visage, et, si l'interaction se prolonge, de sentir qu'à son tour cet autre sent que ce qu'il est en train de sentir, on vient soi-même de le percevoir »⁶.

1. Corporéité et marginalité

Dès les premières pages du récit, la marginalité du vieux est mise en discours à travers les figures du corps dont les prédicats somatiques suivants : « corps noueux dont toute graisse était bannie, amas d'os » (*LI*, 7), « maigre » (*LI*, 8). Ce corps-objet semble priver le sujet de ses formes humaines. La même figure est appuyée dans le texte par les prédicats « recroquevillé sur lui-même, petite masse brune tordue en spirale » (*LI*, 13), puis, plus loin, « assoupir », « replié », « fœtal », dans l'énoncé : « [Il] s'assoupissait. Replié en position fœtal... » (*LI*, 135).

Ces prédicats somatiques peuvent être interprétés à la balzacienne, comme signe de sa condition sociale de marginal. Ils associent le sujet à l'isotopie sémantique de l'/animalité/, et traduisent sa déshumanisation. A un niveau plus abstrait, cette catégorie /humain/ vs /animal/ peut être corrélée à l'opposition /nature/vs/culture/ qui articule l'univers collectif selon Greimas. Ce corps faisant signe se manifeste également comme la surface où s'inscrit l'expérience dysphoriquement vécue par les actants de la marginalité. C'est le cas, par exemple, de Hechmi, un islamiste et un prisonnier d'opinions « [qui] a été arrêté le 7 mars 1991, avec une dizaine de camarades. Après quinze jours dans les sous-sols de l'Avenue Bourguiba, on les condamna à quinze ans de prison pour atteinte à la sûreté de l'Etat » A sa libération, Hechmi retourna à Redyef, sa ville natale. Deux mois plus tard, un cousin lui procurait du travail à Tunis : magasinier dans une usine de pâtes alimentaires. Il loua une chambre en banlieue et mena une existence retirée. » (*LI*, 28).

En se rendant dans le café qu'il fréquentait avant sa détention, un café qui « jouxtait le ministère de l'Intérieur », le corps de Hechmi se met brusquement à manifester des réactions qui disent cette expérience : « Il croyait ressentir de minuscules secousses, des chocs sourds ; quelques gémissements traversaient la dalle, il tremblait, les remous se transmettaient à son ventre et sa tête ; sa bouche s'emplissait de cendres, le cachot le reprenait, l'avait-il jamais quitté... » (*LI*, 27).

Le corps et le monde sont ici dans un « rapport d'embrassement » pour reprendre Merleau-Ponty. Le corps percevant est face à un lieu déjà vécu. L'expérience vécue se réfère aux passions éprouvées face à la situation dans laquelle il se trouve, notamment à l'intérieur du ministère de l'Intérieur où il a été torturé. Ici l'actant

⁶ *Ibidem*.

se révèle comme une simple instance corporelle guidée par une force interne qui serait un traumatisme associé à l'expérience subjective de torture que le corps avait enregistrée, et que l'observation du lieu, agissant comme déclencheur au lieu d'un simple objet du monde, a ravivée, et à laquelle il n'a pas pu résister. Ce qui réduit le protagoniste à un corps-sentant, une instance corporelle figée dans un pur sentir. Au niveau des instances énonçantes, le contact avec ce lieu dysphoriquement vécu semble altérer son identité sémiotique en le faisant passer de sujet au non-sujet⁷. Cependant, ce qui nous intéresse ici, c'est la place que tient le corps dans l'expression de cette expérience de la détention associée à ce lieu. L'avenue et le ministère de l'Intérieur sont des symboles tangibles de son passé traumatique, et leur seule présence suffit à raviver les souvenirs et à générer des réponses émotionnelles intenses en lui que le corps dit, rend visible et permet leur inscription sur la surface. Nous avons affaire à un corps sensible et passif qui subit de l'extérieur, une force qui menace sa présence. C'est là que « la passion apparaît dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le « sentir » déborde le « percevoir »⁸. En subissant la négativité de l'objet, le protagoniste éprouve une souffrance dont l'intensité se révèle à travers les prédicats somatiques : « secousses », « chocs », « gémissements » et « remous ». C'est ainsi que le corps médiatise l'expérience sémiotique de souffrance et de torture.

Cependant, du moment que le protagoniste devient « sujet-observateur de son état et de l'évolution qui accompagne son acte d'observer »⁹, la perception des expressions somatiques le conduirait « à comprendre « sa » douleur, son malheur, sa souffrance », et « d'en contrôler la manifestation »¹⁰ :

Un grand miroir ornait l'un des murs du studio. Une nuit, après sa douche, Hechmi se posta, nu, devant la glace, et s'examina avec une attention féroce... Des années qu'il ne s'était regardé de la sorte ! sur son ventre, les brûlures de cigarettes dessinaient un échiquier : des trous de même diamètre, où l'épiderme mort égrenait ses nuances de gris avec, par endroits, des reflets bleu métal. Ces salauds de flics y étaient tous passés. Ils surgissaient l'un après l'autre, cigarette à la main. [...] Ce soir-là, Hechmi inspecta les marques l'une à l'autre [...]. Lentement, les yeux de Hechmi allèrent vers l'aine, là où il ne regardait plus depuis longtemps. Soudain, il s'affaissa à terre, tête entre les genoux : l'écriture était aisément déchiffable,

⁷ Dans sa théorie des instances énonçantes, le sujet et le non-sujet constituent les deux actants composant le prime actant. Le premier, l'actant-sujet, est un actant personnel, qui est doté de la capacité de jugement et d'assomption. C'est une instance qui pense, qui affirme et assume son énonciation. Cette instance se rattache au logos, elle « n'intervient en propre, c'est-à-dire sous la forme ponctuelle de l'acte de jugement, que dans une séquence postérieure au moment de l'expérience ». J.-C. Coquet, *La quête du sens. Langage en question*, Paris, PUF, 1997, p. 14. Le second, le non-sujet, c'est une instance corporelle qui perçoit, prédique, mais n'assume pas. Pour reprendre Coquet : « Sujet, instance judiciaire, b, instance seconde, relevant du logos. Non-sujet, instance corporelle, a, instance de base, relevant de la phusis ». J.-C. Coquet, « Problématique du non-sujet », [in] *Actes Sémiotiques*, n° 117, 2014.

⁸ A. J. Greimas, J. Fontanille, *op. cit.*, p. 18.

⁹ A. Bezzazi, « Affects et imaginaire dans la poésie orale amazighe », [in] *Innovation, Technologies, Education Et Communication*, n° 1, 2020, p. 42.

¹⁰ *Ibidem*.

à la portée du moindre écolier. [...] Ses mains aveuglent, tâtant les sillons creusés par la cigarette, identifient des lettres. Bientôt, il fut édifié : au bas de son ventre, le geôlier inscrivait le nom du pire ennemi de Hechmi, ce Loutfi Bebès, commissaire de police, qui l'avait dénoncé, puis lui avait pris Néjia. [...] Au-dessus du pubis, le nom maudit se détachait avec une netteté sans pareille. Hechmi tourna le dos au miroir et se mit au lit (*LI*, 69-70).

L'observation des différents signifiants corporels inscrits sur le corps permet de prendre une distance vis-à-vis de son corps, d'observer ses états, et, par conséquent de lénifier les passions dysphoriques qui en découlent.

Dans la même séquence qui décrit le rapport entre le protagoniste et son tortionnaire, nous assistons à un corps qui réagit à la simple présentification de son ennemi, donnant, ainsi, naissance à des simulacres passionnels agissant sur le présent du sujet : « Cœur en cendres, bouche amère, il imaginait Besbès reprenant sa voiture et réintégrant sa luxueuse villa qu'il partageait avec Néjia et leurs enfants » (*LI*, 78).

Certes, les signifiants corporels disent l'amertume et le chagrin intense que le sujet a éprouvés dans son état présent, or, ces états affectifs ne sont que le résultat de la présentification de l'absent, son tortionnaire, par sa propre imagination. Comme le répète Fontanille, il s'agit de la « présentification » comme « source du simulacre passionnel », où dès que l'objet se présente à son esprit sous la forme d'une représentation, cet objet s'inscrit dans son « présent »¹¹, et par conséquent agit sur lui.

Le corps, jusqu'ici, est conçu comme une surface sur laquelle s'inscrivent les malheurs et les atrocités des sujets. Il offre des signes pour lire ce qu'ils vivent, subissent et ressentent, de manière générale, il s'agit d'un corps qui fait signe de la marginalité des personnages.

2. Le corps faisant sens : de la marginalité invisibilisée et de la fracture identitaire

Le texte en question met en discours une autre marginalité, cette fois-ci, choisie plutôt que subie, prise en charge au niveau actoriel par la petite bourgeoise Zeineb. Celle-ci, l'accès de la marginalité à son univers de croyance a pour corollaire une sorte d'anesthésie affectant l'extéroceptivité du corps propre. La femme ne se soucie plus de ce qui se passe autour d'elle. Elle est presque coupée du monde. Les malheurs des autres, y compris de sa fille et de son mari, ne les troublent plus. Son imperméabilité figurativise une apathie cynique : « Souci et compassion lui étaient étrangers ; elle se contentait de répéter les doléances qu'on lui confiait, les renforçant par un assentiment » (*LI*, 104). À la manière de Diogène qui disait : « *il faut de la*

¹¹ J. Fontanille, « Dérobade d'amour. Sémiotique des passions : exercice pratique », [in] E. Constans (dir.), *Le Roman sentimental*, t. II, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 1991, pp. 97-115, p. 109.

raison ou d'une corde »¹², cette apathie radicalisée donne lieu à une vie sans grand bonheur, certes, mais aussi sans grand malheur. C'est un être fermé sur lui-même, un actant sujet où le logos prend le dessus sur la phusis et oriente son programme de l'automarginalisation.

Ce trait imperméable de son corps semble refléter sa vie silencieuse et sa marginalité désirée. Le seul cas où son corps réagit au monde extérieur est celui de sa rencontre avec Latifa, dans un corps-à-corps immédiatement esthésique. En effet, comme le décrit le narrateur, Zeineb, étant incapable de sentir les parfums sur sa peau, elle demande à humer celle de Latifa :

Zeineb, flacon à la main, aspergea la peau offerte [celle de Latifa], insistant sur les parties les plus douces, [...]. Là, le grain, d'une douloureuse finesse, capturait la senteur, puis la restituait avec une précision d'orfèvre. Zeineb, tête nichée dans l'arrondi du bras, aspira profondément : « enfin, je rentre chez moi ! » murmura-t-elle en buvant la précieuse fragrance. Yeux clos, son souffle ample et lent, creusait chaque fois plus loin, plus profond, comme si elle voulait se fondre à l'épiderme soyeux, n'être plus qu'arôme » (LI, 146).

Cette séquence descriptive est pertinente dans la mesure qu'elle souligne un tournant passionnel du corps de Zeineb qui passe de l'anesthésie à un autre régime sensible d'esthésie et de fusion. De cette co-présence des deux corps, se déclenche l'esthésie, le sujet est invité, par la médiation de l'odorat, à se fondre dans le corps de l'autre femme. Nous sommes devant un sujet désirant, sentant, touchant, qui s'unit à l'objet, se fond en lui, se laisse absorber par celui-ci, s'abandonne corps et âme dans l'accomplissement de la fusion, ce qui donne à lire l'objet-corps comme un véritable *co-sujet*, capable de mettre esthésiquement à l'épreuve Zeineb et de la faire, par la médiation de ce contact immédiat, être autre qu'elle était, de transformer son être en un nouvel être, de la révéler à elle-même et de faire émerger son homosexualité invisibilisée, ou en termes des modes d'existence, de réaliser son identité.

Eu égard à la co-présence des deux actants, le sujet paraît comme libéré de toute règle et de toute convention. Le moment de la passion ne vient pas après l'action, comme le résultat d'une certaine structure actancielle et modale, mais, il coïncide avec le moment de l'interaction. Cette passion fuse immédiatement de deux corps co-présents, ce qui donne à la lire comme inattendue.

Dans cette même perspective, le texte de Azza Filali met en lumière d'autres cas où le sujet est affecté par le contact corps à corps laissant apparaître sur la surface d'autres identités invisibilisées. En effet, la rencontre du corps-à-corps entre Hechmi, l'islamiste, employé dans une usine, et Latifa, une prostituée, a eu lieu après l'incident à l'usine où Hechmi s'est blessé. Le corps souffrant : « Hechmi vacillant, avançait, tenant le mur. A chaque pas, la douleur devenait plus forte ; gémissant, il s'effondra sur le trottoir, tête entre les mains » (LI, 155), perçu par la femme :

¹² D. de Sinope, cité par D. Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. par M.-O. Goulet-Cazé, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 24.

« Hechmi leva la tête [...], une femme le regardait » (*LI*, 166), assure cette rencontre et crée une esthésie entre les deux actants-sujets sans médiation aucune d'objets de valeur fixés en référence aux programmes d'action prédéfinis. Nous avons affaire à un rapport intersomatique, où les sujets, pour reprendre Landowski, sont « dotés de quelque chose d'essentiel [...] : tout bonnement d'un corps, et du même coup d'organes sensoriels »¹³.

La coprésence des deux corps, assurée par le regard, a été suffisante pour l'émergence d'une relation sensible entre les deux actants, et ce dans l'absence quasi-totale d'affinités entre les deux actants qui paraissent visiblement antinomiques, lui, un islamiste dévoué, tandis que « la femme n'avait pas des allures d'une bonne musulmane. Elle ne portait pas le hijab et ses bras, bien en chair, émergeaient, nus, d'un chemisier vert » (*LI*, 182), dit le narrateur. Seul le corps-à-corps fait sens, dans l'anéantissement total de toute convention, de toute contrainte transcendante ou immanente, tout en assistant à ce que les phénoménologues désignent de l'époque transcendante, où les appartenances et les différences s'anéantissent pour donner la parole au corps. La rencontre, par accident, par hasard¹⁴, par un geste anodin : « lever la tête », par la médiation d'un regard, est un événement inattendu qui a entraîné une fracture dans l'être du sujet :

Assis au fond du bus, son sac entre les genoux, Hechmi avait fermé les yeux. Depuis plusieurs jours, il évoluait dans un monde où rêve et réalité s'entrelaçaient si fort qu'il ne savait plus où s'arrêtait l'un et où commençait l'autre. Était-il vraiment dans le bus, en direction de Redeyef ? De ses doigts, il effleura la vitre fraîche ; contre son flanc, un homme assoupi pesa. Ce corps contre le sien était réel, mais Hechmi ne se fiait plus à ses sens. Il referma les yeux et le rêve lui revint, si doux, si intense qu'une onde de plaisir le parcourut. Les mains de Latifa couraient sur sa peau, s'attardaient sur son ventre brûlé ; la douceur de ses lèvres apaisait les cicatrices toujours vives. Rayonnante, comme lavée de l'intérieur, elle se pelotonnait contre Hechmi et il la caressait d'une main indécise, rappelant à lui des gestes oubliés ; puis son corps enveloppait celui de sa compagne, offert, telle une prairie heureuse... L'étreinte était si longue qu'elle semblait vouloir racheter l'éternité de solitude que Hechmi avait endurée. Lui avait vraiment proposé de s'installer à Redeyef ? Avait-elle répondu : « je viendrais quand tu voudras » ? Hechmi hochait la tête : tout cela n'était qu'un rêve (*LI*, 233-234).

La consistance de la rencontre esthésique et l'effet de l'émotion semblent abolir les frontières entre le réel et l'imaginaire. Si au niveau de la jonction le sujet est en disjonction avec la femme, au niveau passionnel, la conjonction perdure sous une forme simulacrale. L'effet de l'émotion générée par la rencontre semble également briser le monde clos du sujet qui sombre dans une sorte de stéréotypie : un islamiste

¹³ *Ibidem*, p. 62.

¹⁴ Le hasard, comme examiné par Éric Landowski dans son article « Les interactions risquées », est la figure de l'accident, il est « capable de bouleverser (sans jamais vouloir de mal à personne), ou de faire réussir (sans la moindre bonne intention), n'importe quel programme en cours, n'importe quelle manipulation, n'importe quel ajustement, le hasard mérite sans conteste d'être reconnu comme le possesseur d'un rôle catastrophique par excellence ». E. Landowski, « Les interactions risquées », [in] *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-103, 2006, p. 70.

ne peut tisser une relation avec une prostituée. Ce qui a donné lieu à une sorte de subversion profonde qui l'affecte dans son être. Le dévouement à la Cause qui agissait comme tiers-actant transcendant et détermine les actes du sujet, est remplacé par la femme qui figurativise un tiers-actant immanent agissant intensément en lui, le mettant dans la position de cible, et, par conséquent, le réduit au statut de non-sujet passionnel. Tel est le pouvoir de l'émotion, outre la fracture engendrée, elle agit, pour reprendre la métaphore de Kant, « comme une eau qui rompt sa digue »¹⁵, et s'empare de l'actant.

Conclusion

Constituant l'objet de cette étude, le corps dans le roman *Les Intranquilles* a été soumis à une double analyse. La première l'a envisagé dans une conception instrumentale où il est question d'un corps qui fait signe. Les prédicats somatiques servent ainsi de signifiants pour exprimer les états affectifs des sujets et leur condition sociale. La deuxième a porté sur le corps comme faisant sens. Dans ce cas, la manifestation corporelle porte un sens qui n'est pas préalablement catégorisé. Seul le corps-à-corps fait sens, et ce dans l'anéantissement total de toute convention, de toute contrainte transcendantale ou immanente, bref, de tout sens préétabli. La co-présence du corps-à-corps fait émerger dans la surface l'identité homosexuelle invisibilisée par la femme, d'une part, et explique la fracture identitaire du sujet islamiste, de l'autre. En d'autres termes, du moment que l'invisible est « ce qui n'est pas actuellement visible, mais pourrait l'être »¹⁶, ces identités sont là, mais sans être l'objet, « c'est la transcendance pure, sans masque ontique »¹⁷. Elles sont, pour paraphraser Merleau-Ponty, présentes à leur manière, et à travers cette expérience du corps-à-corps sont rendues lisibles.

¹⁵ E. Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, trad. P. Jalabert, [in] *Œuvres philosophiques*, t. III § 74, Paris, Gallimard, 1986, p. 1068.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 310.

¹⁷ *Ibidem*, p. 282.

Comptes-rendus de lecture

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA

Université d'Opole

Tomasz Kaczmarek, *François de Curel
et la crise du drame : de la « pièce bien faite »
à la « pièce bien défaite »*
(Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego,
2022, 484 p.)

L'esthétique théâtrale de François de Curel

François de Curel (1854-1928), peu connu en Pologne, fascine Tomasz Kaczmarek depuis longtemps. Cela se voit notamment dans le titre de son intéressante monographie sur le théâtre de François de Curel. Ce titre nous fait découvrir l'attitude du chercheur, son aptitude à garder une distance bienveillante par rapport à la matière analysée. Et son objectif, son choix d'analyser des pièces moins connues – des « drames-de-la-vie », pour employer l'expression de Jean-Pierre Sarrazac – et sa déclaration de viser à effectuer un travail de fond sur la tradition dramaturgique le confirment.

Son ton est admiratif quand il évoque Ibsen et Strindberg – qui figurent évidemment parmi les plus grands noms du théâtre européen, pour ne pas dire mondial –, convaincu que cette juxtaposition est autorisée par les recherches formelles de Curel. Un peu oubliées, elles annoncent pourtant un nouveau paradigme sur le plan de la composition dramatique fragmentaire et une nouvelle approche du personnage. Chaque apport dans ce domaine est très fécond, car si l'on veut comprendre la dramaturgie moderne et contemporaine, la lecture des commentaires du dramaturge et de ses idées sur l'art dramatique s'impose. En travaillant la composition du drame

et le personnage, Currel a choisi les deux éléments les plus importants de l'œuvre dramatique. Quant à la composition du drame, l'action se bâtit plutôt, selon Kaczmarek, sur le désordre ou l'écoulement inexorable du temps que sur la tension menant l'action vers son dénouement logique, comme le prouve l'introspection que soutient l'évolution de l'âme de ses personnages. La fable cède la place aux méandres du psychisme du personnage, le ralentissement évident de l'action prépare le terrain au drame ontologique. Ainsi, c'est l'histoire d'une vie qui domine, réduisant la dynamique conflictuelle du drame classique. La *Poétique du drame moderne* de Jean-Pierre de Sarrazac sert ici de point de référence.

On est d'accord avec Kaczmarek que Currel ne mérite pas l'étiquette de novateur, même si son œuvre reflète les prémisses qui ont bouleversé les fondements de la construction classique du drame. Son objectif d'étudier des textes dans leur substance « littéraire » paraît bien justifié, d'autant que les possibilités d'interprétation scénique inscrites dans la partition théâtrale – engageant la personnalité du metteur en scène, ses compétences et ses engagements, l'acteur avec son potentiel, la lumière, le son, ainsi que le contexte socio-culturel – deviennent illimitées. Tout cela change totalement la perspective de l'analyse, la poussant vers le champ de la réception.

La distance notable de Kaczmarek est confirmée, entre autres, par la citation de Ionesco dénonçant les absurdités des fossoyeurs du drame, trop « accrochés » à une tradition qui les empêchait d'apprécier les nouvelles perspectives, et surtout, par sa conviction que « L'Univers est en crise perpétuelle. Sans la crise, sans la menace de mort, il n'y a que la mort » (E. Ionesco, *Notes et contre-notes*). Ainsi le renouvellement assure-t-il la survie du drame et la crise devient-elle un attribut vital.

Tomasz Kaczmarek démontre l'originalité de l'œuvre de François de Currel, et il le fait avec brio. Bien documenté, comme le prouve sa bibliographie, il invite son lecteur à une rencontre fort séduisante.

Les considérations sur la crise du drame et le drame de la crise, l'investigation du réel, l'examen du monde boulevardier, l'exploration du monde invisible, toujours en quête d'un « théâtre vivant », mènent à la conclusion d'une évolution du genre vers l'épique, que l'on admire chez Ibsen, Strindberg, Tchekov, en dynamique, en réinvention continue.

Le nouveau regard de Tomasz Kaczmarek constate et confirme que les étiquettes collées au théâtre de Currel sont inadéquates, car ce théâtre d'idées est aussi celui de jeux psychologiques. Je suis admirative devant l'application de Kaczmarek à démontrer que le drame puise sa vitalité dans une évolution constante, dans un questionnement continu et dans les recherches formelles qui résultent de ce questionnement. Ainsi, il nous fait découvrir que le théâtre de François de Currel est né d'une réflexion, d'une fantaisie ainsi que de préoccupations d'ordre social et philosophique. Paradoxalement, l'auteur semble esquisser le contexte d'une nouvelle dramaturgie sans pourtant réussir à remettre en cause toutes les formules anciennes et inopérantes sur le public du tournant du XX^e siècle. C'est une conséquence de sa recherche de la forme efficace de l'expression théâtrale.



2024 • № 11

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA
Université d'Opole

*Wielcy minores. Miniatury teatralne
francuskojęzycznej Kanady w okresie
belle époque, opracowanie i tłumaczenie
Sebastian Zacharow*

(Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego,
2024, 204 p.)

La découverte canadienne

Avec les apports significatifs de Krysztof Jarosz de l'Université de Silésie à Katowice, de Petr Kyloušek de l'Université Masaryk de Brno ou de Zuzana Malinovská-Šalamonová de l'Université de Prešov, les études de littérature canadienne ont beaucoup progressé en Europe centrale ces dernières années. Cette année, c'est Sebastien Zacharow, romaniste théâtrologue de Łódź, qui nous fait découvrir huit pièces canadiennes dans sa traduction. Dans le titre de son anthologie, il souligne déjà qu'il ne s'agit pas de grands auteurs de la littérature canadienne francophone. Mais l'époque et le contexte socioculturel décrits par l'auteur nous éclairent sur la mentalité des Canadiens de la Belle Époque. Les problèmes abordés dans les pièces de cette anthologie se rapportent, entre autres, au besoin de définition de l'identité nationale, aux dilemmes de l'artiste, à la confrontation des civilisations (*Namuna*), ou encore, au jeu avec la tradition (le personnage de Pierrot) dans les œuvres de Madeleine, Frédéric Pelletier, Rodolphe Girard, Henri Letondal, Paul Coutlée, Emma Gendron, Jules Ferland ou du Frère Marie-Victorin. L'anthologie nous permet de découvrir la réception de ces pièces ainsi que leur impact sur la culture canadienne.

La grande valeur de l'anthologie réside dans la présentation de l'apport des auteurs des pièces qui, en majorité, avaient d'autres professions que celle de dramaturge. Tels des journalistes, ils ont essayé de façonner la mentalité de leurs spectateurs, de les sensibiliser à la dignité humaine, aux droits de l'homme. La dynamique du théâtre à Montréal à cette époque nous confirme la distance qui nous sépare, nous, les Européens, avec notre grande tradition théâtrale, des Canadiens, dont le théâtre plus récent occupe dans la vie culturelle une position de plus en plus grande, essayant de répondre aux enjeux de son temps. L'anthologie de Zacharow se présente ainsi comme un ouvrage important dans la série des romanistes de Łódź « Études romanes pour le théâtre » (*Romanistyka dla teatru*) et nous permet de saluer avec grand espoir la naissance d'un nouveau centre universitaire d'études sur le théâtre francophone, à côté de Lublin et de sa longue tradition dans ce domaine marquée par les travaux d'Irena Sławińska, d'Halina Sawicka et de ses successeurs Witold Wołowski, Judyta Niedokos, Renata Jakubczuk et Sylwia Kucharuk.



2024 • № 11

ANDREEA DOBRESCU

Université de l'Ouest de Timișoara

Doamna de Staël, *Scrieri din tinerețe*.
Traducere, prefață, note, indice de nume,
comentarii, tabel cronologic de Ramona Malita
(Timișoara : Editura Universității de Vest, 2023,
201 p).

Madame de Staël, *Œuvres de jeunesse*. Traduction en roumain,
étude introductive, notes, commentaires, tableau chronologique,
indice des noms propres par Ramona Malita
(Timișoara : Editura Universității de Vest, 2023, 201 p.)

Traductrice de l'œuvre de Madame de Staël en roumain (depuis plus de vingt ans) et enseignante de littérature française du XIX^e siècle, Ramona Malita vient de publier un nouveau volume de traductions staéliennes. Cette fois-ci ce sont des contes et des nouvelles appartenant à l'étape de jeunesse de cette écrivaine et théoricienne de la première vague du romantisme français. Le but déclaré de la traductrice, repérable dans l'étude introductive de l'ouvrage, serait de réaliser *l'Intégrale traductive Staël* en roumain, doublée par des éditions commentées et annotées.

La structure du volume est quadripartite : a) une étude critique consistante portant sur l'étape de jeunesse de la littérature de Madame de Staël ; b) une sélection des contes et des nouvelles traduits, auxquels la traductrice a ajouté une biographie historique de la reine de 'neuf jours', Jane Gray ; c) un tableau chronologique et des renseignements mis à jour sur la Société des études staéliennes ; d) une bibliographie détaillée des recherches staéliennes tout comme les contributions critiques roumaines à ce domaine.

La traduction du français en roumain garde “la patine” du temps, par le choix de la traductrice d’appliquer une démarche endogène, consistant à mettre en œuvre des stratégies de traduction permettant d’insérer des syntagmes et des tournures langagières propres à la langue roumaine parlée et écrite au XIX^e siècle, dans les Principautés Danubiennes, à savoir une allure légèrement archaïque par rapport au roumain contemporain. La traductrice a excellemment su adapter l’expression de l’amour, rendue au français du XIX^e siècle au roumain du même siècle, dans le but de mettre en évidence l’époque historique des personnages staéliens et leur modalité (hors de question d’être confondue !) d’exprimer leurs sentiments d’une manière grandiloquente. La préoccupation de Ramona Malita de dépeindre linguistiquement aussi la période où l’action des nouvelles se déroule est doublée par les explications et les analyses textuelles réalisées dans l’étude introductive, où elle s’attarde avec minutie sur certains aspects narratologiques des contes staéliens : la construction de la diégèse, l’hybridation générique des nouvelles, etc.

La couverture du volume est réalisée des détails d’un ouvrage de Corina NANI, intitulé « My Dream ». C’est un choix très inspiré, car la vie des personnages staéliens, masculins et féminins, est voisine au rêve ; parfois, ils pratiquent l’évasion dans le rêve comme forme de protestation contre la société contemporaine, trouvée injuste et mal accueillante avec les parias. Corina Nani est un artiste consacré en Roumanie et à l’étranger, autant par ses créations exposées dans de nombreuses expositions organisées le long des années, que par son travail didactique, comme Maître de Conférences à l’Université de l’Ouest de Timișoara, à la Faculté des Beaux-Arts.

Cette nouvelle halte (cette fois traductive) dans les écrits de Madame de Staël est une bonne occasion de revisiter les auteurs canoniques dans le but de surprendre, encore une fois, leurs moyens et leurs atouts esthétiques grâce auxquels ils ont passé l’épreuve du temps.

L’exercice traductif sert *ad (se) convertere* autant pour le traducteur, dans le sens de laisser voir ses préférences subjectives, que pour l’écrivain traduit, pénétrant, une fois de plus, dans une autre culture que la sienne.

La pertinence des préoccupations traductives de Ramona Malita, qui datent depuis longtemps, réside dans ce chantier traductif massif qui ne cesse pas de la ressaisir à présent aussi ; chez elle la traduction et la critique vont de pair dans le sens de s’enrichir mutuellement, de peaufiner la traduction par l’intermédiaire de la critique et vice-versa, car c’est un exercice efficace.

IVES S. LOUKSON

Université de Yaoundé 1 au Cameroun

Dzübàŋ, *Le bal des masques* (Dschang, Élite d'Afrique Éditions, 2024, 81 p.)

En ces temps où des débats houleux sur les restitutions des objets, objets constitués entre autres choses de nombreux masques, autrefois subtilisés aux peuples africains par le colonisateur vont bon train, Dzübàŋ choisit de livrer au public un livre qu'il nomme *Le bal des masques*. Choix opportuniste ou stratégique ? Dans tous les cas, il est difficile de considérer le titre du dernier ouvrage de Dzübàŋ en évitant de le rapprocher aux débats en cours sur les restitutions ou les reconnexions. Ces débats ou luttes en cours au tour des restitutions ont la particularité de ressortir bien d'Africains comme des sujets que non seulement, pour parler comme Mongo Beti¹, des « bouddhas hiératiques », mais aussi des « experts ou soi-disant experts [...] dont le brain-storming permanent invente, élabore, peaufine les grandes décisions qui doivent orienter, canaliser, modeler les sociétés africaines » laissent « paraître seuls sur [la] scène » de l'activisme de ces restitutions-là.

On peut croire que ces propos d'une violence épistémologique dont Mongo Beti a seul le secret, n'auraient rien à voir avec le dernier livre de Dzübàŋ. Et pourtant c'est au type de mise en scène ci-dessus et à laquelle se livre bien d'Africains, mise en scène qui protège l'humain en eux de se montrer tout nu, c'est exactement aux masques que cette mise en scène leur fait jouer que s'attaque *Le bal des masques*. « Ne naissons-nous pas tous nus ? » (p. 28), s'interroge pertinemment à ce propos Jo'o le personnage principal intra-diégétique du récit. Alors pourquoi devoir porter des masques afin de simplement paraître ? Pourquoi par exemple intégrer dans ses usages le principe naturel de l'apoptose est tant difficile chez l'Africain ? La

¹ Extraits empruntés à Mongo Beti et adaptés pour la cause. Voir M. Beti, *Lettre Ouverte aux Camerounais ou la deuxième mort de Ruben Um Nyobe*, Rouen, Peuples Noirs Peuples Africains, 2013, pp. 95-96.

Fondation Synergie Lyon Cancer définit l'apoptose encore appelée mort cellulaire programmée comme :

un mécanisme cellulaire, normal, intrinsèquement programmé, par lequel des cellules s'autodétruisent en réponse à un signal interne. Ce phénomène aboutit à la mort de cellules individuelles, à certains endroits, à un moment précis. L'apoptose est le mécanisme auquel recourt l'organisme pour se débarrasser de cellules inutilisables, indésirables ou potentiellement nocives. Ce mode de mort des cellules sert d'équilibre (également appelée homéostasie) à la multiplication cellulaire en réglant la taille des tissus. L'apoptose intervient dans de nombreux autres processus biologiques comme le développement embryonnaire, régulation et fonctionnement du système immunitaire. L'apoptose est souvent trouvée dérégulée dans le processus de développement tumoral².

Compte tenu de la définition ci-dessus de l'apoptose, le masque se décline dans *Le bal des masques* somme toute comme cette tumeur caractéristique du dérèglement de l'apoptose en ce sens qu'il asphyxie l'humain en sollicitant sa dilution ou son immortalisation dans « le paraître qui, *est* » (p. 28) ou dans des prescriptions sinon d'ailleurs, du moins des autres. Le masque, comme l'aurait dit Jo'o « éclipse sa volonté d'être et d'exister » (p. 28). Le masque interdit la parturition ou la réalisation patiente et expérimentale de soi.

Cette perspective du masque permet de déceler un pan du projet esthétique de Dzùbàŋ dont une des clefs majeures est le titre de l'ouvrage : « Le bal des masques ». Dzùbàŋ semble avoir trouvé la mélodie appropriée capable d'animer les masques, de les faire danser pendant le bal. Cette mélodie s'appelle liberté. C'est pourquoi Jo'o a beau jeu de carillonner du fond du *bal des masques* que « que l'on soit humain, plante ou papillon, la liberté a toujours un goût de nectar divin, un goût d'instant éternel » (p. 34). C'est par exemple ce gout de nectar divin qui assure à Jo'o la lucidité énonciative digne de la prophétie comme on peut s'en rendre compte dans l'extrait suivant : « nommer quelque chose [comme le papillon] c'est limiter la chose [...] Une fois qu'on le nomme, on vient de limiter sa perception dans l'esprit de l'enfant, il ne le verra plus jamais, il ne verra plus que la panoplie de contours et les définitions, remplies dans le mot par les générations précédentes » (p. 21).

Pour sauver sa vie en s'assurant le décalage nécessaire d'avec la fixité asphyxiante du masque, pour « s'émanciper de la mort qui frappe et renaître à une nouvelle vie » (p. 66), les humains ont besoin « de se dépouiller des idées reçues, de se débarrasser du système déchu pour s'accommoder d'une nouvelle vérité » (p. 66). *Le bal des masques* a l'avantage pratique de ne pas se contenter d'énoncer la liberté comme s'il s'était agi d'un précepte aérien. Le récit en appelle à la mesure ou à la pondération. Car, la liberté ne se décrète pas, elle s'acquiert progressivement et continument au moyen d'explorations variées, d'essais, d'erreurs et des recommencements, à condition continument de « perruquer » le cocon de masque. Si pour Robert Kosmann, la perruque consiste en « l'utilisation de matériaux et d'outils par un travailleur sur le

² Fondation Synergie Lyon Cancer, 2013, online <https://www.synergielyoncancer.fr/glossaire/apoptose>

lieu de l'entreprise, pendant le temps de travail, dans le but de fabriquer ou de transformer un objet en dehors de la production de l'entreprise »³, le terme s'applique davantage ici à sa conception par Michel de Certeau à savoir le « travail libre, créatif et précisément sans profit »⁴.

Le bal des masques invite finalement à cet art de faire « la perruque » par lequel l'humain éprouve la liberté au point de réaliser qu'elle est un processus continue, en tout lieu et de tous les instants. L'absence de tentative d'atteindre cette liberté laisse à Jo'o un sentiment d'amertume et de démission qui explique à grande échelle, voire à long terme valide la « situation précaire et chaotique » (p. 36) de son pays natal. Il le dit sous la forme de vers en ces termes :

Toi qui dans le cocon, refuses de te transformer
 Toi qui le juges confortable et refuses de t'en extirper
 Toi qui refuses d'ouvrir tes ailes pour t'élever vers la liberté
 Combien de possibilités inexplorées ?
 Combien de trous noirs laisses-tu béants ?
 Combien de possibilités englouties dans le néant ? (p. 68).

Si en général le masque est exécré dans *Le bal des masques*, il faut toutefois signaler que Jo'o, trouve quelques-uns moins moches. « De tous, dit-il, les personnages que j'ai joués, les masques qui ne m'ont jamais quitté sont celui de l'enseignant, du conteur et du poète, je m'étais toujours senti pleinement vivant en les jouant » (p. 41). Sans doute un clin d'œil que Jo'o fait à *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi ouvrage dans lequel l'enseignant Sankara soutient que « l'enseignement était la seule branche de l'arbre administratif où le moche était moins moche, l'absurde moins absurde, et l'intellectuel moins con »⁵. L'enseignant comme masque dont le jeu assure à Jo'o le sentiment d'être en vie renforce la sublimation de la liberté comme choix esthétique du *bal des masques*.

La liberté est tellement sublimée dans *Le bal des masques* que le récit de Jo'o fourmille de divers micro-récits sur la liberté. Le récit échoue quasiment à s'émanciper au point par exemple que Jo'o ne se sente pas obligé d'assurer à son récit ce que la théorie du récit nomme le mouvement. Quelles ont par exemple été les circonstances de sa rencontre avec la fille du lac ? Pourquoi le récit ne trouve pas autre lieu d'existence à cette dernière que le souvenir de Jo'o ou sa simple évocation par lui ? Sans doute que ces quelques interrogations ont peu d'importance, comparée à l'urgence de liberté qui permettrait à l'Afrique, la terre natale de Jo'o de sortir de sa « situation précaire et chaotique » (p. 36).

Du point de vue de la forme, la liberté s'exprime de par les libertés que prend le récit à alterner prose, poésie, anglais et français. Le récit prend aussi des libertés

³ R. Kosmann, « La perruque ou le travail masqué ». *Renault. Histoire 11 (juin), Société d'histoire du groupe Renault*, Boulogne Billancourt, 1999, p. 20.

⁴ M. de Certeau, *L'invention du quotidien : Arts de faire*, Paris Gallimard [1980] 1990, p. 45.

⁵ S. Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, p. 14.

à saturer le corps du texte des traces de Paulo Coelho dont le motif de redécouverte de soi dans son célèbre roman *L'Alchimiste* est en quelque sorte réactualisé dans *Le bal des masques*. Le récit de Dzūbàŋ a enfin quelque chose d'espiègle. Il n'autorise point l'insensibilité au lecteur africain vis-à-vis du récit de l'immigration de son protagoniste principal en Occident et de son retour au pays natal. Cette situation s'explique sans doute parce que son auteur a réussi à teinter sa plume du lyrisme nécessaire pour émouvoir et désamorcer la résistance du lecteur.

Plutôt qu'à un récit classique comme Mongo Beti ou André Brink le produiraient, c'est davantage à un traité de philosophie sur la liberté que *Le bal des masques* donne droit à son lecteur. *Le bal des masques* suit de façon probante la voie du type de récit philosophique que la littérature africaine crédite volontiers à Valentin Yves-Mudimbe ou à Georges Ngal.

KOREKTA

Grzegorz Markowski

REDAKCJA TECHNICZNA

Jolanta Brodziak

SKŁAD I ŁAMANIE

Waldemar Szweda

PROJEKT OKŁADKI

Jolanta Brodziak

Grafika wykorzystana na okładce pochodzi z zasobów portalu Freepik.com

© Copyright by Uniwersytet Opolski
Opole 2024

ISSN 2392-0637

ISBN 978-83-8332-089-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 45-365 Opole, ul. Dmowskiego 7–9.
Nakład 100 egz. Składanie zamówień: tel. 77 401 66 89; e-mail: wydawnictwo@uni.opole.pl
Druk i oprawa: volumina.pl Sp. z o.o.