Le Corps-frontière :

Figures de l'excès dans les fictions de Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Laurence Nobécourt et Marina de Van

---

PhD/Thèse de doctorat soutenue par **Dominique Carlini Versini**

Directeurs de thèse : Dr Thomas Baldwin et Dr Katja Haustein

Thèse de doctorat en études françaises (Doctor of Philosophy in French Studies)

University of Kent, School of European Culture and Languages

Mai 2018

Table des matières

Remerciements **6**

Résumé **7**

Liste des abréviations **8**

Introduction : Excès et frontières du corps **9**

- **Présentation du corpus** **11**
- **Contexte : le corps dans la société française contemporaine** **19**
- **Le corps excessif comme objet de représentation : regards critiques** **23**
- **Penser l'excès** **28**
- **Du corps excessif au corps moderne** **32**
- **Le corps genré** **36**
- **Dépassement des frontières de genre** **38**
- **Structure et méthodologie** **40**

Chapitre 1 : Toucher la peau dans *Truismes* de Marie Darrieussecq, *La Démangeaison* de Laurence Nobécourt et *Dans ma peau* de Marina de Van **45**

- **La peau multidimensionnelle** **45**
- **Métamorphoses de la peau dans *Truismes*** **50**
- **La peau miroir et lieu du toucher mortifère** **53**
- **Dépasser la peau** **57**
- **La peau tactile** **62**
- **La peau hors norme dans *La Démangeaison*** **67**
- **La peau défaillante** **70**
- **La démangeaison réinventée** **76**
- **Écriture haptique : être touchée par les mots** **80**
- **La peau meurtrie : *Dans ma peau*** **83**
- **La peau et le sens** **87**
- **Franchir la limite** **91**
- **Échec de la peau dé-limitée ?** **95**
- **Conclusion** **98**

Chapitre 2 : Explorer l'intérieur du corps dans *Rétention* de Marina de Van et *L'Équarrissage*, *La Conversation* et *Nous* de Laurence Nobécourt **103**

La merde comme excédent **104**
Délire fécal dans *Rétention* **107**
Le corps intime **108**
Accumulation et rétention de l'ordure : désorganiser le corps ? **111**
Fantasme du corps sans frontières **114**
Grossesses non désirées et avortements chez Laurence Nobécourt **117**
La grossesse et son interruption **121**
Les récits de Nobécourt comme phénoménologie de la grossesse non désirée et expérience du corps-frontière **125**
Ressentir l'avortement **129**
Conclusion **133**

Chapitre 3 : De l'outrance à l'outrage chez Marie Darrieussecq et Virginie Despentes **137**
Le genre comme mascarade dans *Les Jolies Choses* **139**
Apprendre la féminité **142**
Le corps objet **147**
Bien faire son genre **150**
Le corps de la jeune fille dans *Clèves* **157**
« Les avoir » **159**
« Le faire » et « le refaire » **162**
Violence et désir **165**
Écriture organique **169**
Le corps dans tous ses excès dans *Baise-moi* **174**
Violence de l'objectification **178**
Résistance du corps **182**
***Baise-moi* : du texte au film** **186**
Conclusion **191**

Chapitre 4 : Corps spectral, corps excessif ? **195**
Transformations du corps et fantômes dans *Ne te retourne pas* **201**
Intelligibilité et reconnaissance du corps spectral **204**
Dispositif du spectre **206**
Crise de la reconnaissance **208**
Défiguration et hantise **211**

Trouble dans la parenté **213**
Matérialité de la hantise dans *Bref séjour chez les vivants* **217**
La hantise viscérale : fantôme et mémoire **221**
Approche haptique du spectre **224**
Dépassement du langage normé : corps textuel et corps filmique **228**
Effacement du corps précaire dans *Vernon Subutex* **231**
Un corps en excédent : dépassement de la norme et effacement du corps **235**
***Ghosting* du corps précaire** **237**
Spectralisation des corps **242**
Vers une communauté spectrale ? **245**
Conclusion **250**

Conclusion **253**
Le corps excessif : principaux axes de réflexion **257**
Pourquoi l'excès et le corps aujourd'hui ? **261**

Bibliographie sélective **264**

Annexe **282**

Chapitre 1 ..... **282**

Chapitre 2 ..... **285**

Chapitre 3 ..... **287**

Chapitre 4 ..... **290**

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mes directeurs de thèse, Tom Baldwin et Katja Haustein, pour leur soutien tout au long de ce travail. Merci à Katja pour sa patience lors des nombreuses sessions de supervision, nos discussions ont fait de cette thèse ce qu'elle est. Merci à Tom pour ses relectures attentives et ses conseils, qui m'ont permis d'élaborer et de préciser ma pensée.

J'adresse également mes remerciements à Ana de Medeiros, qui a été là au début de ce projet, et qui a continué à m'apporter ses encouragements tout au long de la rédaction.

En tant qu'étudiante auto-financée, je tiens à remercier la *School of European Culture and Languages*, et le département de *Modern Languages* en particulier, pour m'avoir attribué des heures d'enseignement. J'adresse des remerciements particuliers à Annie Trégouët pour sa gentillesse et la confiance qu'elle m'a accordée.

Je souhaite également remercier SECL et le *Centre for Modern European Literature* pour m'avoir donné l'opportunité d'assister et de contribuer à de nombreuses activités de recherche, notamment la *Housman Lecture*, donnée par Judith Butler en février 2017 à *University College London*.

Merci à SECL et à James Fowler de m'avoir permis de passer une année à l'École Normale Supérieure, où j'ai fait de nombreuses rencontres enrichissantes, notamment celle de Marie Darrieussecq. Dans cette perspective, je remercie également le CMEL, qui a financé le colloque « Précisions sur les sciences dans l'œuvre de Marie Darrieussecq » et m'a ainsi donné la chance de coorganiser mon propre colloque et de collaborer avec quelques-uns des plus grands spécialistes de Darrieussecq ainsi qu'avec l'auteure elle-même. J'adresse également ma reconnaissance à Carine Fréville, pour son enthousiasme et son professionnalisme pendant l'organisation du colloque et la préparation de la publication qui en résulte.

Je remercie aussi les amis pour les nombreuses sessions de travail autour d'un café, les discussions et les bons moments au cours de ces trois dernières années : merci à Maya, Clémence, Ben, Helder et Mylène ; merci également pour leur aide à la relecture et leurs précieux conseils. Et merci à Jack, pour sa présence et son amour.

Enfin, je remercie ma famille, pour sa générosité et son soutien sans faille. Plus que tout, merci à ma mère, sans qui rien de tout cela n'aurait été possible. Cette thèse lui est dédiée.

Résumé

À partir des années 1990 et au cours des années 2000, une tendance à l'excès a été observée dans la fiction française. Cet excès touche notamment aux représentations du corps. D'un côté, un nombre de jeunes écrivaines s'attachent à mettre en scène le corps dans leurs romans et leurs récits de manière particulièrement crue, avec un intérêt certain porté aux sensations du corps traditionnellement tues. En même temps, un nouveau courant se développe au cinéma, appelé « New French Extremity » ou bien « cinéma du corps », qui met en scène des images explicites du corps, dans la sexualité ou la violence. Ces récits sont marqués par une recherche formelle d'inscription du corps dans le texte et dans le film, et initient un dialogue provocateur avec les conventions (littéraires, filmiques, sociales). Une des ambitions de la présente étude est de confronter les stratégies des deux médias pour engager la lectrice et la spectatrice dans une expérience esthétique incarnée et de révéler la multiplicité des liens qui peuvent être tissés entre texte et film.

À travers l'analyse des œuvres de quatre artistes – Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Laurence Nobécourt et Marina de Van – nous nous pencherons donc sur les formes de l'excès du corps dans un nombre de textes et de films produits entre 1993 et 2017. Une théorisation dynamique de l'excès nous permettra d'amorcer une réflexion sur un nombre d'images dans et hors du cadre de la sexualité et la violence. L'excès est un moyen d'établir un dialogue avec le normatif. Nous parlerons ainsi de corps-frontière pour désigner le corps comme point de jonction entre les grandes catégories de l'intelligibilité qui constituent la personne. Grâce à une lecture attentive des textes et des films à la lumière d'un nombre de théories féministes, *queer*, et déconstructrices, nous démontrerons comment les figures de l'excès dans les œuvres problématisent les structures fixes et hiérarchiques (soi/autre, intérieur/extérieur, surface/profondeur, masculin/féminin) qui organisent le corps. Les figures de l'excès étudiées dans cette thèse visent tour à tour à dépasser, transgresser, reconfigurer ou entériner ces catégories ou frontières qui dé-limitent le sujet. Sans offrir de solutions claires ou strictes, nous souhaitons montrer que le texte et le film sont le lieu d'une exploration politique, esthétique et incarnée d'une corporéité contemporaine troublée.

Liste des abréviations

Pour l'œuvre de Marie Darrieussecq

— *T Truismes* (Paris : Gallimard, [1996] 1998)

— *BS Bref séjour chez les vivants* (Paris : Gallimard, [2001] 2002)

— *RP Rapport de police* (Paris : Gallimard, [2010] 2011)

— *C Clèves* (Paris : Gallimard, [2011] 2013)

Pour l'œuvre de Virginie Despentes

— *BM Baise-moi* (Paris : Grasset, [1993] 2017)

— *JC Les Jolies Choses* (Paris : J'ai Lu, [1999] 2001)

— *KKT King Kong théorie* (Paris : Grasset, 2006)

— *VS1 Vernon Subutex 1* (Paris : Grasset, 2015)

— *VS2 Vernon Subutex 2* (Paris : Grasset, 2015)

— *VS3 Vernon Subutex 3* (Paris : Grasset, 2017)

Pour l'œuvre de Laurence Nobécourt

— *D La Démangeaison* (Paris : Grasset, [1994] 2009)

— *É L'Équarrissage* (Paris : Grasset/Les Inrockuptibles, 1997)

— *C La Conversation* (Paris : Grasset, 1998)

— *N Nous* (Paris : Pauvert, 2002)

Introduction : Excès et frontières du corps

Cette recherche a pour point de départ le constat d'un *excès* du corps dans les textes et les films de Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Laurence Nobécourt et Marina de Van. Excès à la fois comme « dépassement de la mesure » par la fréquence de la représentation du corps dans leurs œuvres, mais également par la manière de représenter le corps, souvent féminin, soit dans le fait « d'aller au-delà de ce qui est permis, convenable dans le cadre d'une réglementation ou au regard des normes de la morale, de l'esthétique ou des convenances sociales. »[1] Le corps féminin est en effet un objet de représentation récurrent, voire obsédant chez les artistes qui nous occupent et fera l'objet de notre analyse au fil des chapitres de cette thèse ; mais nous aurons également l'opportunité de nous pencher sur la question du corps masculin racialisé, ou précaire, du corps de l'enfant ou de la jeune fille, du corps malade, ainsi que sur celle du corps spectral. Qui plus est, l'un des enjeux de cette étude est de démontrer l'intersectionnalité de ces catégories, qui ne sont pas stables et tiennent du spectre, ou peut-être du spectral, plutôt que de la polarité stricte.[2]

La notion d'excès présuppose donc celle d'une norme établie ; de fait nous nous demanderons quelles normes ou attentes contraignent le corps dans les textes et les films de notre corpus. La notion de corps-frontière est ainsi particulièrement apte pour penser l'excès.[3] À propos du cadavre, Pierre-Olivier Dittmar et Frédéric Joulian notent qu'il s'agit d'un « objet frontière, situé en travers des grandes catégories d'intelligibilité

---

[1] « Excès », *Centre national des ressources textuelles et lexicales* [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/excès> [consulté le 01/07/2017].

[2] Formulation que nous empruntons partiellement à Maël Baussand, lorsqu'elle décrit son travail avec les fluides corporels (voir : Maël Baussand et Perrine Kervran, « Les Règles de l'art menstruel », *Rouge comme les règles* (4/4), *LSD : La Série documentaire* [en ligne] : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/rouge-comme-les-regles-44-les-regles-de-lart-menstruel> [consulté le 08/01/2017]).

[3] Le terme est mobilisé par Nacira Guénif-Souilamas selon une perspective postcoloniale dans son étude du corps des migrants : « La qualité des individus incarnés qui se déplacent conduit à distinguer ceux qui subiront la limitation de leur mobilité et éventuellement une contrainte par corps et ceux qui bénéficieront d'un régime de circulation favorable, inconditionnel, libérant leur corps de toute entrave légale ou spatiale. Selon ce régime tranché, seuls certains corps font frontière, se heurtant à la solide matérialité de l'érection, en de multiples points du globe, de murs physiques, liquides parfois, dotés d'une sophistication technologique illimitée. » (« Le corps-frontière, traces et trajets postcoloniaux », in Achille Mbembe *et al.* (Eds.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, (Paris : La Découverte, « Cahiers libres », 2010), pp. 217–29 (p. 217). Dans cette perspective, le corps est pensé comme une frontière de manière littérale, comme un empêchement à la libre circulation.

du monde. »[4] Il nous semble que cette remarque s'applique tout aussi bien au corps vivant, qui comme on le verra, marque l'intelligibilité des catégories du genre, du sain et du propre, et avec elles de l'humain. Interroger le corps permet bien entendu de poser la question de la sexualité, du point de vue de l'anatomie, à travers la représentation des organes sexuels ; mais également comme construction sociale, à travers l'organisation des pratiques sexuelles ainsi que l'élaboration genrée de la personne. D'autre part, le corps permet de penser d'autres catégories telles que les « notions d'hygiène, de propre, de sale, de la souillure, du tabou, de la limite et de la marge et donc de sa possible transgression. »[5] Le corps-frontière est ainsi pétri de limites « naturelles », matérielles, qui sont représentées dans les œuvres. Le chapitre 1 s'attachera donc à analyser la représentation de la peau, et le chapitre 2 se penchera sur le franchissement de la frontière extérieure du corps pour en sonder les entrailles. Mais nous aborderons également des frontières plus symboliques, et nous verrons ainsi dans le chapitre 3 comment les normes et attentes genrées pétrissent le corps. Enfin, notre réflexion sur le corps spectral dans le chapitre 4 nous permettra de penser la filiation, le deuil et le statut social, comme des forces qui chacune à leur manière traversent et organisent le corps. Le corps spectral, corps problématique qui trouble la notion même de frontière, cristallise, de plus, nombre des questionnements abordés dans les chapitres précédents.

De fait, ces différents angles d'approche nous permettront de penser la relation qui unit le corps propre au corps autre. En effet, comme le note Anne-Laure Amilhat Szary à propos des frontières géographiques :

> Si traditionnellement la frontière fut conçue comme une enveloppe protectrice, on voit à quel point l'évolution de ses formes et fonctions peut la transformer en menace : on peut ne jamais finir de la traverser et se retrouver prisonnier de la frontière.[6]

La frontière est « lieu de tension entre soi et l'autre »,[7] « espace instable », un « processus plutôt qu'un lieu ».[8] Penser le corps-frontière permet dans cette perspective

[4] Pierre-Olivier Dittmar et Frédéric Joulian, « Des corps frontières », *Techniques & Culture*, 60 (2013), [en ligne] : <http://journals.openedition.org/tc/6967> [consulté le 08 janvier 2018].
[5] Baussand et Kervran, [en ligne].
[6] Anne-Laure Amilhat Szary, *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui ?* (Paris : Puf, 2015), p. 58.
[7] Amilhat Szary, p. 12.
[8] *Ibid*., p. 29.

de réfléchir au corps comme structure de protection de l'intégrité de la personne, une délimitation entre le moi et le non-moi, mais également comme processus instable et multiple, qui entraîne un questionnement ontologique. En effet :

> Le corps est le lieu où se déplace, s'abolit, se redessine sans cesse la frontière entre moi et l'autre, moi et moi, intériorité et extériorité, nature et culture, sexe et genre. Il est ligne de partage, point de jonction, interface de réalités multiples et imbriquées.[9]

La notion d'excès, comme dépassement, saturation et démultiplication, est de fait particulièrement fructueuse pour penser le corps-frontière, puisqu'elle met en lumière l'existence même des frontières qui constituent le corps et questionne la possibilité de leur transgression.

Un nombre d'interrogations anime notre démarche : Comment écrire et filmer le corps-frontière ? Quelles réflexions critiques ce corps peut-il incarner ? Comment faire l'expérience du corps propre et autre et de leurs sensations dans la littérature et le cinéma ? Les quatre artistes de notre corpus offrent à travers leurs explorations créatives quelques-unes des réponses les plus originales, multiples et provocatrices – en d'autres mots excessives – à ces questions, dans la littérature et le cinéma français contemporains, et à ce titre, fournissent des exemples particulièrement évocateurs pour notre réflexion.

Il nous faut d'abord définir les termes de notre sujet. La première section est consacrée à la présentation de notre corpus d'étude. Nous nous pencherons ensuite sur la question de l'excès, du corps excessif et des théories du corps qui illumineront notre réflexion. Enfin, nous aborderons la structure de la thèse et la méthodologie appliquée aux quatre chapitres qui forment notre étude.

Présentation du corpus

[9] Florence Bancaud, Hélène Barrière et Susanne Böhmisch, « Le Corps-frontière », Appel à communications, Journées d'études « Le Corps-frontière » [en ligne] : <https://www.fabula.org/actualites/journees-d-etudes-le-corps-frontiere-aix-en-provence-15-16-juin-2018_80334.php> [consulté le 23/01/2018].

Marie Darrieussecq publie son premier ouvrage, *Truismes*, en 1996 ; Virginie Despentes publie *Baise-moi* en 1993 ; *La Démangeaison* de Laurence Nobécourt paraît pour la première fois en 1994 ; quant à Marina de Van, elle réalise son premier court-métrage *Bien sous tous rapports* en 1996.[10] Cette thèse se penchera donc sur une sélection d'œuvres produites à partir des années 1990 et jusqu'à la période extrême contemporaine avec la publication du dernier volet de *Vernon Subutex* en 2017. Le choix de cette période a été dicté par une volonté de rendre compte de représentations intermédiales récentes du corps, notamment dans les œuvres d'écrivaines et de cinéastes qui ont été désignées régulièrement par les critiques à la fois universitaires et journalistiques comme particulièrement intéressées, voire fascinées par la question de l'exploration du corps dans le texte et/ou le film depuis les années 1990.[11]

Dans cette perspective, Guillaume Bridet analyse les regroupements faits dans la presse sous l'égide de l'écriture féminine du corps comme une construction médiatique et comme une division sexuée et souvent misogyne de la littérature qui

> délèguent à ces femmes le soin de révolutionner les mœurs et, du même coup, limitent la reconnaissance dont elles peuvent jouir en les cantonnant dans un domaine de l'intime, certes marqué nouvellement par la sexualité aux dépens des sentiments, mais qui demeure traditionnellement le leur. Dans le processus de marchandisation intégrale de la vie, sur le vaste marché de la chair et des émotions, les femmes écrivains sont les grandes pourvoyeuses de littérature scandaleuse, non pas seulement parce qu'elles écrivent, comme les hommes, sur le commerce sexuel, mais parce que c'est ainsi qu'elles parviennent à faire parler d'elles et à prendre place dans le commerce des livres. [...] Elles

[10] Laurence Nobécourt a publié les ouvrages de notre étude sous le prénom de Lorette.

[11] Notons que le cas de la littérature et celui du cinéma sont un peu différents, car il existe beaucoup moins de femmes réalisatrices qu'écrivaines. Toutefois, comme nous le verrons dans cette introduction, il existe une théorisation très productive du corps au cinéma, notamment dans les films de réalisatrices telles que Virginie Despentes et Marina de Van. Pour les articles de presse, voir par exemple : Jacques-Pierre Amette, « Femmes folles de leur corps », *Le Point*, 14/03/1998, modifié le 25/01/2007 [en ligne] : <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-25/femmes-folles-de-leur-corps/1038/0/89478> [consulté le 16/01/2018] ; Christian Fevret, *Marie Darrieussecq, Lorette Nobécourt. Folles de leur corps, Les Inrockuptibles*, 139, 18/02/1998 ; Luc Le Vaillant, « Très chair. Lorette Nobécourt, 29 ans, écrivain, publie *La Cconversation*. Un deuxième roman plein de corps. », *Libération*, 28/03/1998 [en ligne] : <http://www.liberation.fr/portrait/1998/03/28/tres-chair-lorette-nobecourt-29-ans-ecrivain-publie-la-conversation-un-deuxieme-roman-plein-de-corps_230048> [consulté le 16/01/2018] ; Robert Solé, « L'Écriture physique de Marie Darrieussecq », *Le Monde*, 20/05/2010 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/05/20/l-ecriture-physique-de-marie-darrieussecq_1360601_3260.html> [consulté le 16/01/2018].

> apparaissent encore comme des boucs émissaires de nos sociétés consommatrices de vie privée et ogresses dévoreuses de l'intimité, chargées de révéler toujours plus d'elles-mêmes et de susciter toujours plus de réprobation, en même temps que leur reste fermé l'accès à une reconnaissance plus noble dans le cadre de ce qu'il faut bien nommer une division sexuée du travail littéraire.[12]

Au-delà de la fausseté de cette dernière affirmation – Darrieussecq et Despentes, deux des auteures étudiées par Bridet font l'expérience d'une reconnaissance littéraire « noble » dans les cercles à la fois universitaire et médiatique – nous souhaitons démontrer que théoriser l'excès qui caractérise ces représentations du corps permet de sortir du dualisme privé/public, corps/esprit qui sous-tend cette critique. Qui plus est, penser l'excès comme dépassement, multiplicité et démultiplication nous permet d'élargir le champ des représentations analysées, et de ne pas limiter la représentation du corps à celle du « commerce sexuel », compris dans le commentaire de Bridet comme représentation explicite des pratiques sexuelles, car comme le note Shirley Jordan : « thinking about the body involves considerations beyond the erotic. »[13]

La prédominance du corps et des sensations dans la littérature et le cinéma français contemporains a été observée par de nombreux critiques.[14] Un vaste nombre d'articles et de chapitres a été consacré à la question du corps dans les ouvrages d'écrivaines françaises contemporaines.[15] Comme nous le verrons plus en détail dans cette

---

[12] Guillaume Bridet, « Le Corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (Eds.), *Le Roman français au tournant du XXe siècle* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004) [en ligne] : <http://books.openedition.org/psn/169> [consulté le 16/01/2018].

[13] Shirley Ann Jordan, *Contemporary French Women's Writing : Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives* (Bern : Peter Lang, 2005), p. 223.

[14] On peut par exemple penser aux récits de Nina Bouraoui, Catherine Breillat, Régine Détambel, Brigitte Giraud, Sophie Jabès, Claire Legendre ou Alina Reyes, pour ce qui est de la littérature. Breillat est également connue pour ses films. Avec elle, Claire Denis, ou plus récemment Éva Husson, Julia Ducournau et Coralie Fargeat constituent des exemples provocateurs au cinéma.

[15] On peut ainsi recenser les critiques suivantes, qui accordent au moins une partie de leurs études à la question du corps, notamment chez une ou plusieurs des auteures qui nous concernent, et que nous présentons dans l'ordre chronologique : Nathalie Morello et Catherine Rodgers, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* (Amsterdam : Rodopi, 2002) ; Gill Rye et Michael Worton, *Women's Writing in Contemporary France : New Writers, New Literatures in the 1990's* (Manchester : Manchester University Press, 2002) ; Jordan, *Contemporary French Women's Writing* ; Rye, *Hybrid Voices, Hybrid Texts : Women's Writing at the Turn of the Millenium*, *Dalhousie French Studies*, 68 (2004) ; *A New Generation : Sex, Gender and Creativity in Contemporary Women's Writing in French*, *L'Esprit créateur*, 45. 3 (2005) ; Christine Détrez et Anne Simon, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral* (Paris : Seuil, 2006) ; Amaleena Damlé et Rye, *Experiment and Experience : Women's Writing in France 2000–2010* (Bern : Peter Lang, 2013) ; Katie Jones, *Representing*

introduction, tous ces critiques remarquent l'obscénité et l'emphase sur la sexualité qui caractérisent les représentations du corps des récits d'écrivaines françaises. Du point de vue de la critique cinématographique, un nombre de chercheurs s'est penché plus spécifiquement sur la question de l'extrême dans le cinéma français en lien avec le corps pour examiner l'omniprésence de la violence et de la représentation explicite du sexe dans un nombre de films récents.[16] Ils observent notamment le travail sur la forme du médium même, pour repousser les limites de l'expérience sensorielle de la spectatrice.

Cette thèse s'inscrit donc dans la continuité d'une certaine tradition de recherche relativement récente, particulièrement dans le monde anglo-saxon, et vise à développer des aspects abordés par les études évoquées ainsi qu'à palier certaines lacunes. Nous cherchons donc à faire coïncider deux angles de la critique : le débat sur le corps en littérature chez les « nouvelles » écrivaines françaises contemporaines « folles de leurs corps » et celui qui a lieu sur la représentation extrême du corps dans le cinéma français contemporain. Ces deux approches ont souvent été traitées de manière hermétique, à l'omission de quelques exemples, notamment la collection d'articles *Focalizing the Body*, et nous démontrerons qu'il est productif de confronter littérature et cinéma, théories littéraires et filmiques, pour analyser l'excès qui traverse la créativité contemporaine française, et qui est particulièrement exploré chez les artistes qui nous occupent.[17] Il s'agit donc de penser la question du corps dans la créativité féminine

---

Repulsion : The Aesthetics of Disgust in Contemporary Women's Writing in French and German (Bern : Peter Lang, 2013) ; Damlé, *The Becoming of the Body : Contemporary Women's Writing in French* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014) ; Cécilia Gil, « Monstrosity in Post-1990 French Women's Writing : A Case Study of Four Authors » (thèse non publiée, Newcastle University, 2016). Nous ferons régulièrement allusion à ces travaux au cours de notre analyse et nous réaliserons une revue de la littérature critique existant sur chaque auteure et cinéaste dans les chapitres suivants.

[16] Ces critiques ont tenté de théoriser ces représentations en un mouvement parfois appelé « cinéma du corps », « cinéma des sensations » ou encore « cinéma extrême ». Nous ferons régulièrement référence à ces études au cours de notre réflexion : Carrie Tarr, « Mutilating and Mutilated Bodies : Women's Takes on 'Extreme' French Cinema », in Flavia Laviosa (Ed.), *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean* (New York : Palgrave Macmillan, 2010) ; Tanya Horeck et Tina Kendall, *The New Extremism in Cinema : From France to Europe* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011) ; Tim Palmer, *Brutal Intimacy : Analyzing Contemporary French Cinema* (Hanover : Wesleyan University Press, 2011) ; Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013) ; Sophie Walon parle quant à elle de « dramaturgies incarnées » (voir : « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs*, 10 (2013) [en ligne] : http://journals.openedition.org/entrelacs/530 [consulté le 23/01/2018].

[17] Rye et Tarr, *Focalizing the Body in Contemporary Women's Writing and Filmmaking in France*, *Nottingham French Studies*, 45. 3 (2006). Les œuvres de Despentes, Nobécourt, et Marina de Van sont abordées dans le recueil, nous y reviendrons dans les chapitres suivants. Notons que le recueil d'articles ne propose pas d'analyse intermédiale, mais souligne l'importance et la pertinence de cette approche : « This issue of *Nottingham French Studies* brings together analyses of some of the most challenging examples of representations of the body in women's writing and filmmaking since the mid

française dans le contexte plus large d'un débat transnational sur l'identité et le corps, notamment féminin, ainsi que sur l'expérimentation formelle qui touche aux deux médias. En effet, à travers une étude comparatiste, notre projet tentera d'apporter une cohérence au discours sur le corps présent dans les œuvres des quatre artistes du corpus et de rapprocher la littérature et le cinéma. La notion de « performance de l'excessivité corporelle »[18], évoquée par Michèle A. Schaal dans son étude de *Truismes*, nous semble être une formulation particulièrement heureuse pour penser le corps dans les œuvres, car elle permet de concevoir le corps comme performatif et comme toujours excessif, dans le dépassement des limites qui le définissent symboliquement, socialement ou encore textuellement et cinématographiquement. Qui plus est, l'expression de Schaal ne manque pas de rappeler la théorie de Judith Butler que nous mobiliserons régulièrement au fil de notre argument.[19]

Le choix d'examiner le travail de ces artistes spécifiquement vient donc d'une proximité certaine entre leurs préoccupations et leurs démarches artistiques respectives. Dans cette perspective, Colette Trout cite Darrieussecq qui rapproche sa propre pratique créative de celle de Despentes et de Nobécourt :

> [J]'ai fait partie des premières, avec Virginie Despentes ou par exemple Lorette Nobécourt, à dire des choses du corps féminin qui ont pu déranger à la fois les féministes classiques qui se recommandaient de Beauvoir ou les féministes qui se recommandaient d'un essentialisme à la Kristeva ou à la Cixous.[20]

Si Darrieussecq voit dans cette comparaison une union commune dans le trouble que l'exploration excessive du corps dans les œuvres des trois auteures a pu provoquer,

---

1990's. Although the texts in question address the body through different modes of representation, their juxtaposition brings to light some instructive stylistic and thematic commonalities. » (« Introduction », p. 3).

[18] Michèle A. Schaal, « Le 'Je' comme 'jeu' : genre féminin et performance dans *Truismes* de Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, 98 (2012), 49–58 (p. 55).

[19] La théorie du genre de Butler telle qu'elle l'expose dans *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (London : Routledge, [1990] 1999) et *Undoing Gender* (New York ; London : Routledge, 2004), ainsi que sa réflexion sur le corps *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of Sex* (New York : Routledge, 1993) nous seront particulièrement précieuses. Ses travaux plus récents sur le corps précaire et le corps spectral dans *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence* (London : Verso, 2006) ainsi que sur l'action collective des corps dans *Notes Towards a Performative Theory of Assembly* (Cambridge ; Mass. : Harvard University Press, 2015) constitueront également des outils de réflexion et d'analyse pour notre étude.

[20] Propos cités dans Colette Trout, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf* (Amsterdam : Brill Rodopi, 2016), p. 118.

Nobécourt et Despentes portent plutôt un regard critique sur le rapprochement, comme le note Jordan :

> Nobécourt distinguishes herself sharply from her contemporaries : 'J'aime beaucoup Virginie Despentes mais ses livres ne vont qu'à elle' she states, and rejects the impulses of critics to place her 'dans le même sac que la flopée Darrieussecq' Nevertheless, useful comparisons may be drawn between Nobécourt and Darrieussecq, especially concerning the origins of each œuvre in personal trauma, and a shared focus on the body.[21]

De la même manière, Despentes va même jusqu'à dénoncer cette pratique comme une forme de sexisme : « On ne me compare qu'à d'autres femmes, Marie Darrieussecq, Amélie Nothomb, Lorette Nobécourt, qu'importe, pourvu qu'on ait environ le même âge. Et surtout : qu'on soit du même sexe. » (*KKT* : 119–20) Cette remarque nous semble problématique car elle performe la critique qu'elle délivre. En effet, Despentes ne prend en compte que le genre des artistes à qui elle est comparée, sans penser à leurs œuvres. Pourtant, le rapprochement entre ces artistes est justement pertinent car elles offrent chacune à leur manière une exploration particulièrement originale et excessive du corps, et proposent notamment une réflexion sur le corps féminin dans la société contemporaine. Qui plus est, leur démarche créative se fait intermédiale comme nous le démontrerons dans les chapitres suivants et nous permet de tisser des liens entre littérature et cinéma, entre texte et image. Cette pratique intermédiale se manifeste de manière évidente chez Virginie Despentes, qui est écrivaine et cinéaste. Au fil des quatre chapitres de cette thèse, nous verrons que l'écriture de Darrieussecq et celle de Nobécourt se font tour à tour ekphrastiques, haptiques, photographiques et/ou cinématographiques. Darrieussecq s'intéresse d'ailleurs aux arts visuels, et fait figure d'experte dans le domaine.[22] Dans cette perspective, Madeleine Borgomano a observé le caractère très visuel de l'écriture de certaines romancières, incluant Nobécourt et Despentes, dont la prose « se situe résolument du côté de l'image, rivalisant avec

[21] Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, p. 249.
[22] Marie Darrieussecq collabore à l'exposition « Paula Modershon-Becker : L'intensité d'un regard » au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 2016. Elle publie un nombre d'ouvrages consacrés à l'art, et notamment une biographie de l'artiste *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker* (Paris : P.O.L, 2016).

elle ».[23] Enfin, il nous semble pertinent d'ajouter à ce corpus intermédial le travail d'une cinéaste, Marina de Van, qui est également écrivaine, et dont la pratique filmique remet en cause les codes visuels ainsi que langagiers à travers son exploration du corps à l'écran.[24]

Cette thèse vise donc à développer une poétique de l'excès en relation au corps à travers la lecture comparée des textes et des films des quatre artistes de notre corpus. Elle cherche à observer les variétés des représentations du corps excessif dans les œuvres du corpus et à examiner de quelles manières ces différentes figures interagissent avec les structures narratives. Nous chercherons à établir un réseau de connections entre les deux médias et nous démontrerons qu'une lecture des œuvres à travers le prisme de l'excès peut transformer notre compréhension du corps, mais également du texte et du film et du nombre de liens qui les unissent. Dans cette perspective, le corps excessif sera pour nous un outil méta-textuel qui permettra de poser la question des liens qui existent entre corps humain, textuel et filmique, en tant que structures stables et codifiées.

Dans sa thèse, qu'elle consacre aux corps monstrueux dans la littérature féminine française contemporaine, Cécilia Gil décrit son projet comme une recherche qui vise à « reveal the authors' portrayals of monstrous characters to evoke subjects' inability to (always) confine to the physical and behavioural norms of our contemporary society, and the desire to explore human subjectivity via new configurations of the body in writing. »[25] Le monstrueux est une forme de l'excès, et nous retrouvons de fait dans ce projet notre démarche. Toutefois, notons que la notion d'excès permet d'inclure d'autres corps que les corps monstrueux dans notre essai, comme par exemple le corps

---

[23] Madeleine Borgomano, « Ouvrir Hortense ou l'écorchée vive : *Horsita* de Lorette Nobécourt », in Morello et Rodgers (Eds.), *Nouvelles écrivaines*, pp. 233–51 (p. 234). Jordan a également noté cet aspect, nous y reviendrons plus longuement dans cette introduction (Jordan, « Close up and Impersonal : Sexual/Textual Bodies in Contemporary French Women's Writing », in Rye et Tarr (Eds.), *Focalizing the Body*, 8–23).

[24] En plus d'un corpus filmique varié que nous aborderons plus en détail dans les chapitres suivants, Marina de Van a publié quatre ouvrages à ce jour, dont deux récits autobiographiques *Passer la nuit* (Paris : Allia, 2011) et *Stéréoscopie* (Paris : Allia, 2014), dans lesquels la question de son propre corps, et notamment celle de son addiction à la cocaïne, sont abordées de manière explicite. Son premier ouvrage de fiction *Rose minuit* paraît en 2016 (Paris : Allia, 2016), et elle vient de publier son deuxième roman *Betty, la nuit* (Paris : Albin Michel, 2018). Nous avons choisi de nous concentrer sur son travail filmique, pour lequel elle a reçu davantage d'attention critique, et qui correspond à notre volonté d'aborder un corpus à la fois fictionnel et excessif. Notons toutefois que l'auto-représentation de l'artiste à l'écran sous la forme de personnages fictionnels trouble la limite entre fiction et autobiographie/portrait.

[25] Gil, p. 3.

genré saturé d'attentes et hyper-sexualisé, qui fera l'objet de notre étude dans le chapitre 3 ; ou encore, le corps spectral du fantôme ou le corps spectralisé dans la précarité que nous examinerons dans le chapitre 4. Enfin, ajoutons que la thèse de Gil analyse des représentations du corps qui traversent différents cycles de la vie et montre comment le corps devient monstrueux dans les textes lors de ces périodes de transition (puberté, maladie, reproduction, vieillesse) : « The monstrous erupts just at this juncture : when the changing body that must be controlled begins a process of resistance, and fails to meet the societal rules on which the place of the subject depends. »[26] À travers les représentations littéraires et filmiques du corps qui nous occupent, nous verrons que l'excès frappe de nombreux corps à tous les moments de la vie, et permet précisément de mettre en danger toutes normes ou frontières stables qui constituent l'expérience corporelle. C'est la complexité de la corporéité que l'excès permet de mettre en lumière. Michel Foucault parle ainsi du corps comme d'une utopie soit d'un lieu qui n'existe pas :

> Le corps, fantôme qui n'apparaît qu'au mirage des miroirs, et encore d'une façon fragmentaire. Est-ce que vraiment j'ai besoin des génies et des fées, de la mort et de l'âme, pour être à la fois indissociablement visible et invisible […] Non vraiment, il n'ait pas besoin de magie, ni de féérie, il n'ait pas besoin ni d'une âme ni d'une mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose, pour que je sois utopie, il suffit que je sois un corps.[27]

L'excès du corps permet de rendre compte de toutes ces dimensions de la corporéité. L'allusion au corps spectral dans la définition poétique de Foucault nous permet d'établir un lien avec le dernier chapitre de cette thèse, où nous verrons comment le corps spectral transgresse les catégories qui structurent le corps, de la génération jusqu'au statut social.

À l'image de notre corpus excessif et pluriel, notre approche méthodologique se veut également intertextuelle et interdisciplinaire et s'inspire de textes issus d'un vaste rang de savoirs et de disciplines (théories littéraire, cinématographique, féministe et

---

[26] *Ibid.*, p. 12.

[27] Michel Foucault, « Le Corps utopique », France Culture (1966), YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGlUNY> [consulté le 22/01/2018].

queer ; philosophie ; sociologie et anthropologie). À la lumière de ces théories, nous examinerons comment la notion d'excès permet de déstabiliser un nombre de positions binaires et hiérarchiques qui touchent au corps-frontière notamment intérieur/extérieur, surface/profondeur, soi/autre, masculin/féminin, la filiation, le statut social, et finalement l'humain.

Contexte : le corps dans la société française contemporaine

Pourquoi un tel engouement pour le corps dans la littérature et le cinéma français produits par des femmes depuis les années 1990 ? L'intérêt pour le corps dans la fiction et les arts n'est pas nouveau. C'est particulièrement après mai 1968 que les écrivaines françaises entrent véritablement dans le canon littéraire, avec notamment la création des éditions Des femmes par Antoinette Fouque en 1973.[28] Un lien fort existait alors entre écriture, corps et féminisme : « Les femmes écrivaient sur leur corps avec leur corps. »,[29] lien qui s'est complexifié aujourd'hui. Certaines des écrivaines de l'époque, telles que Hélène Cixous, Luce Irigaray ou Annie Leclerc cherchent à révolutionner le langage et à « inventer une parole de femme. »[30] Ces féministes souhaitent promouvoir une forme d'« écriture féminine » qui se caractérise comme l'explique Jordan par « the development of forms of writing which were resistant to (patriarchal) binary logic and to the obvious phallogocentrism of the French language, as well as responsive to women's bodily experiences. »[31] L'écriture féminine s'élabore donc autour d'une célébration de la différence sexuelle. Qui plus est, la théorie repose sur une conception d'une forme d'intégrité du corps qu'il est possible de retrouver par-delà le langage, comme le souligne Diana Holmes. De nombreuses féministes ont remis en question la validité d'une telle conception du corps, et ont argué que le genre, la sexualité et la maternité sont des phénomènes construits.[32]

De fait, l'intégrité du corps est régulièrement remise en cause dans les œuvres de notre corpus. Le corps excessif, utopique, n'apparaît pas comme une entité stable qui définit l'identité, mais plutôt comme une source de questionnement, voire d'étrangeté

[28] Damlé, *The Becoming of the Body*, p. 3.
[29] Simon, « Vénus ouvertes : procréation et avortement chez les romancières contemporaines », in Julia Kristeva (Ed.), *Guerre et paix des sexes* (Paris : Hachette, 2009), pp. 242–50 (p. 244).
[30] Annie Leclerc, *Parole de femme* (Paris : Babel, 2001), p. 16.
[31] Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, p. 13.
[32] Diana Holmes, *French Women's Writing, 1848–1994* (London : Athlone, 1996), p. 229.

et d'étrangéité. Cependant, le concept d'écriture féminine nous permet de percevoir l'importance du corps dans la tradition féministe et littéraire française et ne manque pas de résonner avec les interrogations et les imaginaires féminins contemporains. Il souligne, de plus, l'importance nouvelle du corps dans la pensée et dans la société française à partir des années 1970.[33] Le corps devient alors l'enjeu de nombreuses explorations dans la littérature et les arts picturaux, et de nombreuses théorisations, notamment dans la pensée poststructuraliste et féministe. En effet, comme l'observent Janet Price et Margrit Shildrick : « Each has been credited with initiating a deconstruction of the conventional body, both as biologically fixed and given, and at the same time absent, or at least irrelevant to the concerns of the western logos. »[34] De fait, ces deux discours nous seront particulièrement précieux pour analyser le corps excessif dans notre étude.

En ce qui concerne la pensée féministe en France, c'est Simone de Beauvoir qui inaugure une véritable réflexion sur le statut de la femme dans son ouvrage pionnier *Le Deuxième Sexe*, publié en 1949, qui s'inspire de la phénoménologie merleau-pontienne.[35] Dans cette perspective, Beauvoir considère le corps féminin en situation et montre comment les attentes sociales qui pèsent sur les femmes structurent leur expérience vécue. La réflexion philosophique de Beauvoir constitue une véritable révolution et ouvre la voie aux luttes féministes et homosexuelles des années 1960 et 1970. La pensée poststructuraliste de Michel Foucault va redéfinir le rapport du corps au pouvoir. Il montre que le corps est rendu docile de manière insidieuse par l'appareil du pouvoir dans son ensemble, et remet ainsi en cause l'aspect naturel de nombreux comportements corporels. Dans *La Volonté de savoir*, il parle notamment du « dispositif » de sexualité, cette dernière étant à ses yeux « un point de passage particulièrement dense pour les relations de pouvoir entre hommes et femmes, entre

[33] Dès le début du vingtième siècle, une véritable révolution s'opère dans la pensée du corps « notamment à travers l'avènement de la psychanalyse, l'anthropologie de Marcel Mauss, la phénoménologie d'Edmund Husserl et de Maurice Merleau-Ponty » (Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne, *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980* (Limoges : Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2007), p. 9), qui constituent des transformations importantes dans la perception collective du corps. Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin et Georges Vigarello notent dans leur *Histoire du corps* que « le XXe siècle a inventé théoriquement le corps et l'a inscrit dans les formes sociales de la culture » (*Histoire du corps 3. Les mutations du regard : le XXe siècle* (Paris : Seuil, 2005), pp. 7–8).

[34] Janet Price et Margrit Shildrick, « Vital Signs : Texts, Bodies and Biomedicine », in Price et Shildrick (Eds.), *Vital Signs : Feminist Reconfigurations of the Bio/logical Body* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998), pp. 1–17 (p. 1).

[35] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I : les faits et les mythes* ; *Le Deuxième Sexe II : l'expérience vécue* (1949) ; Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception* (1945).

jeunes et vieux, entre parents et progénitures, entre éducateurs et élèves, entre prêtres et laïcs, entre une administration et une population. »[36] Selon Foucault, la sexualité qui peut apparaître au premier abord comme un fait naturel, voire une forme de subversion, est en fait l'un des instruments les plus efficaces du pouvoir. Son travail a énormément influencé le féminisme anglo-saxon (par exemple Susan Bordo, Butler ou Shildrick) et la sociologie en France.[37] Ces approches ont donc montré que le corps était le lieu de la socialisation et de la discipline, notamment à travers la mise en place d'*habitus* qui s'imposent à l'individu par un ensemble de mécanismes d'éducation et d'imitation.[38] Le corps se trouve ainsi au centre de débats sociétaux. Michèle Perrot note dans cette perspective que « [l]a revendication et la conquête des droits du corps caractérisent le féminisme contemporain »[39] avec la revendication du droit à la contraception et à l'IVG ; la lutte pour la protection des femmes victimes de violence genrée et pour les droits LGBTQI ; et la pénalisation du viol, du harcèlement sexuel ou encore de l'inceste.

Depuis 1990 et jusqu'à nos jours, la préoccupation pour le corps féminin, et plus largement le corps autre, est toujours aussi présente dans la société française. Rye et Tarr évoquent ainsi une nouvelle forme d'activisme à travers nombre d'associations qui « challenge the ways in which the bodies of those Other to the dominant white male population continue to be stereotyped, demonized, marginalized or rendered invisible within the dominant culture. »[40] Les polémiques récentes à propos du burkini, de la place des migrants et des sans-abri dans l'espace urbain, ou les nouveaux débats sur l'intervention volontaire de grossesse et la gestation médicalement assistée montrent bien que le corps demeure un objet problématique dans la société française

[36] Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : la volonté de savoir* (Paris : Gallimard, [1984] 1994), p. 136. L'ouvrage, publié pour la première fois en 1984, fait suite à un cycle de conférences données par Foucault au Collège de France à la fin des années 1970.

[37] Susan Bordo, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture and the Body* (Berkeley : University of California Press, 2003) ; Margrit Shildrick, *Leaky Bodies and Boundaries : Feminism, Postmodernism and (Bio)Ethics* (London : Routledge, 1997). Voir aussi le travail de Shildrick et Price cité plus haut, qui réunit nombre de contributions qui mobilisent activement Foucault.

[38] J'emprunte ce vocabulaire à la sociologie. Voir notamment : Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Paris : Seuil, [1972] 2000) ; Détrez, *La Construction sociale du corps* (Paris : Seuil, 2002) ou encore David Le Breton, *La Sociologie du corps* (Paris : Puf, 2008).

[39] Michelle Perrot, *Mon Histoire des femmes* (Paris : Seuil, 2008), pp. 220–21.

[40] Rye et Tarr, « Introduction », pp. 1–2, propos cité dans Gill, p. 4. Voir par exemple les associations « Planning Familial », « Les Chiennes de garde », « Ni Putes Ni Soumises », « SOS Sexisme » ou plus récemment « Osez le féminisme ! ».

contemporaine.[41] Le débat sur le harcèlement et les violences sexuelles faites aux femmes (et aux hommes) qui a récemment occupé la scène publique et médiatique en France et dans nombre d'autres pays occidentaux permet de poser la question de la place du corps féminin dans l'espace social, de sa sécurité, et de son interaction avec l'autre masculin. Ce débat met en lumière un nombre de tensions qui touchent au corps telles que le corps objet/sujet, la limite soi/autre, et les relations entre les sexes, des questions qui traversent les œuvres de notre corpus et que nous aborderons au fil de notre réflexion. Internet a permis la prise de parole de centaines de femmes victimes de violence et la diffusion transnationale de leurs témoignages. Le débat a pris une tournure particulière en France après la publication d'une tribune signée par cent femmes qui revendiquent l'importance du « droit d'importuner » dont devraient disposer les hommes sur le corps des femmes selon les auteures, et le climat de censure et de délation qui caractérise la libération de la parole selon les signataires.[42] Le corps, et notamment le corps féminin, est donc plus que jamais au centre des débats politiques et sociétaux contemporains en France. Il n'est donc pas surprenant que certains de ces débats, questionnements, et autres névroses se retrouvent au centre de l'exploration créative contemporaine de femmes artistes. Cette rapide présentation démontre bien qu'il est d'une importance capitale de se tourner vers la littérature et le cinéma pour trouver si ce n'est des réponses, plutôt de nouvelles formes d'engagement avec le corps.

---

[41] Nous aborderons la question de l'avortement dans le chapitre 2 et celle du corps précaire dans le chapitre 4. La polémique sur le burkini qui fait rage en France à l'été 2016, s'inscrit dans un débat plus large qui concerne le port du *hijab* en France et dont l'origine date de 1989. Ce débat divise les féministes en France ainsi que l'opinion publique. D'autre part, le corps est actuellement l'objet d'un nombre de législations. Les états généraux de la bioéthique ont lieu depuis le 18 janvier 2018 en vue de la révision de la loi bioéthique à la fin de l'année et adressent une variété de questions qui touchent au corps (procréation médicalement assistée et gestation pour autrui, assistance au suicide, recherche dans les domaines reproductif et génétique et don d'organes (voir : Lionel Bonaventure, « PMA, GPA, fin de vie : la France lance les états généraux de la bioéthique », *France 24* avec *AFP*, 18/01/2018 [en ligne] : <http://www.france24.com/fr/20180118-consultation-etats-generaux-bioethique-pma-gpa-intelligence-artificielle-genetique> [consulté le 19/01/2018] ; « États généraux de la bioéthique 2018 » [en ligne] : <https://etatsgenerauxdelabioethique.fr/> [consulté le 27/04/2018]).

[42] Collectif, « Nous défendons la liberté d'importuner indispensable à la liberté sexuelle », *Le Monde*, 09/01/2018 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html> [consulté le 19/01/2018].
L'historienne Christine Bard analyse « l'antiféminisme » du propos de la tribune : « Elle reprend les arguments classiques, déjà présents au XIXe siècle, de la rhétorique antiféministe : l'accusation de censure, d'atteinte à la liberté sexuelle, de haine des hommes et de la sexualité, de victimisation des femmes, sans oublier l'accusation de totalitarisme. » (Bard, « La tribune signée par Deneuve est 'l'expression d'un antiféminisme' », *Le Monde*, 12/01/2018 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/societe/article/2018/01/11/la-tribune-signee-par-deneuve-est-l-expression-d-un-antifeminisme_5240249_3224.html> [consulté le 19/01/2018]).

Le corps excessif qui traverse nos œuvres offre ainsi les clés d'exploration d'une corporéité contemporaine troublée.

Le corps excessif comme objet de représentation : regards critiques

Nombre de critiques ont de fait observé ces dernières années la prédominance du corps dans les œuvres de Darrieussecq, Despentes et Nobécourt, et plus largement dans le travail de nombreuses écrivaines et cinéastes féminines et/ou féministes. Le thème du corps féminin (ses sensations, sa réappropriation, sa désacralisation, sa problématisation) est en effet perçu comme central dans les récits des écrivaines aujourd'hui en France. Parmi les études citées précédemment, celles de Damlé, Jordan, Morello, Rodgers, Rye et Worton recensent le corps et la sexualité comme l'une des principales thématiques abordées dans les œuvres d'écrivaines françaises contemporaines. Peu d'ouvrages exclusivement dédiés au sujet existent néanmoins à ce jour. La publication des actes de la conférence *Focalizing the Body* mentionnée précédemment, ainsi que l'essai récent de Damlé *The Becoming of the Body*, offrent des pistes de réflexion intéressantes qui enrichiront notre analyse. Nous retiendrons notamment leur engagement avec l'exploration narrative et formelle du corps genrée, selon une perspective deleuzienne chez Damlé.[43]

Jordan examine longuement, quant à elle, la question du corps chez les romancières qui nous occupent et plus largement dans la production littéraire contemporaine des écrivaines françaises. Elle note que le corps est l'une des principales sources d'exploration fictionnelle et critique pour les artistes.[44] Elle observe également le côté excessif de ces représentations, par leur fréquence et leur contenu, notamment en ce qui concerne la représentation de la sexualité : « It is the testing of limits and the drive to excess that define the construction of female sexuality in a good deal of contemporary French women's writing ».[45] Elles sont également souvent caractérisées par une

[43] Damlé analyse l'exploration des limites du corps selon le concept de devenir élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari (nous y reviendrons) dans les œuvres de Bouraoui, Darrieussecq, Ananda Devi et Amélie Nothomb. Si la théorie des philosophes est certainement pertinente et sera parfois mobilisée ici (et notamment, l'utilisation qu'en fait Rosi Braidotti), leur théorie ne sera pas notre seul angle d'analyse, car il nous semble que la diversité et la complexité des œuvres ne sont saisissables qu'à travers une multiplicité de théories. Nous nous tournerons donc souvent vers la théorie féministe et *queer* pour analyser le corps et l'excès dans les textes et les films de notre corpus.
[44] Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, p. 52.
[45] *Ibid*., p. 54.

extrême violence, et placent de fait lecteurs et lectrices dans une position particulièrement inconfortable et troublante.[46]

Dans leur ouvrage Rye et Worton commentent eux aussi la prédominance du corps dans les récits contemporains écrits par des femmes. Ils font allusion à la volonté, à travers la représentation du corps, de problématiser le système d'opposition binaire en ce qui concerne le genre et la sexualité : « It is a staging of difference, a play of and with representation that entails a repositioning of the question(s) of gender outside the traditional binary oppositions of male-female and heterosexual-homosexual. »[47] Ils perçoivent certaines des représentations excessives du corps comme un moyen d'engager la lectrice dans un questionnement à propos de l'identité et de l'autonomie, surtout du point de vue de la représentation de la sexualité : « This enterprise, it must be noted, is not solely one of sexual exploration or of the quest for (new) pleasure ; rather, it is a search for agency and autonomy. »[48] Nous observerons en effet que la question de l'agentivité et du pouvoir est centrale dans les mises en scène des rapports sexuels dans notre corpus.

Morello et Rodgers évoquent le corps comme un thème « traditionnellement féminin », en référence à une tradition qui remonte aux années 1970, et pour autant jamais abordé « avec autant de franchise »[49] par les auteures contemporaines. Elles ajoutent : « Beaucoup de nouvelles écrivaines refusent les limites qui les cantonnaient dans le « bon goût », et elles font éclater les derniers tabous en ce qui concerne la représentation des corps et de la sexualité des femmes. »[50] L'excès en tant que dépassement des limites, éclatement des « derniers tabous » est donc établi comme l'une des caractéristiques de l'écriture de nombreuses romancières contemporaines, notamment celles qui nous occupent et qui sont constamment prises en exemple lorsqu'il s'agit d'évoquer l'écriture du corps.

En France, Détrez et Simon se sont penchées sur la question et analysent la surreprésentation du corps féminin dans un nombre de productions culturelles et notamment littéraires et cinématographiques. Elles suggèrent que l'apparente libération des mœurs, manifeste notamment dans ces représentations bien souvent explicites du corps et de la sexualité, est peut-être un moyen de perpétuation de discours

[46] *Ibid*., p. 57.
[47] Rye and Worton, « Introduction », pp. 1–26 (p. 13).
[48] *Ibid*., p. 14.
[49] Morello et Rodgers, « Introduction », pp. 7–45 (p. 32).
[50] *Ibid*., p. 33.

essentialistes autour du féminin. De fait, une multitude de discours s'intéresse au corps excessif, notamment autour de la sexualité, et offre des avis parfois contrastés. Une théorisation dynamique de l'excès nous permettra d'adresser certaines de ces contradictions, ainsi que d'élargir le champ des représentations pour offrir une approche plus complète des structures et des pratiques qui touchent au corps, dans et hors de la sexualité, dans les œuvres qui nous occupent.

Au cinéma, nombre de critiques récentes se penchent sur la question de la représentation du corps en parallèle à l'engagement du corps de la spectatrice dans l'expérience filmique. En effet, aujourd'hui, l'excès du corps à travers la représentation de l'intimité, de la sexualité et de la violence, occupe une place de nouvelle importance dans le cinéma français. Cette tendance est observée par le critique James Quandt en 2004. Quandt nomme ce mouvement « New French Extremity » et le définit comme un cinéma dont la seule visée est de choquer son public, rappelant dans une certaine mesure les propos de Morello et Rodgers. Il évoque un cinéma qui est, par opposition à une certaine tradition du cinéma d'auteur français, « suddenly determined to break every taboo, to wade in rivers of viscera and spumes of sperm, to fill each frame with flesh, nubile or gnarled, and subject it to all manner of penetration, mutilation, and defilement. »[51] Les observations de Quandt ont ouvert la voie à un vaste champ de critiques, qui ont vu quant à elles dans ces films le lieu d'un questionnement du corps individuel et du corps filmique, et qui seront particulièrement utiles à notre analyse du travail de Virginie Despentes et Marina de Van. Tim Palmer parle ainsi de « cinéma du corps » pour analyser cette nouvelle tendance, qui se définit selon lui comme une pratique filmique qui

> conceives of acting and physical performance on-screen as the site of exposure and trauma; brilliantly radicalizes conventions of film style and, crucially, overhauls the role of the film viewer, rejecting the traditionally passive, entertained onlooker, to demand instead a viscerally engaged experiential participant.[52]

[51] James Quandt, « Flesh and Blood : Sex and Violence in Recent French Cinema », in Horeck et Kendall (Eds.), *The New Extremism*, pp. 18–28 (p. 18). Voir également la réponse de Quandt à tous ces critiques, qui se sont emparés de sa terminologie pour en proposer une conceptualisation en tout point opposée à la sienne dans la même collection d'essais : « More Moralism from that 'Wordy Fuck' », pp. 209–13.
[52] Palmer, *Brutal Intimacy*, p. 172.

Si Palmer ne parle pas explicitement d'excès du corps, il place bien le corps au centre de cette pratique filmique, et les questions de l'obscénité et du dépassement de la limite sont adressées à travers la mention de l'expérimentation radicale avec la forme ainsi que la déstabilisation de la place de la spectatrice.

De la même manière, Martine Beugnet parle de « cinéma des sensations » ou de « cinéma des sens » pour faire référence à cette tendance qui fait du cinéma « a unique fusion of body and mind »[53] à travers l'exploration des possibilités offertes par le médium de créer une expérience à la fois intellectuelle et multi-sensorielle. Selon Beugnet, cette conception du cinéma est profondément transgressive et redéfinit l'expérience de la spectatrice : « to open oneself to sensory awareness and let oneself be physically affected by an art work or a spectacle is to relinquish the will to gain full mastery over it, choosing intensity and chaos over rational detachment. »[54] Ce « cinéma du corps » ou « cinéma des sensations » détiendrait donc une véritable force subversive à travers sa capacité à procurer une expérience sensorielle bouleversante et à redéfinir notre mode de perception. Cette conception du cinéma est au cœur d'un débat théorique contemporain, qui se manifeste notamment à travers les travaux de recherche de Marks, citée plus haut. Elle s'éloigne des théories sémiotiques qui s'attachaient à l'étude de la trame narrative du film ou encore de l'approche psychanalytique de l'analyse filmique, très usitée parmi les critiques de cinéma féministes.[55] Comme le remarque Sophie Walon, ce cinéma engage un nouveau regard sur le corps :

> Contrastant fortement avec les images standardisées du corps que présentent la majorité des films grand public et des médias (télévision, magasines, publicités…), les corporéités surprenantes que l'on rencontre dans ce cinéma soulèvent de nombreuses questions, intemporelles ou éminemment actuelles, telles que les rapports entre le normal et le pathologique, la manière dont les êtres somatisent des troubles psychiques ou sociaux, la plasticité du corps, la construction de l'identité, notamment de l'identité sexuelle et de l'identité de

[53] Beugnet, *Cinema and Sensation*, p. 60.
[54] *Ibid*., p. 3.
[55] Voir à ce sujet : Anneke Smelik, « Feminist Film Theory », in Pam Cook (Ed.), *The Cinema Book* (London : BFI, 2007), pp. 491–504.

> genre ou encore le modelage des corps par divers impératifs socioéconomiques.[56]

Ce cinéma en plus de mettre en scène les sensations et les corps de ses personnages de manière inédite, se caractérise donc par une exploration esthétique qui convoque les sens de la spectatrice, notamment celui du toucher, incitant à entrer dans ce que Beugnet et Walon, à la suite de Marks, appellent un régime haptique.[57] La vision haptique « propose une forme de vision plus charnelle qui, ne permettant pas toujours d'identifier l'objet, encourage un autre mode de relation avec lui qui est moins de la maîtrise que du rapport sensuel de notre corporéité à sa propre corporéité filmique »[58] et s'oppose ainsi à la vision optique qui « propose un régime de vision relativement distancié et hiérarchisé, permettant une distinction claire de l'objet et donc une certaine forme de maîtrise intellectuelle. »[59] La convocation excessive des sens, et le brouillage des limites entre corps de la spectatrice et corps filmique, seront d'un intérêt particulier pour notre travail. Qui plus est, nous nous demanderons si ou comment les problématiques soulevées par cette théorie du cinéma peuvent être appliquées à la littérature. En effet, Jordan note dans un article qu'elle consacre à l'utilisation du gros plan pour représenter le sexe dans les textes de Breillat, Marie-Laure Dagoit, Catherine Millet et Anna Rozen, l'importance d'établir ce rapprochement :

> The forensic inspection of bodies in new women's writing shares features with cinematic practices and is searching and revelatory in ways which make nods

---

[56] Walon, « Le Corps comme énigme, symptôme et protestation dans *Dans ma peau* de Marina de Van » [en ligne] : <https://www.academia.edu/33871434/Le_corps_comme_énigme_symptôme_et_protestation_dans_Dans_ma_peau_de_Marina_de_Van> [consulté le 19/02/2018].

[57] Le toucher, et plus largement l'haptique, est l'objet d'une théorisation prolixe récente dans la critique filmique. Voir : Marks, *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham ; NC : Duke University Press, 2000) ; *Touch : Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002). Marks, qui elle-même mobilise des concepts inspirés de Deleuze et Guattari, ne commente pas le cinéma français, mais sa conceptualisation de la visualité haptique a été appliquée au cinéma contemporain français par Beugnet ou encore Walon. Un nombre d'autres textes fondateurs contribuent à la recherche sur la place du toucher et des sensations au cinéma : Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye : Touch and the Cinematic Experience* (Berkeley : University of California Press, 2009 ; Barbara M. Kennedy, *Deleuze and Cinema : The Aesthetics of Sensation* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000) ; Laura McMahon, *Cinema and Contact : The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis* (London : Legenda, 2012) ; Vivian Sobshack, *The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Experience* (Princeton : Princeton University Press, 1992) ; *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley : University of California Press, 2009).

[58] Walon, « Le toucher dans le cinéma français des sensations » [en ligne].

[59] *Ibid*.

> to the camera eye. As literature and cinema each seek to expand their expressive range in order to hold in renewed tension the complex overlaying of memory, fantasy, imagination and sensation which are part of every sexual experience, some interesting *rapprochements* emerge.[60]

Notre projet est justement de rapprocher un nombre de textes et de films, qui comme nous le démontrerons, mobilisent particulièrement l'intermédialité et la recherche multisensorielle comme des outils pour réinventer le corps. L'analyse de Jordan nous est précieuse, et nous ajoutons que cette approche nous permet de penser le corps dans et hors du champ de la sexualité. À travers notre réflexion, nous cherchons donc à rapprocher, comme nous l'avons noté, deux pans de la recherche universitaire qui ont été jusqu'à présent relativement hermétiques.[61] Nous démontrerons qu'une lecture comparatiste et intermédiale des œuvres permet d'en éclairer la réflexion sur le corps qui y est développée, ainsi que de penser les frontières entre les médias et leur capacité à dire le corps. Qui plus est, bien que ces critiques observent tous et toutes l'excès qui caractérise la représentation du corps chez nos auteures, aucun ne propose une définition de l'excès. Nous démontrerons donc qu'une théorisation dynamique de l'excès, qui sera l'objet de la prochaine section, permet d'envisager la question du corps plus largement dans les œuvres et de confronter un nombre de théories qui visent à le déstabiliser et à le réimaginer.

Penser l'excès

Dans cette section, nous souhaitons formuler une théorie de l'excès qui nous permettra de comparer et contraster les diverses représentations du corps qui traversent les textes et les films de notre sélection. Dans le langage usuel, l'excès tient, comme nous l'avons noté, de la démesure, du trop, et du débordement. Le terme vient du latin *excessus*,

---

[60] Jordan, « Close-Up and Impersonal », pp. 8–23 (p. 13).

[61] Si la tendance critique est plutôt d'analyser ces corpus séparément, on recense toutefois des exemples qui confrontent et littérature et cinéma féminins du corps. Victoria Best et Martin Crowley comparent textes et films dans leur ouvrage consacré à la pornographie, et rédigent notamment un chapitre comparant le travail de Millet et Despentes (Voir : *The New Pornographies : Explicit Sex in Recent French Fiction and Film* (Manchester : Manchester University Press, 2007). Jordan analyse quant à elle le travail d'adaptation de Despentes, comme nous le verrons dans le chapitre 3 (voir : Jordan, « 'Dans le mauvais goût pour le mauvais goût' ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », in Morello et Rodgers (Eds.), *Nouvelles écrivaines*, pp. 121–39).

substantif formé à partir du verbe *excedere* (soit dépasser, excéder, quitter, sortir), qui exprimait l'idée d'une « sortie » en latin classique, mais qui faisait également référence aux notions d'« écarts », de « fautes », ou de « péchés » en latin chrétien. L'étymologie du terme révèle ainsi la connotation négative qui lui est associée. Il renvoie au dépassement de la limite de ce qui est « convenable, raisonnable ou juste ». Il signifie « le dérèglement », « la débauche » ou encore « la violence ».[62] Mais ce débordement peut également être perçu comme une force, une révolte, un refus de la limite imposée. Dans l'ouvrage *Trop c'est trop*, Jacqueline Penjon le définit en ces termes : « Le 'trop', l'excès, allant à l'encontre de la sagesse, du 'juste milieu', serait ainsi un dépassement regrettable de la mesure normale des choses. Mais l'excès peut être aussi le contraire du manque, c'est-à-dire un débordement d'une volonté de vivre. » [63] La définition de Penjon souligne donc la possibilité de penser l'excès de manière plus positive, le débordement et la démultiplication étant alors conçus comme une force. L'excès présuppose donc l'existence d'une limite ou d'une norme qu'il transgresse, tout en se définissant vis-à-vis de celle-ci. Mais de quelle norme s'agit-il ? En fonction de quoi l'excès est-il établi ? Anne-Marie Sibireff note la difficulté de définir l'excès :

> Approximatif, relatif et souvent subjectif, le sens du substantif excès se dérobe. N'est-il pas un signe de rejet de l'altérité ? Chacun projette sur les autres – autres civilisations, époques… – ses propres normes, ses propres limites et déclare excessif ce qui les franchit. Mais s'il n'y a pas de réalité ontologique de l'excès, s'il ne renvoie à rien d'objectif ou du moins d'universel, que recouvre le jugement, l'adjectif excessif ?[64]

Sibireff souligne donc, à travers son analyse de l'excès, la mutabilité des normes et frontières, et ajoute que dans la tradition philosophique, l'excès, ou l'*hubris*, a souvent été condamné par opposition à la mesure. Toutefois, elle note que la recherche de l'excellence, du sublime, de l'illimité est au cœur de l'expérience humaine : « C'est dans cette tension constante que s'écrit l'histoire de l'humanité, entre *hubris* et *dikè*,

[62] « Excès », [en ligne].
[63] Jaqueline Penjon, « Présentation », in Penjon (Ed.), *Trop c'est trop : études sur l'excès en littérature* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006), pp. 7–9 (p. 7).
[64] Anne-Marie Sibireff, « L'excès, un défaut ? », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 77. 3 (2009), 13–22 (p. 14).

excès et justesse/justice, démesure et sage modération. »[65] L'excès n'est donc pas pensable sans la limite, la frontière. À propos de ce lien, Georges Bataille va même jusqu'à déclarer que « [l]a limite n'est donnée que pour être excédée. »[66] Dans ce sens, l'excès ouvre un dialogue avec le normatif : il le révèle en le dépassant mais permet également, dans une certaine mesure, de l'entériner.

Bataille est probablement l'un des plus grands penseurs de l'excès. Il s'agit en effet d'un concept central dans ses écrits : il représente notamment un pilier de l'élaboration de sa théorie de l'érotisme.[67] Selon Bataille, l'être humain est un être discontinu, soit tout à fait déconnecté des autres individus, seul et incapable de véritable communication avec l'autre. Le dépassement des limites, notamment à travers le sacrifice, est selon Bataille un moyen pour l'homme de remédier au drame de sa discontinuité constitutive. Le sacrifice crée son propre espace-temps, hors du monde du travail, dans lequel le corps de la victime est offert au regard scrutateur du spectateur, et qui, à travers ce geste obscène, est rendu à sa continuité originelle.[68] De la même manière, dans l'érotisme, les interdits sont, l'espace d'un instant, levés et l'être se trouve dans une forme de continuité avec l'autre ; continuité qui ne peut être véritablement atteinte selon Bataille que dans la mort. L'expérience érotique se définit donc, d'après lui, comme le dépassement des limites de l'être : « Le sens dernier de l'érotisme est la fusion, la suppression de la limite »[69]. L'individu fait l'expérience à travers l'excès érotique de la dissolution des limites de son être dans la violence de l'extase érotique.

L'expérience humaine se caractérise donc par la recherche constante de l'excès, dans une volonté d'éprouver, de remettre en question les limites qui contraignent l'être, et par là même d'interroger sa mortalité : « De cet être qui meurt en nous, nous n'acceptons pas les limites. Ces limites, à tous prix, nous voulons les franchir, mais nous aurions en même temps voulu les excéder et les maintenir. »[70] En effet, la transgression de la limite n'implique pas sa disparition, « elle n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète ».[71] L'excès implique donc un jeu, un

---

[65] *Ibid*., p. 21.
[66] Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris : Minuit, [1957] 2011), p. 155.
[67] Il a également abordé l'excès sous ses formes les plus transgressives dans ses écrits fictionnels, avec notamment *Histoire de l'œil* (1928), *Madame Edwarda* (1956), ou encore *Le Bleu du ciel* (1957).
[68] Bataille, p. 24.
[69] *Ibid*., p. 138.
[70] *Ibid*., p. 152.
[71] *Ibid*., p. 67.

dialogue incessant avec la limite, qui paradoxalement se trouve affirmée à travers lui. C'est ce caractère dynamique, qui définit l'excès selon Bataille, qui nous intéresse particulièrement dans sa théorie. En effet, c'est à travers une conceptualisation dynamique de l'excès que nous allons engager notre réflexion sur le corps dans les textes et films du corpus. C'est justement car elle permet un dialogue avec la question de la limite, de la frontière, et un mouvement avec elle, que la notion nous paraît si riche. Nous démontrerons que le dynamisme qui caractérise la notion d'excès ouvre la voie à une exploration multiple et créative de la complexité de la corporéité dans le texte et le film. D'un point de vue conceptuel, en rapport à la dimension ontologique de la théorie de Bataille, nous prenons le contrepied de son analyse qui fait de la discontinuité le propre de l'humain. Nous souhaitons démontrer comment l'excès des textes et des films de notre corpus permet de brouiller les frontières entre soi et autre, et souligne la proéminence de la place de l'autre dans l'expérience de la corporéité propre. D'autre part, nous examinerons comment les figures de l'excès dans les œuvres placent le corps de la lectrice et de la spectatrice au centre de l'expérience de lecture/visionnage, établissant un réseau de connections fluides entre lectrice/spectatrice et œuvres, mais également entre les médias.

Du point de vue de la critique médiatique et féministe, l'une des penseuses les plus prolifiques de l'excès au cinéma est certainement Linda Williams, avec son essai pionnier « Film bodies : Gender, Genre and Excess ». Williams y théorise la représentation du genre sexuelle et le genre filmique.[72] Elle observe ainsi que les « body genres », à savoir le mélodrame, l'horreur et la pornographie (des genres qui convoquent des fluides corporels : larmes, sang, sperme), sont caractérisés par l'excès à travers « their display of sensations that are on the edge of respectable ».[73] Elle ajoute que dans ces « genres du corps », le corps féminin joue un rôle central : « in each of these genres the bodies of women figured on the screen have functioned traditionally as the primary embodiments of pleasure, fear, and pain. »[74] Corps et excès sont donc

[72] L'approche de Williams emprunte à la psychanalyse à travers l'analyse des phénomènes de perversions et notamment des processus d'identification lors de l'expérience filmique. Dans cette perspective, elle est l'une des premières théoriciennes à penser le corps de la spectatrice en lien avec le corps filmique. Cet aspect est aujourd'hui régulièrement analysé, selon des axes très différents de l'approche de Williams comme nous le verrons. Confronter les genres (sexuels/textuels/cinématiques) est un procédé productif dans la critique littéraire et cinématique. Notre approche se concentrera plutôt sur les figures et stratégies déployées par les textes et films selon un angle intermédial.

[73] Linda Williams, « Film Bodies : Gender, Genre and Excess », *Film Quarterly*, 44. 4 (1991), 2–13, p. 2.

[74] *Ibid*., p. 4.

intrinsèquement liés dans sa théorie. Ces genres de l'excès se caractérisent en effet par « the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion », « the focus on what could probably best be called a form of ecstasy », et visuellement « these ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spasm – of the body 'beside itself' with sexual pleasure, fear and terror, or overpowering sadness. »[75] Si certaines des représentations qui nous occupent entrent sans aucun doute dans la catégorisation des « body genres » de Williams, c'est avant tout le lien qu'elle établit entre l'excès et le corps que nous retenons ici. Son propos, qui établit la représentation du corps excessif comme un moyen de questionner les rapports de genre et de penser une expérience filmique incarnée, est pertinent pour notre analyse. C'est en effet un corps *hors de lui* qui est au centre de notre attention, dans le sens d'un corps qui dépasse ses limites, mais également dans celui d'un corps qui est habité par l'autre.

C'est donc autour de la richesse et de l'ambiguïté de la notion d'excès que nous élaborerons notre réflexion, compris comme dépassement de la limite ou de la frontière, saturation, mais également démultiplication affirmatrice. Comme le note Amilhat Szary dans son analyse des frontières, « '[p]enser à la limite' est un acte fondamentalement critique des catégories existantes ».[76] Nous démontrerons en effet que mobiliser l'excès comme outil conceptuel et site d'investigation permet de reconfigurer le corps et de le penser dans la multiplicité de ces représentations.

Du corps excessif au corps moderne

La représentation du corps excessif prédomine à la période prémoderne selon l'ouvrage fondateur de Mikhaïl Bakhtine *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.[77] Le corps excessif et grotesque est selon lui au cœur des représentations littéraires et artistiques médiévales et prémodernes, qu'il oppose au corps idéal classique qui va suivre. Il analyse la représentation du corps chez Rabelais comme toujours en fusion avec le monde qui l'entoure. Dans cette perspective, le corps est envisagé comme un moyen de conjurer la peur cosmique en ramenant la grandeur de l'univers à une dimension humaine et matérielle, à travers des images et

[75] *Ibid*.
[76] Amilhat Szary, p. 148.
[77] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard, 1970).

métaphores de ce qu'il appelle le bas corporel. En effet, d'un intérêt particulier pour notre analyse, Bakhtine observe la mobilisation des images de l'intérieur du corps, ainsi que des organes « bas » tels que le ventre ou encore l'anus dans l'œuvre de Rabelais. Le corps chez Rabelais a une importance primordiale, car il est le moyen d'appréhension du monde. Bakhtine observe que ces images du corps grotesque sont des images du corps ouvert, du corps qui dépasse ses frontières ; l'excès en est de fait la caractéristique principale. À travers la description du monde à travers les images du bas corporel, le monde se trouve mêlé au corps selon les termes de Bakhtine, et de fait rabaissé à une dimension humaine et accessible. La représentation grotesque du corps s'attache donc à mettre en scène tout ce qui marque la frontière du corps :

> Ainsi, la logique artistique de l'image grotesque ignore la superficie (la surface) du corps et ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement ce qui fait franchir les limites du corps et introduit *au fond* de ce corps. […] [L]e grotesque ignore la surface sans faille qui ferme et délimite le corps pour en faire un phénomène isolé et achevé. Aussi, l'image grotesque montre-t-elle la physionomie non seulement externe, mais aussi interne du corps : sang, entrailles, cœur et autres organes.[78]

Ce mode de représentation grotesque du corps n'est pas propre à Rabelais, bien que particulièrement riche dans son œuvre, et domine d'après Bakhtine la représentation du corps dans l'art pendant des siècles.

Bakhtine oppose ce mode de représentation au corps classique qui correspond à la période moderne. Celui-ci se définit par la clôture et l'individualité. Il s'agit d'un corps « *parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel* et expressif. »[79] Tout ce qui dépasse les limites doit être contenu ou détaché, tous les orifices qui conduisent vers l'intérieur du corps sont désormais clos. Le corps dans l'idéal classique se fait surface imperméable. Cette surface

> acquiert une importance primordiale dans la mesure où elle constitue la frontière d'un corps individuel clos, qui ne se fond pas avec les autres. Tous

[78] *Ibid.*, p. 316. C'est l'auteur qui souligne.
[79] *Ibid.*, p. 328. C'est l'auteur qui souligne.

> les signes dénotant l'inachèvement, l'impréparation de ce corps sont soigneusement éliminés ainsi que toutes les manifestations apparentes de sa vie intime. Les règles de langage officiel et littéraire auxquelles ce canon donne naissance interdisent de mentionner tout ce qui concerne la fécondation, la grossesse, l'accouchement etc., c'est-à-dire tout ce qui traite de l'inachèvement, de l'impréparation du corps et de sa vie proprement intime.[80]

La représentation du corps dans les œuvres qui nous occupent s'oppose en tout point à cette dernière définition du corps moderne proposée par Bakhtine. Détrez et Simon ont de fait comparé les représentations du corps maternel – mais il nous semble que leur remarque peut s'appliquer à nombre de mises en scène du corps dans notre corpus – au bas corporel de Bakhtine : « Ce corps relève en effet, de façon presque choquante dans sa récurrence même, de ce que Mikhaïl Bakhtine nomme 'le bas corporel', à savoir la description détaillée des fonctions basses de la corporéité : digestion, excrétion, sexualité… »[81] En effet, dans les différents récits étudiés ici, les frontières du corps sont régulièrement ouvertes, métamorphosées, ou encore franchies pour laisser voir l'intérieur du corps, ses fluides, ses excrétions et les odeurs et textures qui en émanent. Les processus de défécation, mais également ceux de menstruation et de grossesse, sont représentés au premier plan, et parfois simultanément. Le corps est blessé, exhibé, reconfiguré à l'aide des processus hyperboliques de gros plan, d'emphase et de transformation. Le corps représenté chez Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Laurence Nobécourt et Marina de Van est un corps ouvert, un corps dé-limité.

S'agit-il pour autant d'un retour au corps grotesque exploré par Rabelais et théorisé par Bakhtine ? Le corps grotesque, on l'a dit, se définit par l'excès de son imagerie, bien souvent liée au bas corporel et à tout ce qui touche à la limite du corps. L'imaginaire du corps grotesque est également caractérisé par le rire et une dimension satirique, qui lui permet de critiquer un nombre d'institutions (notamment religieuses), et de vaincre la peur ressentie par l'humain face à l'immensité d'un univers insondable. Les représentations excessives qui font l'objet de notre étude ne tiennent pas toujours du grotesque et du rire. Si elles ne traduisent pas non plus le désir d'inscrire l'homme dans la vastitude du cosmos, on verra dans le chapitre 1 et dans le chapitre 4 qu'elles

[80] *Ibid*.
[81] Détrez et Simon, p. 70.

engagent une réflexion sur le corps humain dans son environnement. Elles traduisent avant tout le désir de dire un corps multiple et insaisissable.

Le corps moderne, tel que Bakhtine le décrit, se caractérise par ailleurs par une organisation dualiste et hiérarchique qui va structurer la perception de la différence sexuelle et du corps masculin et féminin. La pensée dualiste, qui fait du corps une entité passive, liée à l'animalité de l'humain, est traditionnellement associée à la philosophie de René Descartes et notamment la distinction « between the *res cogitans* – the mind – with its qualities of intelligence, animation and selfhood, and the *res extensa* – the corporeal body – which functions mechanistically according to the logic of a mathematical-causal model. »[82] Notons toutefois que ce dualisme a informé la tradition judéo-chrétienne et toute la pensée philosophique occidentale qui précède Descartes. Dans la tradition chrétienne, le corps féminin, à l'exception de celui de la Vierge Marie, est marqué par la souillure et le pouvoir de création appartient au Père. Perrot note qu'au fil de l'histoire occidentale, la femme est perçue comme « un être creux, troué, marqué par la possession, la passivité. Par son anatomie. Mais aussi par sa biologie. Ses humeurs – l'eau, le sang (le sang impur), le lait – n'ont pas de pouvoir créateur à l'égal du sperme, elles sont seulement nourricières. »[83] La femme associée au corps est un objet passif, qui appartient au monde de l'immanence. L'homme, quant à lui, appartient au monde de l'esprit, il est le sujet actif et pensant. La femme est donc réduite à sa biologie, à son anatomie : le corps définit, signifie le féminin. La différence sexuelle a en effet été un élément structurant dans la conceptualisation du corps, et a ouvert la voie à l'élaboration d'un nombre de dyades qui ont constitué le corps au fil des siècles selon un ordre hiérarchique inspiré du modèle masculin/féminin, esprit/corps, notamment : sain/malade, propre/sale, clôt/ouvert, blanc/noir extérieur/intérieur, sujet/objet, humain/animal, où le deuxième terme se trouve toujours dévalué vis-à-vis du premier.[84] Nous verrons au fil des quatre chapitres qui constituent cette thèse que les différentes figures de l'excès étudiées permettent de mettre en cause

[82] Price et Shildrick, « Vital Signs : Texts, Bodies and Biomedicine », pp. 1–17 (p. 2).
[83] Perrot, p. 81.
[84] On pense à l'énumération binaire bien connue d'Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse* (1975) : « Activité/Passivité ; Soleil/Lune ; Culture/Nature ; Jour/Nuit ; Père/Mère ; Tête/Sentiment ; Intelligible/Sensible ; Logos/Pathos ; Homme/Femme ; Parole/Écriture. », qui rend compte de cette conception dualiste et hiérarchisante (*Le Rire de la Méduse et autres ironies* (Paris : Galilée, 2010), p. 115).

le corps clôt, stable, strictement et hiérarchiquement organisé. L'excès permet d'ouvrir les frontières du corps, de dépasser ces structures, de les réassigner.

Le corps genré

La théorie féministe et *queer* a cherché à problématiser la pensée dualiste et l'idéal du corps clôt, fixe et strictement organisé évoqués dans la section précédente de manière productive, notamment à travers la théorisation d'attentes genrées inscrites sur le corps. Selon la théorie initiale du sexe et du genre, le sexe est compris comme biologique et le genre comme socialement construit. En effet, le terme *gender* est approprié par les penseuses féministes anglo-saxonnes dans les années 1960 pour combattre le déterminisme biologique grandissant qui caractérise la conceptualisation et la perception de la différence entre les sexes. Selon la perspective du genre, les différences entre le masculin et le féminin ne sont pas naturelles mais plutôt culturellement acquises, et la différence sexuelle ne justifie pas les rôles sociaux imposés à chaque genre.[85] Dans cette perspective, la différence entre sexe et genre tient de celle entre nature et culture. Comme le note Londa Schiebinger, cette distinction a été de plus en plus problématisée dans la pensée féministe :

> The crucial distinction between nature and nurture was further refined to appreciate two points. First, too strict a demarcation can obscure how 'nurture' (culture) can form 'nature' (the body). Peeling gender (culturally specific forms of behaviours and aspirations) off the body can create the impression that sex and sexual characteristics are natural objects, existing apart from culture and discovered through science. Philosopher Susan Bordo and others have explored how culture can have a 'direct grip' on the body – etching ideals of thinness into human flesh, disciplining sexual practices, and sculpting bodies themselves.[86]

[85] Londa Schiebinger, « Introduction », in Schiebinger (Ed.), *Feminism and the Body* (Oxford : Oxford University Press, 2000), pp. 1–21 (p. 2). Le terme « genre » est utilisé pour la première fois par le psychologue Robert Stoller pour parler de la transsexualité et de l'intersexualité (1968). Voir : Mikkola, Mari, « Feminist Perspectives on Sex and Gender », in Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (2017) [en ligne] : <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-gender/> [consulté le 13/11/2017].
[86] Schiebinger, « Introduction », pp. 1–21 (p. 2).

Le corps est donc traversé, organisé et modelé par la socialisation. Comme le note Schiebinger, de nombreuses critiques féministes, à l'image de Bordo, se sont penchées sur la question et ont cherché à théoriser de quelle manière le corps dans sa matérialité même est affecté par la construction de l'identité de genre.[87] Price et Shildrick observent dans cette perspective que tandis que la théorie féministe se distance de l'idée d'un corps fixe et strictement saisissable, « there is increasing interest not just in corporeal construction from the outside as it were, but also in how we are constrained and/or choose to perform our own bodies. »[88] Cela ne signifie pas que la théorie féministe ne prend pas en compte la différence anatomique, physiologique et génétique entre les sexes. Cela signifie plutôt que le corps n'est pas une entité stable sur laquelle s'inscrivent les normes sociales, il est matière transformative, pétrie par ces normes. Thomas Laqueur, dans son étude historique de l'élaboration du corps sexué, observe de fait l'interconnexion des catégories sexe et genre : « everything one wants to say about sex – however sex is understood – already has in it a claim about gender. Sex […] is explicable only within the context of battles over gender and power. »[89] Ces chercheurs soulignent donc l'impossibilité de parler du corps féminin et masculin sans penser les normes sociales et culturelles dans lesquelles ils se constituent.

Dans cette perspective, les termes de performance et de performativité ont été mobilisés par Judith Butler dans sa réflexion fondatrice sur le genre. Butler cherche à démanteler toute conception essentialiste et « naturelle » du genre, et du régime hétéronormatif qui en découle. Elle évoque plutôt la naturalisation des normes de genre sur les corps à travers la performance genrée, soit une série d'actes et de gestes réalisés par le corps :

---

[87] Dans son ouvrage *Unbearable Weight*, Bordo examine spécifiquement la question de l'anorexie comme une forme de discipline pathologique du corps dans un système qui promeut la minceur et le contrôle de soi comme des idéaux à atteindre par le corps féminin. Comme Butler, et à la suite de Foucault, Bordo démontre comment le corps est discipliné et organisé par le pouvoir. Bordo examine ainsi les normes de genre comme des forces qui définissent les contours du corps : « Our bodies are trained, shaped and impressed with the prevailing historical forms of masculinity and femininity. » (p. 91).

[88] Price et Shildrick, « Performing the Body : Introduction », in Price et Shildrick (Eds.), *Feminist Theory and the Body : A Reader* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999), pp. 413–15 (p. 413).

[89] Thomas Laqueur, *Making Sex : Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge ; Mass. : Harvard University Press, 1992), p. 11.

> Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitutes its reality.[90]

Le corps selon cette perspective est le *locus* de l'inscription des normes de genre, et Butler met en lumière à travers les phénomènes d'incorporation décrits, l'absence d'une essence féminine ou masculine. La performance du genre constitue une série d'actes inscrits et répétés sur les corps, qui suivent en quelque sorte un script préétabli. Comme le souligne Kathleen Lennon, la théorie de Butler permet de déstabiliser le lien dualiste et naturalisé entre sexe et genre : « If gender becomes a matter of bodily style and performance, as this model suggests, then there is no *necessary* link between gender and any particular bodily shape. »[91] Cette répétition d'actes n'est pas naturelle, mais « congeal over time to produce the appearance of substance. »[92] Le genre est dans cette perspective une force de normalisation et de contrôle de l'individu incorporé par la matière.

Dépassement des frontières de genre

Le caractère normatif du genre exclut et invisibilise ceux et celles qui ne « font » pas leur genre correctement. Butler observe que les normes de genre peuvent être vécues comme une source d'angoisse et d'oppression : « Sometimes a normative conception of gender can undo one's personhood, undermining the capacity to persevere in a livable life. »[93] Mais selon Butler, ces normes peuvent également être objets de subversion et de créativité, du fait même du caractère performatif et parodique du genre. Cette vision transformative du corps genré nous évoque la théorie du corps excessif de Bakhtine, un corps ouvert et démultiplié, plutôt qu'un corps clôt et rigide. Butler fait notamment référence aux artistes *drag* : « *In imitating gender, drag implicitly reveals*

---

[90] Butler, *Gender Trouble*, p. 173. C'est l'auteure qui souligne.
[91] Kathleen Lennon, « Feminist Perspectives on the Body », in Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014) [en ligne] : <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/feminist-body/> [consulté le 20/11/2017]. C'est l'auteure qui souligne.
[92] Butler, *Gender Troubl*e, p. 43.
[93] Butler, *Undoing Gender*, p.1.

the imitative structure of gender itself – as well as its contingency. »[94] En imitant à l'excès les traits et les attentes genrés, la performance *drag* souligne la facticité du genre. Le corps est à la fois constitué par les limites imposées par le genre, et reconfiguré à travers la mise en scène excessive de ces limites.

La théorie de Butler fait donc du corps un procédé transformatif, toujours en constitution : « the body is not merely matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body and, indeed, one does one's body differently from one's contemporaries and from one's embodied predecessors and successors as well. »[95] Cette vision du corps évoque le concept du corps en situation pensé par la phénoménologie de Merleau-Ponty, puis de Beauvoir selon une perspective féministe.[96] La phénoménologie envisage le corps comme « situated in a world of other embodied beings and socio-cultural sediments and habits, interactions and activities, which altogether make up the lived experience. »[97] Ainsi, Merleau-Ponty demande-t-il : « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? »[98] C'est l'image d'un corps traversé qui se dessine, dont les limites et frontières sont mouvantes au contact du monde. La récupération féministe de la pensée merleau-pontienne replace l'expérience particulière du corps féminin au centre de sa philosophie, un corps modelé par une situation différente du corps neutre ou universel de Merleau-Ponty, qui est un corps masculin, blanc et valide. En d'autres mots, « a phenomenological discussion of women's experiences deviates from Merleau-Ponty's, for it takes into account details of the female situation which differs vastly from the positive, neutral experience of the universal body. »[99] La démarche récente de la phénoménologie féministe résonne ainsi avec les paroles célèbres de Beauvoir : « On ne naît pas femme : on le devient »[100], qui soulignent l'influence particulière de la situation de l'individu féminin sur son devenir-femme.

---

[94] Butler, *Gender Trouble*, p. 175. C'est l'auteure qui souligne.
[95] Butler, « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », in Katie Conboy, Nadia Medina et Sarah Stanbury (Eds.), *Writing the Body : Female Embodiment and Feminist Theory* (New York : Columbia University Press, 1997), pp. 401–19 (p. 404).
[96] Butler examine de fait la théorie de ces deux penseurs dans l'essai cité ci-dessus.
[97] Carissa Cai Li Foo, *A Literary Feminist Phenomenology of Place in Early Twentieth Century Women's Writing* (thèse non publiée, Durham University, 2017), p. 12.
[98] Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (Paris : Gallimard, [1964] 1995), p. 182.
[99] Foo, p. 19.
[100] Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II* (Paris : Gallimard, [1949] 1976), p. 13.

Iris Marion Young est l'une des plus grandes penseuses contemporaines de ce mouvement. Dans son essai pionnier « Throwing Like a Girl », Young observe que la situation des femmes dans la société détermine leur rapport au mouvement et délimite ainsi leur propre corps. L'argument de Young est que la construction sociale de la féminité fait que le sujet féminin perçoit son propre corps comme un objet fragile et passif, et non comme un sujet actif.[101] La situation vécue de la femme se définit par « the ever present possibility that one will be gazed upon as a mere body, as shape and flesh that presents itself as the potential object of another subject's intentions and manipulations, rather than as living manifestations of action and intention. »[102] Pour Young, comme pour Beauvoir, ces expériences du corps féminin ne sont pas les conséquences d'une réalité biologique ou naturelle, mais plutôt celle de la situation des femmes dans la société contemporaine.[103]

La phénoménologie féministe nous permettra de penser un corps traversé de sensations et sculpté par le contact au monde qui l'entoure. Cette philosophie et celle de Butler seront particulièrement utiles pour notre réflexion sur le corps-frontière et le genre dans les textes et films étudiés. En effet, bien que la phénoménologie féministe et la pensée *queer* poststructuraliste de Butler soient des philosophies différentes, elles peuvent se compléter. Ces philosophies pensent le corps comme un processus toujours en transformation, en construction, en réinvention. Le corps est traversé et modelé par le monde qui l'entoure, il est aussi outil de résistance et de subversion. Il est le lieu de tous les possibles. Elles seront donc des angles d'approches, parmi d'autres, qui nous permettent de penser la difficulté à saisir le corps et sa multiplicité, et constitueront des outils pour examiner le corps excessif dans les œuvres.[104]

Structure et méthodologie

[101] Des aspects sur lesquels nous reviendrons plus en détail dans le chapitre 3 de cette thèse.
[102] Iris Marion Young, *On Female Body Experience : 'Throwing Like a Girl' and Other Essays* (Oxford : Oxford University Press, 2005), p. 154.
[103] Lennon, [en ligne].
[104] Silvia Stoller analyse dans cette perspective la proximité des deux philosophies autour du concept d'indétermination du genre. Elle note : « In its critical attitude towards determination, phenomenology is not so far away from queer theory and its main project of exploring the contesting of the categorization of gender and sexuality. » (« The Indeterminable Gender : Ethics in Feminist Phenomenology and Poststructuralist Feminism », *Janus Head*, 13. 1 (2013), 17–34 (p. 31)).

Ces différentes théories nous montrent comment la corporéité peut être organisée, cartographiée, mais également réinventée à travers un nombre de frontières, limites ou normes qui lui sont extérieures. Cette interaction entre intérieur et extérieur sera central pour l'organisation des chapitres de cette thèse. Qui plus est, nous verrons que l'interrogation du corps genré dans les œuvres engage un nombre d'autres questions qui touchent à la corporéité, par exemple la maladie, la productivité, la race, la sexualité, la filiation ou encore la précarité.

Le premier chapitre sera ainsi consacré à l'étude de la peau dans *Truismes* (1996) de Darrieussecq, *La Démangeaison* (1994/2009) de Nobécourt, et *Dans ma peau* (2002) de Marina de Van. Cette frontière matérielle du corps sera particulièrement pertinente pour penser l'excès. Nous verrons que dans les œuvres, la peau est toujours dépassée, dans la métamorphose qui en modifie ces contours, ou dans la mutilation qui la transperce. Nous démontrerons comment le franchissement de la peau transgresse un nombre de normes culturelles et symboliques qui la constituent. Nous verrons notamment comment la réassignation du toucher et de la tactilité dans les œuvres trace les lignes d'une esthétique haptique dans le texte et le film.

Dans la même perspective, le deuxième chapitre franchit la peau tout à fait et s'intéresse aux phénomènes corporels qui touchent à l'intérieur du corps. À travers l'étude du court-métrage *Rétention* (1997) de Marina de Van et de *L'Équarrissage* (1997), *La Conversation* (1998) et *Nous* (2002) de Nobécourt, nous interrogerons la représentation de la fécalité et son lien avec la perception du corps propre et du corps autre. Le motif, au centre de l'exploration sensorielle du court film de Marina de Van, est mobilisé chez Nobécourt dans le récit de l'expérience de la grossesse non désirée. Les stratégies de mise en scène de sensations extrêmes, et notamment la visualité et textualité haptiques, seront étudiées dans les œuvres pour démontrer que la déstabilisation des sens de la spectatrice va de pair avec un questionnement poétique, éthique et phénoménologique de l'expérience corporelle propre.

Le troisième chapitre examine comment les attentes de la performance du genre féminin cartographient le corps de la femme et de la jeune fille dans *Les Jolies Choses* (1999) et les deux versions de *Baise-moi* (1993/2000) de Virginie Despentes, et *Clèves* (2011) de Marie Darrieussecq. L'analyse des procédés hyperboliques de répétitions, de parodie, d'élargissement et de transformations du corps nous permettront de penser la tension entre l'artificialité de la construction du genre et de la sexualité et l'immédiateté

des sens et des sensations. On posera également la question de la violence de l'objectification du corps féminin dans la construction genrée et dans la sexualité, ainsi que la possibilité de subversion de cette violence excessive dans les textes et le film. Notre étude de l'intertextualité chez Darrieussecq ouvrira un questionnement sur l'intermédialité et la transgression des frontières entre les médias, qui trouvera son aboutissement dans notre examen des dimensions organique et sensorielle de la pratique d'adaptation du texte au film chez Despentes.

Enfin, le dernier chapitre cristallisera un nombre d'interrogations posées dans les chapitres précédents à travers la figure du corps spectral. Le spectre est en effet un corps problématique, aux frontières mouvantes, ni présent ni absent, ou à la fois présent et absent. Il est marqué par l'excès et complique la possibilité de la pensée binaire. De fait, il s'avère un outil précieux pour penser la corporéité chez nos artistes. L'analyse de *Ne te retourne pas* (2009) de Marina de Van et celle de *Bref séjour chez les vivants* (2001) de Marie Darrieussecq, révèlent une corporéité toujours hantée, et envisagée comme multiplicité et flux jusque dans l'organisation de ses mouvements. La dernière section envisage le spectre différemment pour étudier le *ghosting* du corps précaire dans *Vernon Subutex* (2015–2017) de Despentes. Ici, le spectral est compris comme un outil d'analyse de la place du corps précarisé dans la société. Nous observerons qu'une réassignation de la spectralité est à l'œuvre dans la trilogie pour mettre en scène la résistance et la multiplicité des corps.

À travers les quatre chapitres qui constituent cette thèse, nous démontrerons comment des figures littéraires et cinématographiques de l'excès permettent de penser le corps-frontière et de dépasser des conceptions binaires et hiérarchiques qui ont traditionnellement organisé le corps, telles que profondeur/surface; intérieur/extérieur; âme/matière ; autre/soi; contenu/débordant; humain/animal ; actif/passif ; ainsi que les structures telles que la filiation, le genre, le statut social ou encore la personne. L'étude comparatiste du texte et du film permet également de révéler, si ce n'est un brouillage de frontières entre les deux médias, du moins un ensemble de techniques qui se font écho, une recherche similaire pour inscrire le corps dans le récit, qu'il soit filmique ou littéraire. Nous démontrerons que l'œuvre littéraire ou filmique est pensée chez ces auteures comme multisensorielle et marquée par l'intertextualité et l'intermédialité. À travers la lecture attentive de passages ou bien l'étude de scènes et d'images des films, notre posture est celle d'un engagement rigoureux avec le matériau littéraire et

filmique, qui est, à notre avis, nécessaire à notre recherche théorique et intermédiale. Chaque chapitre sera structuré autour d'un thème ou d'un motif, qui nous permettra d'observer de quelles manières l'excès, en tant que figure de représentation et outil conceptuel, engage une réflexion dans les œuvres sur la corporéité, tout en traçant les lignes d'une poétique intermédiale qui se dessinera au fil de notre argument.

Chapitre 1 : Toucher la peau dans *Truismes* de Marie Darrieussecq, *La Démangeaison* de Laurence Nobécourt et *Dans ma peau* de Marina de Van

Ce chapitre vise à comparer les modalités de l'excès du corps telles qu'elles sont mises en scène dans deux textes de Marie Darrieussecq et Laurence Nobécourt ainsi que dans un film de Marina de Van, et à démontrer comment celles-ci nous permettent de penser le corps-frontière. Il apparaît de fait comme particulièrement pertinent d'examiner la représentation de la peau, une frontière « naturelle », matérielle du corps, et de chercher à comprendre comment les formes de l'excès dans le texte et le film l'interrogent. En effet, à travers les œuvres étudiées dans ce premier chapitre, l'exploration du lien entre excès et limite passe textuellement et visuellement par la peau. La peau est donc porteuse d'un nombre d'enjeux esthétiques dans les œuvres, mais également d'une réflexion politique et philosophique, dont nous proposons ici de poser les jalons.

La peau multidimensionnelle

La peau détient une place particulière parmi les organes du corps : comme les autres organes, elle fait partie du corps, mais elle forme également le lien du corps avec le monde extérieur, elle constitue son principal moyen de contact. La peau figure ainsi une limite entre le sujet et le monde et la marque de sa propre individualité :

> La peau enclot le corps, les limites de soi, elle établit la frontière entre le dedans et le dehors de manière vivante, poreuse, car elle est aussi ouverture au monde, mémoire vive. Elle enveloppe et incarne la personne en la distinguant des autres. Sa texture, sa couleur, son teint, ses cicatrices, ses particularités (grains de peau, etc.) dessinent un paysage unique.[1]

La peau joue donc un véritable rôle de frontière, protectrice, elle délimite le corps ; poreuse, elle permet le contact et l'échange, et complique les catégories du dedans et du dehors, du soi et de l'autre.

[1] Le Breton, *La Peau et la trace : sur les blessures de soi* (Paris : Métailié, 2003), pp. 24–5.

Didier Anzieu a pensé le rôle de la peau dans la construction identitaire de l'individu. Il propose le concept de « Moi-peau », qui est selon lui « une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps ».[2] Il ajoute que c'est à travers le contact de l'enfant avec la peau de la mère « dans le cadre d'une relation sécurisante d'attachement avec elle »[3] que l'enfant conçoit la limite entre intérieur et extérieur, entre elle ou lui et le monde et élabore ainsi la première conception des frontières de son être. Pour Anzieu donc, la peau joue un rôle primordial dans le développement de l'identité de l'individu et constitue son moyen d'appréhension du monde. Dans cette perspective, il analyse la maladie de peau comme le signe d'un trouble identitaire : « l'irritation de l'épiderme se confond […] avec l'irritation mentale ».[4] La peau forme une enveloppe de protection du corps de manière littérale, mais également de manière symbolique, en structurant l'individu et son rapport à l'autre.

Qui plus est, les transformations de la peau sont dans diverses cultures un moyen de véhiculer un grand nombre d'informations sur l'identité de l'individu comme l'observe Nina G. Jablonski.[5] La peau peut donc à bien des égards être considérée comme le *locus* du processus de l'expression identitaire. Jablonski évoque dans cette perspective le cadavre disséqué et dépourvu de peau, et par là même d'identité :

> A modern *écorché*, an anatomical representation of the body with the skin removed shows us that the body without skin is indeed human, but it has been stripped of its identity and personality. Lacking its inherent color, scars, decoration, and any trace of emotion, the cadaver is a human, but not a person. It beckons us to ponder the meaning of the skin as a barrier and, indeed, to consider our definition of an individual.[6]

Dépasser la peau, qu'il s'agisse d'en transgresser les limites à travers la métamorphose, la démangeaison, la coupure, ou encore la blessure, soit autant de procédés que nous

---

[2] Didier Anzieu, *Le Moi-peau* (Paris : Dunod, 1985), p. 61.
[3] *Ibid*., p. 59.
[4] *Ibid*., p. 55.
[5] Nina G. Jablonski, *Skin : A Natural History* (Berkeley : University of California Press, [2006] 2013), p. 2.
[6] *Ibid*., p. 5.

observerons dans les différentes œuvres qui font l'objet de notre étude, remet donc en cause la configuration symbolique du corps et par là même de la personne.

La peau est également porteuse d'un nombre de stéréotypes et de jugements moraux. Dans cette perspective, la peau est le vecteur de normes et d'attentes en ce qui concerne le genre. En effet, la peau douce, rayonnante et lisse correspond au canon de beauté féminin en vigueur. Les rides, les imperfections et autres anomalies de peau sont souvent considérées comme des sources de laideur, de ridicule, voire de répulsion. Dans sa réflexion sur le dégoût et ses sources, William Miller évoque la peau et particulièrement celle des jeunes femmes en relation avec l'érotisme et la répulsion :

> Skin, especially in young women, was held to be the chief contributor to beauty, and its exposure always evoked the erotic and the sensual. But its fragile and transient attractiveness made it a locus of some of the worst forms of the disgusting. There is nothing quite like skin gone bad; it is in fact the marrings of skin which make up much of the substance of the ugly and monstrous.[7]

Cette analyse s'applique tout à fait aux attentes genrées contemporaines. La peau, son aspect, sa texture, garantissent dans une certaine mesure l'intelligibilité des normes de genre et de beauté en vigueur. Elle est le lieu d'une discipline corporelle, comme en témoigne les produits extrêmement variés offerts par l'industrie cosmétique et les différentes interventions et transformations possibles à travers la chirurgie esthétique. Elle est également porteuse de marqueurs de classe, la peau pâle ou halée prenant des significations opposées au fil des époques.[8] La peau est bien entendu aussi le lieu de l'inscription d'un nombre de préjugés raciaux et racistes, qui conduisent encore aujourd'hui à des formes régulières de discrimination, de harcèlement et de violence envers de nombreuses personnes simplement du fait de la couleur de leur peau.

Ces configurations reposent sur une conception de la peau comme surface qui réfléchit l'intériorité de la personne. Cette perspective organise la perception du corps

---

[7] William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust* (Cambridge ; Mass. : Harvard University Press, 1997) p. 52.

[8] Jablonski observe que la signification attribuée à la pâleur de la peau, longtemps associée au mode de vie oisif des femmes aristocrates, par opposition au teint hâlé des ouvrières des champs, s'inverse dans le courant du vingtième siècle : « Rather than being associated with the rigors of outdoor toil and the hard labor of the poor, skin darkened by sun exposure was heralded as 'healthy tan', associated with luxury vacations in sunny resorts and the leisure of sunbathing. » (p. 159).

sain, la peau lisse et le teint frais (surface) signalant la santé du corps (profondeur). Elle structure également la perception du corps genré, comme le suggère Miller, la belle peau douce constituant la marque de la féminité. De plus, le paradigme surface-profondeur est également constitutif de la pensée raciste. La peau noire est dans cette configuration synonyme de l'imperfection (vis-à-vis de la norme représentée par la peau blanche) et le vecteur d'une faute morale, le racisme se trouvant donc justifié par le paradigme. Sara Ahmed examine les constructions de la peau « surface » ou « miroir » dans les discours de la biologie et de la psychologie :

> These various constructions of the skin position skin as a telos (determining the 'development' of the subject), as constituting the limits and boundaries of the subject, and as a record of *reflection* of the subject's experiences through which we can establish the 'truth' of the subject's well-Being. The skin, here, enables to measure the 'truth' and health of the subject precisely insofar as it forms a barrier between the subject and what is beyond or outside it. But it is the gaze of the other that installs that 'truth' in the form of a judgement (of what is on the screen).[9]

Les constructions de la peau analysées par Ahmed dans l'extrait nous évoquent la théorie d'Anzieu et d'autres discours que nous avons abordés dans cette brève introduction. La peau-frontière dans ces configurations constitue l'intégrité de l'individu et renseigne sur l'intériorité de la personne. Ahmed démontre de quelles manières les discours médical et cosmétique récupèrent cette vision de la peau pour discipliner le corps : « we must police our skin so it can police our bodies. »[10] Un des enjeux de ce chapitre est de nous demander si et comment l'excès des textes et du film permet de dépasser ces configurations.

---

[9] Sara Ahmed, « Animated Borders : Skin, Colour and Tanning », in Price et Shildrick (Eds.), *Vital Signs*, pp. 45–64 (pp. 49–50). C'est l'auteure qui souligne. C'est sur le paradigme surface/profondeur que repose la conception physiognomoniste du corps, et particulièrement du visage, soit la notion selon laquelle la personnalité de l'individu peut être lue sur ses traits. Cette conception repose sur l'idée d'une essence intérieure ancrée dans l'extériorité physique de l'individu, et permet notamment d'ériger des types selon un modèle binaire. Voir : Kamilla Pawlikowska, *Anti-Portraits : Poetics of the Face in Modern English, Polish and Russian Literature* (Amsterdam : Brill Rodopi, 2015). Pour une analyse de l'importance du paradigme surface/profondeur dans les discours scientifiques et pharma-cosmétiques contemporains voir également : Bernard Andrieu, *et al*., *La Peau. Enjeu de société* (Paris : CNRS, 2008). Pour une étude de l'élaboration de la pensée raciste autour de ce paradigme voir : Le Breton, « Idéologies sensorielles du racisme : voir la laideur de l'autre », in Andrieu *et al*., *La Peau*, pp. 245–56.

[9] Cottille-Foley, pp. 188–206 (p. 199).

[10] *Ibid*., p. 50.

Ce chapitre s'intéressera particulièrement à la représentation de la peau dans trois œuvres de Marie Darrieussecq, Laurence Nobécourt et Marina de Van. À travers une lecture attentive des textes et du film, nous souhaitons démontrer comment les dimensions matérielle, symbolique et culturelle de la peau que nous avons tenté d'exposer dans cette brève introduction sont mises en scène dans les œuvres. La notion d'excès du corps, telle que nous l'avons définie dans l'introduction générale de cette thèse, est pertinente ici pour analyser la peau-frontière. En effet, le franchissement de la limite de la peau est au cœur des récits étudiés dans ce chapitre. Qu'il s'agisse de dépasser l'enveloppe constituée par la peau à travers la métamorphose des personnages de *Truismes* de Darrieussecq, à travers les éraflures de la démangeaison effrénée chez Nobécourt, ou à travers l'automutilation chez Marina de Van, les œuvres de notre étude interpellent toutes la lectrice quant au statut tantôt d'enveloppe close à franchir, tantôt de frontière poreuse de l'épiderme.

Cette quête excessive du franchissement littéral de la limite de la peau permet d'interroger un nombre d'autres limites et normes imposées au corps, celles-ci moins visibles. Ainsi, la rupture de la peau dans les textes se fait subversive et devient le *locus* de problématisation d'un nombre de dyades qui structurent le corps, notamment l'intérieur et l'extérieur, la surface et la profondeur, le beau et le laid, le masculin et le féminin, l'humain et l'animal ou encore le moi et l'autre. La représentation de la peau dans les œuvres problématise l'organisation stable et dualiste de ces oppositions. Notre réflexion repose sur une étude attentive des procédés littéraires et filmiques à l'œuvre pour représenter la peau. Nous observerons ainsi qu'un dialogue s'instaure entre les deux médias autour de la question de l'inscription de la matérialité du corps et de ses sensations dans le texte et le film. Nous verrons qu'un nombre de figures sont mobilisées dans les œuvres pour reconfigurer la peau et le toucher, qui permettent de tracer des parallèles entre les romans, mais également entre texte et image.

Les sections sont organisées autour de l'étude de la représentation de la peau dans les trois œuvres. La première partie de chaque section examinera un nombre de normes et d'attentes inscrites sur la peau des héroïnes. Chaque section se penchera ensuite sur l'analyse des figures et motifs du dépassement de la peau, figures de l'excès en somme, qui problématisent la peau et le toucher dans les récits et engagent la lectrice et la spectatrice dans une exploration haptique. Enfin, nous interrogerons la réussite des stratégies déployées.

Métamorphoses de la peau dans *Truismes*

Truismes (1996) est le premier roman de Marie Darrieussecq et raconte l'histoire d'une narratrice anonyme qui voit son corps graduellement se transformer jusqu'à devenir truie.[11] Le titre de l'ouvrage fait donc allusion à cette transformation, le terme truisme pouvant littéralement être entendu ici comme le fait d'être truie. Mais il fait également référence au sens premier du mot « truisme », soit une « vérité trop évidente pour devoir être énoncée ».[12] La narratrice du récit a en effet régulièrement recours aux truismes dans son texte, et à d'autres formes d'énoncés qui marquent les difficultés qu'elle éprouve à élaborer une pensée autonome et cohérente.[13] Darrieussecq a d'ailleurs évoqué le parallèle entre la transformation du corps dans le texte et l'acquisition d'un langage propre :

> C'est-à-dire que dans *Truismes* ça parle de l'aliénation, c'est-à-dire une femme qui est complètement en dehors d'elle-même, qui est exploitée […] et elle va petit à petit se mettre à parler avec ses propres mots, elle va se dégager des truismes, c'est-à-dire des clichés. Les clichés, c'est une forme d'absence à soi-même […] Et je crois que tous mes livres parlent d'un parcours pour se réincorporer la langue, quelle que soit la langue d'ailleurs, pour inventer sa propre voix. [14]

---

[11] Marie Darrieussecq est à ce jour l'auteure d'une œuvre prolifique et protéiforme. Après l'immense succès de *Truismes*, qui est traduit dans trente-quatre langues, Darrieussecq publie *Naissances des fantômes* (1998) et *Le Mal de mer* (1999), des récits moins populaires et plus difficiles d'accès, mais qui forment avec *Truismes*, selon Darrieussecq, une trilogie autour de l'exploration d'une subjectivité féminine aliénée. Darrieussecq publie également le court texte *Précisions sur les vagues* (1999) la même année, sorte de complément poétique au *Mal de mer*. Viennent ensuite *Bref séjour chez les vivants* (2001), que nous étudierons dans le dernier chapitre de cette thèse, *Le Bébé* (2002), *White* (2003), *Le Pays* (2005), *Tom est mort* (2007), *Le Musée de la mer* (2009), une pièce de théâtre, et *Rapport de police* (2010), un essai qui revient sur les accusations de plagiat dont elle a été victime. Darrieussecq retourne à la fiction avec *Clèves* (2011), qui fera également l'objet de notre étude dans le troisième chapitre, puis *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013) et *Notre vie dans les forêts* (2017). Elle a aussi publié un roman graphique *Mrs Ombrella et les musées du désert* (2007). Elle s'est également essayée à la biographie, à la littérature jeunesse et a écrit un nombre de textes courts dont *Claire dans la forêt* (2004) pour les éditions féministes Des Femmes, et le recueil de nouvelles *Zoo* (2006).

[12] « Truisme », *Centre national des ressources textuelles et linguistiques* [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/truismes> [consulté le 15/11/2016].

[13] Comment en témoigne par exemple le recours à la citation directe et indirecte de magazines et d'autres personnages, incorporée dans le récit à la première personne.

[14] Darrieussecq et John Lambeth, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *French Review*, 79. 4 (2006), 806–18 (p. 807). Notons qu'ici, Darrieussecq emploie les termes truisme et cliché de manière indifférenciée alors qu'ils ne sont pas exactement synonymes, un cliché signifiant plutôt l'expression

Ainsi le récit, narré de manière rétrospective, s'ouvre sur les excuses de la narratrice, qui présente son texte comme illisible et obscène, et mentionne sa métamorphose en des termes allusifs qui prendront rapidement tout leur sens. Le contexte social est très important dans le récit et joue un rôle central dans la transformation de la narratrice. Dès l'*incipit*, la narratrice évoque le fait qu'elle était au chômage au moment où les premiers symptômes de sa métamorphose se manifestent. Qui plus est, le récit dépeint la montée de l'extrême droite (puis de l'extrême gauche ?) et des élections ont lieu. Les questions de la place du corps de la femme et de l'incorporation de l'identité genrée dans cette société de la précarité, de la misogynie et du racisme les plus extrêmes sont primordiales dans le texte, et l'altér(is)ation du corps s'accompagne de nombreuses mutations sociales.

Ces aspects ont été régulièrement commentés par la critique universitaire. L'excès du corps dans le texte, qu'il soit métamorphique, monstrueux, fantastique, merveilleux ou encore grotesque, a en effet souvent été débattu, du fait de son omniprésence et de l'ambiguïté de son traitement. Les questions de l'identité féminine, de la métamorphose du corps et du lien entre genre(s) (*gender*) et genre(s) littéraire(s), ont notamment été explorées.[15] D'un intérêt particulier pour cette thèse est le traitement excessif du corps

---

d'un lieu commun tandis qu'un truisme est une lapalissade, une vérité trop évidente pour être énoncée. Le cliché tient plutôt du stéréotype tandis que le truisme tient du pléonasme. La narratrice a recours aux deux figures dans son texte, et à nombre d'autres, dont l'analyse nécessiterait une étude à part entière.

[15] Les critiques sont parfois divisés quant à la signification de la métamorphose de la narratrice, et au caractère positif et libérateur de celle-ci. Ainsi, Jordan soutient-elle que le récit entérine à travers la métamorphose, ainsi que l'écriture de la narratrice, le dualisme nature-culture, plaçant résolument le féminin du côté du naturel, du corporel, de l'irrationnel (Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, pp. 76–89 ; voir également « Saying the Unsayable : Identities in Crisis in the Early Novels of Marie Darrieussecq », in Rye et Worton (Eds.), *Women's Writing in Contemporary France*, pp. 142–53). Philippa Caine et Schaal voient dans la métamorphose animale de la narratrice un moyen de mettre en lumière le caractère construit et performatif du genre et d'en subvertir les normes, tout en jouant des genres littéraires (notamment le fantastique, mais Schaal relève pléthore d'autres genres et modes parodiés dans le texte) (Caine, « Marvellous Bodies ? Strange Sex(es) ? — Fantastic Genre in Recent French Fiction », *Forum for Modern Languages Studies*, 44. 4 (2008), 427–44 ; Schaal, « Le 'Je' comme 'jeu' », pp. 49–58). Pour une étude du corps dans le texte, voir aussi les études de Sophie Beaulé et Damlé qui proposent chacune une lecture deleuzienne du corps en devenir de la narratrice (Beaulé, « Le Corps en devenir et la machine de guerre : Bérard, Chen, Darrieussecq et Dufour », *Recherches féministes*, 27. 1 (2014), 129–44 ; Damlé, *The Becoming of the Body*, pp. 123–39 ; Jessica Garcés Jensen qui analyse la transformation de l'héroïne comme une mise en scène du corps féminin qui fait l'expérience de la ménopause (« *Histoires de ventre* : The Menopausal Body in Marie Darrieussecq's *Truismes* », *Symposium : A Quaterly Journal in Modern Literatures*, 71. 1 (2017), 1–13 ; John Phillips qui s'intéresse à la mobilisation des codes de la pornographie dans le texte (« 'Enfin une érotique féminine ?' : Two Contemporary Novels by Women », in *Forbidden Fictions : Pornography and Censorship in Twentieth Century French Literature* (London : Pluto Press, 1999), pp. 182–93 ; ou encore Julie Rodgers qui examine la métamorphose en termes de troubles alimentaires (« Body Politics in *Truismes* : The Tyranny of Slenderness », *Dalhousie French Studies*, 98 (2012), 29–38). Cette dernière

et l'interrogation de ses limites qui transparaissent dans l'œuvre, et qui permettent de repenser un nombre de structures et de relations qui caractérisent notre perception du corps, une démarche qui passe notamment par la peau dans le texte, comme nous le démontrerons. Dans cette perspective, Nora Cottille-Foley examine le contexte social de production du texte, en ce qui concerne la représentation médiatique du féminin.[16] Elle étudie également la signification symbolique de la truie, et la manière dont le motif est mobilisé dans le roman pour « déconstruire les oppositions binaires qui tendent à rejeter la femme dans le domaine de l'altérité (culture/nature, public/privé, actif/passif, sujet/objet). »[17] Comme le souligne la critique, le roman est particulièrement virulent dans sa dénonciation des procédés d'altérisation du corps féminin, poussés à l'excès grotesque dans le récit à travers la métamorphose de la narratrice en truie : « Le titre — *Truismes* — permet d'annoncer la métamorphose en truie comme une métaphore d'altérité imposée à la femme, c'est-à-dire l'obligation de se considérer comme un objet sexuel. »[18] Les procédés d'altérisation du corps dépeints dans les textes nous seront précieux pour penser le corps-frontière. Cette altérisation de sa personne fait que la narratrice perçoit son propre corps selon un nombre de clichés et d'attentes venus de l'extérieur plutôt que selon une perspective autonome : « La transformation en truie révolutionne cette perception extérieure, et amène progressivement la protagoniste de l'hétéronomie à l'autonomie. »[19] Bien que cette dernière affirmation soit discutable, car il nous semble que le texte fait plutôt le choix de l'indécidabilité dans sa résolution, le récit permet bien d'interroger un nombre de procédés symboliques et culturels qui touchent au corps féminin et qui, à travers l'excès mis en scène, interpelle la lectrice quant à la violence qui les caractérise. Catherine Rodgers voit d'ailleurs dans l'indécidabilité et le brouillage des limites l'une des caractéristiques principales de l'écriture de Darrieussecq : « Plutôt que d'apporter un sens, fût-il féministe ou non, les romans de Darrieussecq remettent en question les catégories établies, que ce soient les

---

lecture a été également développée par Dearbhla McGrath et Sonja Stojanovic dans l'ouvrage collectif *Starvation, Food Obsession and Identity* paru récemment (McGrath, « Trauma and Transformation : Eating Disorders in Marie Darrieussecq's *Truismes* » in Petra M. Bagley, Francesca Calamita et Kathryn Robson (Eds.), *Starvation, Food Obsession and Identity : Eating Disorders in Contemporary Women's Writing* (Bern : Peter Lang, 2018), pp. 145–65 ; Stojanovic, « 'J'ai mangé, j'ai mangé' [I ate and ate] : Accumulation and Excess in Marie Darrieussecq's *Truismes* », pp. 167–86).

[16] Nora Cottille-Foley, « Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : mais qui finit à l'abattoir ? », *Women in French Studies*, 10 (2002), 188–206.

[17] *Ibid*., p. 190.

[18] *Ibid*., p. 197.

[19] *Ibid*., p. 203.

limites entre animalité et humanité, entre organique et inorganique, solide et liquide, présence et absence. »[20] Nous verrons dans cette section comment la remise en question évoquée par Rodgers s'inscrit sur la peau dans *Truismes*.

En effet, comme nous l'avons observé, une grande attention critique a été portée au corps et à sa métamorphose dans le texte. Nous souhaitons restreindre le point focal ici, et nous pencher spécifiquement sur la peau, qui bénéficie à notre sens d'un traitement particulier dans le texte et qui nous permettra de tisser des liens avec *La Démangeaison* de Laurence Nobécourt et *Dans ma peau* de Marina de Van au fil de ce chapitre. La notion d'excès nous sera particulièrement utile pour analyser la peau, car celle-ci est, comme nous le verrons, le premier lieu de la métamorphose. L'excès est de fait mobilisé sous plusieurs formes dans le texte, à travers le motif de la métamorphose bien entendu, ou bien à travers le grotesque régulièrement convoqué, qui provoque le rire de la lectrice malgré l'horreur des situations décrites, et ne manque pas d'évoquer l'humour grinçant de Franz Kafka quand il raconte l'histoire de Gregor Samsa dans *La Métamorphose* (1912). Une de ces formes réside également dans l'outrance des stéréotypes qui réduisent la narratrice à son corps de femme, et qui se trouvent inscrits sur sa peau. Cette section fait référence à la peau comme frontière littérale et symbolique qui structure le corps. L'excès se manifeste donc comme un dépassement de cette frontière à travers la transgression littérale de la peau que constitue la métamorphose, qui entraîne un nombre de reconfigurations des structures du corps mais marque une résolution ambiguë en termes de leur subversion. Il est marqué également par le dépassement de la fonction identitaire de la peau. La peau est décrochée de l'identité et réassignée à sa fonction tactile, non pas dans une réaffirmation positive de la dyade nature-culture mais dans la création d'un *continuum* avec l'environnement qui s'exprime notamment à travers le contact épidermique.

La peau miroir et lieu du toucher mortifère

Dès les premières pages du texte, la narratrice reproduit à l'excès les attentes genrées qui définissent traditionnellement le féminin. Elle est réduite à son corps et à l'attractivité sexuelle qu'elle suscite chez les personnages masculins. De fait, des

[20] Rodgers, « 'Entrevoir l'absence des bords du monde' dans les romans de Marie Darrieussecq », in Morello et Rodgers (Eds.), *Nouvelles écrivaines*, pp. 83–103 (p. 102).

allusions constantes sont faites à son corps, selon sa perspective ou bien selon le point de vue rapporté de différents personnages qui l'entourent. Ainsi, est-elle décrite à plusieurs reprises comme une jeune fille « saine », « belle et soignée » (*T* : 13), selon les mots du directeur de la parfumerie dans laquelle la narratrice est embauchée au début du récit, et qui sont repris littéralement, ou selon des variantes, à plusieurs reprises par son compagnon Honoré ou encore par les clients de la parfumerie.

Une attention particulière est accordée à sa peau, à son aspect et à sa texture, comme l'observe la narratrice elle-même : « Sans aucun sport, sans activité particulière, ma chair était plus ferme, plus lisse, plus rebondie qu'avant » (*T* : 13) ou encore « cette formidable qualité de ma chair » (*T* : 13), « mon côté *pneumatique* » (*T* : 29). De fait, le paradigme surface et profondeur, que nous avons commenté plus haut, est établi au sein du récit, et fait de la surface du corps le reflet de l'intériorité de la personne. Aussi la narratrice observe-t-elle son reflet dans le miroir tandis qu'elle a un rapport sexuel pour la première fois avec Honoré : « Je me voyais dans la glace, je voyais les mains d'Honoré sur mes reins, ses doigts creusaient des sillons élastiques au creux de ma peau. Jamais, haletait Honoré, jamais il n'avait rencontré une jeune fille aussi saine. » (*T* : 17) Dans l'extrait, la juxtaposition de la description de la texture et de l'aspect de la peau avec le jugement de valeur proféré par Honoré permet de mettre en lumière la mise en place du paradigme surface/profondeur. Qui plus est, la dimension spéculaire de la scène fait écho à la peau miroir de l'individu féminin. L'emploi du terme « saine » est également révélateur, à travers sa polysémie, qui peut signifier en bonne santé, aussi bien que sans anomalie, normal. De plus, comme le souligne Cottille-Foley à propos de l'emploi du terme pour qualifier l'héroïne : « Son aspect 'sain' l'associe à la nature plutôt qu'à la culture, et cette caractéristique lui attire l'attention des hommes. »[21] En effet, être une jeune fille saine signifie dans le texte correspondre aux attentes genrées du féminin dans le récit, c'est-à-dire être une belle jeune femme, sans culture et sans curiosité intellectuelle, et qui est de plus à la disposition sexuelle des hommes sans pour autant exprimer de désir propre. Notons également l'emploi du terme « fille » qui marque à la fois le désir d'éternelle jeunesse projeté sur le corps féminin, ainsi que les dynamiques de pouvoir en place ici entre les personnages féminin et masculin. Il s'agit certainement aussi d'une allusion au statut de « fille » de la narratrice, soit de prostituée.

[21] Cottille-Foley, pp. 188–206 (p. 199).

La peau se fait donc le premier vecteur d'un nombre d'attentes, et un lien de parfaite correspondance est créé dans le texte entre surface et profondeur, instaurant de fait une distance avec la lectrice, qui ne peut que questionner la validité du paradigme. En effet, le récit problématise de manière ironique le paradigme qui propose une vision essentialiste de l'identité et du genre. Ainsi, lorsque la peau de la narratrice est régulièrement remarquée pour son aspect attirant, et qu'elle est donc perçue comme « une jeune fille saine », la narratrice est prostituée sans s'en rendre compte, tient des propos racistes, et accepte un nombre de relations dégradantes avec la plupart des personnages masculins qui l'entourent.

De fait, la peau, comme le soulignent les adjectifs choisis pour la décrire, est le lieu du contact, qui se veut symboliquement mortifère pour la narratrice. À travers la référence répétée à l'élasticité et à l'aspect pneumatique de son épiderme, c'est l'apparence de la peau qui est mise en avant ainsi que sa constitution, l'établissant dans l'œil des personnages masculins comme un objet de toucher. Le terme « pneumatique » renvoie à ce qui est relatif à l'air, et peut désigner notamment un corps gonflé d'air. On comprend ainsi l'aspect pneumatique de la peau de la narratrice comme une allusion à ses formes, mais également à la sensation tactile qu'évoque cette qualité. De la même manière, la mention de l'élasticité désigne une propriété de la peau qui reprend sa forme après avoir subi une pression, ici celle du contact tactile qu'on lui impose. La peau est bien dans le texte le lieu du contact, mais d'un contact tronqué avec le monde. Un contact tactile forcé à travers un nombre d'actes sexuels pratiqués sur la narratrice, ainsi que la dissémination d'un nombre de préjugés mortifères qui sont intégrés dans et sur la chair-même de l'héroïne. La scène d'embauche à la parfumerie est à ce titre remarquable :

> Le directeur de la chaîne tenait mon sein droit dans une main, le contrat dans l'autre main. Je sentais mon sein qui palpitait, c'était l'émotion de voir ce contrat si près d'être signé, mais c'était aussi cet aspect, comment dire, *pneumatique* de ma chair. Le directeur de la chaîne me disait que dans la parfumerie, l'essentiel est d'être toujours belle et soignée, et que j'apprécierais sans doute la coupe très étroite des blouses de travail, que cela m'irait très bien. Ses doigts étaient descendus un peu plus bas et déboutonnaient ce qu'il y avait à déboutonner, et pour cela le directeur de la chaîne avait été obligé de poser le contrat sur son bureau. Je lisais et relisais le contrat par-dessus son épaule,

> un mi-temps payé presque la moitié du SMIC, cela allait me permettre de participer au loyer, de m'acheter une robe ou deux ; et dans le contrat il était précisé qu'au moment du déstockage annuel, j'aurais droit à des produits de beauté, les plus grandes marques deviendraient à ma portée, les parfums les plus chers ! Le directeur de la parfumerie m'avait fait mettre à genoux devant lui et pendant que je m'acquittais de ma besogne je songeais à ces produits de beauté, à comme j'allais sentir bon, à comme j'aurais le teint reposé. Sans doute plairais-je encore plus à Honoré. (*T* : 13–4 ; c'est l'auteure qui souligne)

Dans l'extrait, la position de la narratrice dans la société, représentée métaphoriquement ici par l'espace de travail, est définie par son corps. Son rôle est d'être attirante et sexuellement disponible dans le cadre d'un rapport hétérosexuel dont l'homme est l'instigateur. La narratrice a intégré ce rôle, puisque son seul souhait est d'être plus belle pour son compagnon et de correspondre aux images de la femme véhiculées par la presse féminine et les campagnes publicitaires, comme le souligne le recours aux superlatifs et à la forme exclamative marquant son engouement face à la perspective d'acquérir des produits de beauté (« les plus grandes marques », « les parfums les plus chers ! »). Elle a tout à fait incorporé ce rôle puisque d'un point de vue strictement physique, elle se tient à genoux devant son supérieur masculin, et elle accepte sans même le questionner l'acte de prostitution auquel elle se livre. On compte deux allusions à sa peau dans l'extrait, l'une qui fait mention de l'aspect pneumatique de la peau de la narratrice alors que son supérieur s'empare de sa chair et en dispose à son gré. À travers le recours à l'italique, le récit cherche à interpeller la lectrice sur cette peau offerte au contact.

On recense une deuxième référence à la peau à travers l'expression de son exaltation anticipée à l'idée d'avoir un beau teint éclatant, signalant donc l'intégration et la perpétuation par la narratrice de clichés à propos du féminin frivole et objectifié. Dans cette perspective, l'extrait met en scène les attentes genrées qui concernent la peau féminine, à travers l'allusion à la texture de la peau ainsi qu'à la beauté, tout en soulignant leur aspect performatif à travers la mention des crèmes de beauté, qui permettent à la narratrice de souscrire à cette performance.[22] La peau est le *locus* d'un rapport à l'autre et à soi-même humiliant et mortifère. En effet, la narratrice est

[22] Nous faisons ici bien entendu allusion à la théorie de Butler que nous avons développée en introduction (voir sections « Le corps genré » (pp. 35–8) et « Dépassement des frontières de genre » (pp. 38–40)).

tellement aliénée vis-à-vis de son corps, que d'une part elle ne se rend pas compte qu'elle est prostituée et exploitée, et que d'autre part, elle perçoit cette situation comme positive puisqu'elle lui permet d'obtenir un travail et d'acquérir les produits de beauté dont elle rêve. L'extrait met en scène sur le mode grotesque la position subalterne du féminin dans la société ainsi que les normes réifiantes qui le définissent, qui sont donc assimilées à l'excès par le corps de l'héroïne. Sa peau est notamment le véhicule d'un nombre d'attentes réductrices et le lieu d'un toucher caractérisé par la dégradation et la violence. Plus que frontière, la peau se fait prison dans le texte, enfermant le corps de la narratrice dans un rôle d'objet incorporé dans sa chair même.

Dépasser la peau

La métamorphose se produit graduellement dans le texte et affecte en premier lieu la peau de l'héroïne. La narratrice se rend d'ailleurs chez une dermatologue pour tenter de soigner les symptômes de la transformation qui se propagent sur sa chair :

> La dermatologue a poussé les hauts cris quand elle m'a auscultée. Elle m'a dit qu'elle n'avait jamais vu une peau dans cet état. On peut dire qu'elle a trouvé les mots qui consolent. Je lui ai dit que tout ce que je voulais, c'était pouvoir me maquiller un peu ce soir, et sentir moins mauvais. La dermatologue m'a dit qu'elle n'était pas esthéticienne. La dermatologue était une femme vraiment très chic, je me sentais minable devant elle. Elle m'a tout de même injecté une sorte de sérum, elle m'a dit qu'il y avait des maladies qui traînent, surtout dans les squares avec tous ces pigeons. Ensuite elle m'a demandé d'un air soupçonneux si j'avais eu des rapports sexuels ces derniers temps. Je n'ai pas osé répondre. La dermatologue a levé les yeux au ciel et m'a injecté une seconde dose de sérum. Ça m'a donné des maux de tête terribles et des nausées. La dermatologue m'a priée de ne pas vomir sur sa moquette. (*T* : 57)

Dans ce passage, la narratrice consulte une spécialiste du traitement de la peau dans l'espoir de mettre un terme à sa transformation déjà bien avancée, qui met en péril sa relation amoureuse et sa place à la parfumerie, soit tout ce qui la constitue en tant que femme et qu'être humain dans le texte. Bien qu'il s'agisse d'un personnage féminin, la dermatologue incarne la société sexiste et autoritaire qui oppresse la narratrice. Elle

performe son identité de genre de manière conforme à la norme (« La dermatologue était une femme vraiment très chic »), tout en reproduisant un discours médical normatif violent à l'égard de la narratrice. Elle s'en prend de fait à la narratrice dont la peau boursouflée, indique l'échec de celle-ci à « faire » son genre conformément, autant que sa déficience morale. De fait, le médecin porte à la fois un jugement sur l'aspect physique de la narratrice et sur ses mœurs sexuelles. Elle démontre ainsi l'incorporation des normes de genres par les sujets, qui reproduisent les structures, et punissent ceux qui s'y soustraient. D'autre part, le personnage incarne la complexité des formes de pouvoir qui structurent l'individu. Dans ce cas, bien que les deux personnages soient des femmes, l'une est riche, comme l'indique ses vêtements luxueux, et éduquée, tandis que l'autre est pauvre et dépourvue d'outils intellectuels. Ainsi, aucune empathie n'existe entre les deux personnages, et le jugement du regard de l'autre évoqué par Ahmed pèse de toute sa force sur la narratrice. Butler a d'ailleurs bien souligné l'étroit lien existant entre la construction du pouvoir et le genre, car elle comprend le genre, ainsi que les concepts de désir et de sexe comme « effects of a specific formation of power »[23] inscrits sur les corps. La répétition anaphorique du terme « La dermatologue » reproduit d'un point de vue structurel au sein du paragraphe l'autorité que détient la figure médicale sur la narratrice. On peut ajouter qu'au même titre que les personnages masculins, elle réalise une forme de pénétration dans la chair de la narratrice à l'aide de sa seringue, qui fait littéralement et symboliquement violence à l'héroïne (« Ça m'a donné des maux de tête terribles et des nausées. »). Dans l'extrait, la narratrice se rend chez le médecin pour qu'elle soigne sa peau, car recouvrer sa peau d'avant signifie regagner une identité genrée intelligible, et par là même regagner son statut humain.

En effet, à mesure que sa peau se transforme, elle perd ses attributs genrés. La métamorphose se caractérise par l'excès en ce qu'elle est dépassement, débordement des limites fixes du corps. Dans cette mesure, elle affecte tout particulièrement la peau en tant que frontière du corps, et souligne de cette manière la porosité d'une limite jusque-là considérée comme fixe :

> 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

[23] Butler, *Gender Trouble*, p. xxix.

> 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. […] 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-dessous 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 formés. (*T* : 55)

Dans cet extrait, la métamorphose de la narratrice est bien évoquée en termes de l'excès grotesque. Excès qui tient du monumental : son corps est « gros », il est « énorme », il se recouvre de graisse. L'allusion répétée à la cellulite, appelée « peau d'orange » dans le langage courant, marque spécifiquement la transformation drastique de la peau. En effet, la métamorphose de la peau se définit par la prolifération : les excroissances et les marques s'y multiplient. Dans cette perspective, le texte répète et accumule les termes (« cellulite », « tâches », « sein », « tétons », « mamelle », « compté », « recompté »), reproduisant en son sein l'excès qui se dissémine sur le corps de la narratrice. Le corps de l'héroïne tient également de l'informe, du sans limite. Il est un « amas » qui s'effondre. Il n'est plus humain, mais pas encore animal. Il se définit donc par l'idée de débordement. La peau se recouvre de graisse, de tétons et de poils, sa texture se transforme, elle ne fait plus office de frontière stable. Ses seins, organes qui évoquent traditionnellement à la fois la maternité et l'érotisme, sont ici démultipliés, et cette prolifération sur sa chair figure paradoxalement la perte de sa féminité et l'entrée dans le monstrueux. La métamorphose permet à la narratrice d'excéder les carcans qui lui sont imposés. Et ce dépassement se matérialise à travers la destruction de son contenant naturel, sa peau.

Le dépassement de la peau et de son aspect de contenant stable bouleverse de fait l'appartenance de la narratrice au groupe femme, sa peau se masculinise et s'animalise. Velue, elle devient source d'un contact rêche ; informe elle devient difficile à saisir, contrairement à la première partie du texte où son côté pneumatique et élastique en fait l'objet de tous les empoignements. À travers la reconfiguration des limites stables du corps, constituées par la peau, l'excès de chair dépeint permet de reconfigurer les structures et attentes qui régissent le corps. Toutefois, notons que le paradigme surface/profondeur n'est pour autant pas dépassé dans la diégèse. Une fois qu'elle ne

correspond plus aux attentes qui constituent le type de « la jeune fille saine », et aux critères de beauté et de disponibilité sexuelle qu'il implique, elle est considérée comme moralement corrompue. Selon ce modèle donc, les marques sur sa peau traduisent sa dégradation morale, elle devient alors « une vraie chienne ». De ce point de vue, on peut dire qu'il y a dépassement littéral de la peau à travers la transformation de ses contours et de sa texture, mais le dépassement symbolique n'a pas lieu, puisque la peau fait toujours office de frontière emprisonnant la narratrice.

Une autre transformation dans le texte se concentre particulièrement sur la peau et permet de mettre en scène à la fois les pressions sociales qui structurent l'individu et de questionner les frontières qui constituent l'humain. En effet, le marabout, un personnage noir, apparaît de manière ponctuelle dans le récit et incarne dans le texte un nombre de stéréotypes raciaux, qui sont projetés sur lui à travers les attentes des autres personnages dans une société majoritairement blanche et raciste. Au fil du récit, c'est sur la peau du marabout que va s'inscrire le poids de ces pressions. En effet, le marabout cherche à devenir blanc, en ayant recours aux produits vendus par Loup-Y-Es-Tu, une maison de produits cosmétiques très prisés dans la parfumerie qui emploie la narratrice, et bien à propos, dirigée par un loup-garou. Sa peau se désagrège et comme celle de la narratrice perd finalement son aspect humain : « Le marabout, il avait comme qui dirait des excroissances blanchâtres sur la peau, des tumeurs qui lui donnaient l'air d'un vieil éléphant. » (*T* : 115) On retrouve donc la comparaison animale pour faire état de la métamorphose de la peau. Ici, les pressions racistes dont le personnage est victime le dépouillent de son humanité. La question raciale est posée à plusieurs reprises dans le texte, à travers de nombreuses représentations du racisme le plus abject, notamment le recours non problématisé aux termes « nègre » et « négresse » dans la diégèse, ainsi que la mise en scène de la montée de l'extrême droite. La nouvelle peau du marabout se délite, elle perd progressivement sa forme et sa consistance. Elle ne fait donc plus frontière ici, elle marque la désintégration du sujet sous le poids de pressions xénophobes, jusqu'à sa mort causée par les crèmes de blanchiment :

> Des experts se sont penchés sur les anciennes crèmes blanchissantes de chez Loup-Y-Es-Tu, Yvan était bien content de s'être un peu mis au vert. Il a fait étouffer l'affaire avec ses relations du Ministère et il a offert toutes ses actions Yerling à la vieille amie du marabout. *(T* : 123)

La peau est littéralement porteuse de normes et d'attentes mortifères dans le cas du marabout et la métamorphose de la peau n'est pas créatrice ou libératrice ici mais plutôt le produit d'un capitalisme sauvage qui véhicule un racisme décomplexé. Dépasser la peau ne permet donc pas aux personnages de s'émanciper des limites qui la structurent, ni même d'en reconfigurer les contours de manière productive. La transgression de la peau concourt au contraire à leur désintégration et à leur déshumanisation, à travers l'abjection dont est frappée la narratrice et à travers la disparition littérale du sujet dans le cas du marabout.

La pratique de blanchiment de la peau décrite réfère à une pratique réelle, toujours très répandue parmi certaines populations noires d'origine africaine, ainsi que parmi nombre de populations asiatiques, malgré sa dangerosité. Elle touche en grande majorité les femmes.[24] La dénonciation de l'horreur de cette pratique dans le texte à un niveau littéral, engage également une réflexion symbolique à propos de la peau, qui subit ici une métamorphose forcée, imposée par le marabout. Dans son étude du bronzage et de la peau noire, Ahmed analyse un exemple de métamorphose littéraire, celle d'un homme blanc qui devient noir.[25] Elle note ainsi que la transformation de la peau blanche en peau noire implique la transformation de l'intériorité du personnage dans le texte :

> Here, the transformation of skin colour from white to Black becomes causally linked to a total personal and collective transformation. Skin in this way is seen to hold the 'truth' of the subject's identity (like a 'kernel') as well as functioning as the scene of the subject's memory and history (with a Black skin there is no *trace* of his previous identity). […] The white man who becomes Black takes on the fact of Blackness and loses his white interiority.[26]

Dans cette configuration, la métamorphose de la surface affecte donc la profondeur, et l'homme blanc perd son sens de lui-même, de sa propre identité à travers la

[24] Irène Omélianenko, « Le Blanchiment de la peau : un obscur désir de clarté », *Sur Les Docks*, France Culture, 24/02/2016 [en ligne] : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/le-blanchiment-de-la-peau-un-obscur-desir-de-clarte> [consulté le 30/01/2017].
[25] Il s'agit de *Black Like Me* (1961) de John Howard Griffin, un récit non-fictionnel dans lequel le narrateur a coloré sa peau en noir pour faire l'expérience d'un citoyen noir américain dans le sud des États-Unis à la fin des années 1950.
[26] Ahmed, « Animated Borders : Skin, Colour and Tanning », pp. 45–64 (p. 56). C'est l'auteure qui souligne.

transformation racialisée de sa peau. On assiste à la transformation inverse dans *Truismes* : un homme noir cherche à devenir blanc. Mais le marabout ne devient jamais blanc dans le texte, sa peau rejette la transformation et se délite. Il s'agit bien sûr d'une part de dénoncer une pratique nocive, qui comme on l'a vu, est usitée encore aujourd'hui. Il s'agit également de suggérer l'impossibilité d'acquérir les privilèges liés au fait d'être blanc par le marabout. Selon cette analyse, le propos d'Ahmed qui évoque « the fixity of Blackness »[27] s'applique à la transformation du marabout. En effet, les privilèges associés à la blanchité ne sont jamais accordés au marabout, le racisme demeure, et il meurt comme un vieil éléphant, africanisé même à travers la transformation animale.

La peau tactile

Le dépassement de la peau a lieu dans le texte à un autre niveau que celui de l'identité. À travers le contact avec l'environnement, la peau est décrochée de l'identité pour être toute réattribuée à sa fonction de surface sensorielle. Cette réassignation permet le développement d'un rapport nouveau au corps propre et à l'autre qu'est notre environnement. La fonction tactile de la peau est tournée vers le monde (animal, végétal, minéral…) dans un mode d'empathie avec lui. La peau surface haptique permet donc de dépasser le paradigme surface-profondeur. Le corps est tout rendu à la sensation à travers le contact (re)découvert avec la nature, dans un rapport quasi cosmique. La transformation de la peau réalise un contact nouveau avec l'environnement qui apaise et guérit la narratrice :

> Et puis j'ai vu une flaque, sous le banc. Une belle flaque avec de la boue bien tiède sous le soleil et de l'eau de pluie fraîchement tombée. Je me suis allongée dans la flaque et j'ai étiré les pattes, ça m'a fait un bien fou aux articulations. Ensuite je me suis roulée plusieurs fois dedans, c'était délicieux, ça faisait du frais sur ma peau irritée et ça détendait tous mes muscles, ça me massait le dos et les hanches. (*T* : 85)

[27] *Ibid.*

Bien que le récit soit conçu sur un ton satirico-comique, et que cette scène d'une femme-truie en train de se rouler dans la boue puisse faire rire ou sourire, il n'empêche qu'une véritable réflexion sur la place de l'individu dans l'environnement a lieu ici. Ainsi, le traitement de la peau dans le texte met-il en avant un engagement nouveau avec la nature. Dans cette perspective, la métamorphose de la narratrice permet une réassignation positive de sa peau, qui ne la contraint plus dans un contact mortifère avec l'autre mais l'ouvre à une infinité de nouvelles possibilités cutanées et haptiques.[28] Dans l'extrait, le contact avec la boue est source de plaisir et le moyen de la cicatrisation de la peau. On note le recours à la synesthésie, avec l'emploi de l'adjectif « délicieux », qui assimile le plaisir haptique ressenti à un ravissement gustatif.

Un certain nombre de critiques ont choisi d'analyser le texte grâce à la notion de devenir élaboré par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. En effet, l'état hybride de la narratrice qui n'entre plus dans la catégorie de l'humain, ni dans celle de l'animal, permet une utilisation productive du concept des philosophes. Elle n'est plus contenue dans une définition rigide, elle n'est pas entité fixe mais plutôt processus, et cela est manifeste à travers sa capacité de passer d'une forme à l'autre ou de rester dans l'entre-deux. Son état tient donc plutôt du devenir que de l'être. Aussi Sophie Beaulé observe-t-elle dans cette perspective que passer de l'être au devenir c'est

> ne plus sentir les choses comme avant, sous l'impulsion d'un dehors dans un sens absolu ; la rencontre avec le dehors sera d'autant plus forte qu'elle s'effectue avec du non-humain, c'est-à-dire les signes produits par autrui, comme les inflexions de voix, mais aussi des intensités venant des règnes animal, végétal ou minéral.[29]

Dans le cadre de notre analyse, c'est le concept de déterritorialisation mis en place par les philosophes, et lié à la notion de devenir, qui nous semble être un outil pertinent pour penser la peau.[30] Le concept est élaboré dans *Capitalisme et schizophrénie* et

[28] L'adjectif « cutané » désigne ce qui concerne la peau, et le terme « haptique », comme nous l'avons observé dans l'introduction, concerne le toucher, ainsi que l'organisation de la perception proprioceptive et kinesthésique. Si le terme a beaucoup été employé au dans la critique cinématographique, on observera au fil de ce chapitre et de cette thèse qu'une recherche inventive de l'inscription de la sensation tactile au creux du langage a lieu dans les textes.
[29] Beaulé, pp. 129–144 (p. 130).
[30] À ce sujet, voir l'article de Simon dans lequel elle argue que la pratique d'écriture de Darrieussecq déterritorialise le romanesque (« Déterritorialisations de Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, 93 (2010), 17–26).

implique le croisement de multitudes, plutôt que d'entités fixes, qui « se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres ».[31] Douglas Stanley propose une définition de la notion comme la réassignation positive et créative d'un territoire soit d'un objet ou d'une idée :

> Il s'agit d'un mouvement créatif, et non pas destructif, où un territoire défini se libère de cette ancienne définition. Un territoire acquis par répétition — par un processus de territorialisation d'un animal, par exemple, qui encercle en permanence son territoire — perd cette acquisition, cette territorialisation acquise par habitude.[32]

Déterritorialiser une notion ou un objet signifie donc les connecter à une multitude de possibles plutôt que les cantonner à un sens unique et stable ; les ouvrir au flux et à la multiplicité. Dans le texte, la peau de la narratrice est déterritorialisée, elle se voit réassignée un nombre de nouvelles fonctions, qui transforment son rapport au monde.

Le récit tente de s'approcher de la conscience animale autant que de rendre compte de l'acquisition d'une conscience humaine. L'hybridité de la narratrice engage un nouveau rapport à son propre corps et la place dans une relation de fusion sensorielle avec l'environnement. De fait, son arrivée dans la forêt à la fin du texte marque un tournant dans ce nouvel être-au-monde, où comme le note Stephanie Posthumus, la narratrice « experiences the forest as a coming-back-into-body, as an opening out to the natural world after being contained and controlled in an oppressive, dystopian society »[33] :

> Quand ma peau s'amincissait j'avais très froid dans mon boubou, quand elle épaississait je ne sentais plus rien. […] Je me suis approchée des arbres. C'était la première fois que je voyais des arbres aussi hauts, et qui sentaient si bon. Ils sentaient l'écorce, la sève sauvage ramassée à ras de tronc, ils sentaient toute la puissance endormie de l'hiver. Entre les grosses racines des arbres la terre

[31] Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris : Minuit, 1980), pp. 15–6.
[32] Douglas Edric Stanley, « Déterritorialisation », *Abstract Machine* [en ligne] : <http://www.abstractmachine.net/thesis/abstracts.php?nom=déterritorialisation> [consulté le 21/09/2017].
[33] Stephanie Posthumus, « Posthuman Conjectures : Animal and Ecological Sciences in Marie Darrieussecq's Dystopian Fiction », *Dalhousie French Studies*, (2018) [en préparation].

> était éclatée, meuble, comme si les racines la labouraient de l'intérieur en s'enfonçant profondément dedans. J'y ai fourré mon nez. Ça sentait bon la feuille morte de l'automne passé, ça cédait en toutes petites mottes friables parfumées à la mousse, au gland, au champignon. J'ai fouillé, j'ai creusé, cette odeur c'était comme si la planète entrait tout entière dans mon corps, ça faisait des saisons en moi, des envols d'oies sauvages, des perce-neige, des fruits, du vent du sud. […] Dans mes artères j'ai senti battre l'appel des autres animaux, l'affrontement et l'accouplement, le parfum désirable de ma race en rut. L'envie de la vie faisait des vagues sous ma peau, ça me venait de partout, comme des galops de sanglier dans mon cerveau, des éclats de foudre dans mes muscles, ça me venait du fond du vent, du plus ancien des races continuées. (*T* : 138–41)

Le texte donne accès au corps animal, et il s'agit d'un corps excessif, traversé de sensations. La condition animale de la narratrice lui permet de découvrir une immensité de nouvelles sensations. Ce corps s'oppose de cette manière à son corps humain, dont les sensations, notamment en lien au plaisir érotique, lui sont dérobées et/ou devaient être tues. L'expérience physique animale se caractérise par l'excès. Le rythme du passage est marqué par l'ampleur des phrases ainsi que par la répétition (« J'ai mangé, j'ai mangé ») ou encore l'accumulation (« le goût », « le parfum », « la saveur ») soit par des procédés qui cherchent à rendre compte de la richesse et de l'intensité du déferlement sensoriel. Le nouveau corps de la narratrice est connecté à la nature et forme un tout avec le monde qui l'entoure. La synesthésie est une des stratégies utilisées par le texte pour rendre compte de cette interconnexion entre l'environnement et les sensations. Qui plus est, elle permet de brouiller les frontières entre les sens, la reconfiguration de la tactilité bousculant également les catégories fixes de l'organisation sensorielle. À cet égard, Rodgers observe : « Avec l'acceptation de l'animalité viennent une certaine sensualité, les joies de la nourriture simple, l'état extatique provoqué par la conscience d'appartenir au règne animal depuis le début des temps, de participer au cosmos. »[34] Cette analyse ne manque pas d'évoquer la théorie de Bakhtine que nous avons abordée en introduction, et qui voit dans le corps excessif une figure pour dire la place de l'humain dans le cosmos. Il permet dans le texte

[34] Rodgers, « 'Entrevoir l'absence des bords du monde' dans les romans de Marie Darrieussecq », pp. 83–103 (p. 87).

d'engager une réflexion écologique et écopoétique, ainsi qu'une reconfiguration de la peau et des sens.

De fait, on note plusieurs références à la peau et au tactile dans l'extrait. Ainsi, comme dans le passage précédemment analysé, la peau métamorphosée est pourvue de nouvelles fonctions, et c'est notamment sa fonction de protection du corps qui est amplifiée. À travers la modification de sa texture et son épaississement, la peau animale thermorégulatrice fait office de protection contre le froid. D'autre part, les notions d'intérieur et d'extérieur ne font plus sens, elles sont bouleversées par les sensations qui en annulent leur fixité. Ainsi, l'extérieur est inscrit sous la peau (« Dans mes artères j'ai senti battre l'appel des autres animaux […]. L'envie de la vie faisait des vagues sous ma peau, ça me venait de partout, comme des galops de sanglier dans mon cerveau, des éclats de foudre dans mes muscles, ça me venait du fond du vent, du plus ancien des races continuées. »), la peau est traversée par des sensations qui lui viennent de son environnement, de générations et de temporalités qui la dépassent et l'inscrivent dans un *continuum* avec l'environnement. Ce concept est défendu par Rosi Braidotti et évoque le dépassement du dualisme nature-culture à travers non plus une relation d'opposition entre les deux concepts mais plutôt la conception d'un flux continu qui unit nature et culture. En effet, elle note que la théorisation du post-humain est élaborée à partir d'une philosophie moniste qui « rejects dualism, especially the opposition nature-culture and stresses instead the self-organizing (or auto-poietic) force of living matter ».[35] De fait, l'humain et l'animal, la nature et la culture ne sont plus des entités séparables et hiérarchisables mais constituent un flux hybride et sensoriel dans l'extrait. La peau n'est plus perçue comme un miroir reflétant la profondeur de l'individu, et engluée dans un nombre de clichés ; elle est surface haptique, lieu d'un rapport nouveau à l'environnement déterminé par la sensation et l'empathie. Dans cette perspective, la complexité des phrases, qui accumulent les compléments, matérialise dans le texte l'intensité ressentie ainsi que la vastitude de l'expérience animale et humaine, qui n'est pas comprise en mode binaire ici, mais plutôt comme une expérience plurielle et fluide, où l'ordre du temps, des espèces, des sensations, est aboli. À travers ce travail stylistique qui vise à mettre en mots l'excès de la sensation cutanée dans le texte, le récit performe la réactivation de la touchabilité de la peau, qui avait été jusque-là

[35] Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge : Polity, 2013), p. 2.

annihilée par le contact mortifère, et rétablit la peau comme frontière sensible et lieu d'un contact nouveau et riche avec l'autre (animal, végétal, minéral).[36]

Dans cette section, nous avons examiné la représentation de la peau dans *Truismes* de Darrieussecq, et nous avons démontré dans cette perspective comment le récit explore les dimensions matérielle, culturelle et sociale de la peau. Ainsi dans le texte, la peau est-elle porteuse d'un nombre de normes et d'attentes oppressives concernant le genre ou encore la race, et le lieu d'un contact qui se fait symboliquement et littéralement mortifère. Dépasser la peau à travers les différentes métamorphoses dépeintes dans le texte, qui en transforment, transfigurent ou encore transgressent les contours, permet de subvertir les contraintes incorporées dans et sur la peau. Toutefois, cette subversion est limitée, et n'aboutit pas véritablement à une reconfiguration de ces contraintes dans le cas de la narratrice, et implique même la désintégration du sujet dans le cas du marabout. La transgression de la peau dans le récit réside plutôt dans l'exploration de l'excès sensoriel à travers la reconfiguration haptique de la peau. En effet, la métamorphose engage un contact nouveau avec l'environnement, et à travers celui-ci, la peau se trouve finalement décrochée de l'identité et livrée à sa dimension tactile. L'excès métamorphique permet de développer de nouvelles fonctions épidermiques et d'établir une relation d'empathie avec l'environnement, dans la fusion du plaisir tactile. La peau n'est plus que surface sensible, et enfin, elle se trouve libérée des contraintes qui la structurent, dans l'intensité de l'excès sensoriel.

La peau hors norme dans *La Démangeaison*

La Démangeaison est le premier roman de Nobécourt, publié en 1994.[37] Une version revisitée paraît en 2009, et fait l'objet de notre analyse dans cette section. *La*

[36] Dans un entretien qu'elle nous a accordé avec Carine Fréville, Darrieussecq a exprimé la dimension écologique de son écriture : « Je pense que j'écris des romans écologiques, ou écologistes, écopoétiques, oui, ce sont des notions dont je n'avais pas connaissance à vrai dire, mais qui sont très efficaces, je crois, pour ce que j'écris, effectivement, ça m'intéresse. » (« Écrire 'par tous les moyens' : Marie Darrieussecq et les sciences », *Dalhousie French Studies*, (2018) [en préparation]). Nous avons cherché à démontrer que ce questionnement écologique et écopoétique passe par le corps, et notamment la peau dans *Truismes*.

[37] Après *La Démangeaison*, Nobécourt publie également un texte court, *L'Équarrissage* (1997), dans le recueil collectif *Dix*, et plusieurs romans, dont *La Conversation* (1998) et *Nous* (2002), qui feront l'objet de notre analyse dans le chapitre suivant. Le rapport qu'entretient le corps à la société est un élément d'investigation et d'inspiration majeur dans les premières œuvres de Nobécourt. Elle définit souvent le traitement du corps dans la société en termes de curetage ou d'équarrissage, soit un corps vidé de sa substance par un système de production et de consommation. Elle s'essaie à d'autres genres par la suite,

Démangeaison est un récit bref, à peine une centaine de pages, raconté selon le point de vue d'Irène, une jeune femme qui souffre d'un psoriasis géant, une maladie de peau dont les symptômes se caractérisent par l'apparition de plaques sur la peau et une démangeaison irrépressible.[38] La narratrice décrit dans le texte l'exclusion et l'isolement qu'elle subit à cause de sa maladie, dont Nobécourt a elle-même souffert pendant de nombreuses années. Irène souffre du rejet que lui infligent sa famille et la société à cause de sa maladie de peau ; au fil des pages elle accepte cependant son corps, et impose l'expérience de sa différence au monde qui l'entoure.

Dans le texte de Nobécourt, la peau d'Irène la place en effet du côté du malade, mais également du laid, et même du dégoûtant. Avant même qu'elle soit en âge de le réaliser, sa maladie de peau la définit comme différente et anormale, et l'exclut de l'amour et de l'acceptation de sa famille, et par extension de la société. Sa peau malade et irritée fait tâche dans un système défini par l'effacement du corps. David Le Breton parle d'« étiquette de discrétion » pour faire référence aux lois qui régissent le corps dans les sociétés modernes. Il ajoute que le corps souffrant d'un handicap brise cette étiquette : « Le corps étrange se mue en corps étranger, et le stigma social fonctionne alors avec plus ou moins d'évidence selon le degré de visibilité du handicap. »[39] Cette remarque pourrait aussi bien s'appliquer à la peau malade de la narratrice.

L'excès semble de fait une notion adéquate pour penser le corps d'Irène, et notamment sa peau. En effet, il s'agit d'un corps qui excède les limites imposées par la norme, qui se construit en négatif dans le texte : un corps différent, un corps inefficace et incompatible avec les normes de beauté, de décence et d'efficacité promues par le système social en vigueur. Un corps obscène, abject, qui déborde du cadre établi. À ce titre, le corps d'Irène est l'objet d'une forme de rejet social violent, manifesté entre autres par le refus du contact avec sa peau. En effet, sa peau malade est la source d'un sentiment de dégoût intense pour sa famille et plus largement son entourage, et par conséquent pour Irène elle-même. L'excès réside enfin dans la démesure de

---

notamment le récit de vie, avec un texte biographique *La Clôture des merveilles* (2013), et un nombre de récits autobiographiques, dont le dernier en date *Lorette* (2016) est signé pour la première fois de son prénom de naissance, Laurence. Le corps occupe une place moins importante dans ses derniers écrits, qui sont plutôt marqués par une quête spirituelle, déjà amorcée avec *Substance* en 2001.

[38] Le psoriasis est une maladie chronique de la peau, non contagieuse, qui se manifeste par poussées, sous la forme de plaques rouges recouvertes de squames blanchâtres, surtout sur les coudes, les genoux, le cuir chevelu, et la région lombaire, bien que les plaques puissent apparaître sur d'autres parties du corps. (Voir : « Association Psoriasis France » [en ligne] : <https://francepsoriasis.org/> [consulté le 31/01/2017]).

[39] Le Breton, *La Sociologie du corps*, p. 59.

l'exploration de sensations proscrites d'un corps qui se retrouvera violemment contenu par les normes qu'il tente d'excéder.

Bien que l'œuvre de Nobécourt ait reçu bien moins d'attention critique que celle de Darrieussecq, ou bien de Despentes, il existe un corpus critique prolifique qui s'est penché sur l'étude du corps dans le roman. La question du genre et celle de la construction d'une subjectivité féminine à travers l'exploration du corps ont été abordées notamment en terme de révolte, des questions qui ne manquent pas de rappeler dans une certaine mesure les problématiques abordées par les récits féministes des années 1970.[40] En effet, Morello, Gill ainsi que Kathryn Robson examinent spécifiquement le corps comme lieu de contestation sociale à travers la notion d'abjection telle qu'elle a été théorisée par Julia Kristeva.[41] Ces critiques démontrent comment le corps de la narratrice est frappé d'abjection, les squames et les irruptions sur sa peau qui ne peuvent plus être contenues, constituant une menace pour l'organisation sociale hygiéniste et normative. Le corps comme *locus* d'enjeux politiques et sociaux dans le texte, et lieu d'une exploration de l'extrême à travers l'abjection et le dégoût a donc été mis en lumière par un nombre de critiques. [42]

Les travaux de ces critiques alimenteront notre propre réflexion sur le corps et particulièrement sur la peau dans *La Démangeaison*. Comme dans la section précédente, nous souhaitons nous concentrer sur la représentation de la peau, pour examiner de quelles manières l'excès mis en scène permet de penser la peau-frontière. En effet, comme le note Jordan, la peau occupe une place centrale dans la démarche

---

[40] Le roman a été notamment rapproché du récit autobiographique de Marie Cardinal *Les Mots pour le dire* (1976) à travers son exploration du corps et de l'écriture. Cardinal évoque dans ce récit autobiographique la maladie dont elle a souffert durant des années, qui se manifestait notamment à travers des écoulements de sang continus proches des menstruations, et par des hallucinations, dont elle a guéri grâce à la psychanalyse qui lui a permis de trouver les mots pour dire son mal.

[41] Le corps et notamment la peau qui rompt ses limites apparaît comme l'une des plus grandes sources de l'abjection définie par Kristeva dans *Pouvoir de l'horreur* (1982).

[42] Voir notamment : Lucille Cairns autour de la question du monstrueux dans le récit, « *Dissidences charnelles* : The Female Body in Revolt », in Thomas Baldwin, James Fowler et Shane Weller (Eds.), *The Flesh in the Text* (Bern : Peter Lang, 2007), pp. 205–25 ; François Filleul, qui observe quant à lui la revendication du corps dans les fictions de Nobécourt et la critique sociale inspirée du situationnisme à l'œuvre dans ses premiers écrits (« La Revendication du corps chez Lorette Nobécourt. Désir versus aliénation », *Revista de filología*, 20 (2002), 71–85) ; Gill, *Monstrous Bodies*, pp. 82–123 ; Jones, *Representing Repulsion*, pp. 117–73 ; Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, pp. 219–53 ; Katarzyna Kotowska, qui inscrit *La Démangeaison* dans la tradition du Body Art, en se penchant notamment sur l'aspect lisible et scriptible de la peau dans le texte : « Écrire son corps – *La Démangeaison* de Lorette Nobécourt versus Body Art », *Cahiers Erta*, 6 (2014), 241–52 ; Morello, « *La Démangeaison* et *La Conversation* de Lorette Nobécourt : Quand 'le parler chair' devient révolte… féministe ? », *Romance Studies*, 20. 1 (2002), 65–76 ; Robson, « L'Écriture de Peau : The Body as Witness in Lorette Nobécourt's *La Démangeaison* », *Nottingham French Studies*, 45. 3 (2006), 66–77.

créative de Nobécourt, qu'elle qualifie d'excessive : « The metaphors of peeling, itching skin and of flayed bodies play an important role in this corpus of excessive and excessively sincere texts. »[43] C'est bien à travers un nombre de figures de l'excès que nous aborderons le récit de *La Démangeaison* pour nous pencher spécifiquement sur la question de la peau et du toucher. Nous verrons que la peau fait littéralement frontière dans le texte, interdisant le toucher et le contact au monde. Comme dans la section précédente, nous nous intéresserons au paradigme surface/profondeur ici. Nous observerons dans un premier temps que le paradigme est appliqué à la peau de la narratrice dans la diégèse, et qu'à travers celui-ci la narratrice est exclue de l'humanité. Cette exclusion est réalisée à travers un nombre de figures et de stratégies dans le texte, et notamment, à travers la mise en scène de la peau intouchable. Dans cette perspective, la deuxième partie de notre analyse démontrera comment le texte reconfigure la touchabilité de la peau à travers la démangeaison. L'ouverture de la peau engage une réassignation de l'haptique dans le texte, notamment à travers l'exploration de la dimension érogène de la peau. Bien que cette reconfiguration se solde par un échec dans la violence, nous observerons que la réussite du texte réside dans son esthétique, qui tend vers l'hapticité, et touche la lectrice. En effet, Tatiana Salem Levy note que pour dire l'excès du corps, « il faut un langage qui échappe aux règles, un langage tout autant excessif. »[44] Nous observerons par quels moyens l'excès du corps et des sensations contribue à une recherche sur le langage dans le texte de Nobécourt. Cette écriture haptique ne manque pas de rappeler la démarche du cinéma du corps ou des sensations que nous étudierons en dernière section de ce chapitre.

La peau défaillante

La peau malade de la narratrice la place en excès des normes qui constituent le corps idéal (sain, clôt et discipliné). Cette peau malade problématise l'appartenance de la narratrice aux catégories du beau, du bon, du genre et de l'humain selon le paradigme surface/profondeur. De fait, la peau ne remplit pas sa fonction d'interface dans le texte, et notamment sa touchabilité, son rôle de surface de contact avec l'autre.

---

[43] Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, p. 221.
[44] Tatiana Salem Levy, « Le Corps hors de soi : une analyse de l'excès dans l'œuvre de Samuel Rawet », in Penjon (Ed.), *Débordements : études sur l'excès* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006), pp. 177–89.

En effet, dans *La Démangeaison*, le corps de la narratrice, et plus précisément la maladie de peau dont elle souffre, la place dans une situation d'exclusion, dans un au-delà de la norme. La peau, comme lieu de l'échange social, est défaillante ici. Comme dans *Truismes* qui réalise l'abjection de la narratrice du récit sur le mode de la métamorphose fantastique, la narratrice est violemment altérisée à travers sa peau. Dès les premières pages du récit, Irène évoque sa maladie, dont les symptômes se manifestent quelques mois après sa naissance, et la répulsion que son apparence inspire à sa famille :

> Après ma naissance, il me fallut moins de six mois pour voir surgir un psoriasis monumental, preuve de mon infamie et de ma différence, la gale en un mot, de celle qu'on traite à l'arsenic par petites injections régulières ; ma maladie, symptôme visible aux yeux de tous et plus tard aux miens. (*D* : 14–5)

La condition de peau d'Irène est décrite en termes excessifs, grâce à l'accumulation de termes qui ponctuent la phrase pour y faire référence (« maladie », « psoriasis », « gale », « symptôme ») et son agrandissement dramatique à travers l'emploi de l'adjectif « monumental », mimé par le rythme distendu du segment. Son trouble est décrit comme un facteur d'exclusion, la rendant différente et par là même moralement condamnable, comme le suggère le terme « infamie ».[45] Le symptôme sur la peau est donc ici symptôme moral, défaut de l'intériorité. De fait, sa peau forme un écran entre elle et le monde, incarné dans l'extrait par ses parents, et va déterminer son aptitude à s'insérer dans la société. À travers les figures déployées dans ce court extrait, le texte performe l'excès du corps, son caractère hors norme, en son sein. La comparaison du psoriasis, maladie non contagieuse, à la gale, affection quant à elle contagieuse par le contact cutané, révèle dès les premières pages du texte la problématisation de la touchabilité de la peau dans le récit.

La peau malade excède les normes sociales, et rend le corps étrange et étranger, frappé d'exclusion :

[45] Voir l'analyse de Jones sur le sujet, qui évoque la répulsion à la fois physique et morale dont la narratrice fait l'expérience (*Representing Repulsion*, p. 121).

> À tout moment, je me suis trouvée *en quarantaine*. Car mes vêtements, ma nourriture, mes bains et mes crèmes furent multiples et *autres*. À moi, il fallait des climats *différents*, des rites *particuliers*, une façon de vivre *unique*, de celles qui inquiètent par leur cérémonial douteux. (*D* : 38 ; c'est nous qui soulignons)

Dans l'extrait, la répétition des termes soulignés, qui ponctue le rythme des phrases, permet de mettre en relief l'exclusion dont est frappée Irène du fait de sa peau malade. La peau dans l'extrait n'a plus fonction socialisante, au contraire elle place Irène à l'écart de la société. L'emploi de l'expression « en quarantaine » suggère même une forme d'animalisation du personnage, qui la jette donc hors des limites de l'humain.

On observe dans cette perspective que le corps d'Irène doit être contenu : Irène dort « les poings liés » (*D* : 46). Il doit également être caché (« Il fut question de m'éloigner de la ville afin de m'effacer dans les kilomètres de distance » (*D* : 40)), voire violenté (« elle [sa mère] empoignait la cravache reposant dans l'entrée et me frappait jusqu'à épuiser l'horreur qu'elle avait d'elle-même de me détester à ce point. » (*D* : 31)). Seul le contact mortifère à l'autre se réalise, à travers la violence des coups. Irène déplore d'ailleurs cette absence du toucher de l'affection, qu'elle lie directement à sa maladie :

> [O]h oui ! […] combien il m'aurait été doux de grandir simplement, autrement, combien j'aurais rêvé de pouvoir passer inaperçue, anonyme, neutre, combien malgré ce rôle collé à moi je les aimais et réclamais à mon tour qu'ils m'aimassent éperdument. Mais je me suis grattée si follement et tant d'années, tout ce temps, j'ai eu le sentiment déplaisant de me racheter de quelque chose. Car ma mère ne déposait aucun baiser sur mes joues roses d'enfant, et mon père, à aucun moment, ne me serrait gentiment dans ses bras. (*D* : 19)

Le regret et le désir d'Irène d'entrer dans la norme sont exprimés ici de manière emphatique à travers l'exclamation, la répétition de l'adverbe « combien » suivi du conditionnel, ainsi que l'accumulation d'adverbes et d'adjectifs qui soulignent sa volonté de posséder un corps différent, invisible, innommable, indifférencié ou peut-être inexistant. À cette emphase, s'oppose la double privation de l'affection parentale

(« aucun baiser », « aucun moment »), qui révèle le rejet de la peau hors norme au sein même de l'entité familiale. Le récit dit donc la faillite familiale, mais également celle de la peau, qui à travers l'absence du contact physique, ne fait plus lien avec le monde. À cet égard, Carine Fréville observe :

> La douleur provoquée par la peau arrachée par Irène fait écho à cette autre douleur de non-contact physique de la part de la mère. La fille venait ainsi sans cesse la nuit chercher sa mère, dans 'le désir de ses baisers', la mère répondant par des coups.[46]

L'absence du contact tactile prive l'individu de la caresse, signe de l'affection dans le contexte familial, mais également de l'amour et du désir, dans la relation avec l'autre.

Robson compare l'opprobre et l'exclusion qui frappent le corps d'Irène au traitement infligé aux lépreux, qui étaient exilés hors des murs de la ville, par peur de contagion épidémique. Elle note la proximité qui a longtemps existé entre les deux affections de la peau dans l'imaginaire collectif : « Psoriasis, like other skin diseases, was, until the nineteenth century, systematically confused with leprosy, and sufferers were correspondingly treated like lepers, as though interpersonal contact risked transmission of disease. »[47] Comme les lépreux rejetés hors de la ville et isolés du corps social, la peau d'Irène est frappée d'abjection. Son corps est jeté hors des limites de la norme, hors de l'espace du foyer, hors des bornes de l'humanité. De fait, le texte a été rapproché par de nombreuses critiques de la théorie de l'abjection développée par Kristeva. En effet, comme nous l'avons noté plus haut, l'analyse de Kristeva accorde une importance particulière à la peau. Dans son essai, elle définit la rupture de la peau comme le *locus* de l'abject : « comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du 'propre', mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu ».[48] Elle évoque notamment le caractère d'impureté de la lèpre dans son analyse :

---

[46] Carine Fréville, « Avortements et violences maternelles dans les œuvres de Lorette Nobécourt », *International Journal of Francophone Studies*, 15. 2 (2012), 257–75 (p. 260).
[47] Robson, pp. 66–77 (p. 69).
[48] Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Paris : Seuil, 1980), p. 65.

> cette maladie affecte la peau, frontière essentielle sinon première de l'individuation biologique et psychique. De ce point de vue, l'abomination de la lèpre s'inscrit dans la conception de l'impureté que nous avons déjà relevée : mélange, effacement des différences, menace de l'identité.[49]

Toucher la peau d'Irène constitue donc une menace pour celle ou celui qui la touche, qui risque d'être altérisé·e, abjecté·e, l'intégrité des frontières de sa personne menacée à travers ce contact.

Irène intègre tout à fait l'horreur qui caractérise sa peau, et avec elle toute sa personne. En effet, elle décrit elle-même sa maladie comme « l'affreuse chose » (*D* : 15), « ce prurit immonde » (*D* : 73), « les ignominies de mon visage et de mes mains » (*D* : 78). Les symptômes sont d'ailleurs dépeints en termes de dégoût qui affecte tous les sens de la narratrice. Ainsi évoque-t-elle « un goût étrange, sorte de saveur de la mort s'il en est une, ou de l'angoisse, un goût de chiures d'araignées écrasées m'emplissait la bouche sans vouloir s'en défaire » (*D* : 16). De la même manière, l'odeur qui caractérise la maladie fait appel à l'imagerie du dégoûtant : il s'agit de « l'odeur raffinée du moisi » (*D* : 21). La répugnance qu'elle ressent pour elle-même est si forte qu'elle s'étend à tous ses sens. L'expression du dégoût pour sa peau se fait ici presque synesthésique, voire paradoxale : le moisi se fait raffiné, la mort a une saveur, le texte convoque le goût et l'odorat. Elle incorpore donc le sentiment de répulsion que sa peau provoque, et accepte dans la première partie du récit l'absence de contact qui en découle et tente elle-même de limiter le contact avec sa propre peau à travers la répression de sa démangeaison. Qui plus est, Irène décrit souvent sa peau et sa maladie en termes du monstrueux, comme le note Cairns et Gil, ou encore de l'animal et du végétal, voire de l'hybride.[50] Irène évoque ainsi « une fleur venimeuse, bête venimeuse […] sorte d'animal-orchidée » (*D* : 46) pour évoquer sa démangeaison.

---

[49] *Ibid*., p. 120.

[50] Cairns, pp. 205–29 (pp. 212–19) ; Gil, pp. 82–122 (pp. 94–105). Ces différentes images montrent bien que la peau hors norme d'Irène met en question la possibilité pour la jeune femme de se constituer en tant que personne. À travers ces comparaisons et métaphores, elle est également exclue des dynamiques de genre et de sexualité. Elle ne devient visible selon les termes de la norme hétérosexuelle que lors de la disparition temporaire des symptômes sur sa peau. Gil propose une analyse de la maladie de peau comme état monstrueux. Elle note qu'Irène fait d'abord l'expérience de sa maladie comme l'invasion de l'autre en soi, pour se livrer ensuite tout à fait à l'autre, au monstre dans la dernière partie du texte sans jamais réussir à réconcilier les deux aspects perçus de son expérience. Nous proposons une lecture différente du texte et nous analyserons le changement de perspective d'Irène sur sa maladie comme l'expression de son désir excessif d'être touchée, de réactiver la touchabilité de sa peau.

D'un intérêt particulier pour notre propos est le surnom qui lui est donné à l'école, « Caïman », qui fait allusion à l'aspect sec et rugueux de ses plaques. À travers la comparaison animale, c'est bien l'aspect intouchable de sa peau qui est mis en lumière.

La difficulté de tout contact contre sa peau est ainsi évoquée par Irène :

> Mes squames, mes squames comme une neige folle qui ondoyait de mon corps. Je me couvrais de crème et choisissais avec précaution mes vêtements dont je supportais si mal le moindre contact. Je les trouvais le soir, suintant de crèmes grasses, à la fois glacés et encore tout chauds ; mes vêtements où macéraient mes plaies toute la journée, sur lesquels j'apercevais les trainées rouges du sang qui avait jailli. (*D* : 51)

Dans l'extrait, on observe la prédominance du tactile et sa problématisation. La peau, transformée en « squames », est comme une neige, qui ne peut donc être saisie, ou caressée, car elle se dissout sous le contact. De plus, on note plusieurs évocations de la sensation tactile, qui se réalise dans la douleur, comme l'exprime le recours à l'adverbe d'intensité « si ». De la même manière, la formulation paradoxale qui décrit la sensation extrême des vêtements sur la peau à la fois « glacés » et « tout chauds », ainsi que l'allusion au suintement, à la macération et à la couleur donne une vision quasi ekphrastique du vêtement-seconde-peau, et renvoie de nouveau à un contact malaisé entre le tissu et la peau.

Le récit souligne donc les fonctions socialisantes de la peau en mettant en scène leur faillite, avec une emphase particulière sur l'échec du tactile, comme nous l'avons observé. Le caractère de frontière de la peau est représenté à travers ses fonctions : frontière entre l'être et le monde, mais également frontière qui contient et structure l'individu. Le dépassement de cette frontière à travers la maladie de peau de la narratrice permet de questionner la constitution des relations à soi et à l'autre, et les normes qui les organisent. En effet, comme dans *Truismes*, le paradigme surface-profondeur est appliqué dans la diégèse, et l'apparence de la peau d'Irène la frappe d'une déficience morale aux yeux du monde qui l'entoure et l'exclut des catégories qui constituent l'humain. Sa maladie de peau la définit toute entière et la rend littéralement intouchable. Dans le texte la peau fait frontière, elle limite et exclut la narratrice de l'échange et du contact.

La démangeaison réinventée

Dans ce contexte, le symptôme de sa maladie, la démangeaison, va devenir pour Irène une forme de toucher excessif, de contact transgressif. En effet, on observe un changement de perspective sur la maladie de peau et la démangeaison qui en découle au fil du récit. Ainsi, si les lésions sur sa peau sont d'abord perçues comme les causes de la répulsion et du rejet parental, ces « hiéroglyphes haineux » (*D* : 17) deviennent plutôt au fil du récit la conséquence de ce rejet :

> Et la famille ; eux qui me tordaient de l'intérieur. Ah ! Cette vomissure, ce vivier de miasmes qui s'accrochaient les uns aux autres, se haïssaient, se dévoraient, la famille, vermines, miasmes d'arrière-pensées atroces qui ravageaient ma gueule d'enfant […] La haine à fleur de peau, dénoncée par mon corps […]. (*D* : 19)

La maladie de la narratrice est donc perçue comme une forme d'écriture de la haine et de la répulsion qu'elle inspire. Au fil du récit, Irène perçoit sa maladie sous un jour plus favorable. La démangeaison devient alors un acte de résistance volontaire, voire instinctif et non plus un symptôme subi par la narratrice. Les marques laissées par les ongles d'Irène sont alors son « écriture de peau », soit l'expression originale de sa voix, qu'elle ne peut formuler dans un système social que la cellule familiale représente, qui tour à tour la rejette et l'étouffe et qu'elle méprise. La démangeaison se transforme alors en un moyen non-verbal d'exprimer le dégoût qu'elle ressent à l'égard de ceux qui se plient au système de valeurs bourgeoises : « Éplucher ma peau, c'était mettre à nu l'horreur banale, sempiternelle, du petit groupe affreux que sont les siens » (*D* : 40). La démangeaison qu'elle tentait initialement de contrôler quand elle « mordai[t] [s]es lèvres, cherchant vainement à calmer cette démangeaison bouleversante » (*D* : 17), devient son moyen d'expression.

De fait, son désir de communication pousse Irène à se tourner vers les mots pour affirmer son identité et dire « cette enfance hideuse » (*D* : 60) qu'elle a vécue. Elle entreprend donc l'écriture de sa vie : les mots sur la page remplacent alors les traces sur sa peau et la feuille de papier devient une deuxième peau pour la narratrice : « La chair devenait verbe » (*D* : 64). À mesure qu'elle rédige son texte, les symptômes de sa maladie s'effacent. L'écriture possède donc pour Irène une fonction cathartique et

parvient à exprimer et à contenir l'excès de ses symptômes, pour un temps au moins. La possibilité de mettre en mots la haine parentale est en effet pour elle un moyen de se débarrasser de ce qu'elle considère en être les marques sur son corps. Elle intègre pleinement le système qui la rejetait : « Je devenais sociale, animal rodé pour la machine en marche. » (*D* : 77) La métaphore animale est de nouveau employée ici pour désigner Irène, mais elle est désormais « animal rodé » soit dressé à fonctionner selon les rouages de la société qui la rejetait. Le langage se fait donc le vecteur de la normalisation. Cependant, lorsque les symptômes de la maladie se manifestent de nouveau, l'échec de l'écriture lui apparaît de manière patente. En effet, devant cet échec de l'écriture, la narratrice laisse de nouveau libre cours à sa démangeaison. La réapparition de la maladie conduit Irène à reconnaître l'erreur de son interprétation et à reformuler son jugement :

> Ainsi, je m'étais trompée, car ce n'était pas eux, non pas eux les responsables, la famille, les familles mais plutôt l'affreuse oppression d'un système, qu'ils maintiennent dans un aveuglement qui n'a d'égal que leur capacité à se persuader du contraire, et moi ayant parlé, j'avais vérifié que j'étais de cette pâte-là […] À travers tous ces glaviots purulents que j'avais fièrement émis, je lisais mon affreuse dépendance, mon vaste aveuglement, le règlement cathartique de mon texte enfin exprimé, après l'avoir gratté comme on gratte la vérité sur ma couenne pleine de pus. (*D* : 85–6)

Le récit révèle en effet l'erreur d'Irène : celle d'avoir conçu l'écriture comme utile, comme un « règlement cathartique », soit un moyen d'arriver à une fin. Irène a envisagé l'écriture comme le système qu'elle dénonce conçoit le corps : un produit dont on peut tirer profit.

La différence de la narratrice, sa non-appartenance à la norme, d'abord perçue comme une source d'exclusion sociale, se transforme en une marque de son originalité. La nouvelle perception positive de son corps l'encourage à en épouser les symptômes et à s'y livrer tout à fait, ce qui conduit à une réassignation de la fonction tactile de la peau dans le texte :

> Je me scalpais moi-même, devenant ainsi inutilisable, mauvaise machine, en dehors de la grande industrie… Et les scarifications béantes que je laissais

> traîner sur mes tissus étaient comme autant de preuves de mon étrangeté et de ma différence. Car je me condamnais volontairement à refuser cette bonne santé épargnante, indispensable pour la vie professionnelle, nécessaire à la mascarade grotesque de la comédie sociale. En bonne santé, les autres l'étaient plus par terreur que par choix. Je retenais mon mal comme une définition. […] Mon corps comme une mauvaise machine, oui, j'étais économiquement dysfonctionnelle, et cela m'inondait d'une ivresse encore neuve, qu'il me restait à explorer, à vivre au jour le jour. (*D* : 93–6)[51]

Dans le passage cité, l'excès du corps est explicitement lié à la critique sociale. La maladie et ses marques sur le corps d'Irène sont désormais perçues comme autant d'actes volontaires de résistance à un système normatif mortifère, auquel les autres membres de la société se conforment par lâcheté. Le corps d'Irène, après avoir été la source de son rejet dans l'au-delà de la norme, devient le premier site de résistance à la société normative, constituant « une arme que la narratrice brandit et entretient comme preuve de son rejet du système ».[52] Mais une autre lecture se dessine également. L'acte de démangeaison devient dans le récit le toucher que la société lui refuse. En effet, dans l'extrait, la démangeaison apparaît comme une réactivation excessive, obscène, et violente de la tactilité de la peau. Le repli sur le corps propre se manifeste à l'aide de la répétition de tournures réflexives et de pronoms et articles possessifs, ainsi que par l'inversion des valeurs, qui fait de la société la source de grotesque plutôt que le corps malade. L'exploration de son corps à travers la démangeaison de sa peau devient alors une source de (ré)jouissance et d'excitation. Dans cette perspective, la démangeaison devient une forme de plaisir autoérotique, et la peau zone érogène suramplifiée.

En effet, la peau qui devait être cachée, le corps qui devait être contenu, deviennent source d'exhibition et d'auto-contemplation érotique :

> Chaque parcelle de ma couenne n'était plus qu'un désir. […] Sur la moquette râpeuse ou nue, face à la grande glace de la salle de bains, j'écorchais mon squelette, je rendais ma carnation plus profonde encore, je faisais sortir les chairs brûlantes, je mettais à vif toutes les muqueuses, je déchirais l'enveloppe de mon corps avec précision, j'atteignais des nudités extrêmes ! Je me

[51] L'idée de « mascarade grotesque » du genre est très présente dans les récits de Despentes, comme nous le verrons dans le chapitre 3 (voir : « Le genre comme mascarade dans *Les Jolies Choses* », pp. 138–40).
[52] Morello, « *La Démangeaison* et *La Conversation* de Lorette Nobécourt », pp. 65–76 (p. 68).

découvrais un vice à moi. Dès lors, il ne fut plus question de reprendre une vie normale. (*D* : 89–90)

La première phrase de l'extrait place l'emphase sur le tactile, avec l'allusion aux « parcelles » et à la « couenne », qui divise la peau en multiples zones de toucher. La démangeaison est pour la narratrice une source de satisfaction sexuelle, une nouvelle forme de masturbation propre à son corps excessif. À travers le plaisir que la narratrice prend à écorcher son corps, il s'agit bien de déborder, d'excéder les limites d'un corps trop longtemps contenu, de « fai[re] sortir » ce qui est retenu, de « déchir[er] l'enveloppe » pour accéder aux « nudités extrêmes » et échapper ainsi à une « vie normale ». Il s'agit désormais de toucher la peau jusqu'à l'égratigner, de laisser tout à fait libre cours à l'exploration des sensations du corps, qui ont été tues jusque-là. Morello explique à ce propos : « Face à un système qui dépossède l'être de sa vérité vécue, le corps devient donc source de liberté dans sa capacité à faire éprouver une infinité de sensations non formulées, non répertoriées, non prescrites par ce même système. »[53] L'exploration de sensations proscrites qu'observe Morello passe par une réactivation et une reconfiguration de la dimension tactile de la peau. Il s'agit de s'auto-prodiguer le contact jusqu'alors refusé. Cette démarche plus que de rendre la peau touchable, rend la peau érogène. La démangeaison n'est plus symptôme de la maladie, elle est marque de l'érogénéité cutanée. « Chaque parcelle » de la peau est reconfiguré en zone de plaisir tactile, voire en orifice de pénétration, creusé par l'acte de démangeaison. Le contact tactile est réassigné en une monumentale masturbation. Abbie Garrington consacre une partie de son analyse de l'écriture moderniste haptique au masturbateur :

> The masturbator, particularly if undertaking skin-to-skin contact (that is, without the aid of a supplementary prosthesis), is involved, as the cliché has it, in an act of self-love – an act predicated on the notion of an individuated identity, despite its frequent dependence on fantasies of the touch of another.[54]

[53] *Ibid*., p. 70.
[54] Abbie Garrington, *Haptic Modernism. Touch and the Tactile in Modernist Writing* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013), p. 38.

Irène s'auto-attribue le contact, le désir, et le plaisir tactile, qui lui ont toujours été refusés, à travers sa démangeaison frénétique. La peau est toute rendue à son caractère d'organe érogène et sexuel, caractère amplifié à l'excès ici.

À travers la réaffirmation positive de la narratrice, qui transpose la démangeaison d'un symptôme en un acte à part entière, la narratrice réinvestit donc la peau de ses fonctions tactile et transformatrice. Enfin, la réassignation de la démangeaison en pratique masturbatoire réattribue à la peau malade sa fonction érogène, et permet de dépasser les clivages douleur/plaisir, sain/malade ou encore repoussant/attirant, tout en rejetant l'objectification du corps soit son équarrissage, pour employer un terme cher à Nobécourt, par la société de production et de consommation.

Écriture haptique : être touchée par les mots

Alors qu'Irène se livre toute entière à l'excès érotique que lui procure l'acte de gratter sa peau, le rythme du texte s'intensifie. Dans l'extrait cité plus haut, on note l'accumulation de verbes d'action qui disent l'exploration de la peau d'Irène, et l'énumération des différentes couches du corps dans un désordre jubilatoire (d'abord le « squelette », puis la « carnation », la « chair », les « muqueuses » ou encore « l'enveloppe du corps ») qui cherche à inscrire un délire tactile dans le texte. On note notamment l'emploi du terme « muqueuses » qui fait écho aux organes sexuels. Si la confession d'Irène tenait plutôt du sens, de l'utile, ou de l'information, on se trouve ici dans l'excès des sensations, de la tactilité et de la jouissance. Comme son corps, le texte d'Irène se fait haptique : il passe par le dérèglement de la grammaire, du sens, du rythme précipité par la brièveté du récit, pour inscrire le toucher dans le texte.

Il semble *a priori* difficile de parler de texte haptique car les mots, en dehors de leur inscription sur la page, ne convoquent pas véritablement le sens du toucher. Comme le note Garrington, à première vue, le sens tactile, et l'haptique plus largement, se trouvent davantage convoqués par les arts plastiques ou bien l'architecture.[55] Pourtant, elle démontre qu'à travers un engagement à la fois formel et thématique, l'écriture

[55] Garrington, « Touching Texts : The Haptic Sense in Modernist Literature », *Literature Compass*, 7. 9 (2010), 810–23 (p. 812). L'haptique désigne à la fois le tactile, la proprioception et la kinesthésie. Il s'agit donc à la fois d'une élaboration mentale et d'une sensation, et en ce sens, comme le note Garrington, le texte semble un *locus* propice pour son expression.

moderniste peut être pensée en termes de l'haptique, et elle offre la définition suivante de cette expérience littéraire :

> In referring to 'haptic writing' I indicate either writing that describes haptic sense experiences (tactile, kinaesthetic, proprioceptive, or more likely, a combination of these), or that manipulates its own narrative strategies in such a way as to prompt a haptic response from the reader. In referring to 'haptic reading' I indicate a kind of reading that is alert to either depictions or evocations of the haptic sense. 'Haptic criticism' describes a literary critical approach that seeks to uncover a fascination with the haptic on the part of (modernist) authors, and to describe the means by which the haptic sense of the reader is called upon.[56]

Notre hypothèse est que si l'écriture de peau d'Irène échoue dans la diégèse, Nobécourt parvient quant à elle à tracer les lignes d'une écriture haptique à travers le récit. Cette démarche se fait excessive dans la recherche d'inscription des sensations du corps et de la peau dans le texte. L'écriture haptique nous apparaît comme un moyen de dépasser les limites de la page et des sens qu'elle convoque. Garrington parle du texte haptique, mais également d'une lecture haptique, que nous explorons comme une perspective particulièrement fructueuse pour lire le texte de Nobécourt. La critique conçoit le texte haptique comme une expérience plutôt qu'une représentation.[57] Cette définition va dans le sens de l'œuvre d'art comme « a kind of immediacy » évoqué par Martin Crowley, qui pose la question : « Perhaps the artwork might after all be thought of as a mode of contact ? »[58] Le texte peut convoquer des émotions et des impressions haptiques d'après ces critiques, et il nous semble que c'est justement ce que cherche à faire le texte de Nobécourt.

C'est précisément au moment où Irène explore la tactilité et la touchabilité de sa peau qu'elle rencontre un jeune adolescent, Rodolphe. Elle l'incite à gratter ses squames lors de leurs rapports sexuels. À mesure qu'Irène se plonge dans son exploration transgressive, l'écriture se fait elle-même de plus en plus excessive, laissant place au dérèglement de la peau « folle » d'Irène : « Les mollets, j'explosais, le choc

[56] *Ibid*., p. 821.
[57] *Ibid*., p. 820.
[58] Crowley, « Contact ! », *L'Esprit créateur*, 47. 3 (2007), 1–6 (p. 2).

montait, un socle brut qui se brisait dans mes neurones, mes nerfs en folie… » (*D* : 100) Pour exprimer le délire sensoriel qui la traverse, et qui fait du symptôme un plaisir, l'ordre canonique de la phrase, constitué par la succession du sujet, du groupe verbal et de l'objet, est éclaté. Le premier segment « Les mollets » et le dernier segment « mes nerfs » ne prennent pas de groupes verbaux. Les segments nominaux et verbaux se succèdent sans connecteurs logiques pour mimer une forme de mouvement fluide de la sensation qui traverse le corps. La phrase est réorganisée selon la progression de la sensation sur et dans la peau plutôt que selon l'ordre canonique et normé de la phrase.

La description des sensations ressenties pendant l'acte sexuel transgressif s'étend sur plusieurs pages et se caractérise par un rythme effréné, rendu par une superposition de groupes verbaux et de groupes nominaux :

> Il opérait dans mes chairs profondes, m'amputait de mes squames, travaillait mes bouffissures toutes en érections glorieuses, mes plaies, mon étoffe désarmée, déchiquetée de plaisir et de joie… la carapace percée de tous les sens, et par toutes les avenues… il me scalpait, m'égratignait, me perçait, me perforait, raclait le derme, fouillait le ventre, remuait au fond des choses, explorant les abîmes de mon corps, tâchant de venir à bout de ma cuirasse, l'extérieur, l'intérieur se rencontrant soudain, lui dessous la peau, lui dessus la couenne […] la douleur gigantesque, le picotement suprême, la folie, l'agacement avant la mise à mort, il m'écharnait doucement… J'explosais comme un rire, j'arrêtais le temps, je *vomissais* ma différence. (*D* : 101–03)

L'accumulation et la répétition, figures de l'excès, permettent de rendre compte de l'intensité de l'expérience d'Irène. La peau devient multisensorielle et multi-orificielle. La caresse qui lui était refusée dans la première partie du texte se fait ici extrême, pénétration démultipliée sur toutes les parcelles de la peau. L'allusion au vomissement, déferlement de liquide, évoque l'éjaculation et participe du dérèglement sensoriel performé par le texte. L'accumulation des verbes de contact et de pénétration, ainsi que les nombreuses variantes de la peau convoquées par l'extrait, comme une succession de gros plans sur l'épiderme irritée de la narratrice, la rendant quasi palpable, confèrent le sens d'immédiateté au texte auquel Crowley fait allusion et rendent notre lecture haptique, comme le suggère Garrington.

Le récit cherche donc à inscrire en son sein la sensation de la chair écorchée, mutilée, enflammée sous les mouvements de la démangeaison et de la pénétration. À travers le déploiement d'un nombre de procédés littéraires que nous avons analysés, un travail sur le rythme et la déconstruction de la syntaxe canonique, le langage littéraire s'envole et s'approche au plus près de l'excès sensoriel. Dans cette section, nous avons démontré comment la peau malade devient défaillante dans ses fonctions socialisantes et symboliques dans le texte. Elle ne correspond pas aux normes et attentes de beauté, de santé ou encore de productivité, promues par le système social et ne remplit pas sa fonction de lieu du contact avec l'autre. La peau de la narratrice l'isole et l'exclut au contraire, elle devient barrière infranchissable plutôt qu'interface d'échange. Toutefois, la démangeaison acquiert un nouveau statut dans le récit, et se transforme en source de créativité et d'agentivité pour la narratrice, qui voit dans sa différence l'opportunité de la réinvention affirmatrice de la dimension haptique et érogène de sa peau. À la fin du récit, Irène cherche à partager sa perception nouvelle du corps, et après avoir égratigné des passants dans la rue, elle poignarde Rodolphe, cherchant par ce geste à pénétrer sa peau et de cette manière à la reconfigurer. Après l'agression de Rodolphe, Irène est arrêtée et emprisonnée, isolée de la façon la plus extrême. L'ordre social duquel elle estime s'être libérée l'enferme sous son contrôle et la contraint plus que jamais au silence. Ainsi, à la fin du texte, l'entreprise d'Irène apparaît comme un échec. La réussite du texte demeure plutôt dans la poétique de Nobécourt qui parvient à toucher la lectrice à travers son esthétique incarnée.

La peau meurtrie : *Dans ma peau*

Dans ma peau est le premier long métrage écrit, dirigé et interprété par Marina de Van.[59] Le film relate l'histoire d'Esther (Marina de Van) une jeune et brillante

[59] *Dans ma peau*. Réal. Marina de Van. Montparnasse. 2004. Avant de réaliser *Dans ma peau*, Marina de Van était étudiante à la Femis dans la filière réalisation. Durant ces années d'apprentissage, elle s'intéresse à la question du corps, notamment dans *Bien sous tous rapports* (1996), qui relate l'histoire d'une jeune fille qui reçoit des leçons d'éducation sexuelle très explicites de la part de ses parents. Le court métrage lui vaut d'être remarquée par François Ozon et scelle le début de leur collaboration. Elle opte par ailleurs régulièrement pour le format du court, avec huit réalisations à son actif. On se penchera sur la question de la brièveté du récit en lien avec l'excès à travers l'étude de *Rétention* (1997) dans le deuxième chapitre. Après la sortie de *Dans ma peau*, qui rencontre un certain succès critique, Marina de Van poursuit l'exploration du corps au format long avec *Ne te retourne pas* (2009), qui traite de la question du spectre et de la métamorphose, notamment grâce à l'image numérique, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de cette thèse. Plus récemment, elle réalise *Dark Touch* (2013), un film

responsable d'études de marché dans une entreprise du quartier d'affaires parisien de La Défense, sur le point d'emménager avec Vincent (Laurent Lucas), lui aussi présenté comme un personnage qui rencontre du succès sur le plan professionnel. Au début du film, Esther se blesse la jambe sévèrement, mais elle ne s'en aperçoit pas immédiatement et ne ressent aucune douleur pendant plusieurs heures après sa blessure. À partir de ce moment, la relation d'Esther à son corps change de manière drastique. Elle se lance dans l'exploration des limites de sa peau à travers l'automutilation et l'autophagie, jusqu'à ce que l'exploration transgressive de son corps l'isole tout à fait de sa vie quotidienne.

Comme Nobécourt dans son texte, Marina de Van a choisi d'aborder ce sujet à la suite d'une expérience personnelle. Il s'agit d'un accident survenu dans son enfance, au cours duquel une voiture a roulé sur sa jambe. Après cet accident, elle n'a ressenti aucune douleur. Ce sentiment d'aliénation éprouvé à l'encontre de son propre corps l'a profondément affecté et se trouve au centre de son projet créatif. Dans un entretien accordé à Tim Palmer, elle explique :

> I was drawn to the subject because of the feeling that the body could become a stranger, that there might be a distance between consciousness and the life of the body. […] I really wanted the audience to be affected strongly… What was important for me was the emotion of her curiosity, of the anguish you can feel at your body's disconnection from you. It's a very human emotion.[60]

Une réflexion sur le corps anime donc la pratique filmique de Marina de Van, et particulièrement la question de la sensation. L'idée que la sensation reprend ses droits sur un corps anesthésié par une vie bourgeoise prédomine dans le film. La peau, *locus* du toucher et première zone érogène, porte les enjeux de cette exploration sensorielle.

Comme nous l'avons vu en introduction, le travail de Marina de Van, et surtout *Dans ma peau*, a été rapproché par Palmer d'un courant qu'il a lui-même caractérisé de « cinéma du corps », soulignant un intérêt particulier pour l'exploration extrême du

---

d'horreur qui met en scène une petite fille victime de sévices et qui développe la capacité de contrôler les objets par la pensée, non sans rappeler la *Carrie* (1976) de Brian de Palma. Son dernier projet, *Ma nudité ne sert à rien*, est une exploration autofictionnelle du corps propre nu autour de la question du vieillissement, du désir et de la solitude (actuellement en tournage).

[60] Palmer, « *Don't Look Back* : An Interview with Marina de Van », *French Review*, 83. 5 (2010), 96–103 (p. 97). Entretien publié en anglais.

corps à l'écran dans un nombre de films français contemporains. Martine Beugnet analyse elle aussi dans cette perspective le travail de Marina de Van.[61] En effet, *Dans ma peau* propose une réflexion sur la situation du corps féminin dans la société contemporaine, notamment dans le monde de l'entreprise. Le film offre également un regard poétique sur le rapport de l'individu au corps, et la manière dont le cinéma peut réinventer et révolutionner ce rapport. Beugnet examine spécifiquement le recours au *split screen* dans le film. La technique, qui consiste à diviser l'écran en deux parties, permet d'inscrire dans la matérialité même du film la schizophrénie qui fracture Esther, et ultimement la mutilation qui va déchirer sa peau. Beugnet établit donc un parallèle entre la pellicule du film, sa petite peau, et la peau du personnage, et montre comment le récit filmique peut mettre en scène le trouble physique dans sa matérialité même :

> Indeed, in de Van's work, the 'skin of the film' bears the mark of the character's physical experience from the very beginning. […] In place of the conventional effect of detached observation, however, the paralleling of images of the same surfaces or objects, but shot from a different angle, elicits an unanchored, tactile gaze […].[62]

À travers ce dernier commentaire, Beugnet souligne bien le rôle crucial que joue la peau et sa transgression dans le film, ainsi que celui du toucher, à travers sa proposition du concept de « tactile gaze », qui évoque l'esthétique haptique que nous avons déjà abordée, et qui fera l'objet de notre discussion plus longuement au fil de cette section.

Récemment, un nombre de critiques se sont penchés spécifiquement sur la représentation de la peau dans le film.[63] À la suite de Beugnet, Walon parle d'une pratique cinématographique incarnée. Elle note ainsi à propos du film :

---

[61] Beugnet, *Cinema and Sensation*, pp. 158–62. Romain Chareyron étudie quant à lui la réarticulation des motifs du genre de l'horreur dans le film, notamment à travers la représentation du corps meurtri. (« Horror and the Body : Understanding the Reworking of the Genre in Marina de Van's *Dans ma peau*/*In My Skin* (2001) », *Imaginations : Journal of Cross-Cultural Media Studies*, 4. 1 (2013), 70–81). Voir également : Tarr, « Director's Cuts : The Aesthetic of Self-Harming in Marina de Van's *Dans ma peau* », *Nottingham French Studies*, 45. 3 (2006), 78–91 ; « Mutilating and Mutilated Bodies : Women's Take on 'Extreme' French Cinema », pp. 63–80, pour une étude genrée du cinéma du corps ainsi que de du pouvoir subversif du corps frappé d'abjection dans le film.

[62] Pellicule du latin *pellicula*, petite peau. Beugnet, *Cinema and Sensation*, p. 161.

[63] Deux chapitres de l'ouvrage collectif *Filmer la peau* abordent les films de Marina de Van (voir : David Vasse, « Riposte cutanée : le cinéma au scalpel de Marina de Van », in Priska Morrissey et Emmanuel Siety (Eds.), *Filmer la peau* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017), pp. 85–94 ; Walon, « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français », pp. 71–84).

> Coupée, lésée, donc ouverte, la peau n'est pas ici filmée comme une frontière hermétique, un contenant étanche qui renfermerait proprement notre « dedans » ; elle est au contraire passage, interface poreuse et laisse donc filtrer une réalité socio-économique anxiogène, source de troubles psychosomatiques comme le suggère la pathologie d'Esther.[64]

Comme dans les textes, une reconfiguration du caractère frontalier de la peau a lieu dans le film. La peau d'Esther est infiltrée par les pressions d'une société capitaliste de l'hyper-productivité. David Vasse décrit la problématisation de celles-ci dans le film en termes d'excès du corps :

> S'entailler, s'écorcher est une manière brutale de se couper des modèles de conduite sociale, d'exprimer une allergie à la norme sur son propre terrain. C'est aussi et surtout l'affirmation d'une résistance comme toute entreprise d'incorporation de l'individu dans n'importe quel système capitaliste de production. En se tailladant en permanence, Esther fait de sa peau le critère unique d'une soustraction de son propre corps à son instrumentalisation économique ne cherchant à réinvestir dans un excès de repossession à caractère somatique.[65]

Le film nous montre en effet un corps docile et efficace dans sa première partie. Un corps couvert et neutre, un corps effacé par le système de productivité. Le récit met en scène la fragilité de cette construction du corps à travers le basculement d'Esther dans une autre forme de corporéité, qui déborde excessivement la norme et qui ouvre la voie à un autre contact avec/sur sa peau.

Nous avons esquissé à travers cette introduction l'importance de la peau dans l'exploration sensorielle à l'œuvre dans le récit filmique. Celle-ci est d'ailleurs signalée par le titre, l'expression « dans ma peau » pouvant être comprise ici de manière littérale comme le désir de l'héroïne de découvrir l'intérieur de sa peau, et d'y faire entrer la spectatrice. Vasse commente le recours au pronom possessif comme une volonté

[64] Walon, « Esthétiques de la peau », pp. 71–84 (p. 82).
[65] Vasse, « Riposte cutanée », pp. 85–94 (p. 89).

d'enfermement et de repli sur soi, qui ne manque pas de nous rappeler la démarche d'Irène, et qui constitue un refuge « destiné à se prémunir d'un malaise qui, dans le film, est clairement le produit d'un conditionnement social et professionnel à l'échelle de la performance lucrative, de la compétitivité et de la réussite, y compris dans le couple. »[66]

Ainsi nous verrons dans un premier temps comment la peau fait sens dans le récit, soit comment le personnage est rendu intelligible socialement et visuellement à travers sa peau. Rapidement, la peau se fait enveloppe mortifère dans le film, métaphore des contraintes qui enserrent la narratrice et qui sont inscrites sur son corps. Ainsi, nous observerons qu'à travers l'exploration transgressive à laquelle se livre Esther, la peau devient le lieu, comme dans les récits précédents, d'un décrochement identitaire productif qui permet une réinscription créative. Cette problématisation du sens donné à la peau d'Esther passe à l'écran par la déstabilisation des sens, comme nous le verrons à travers notre analyse du recours à la synesthésie à l'écran. Enfin, nous questionnerons la réussite de cette peau dé-limitée. L'exploration excessive de la peau du personnage à l'œuvre dans le film, et l'image prédominante du corps blessé, rapproche thématiquement le récit de l'œuvre de Nobécourt. De plus, Irène, la narratrice anonyme de Darrieussecq et Esther partagent une même volonté de se débarrasser des limites qu'on leur impose et elles sont toutes les trois frappées d'exclusion et même de l'abjection la plus violente. Toutefois, contrairement aux récits analysés plus haut, il ne s'agit pas ici d'un corps hors norme qui se livre totalement à son excès, mais plutôt d'un corps hyper-efficace et ultra-normé qui s'abandonne à l'excès de pratiques transgressives. Malgré cette différence, les textes et le film se rapprochent également à travers la recherche formelle de figures de l'excès : l'accumulation, la répétition, le travail sur le rythme, la fragmentation du langage et celle de l'image, ainsi que la mise en place d'une visualité haptique témoignent d'un dialogue entre le texte et le film qui cherchent à redéfinir l'espace textuel et visuel pour attribuer une place nouvelle à la matérialité du corps.

La peau et le sens

[66] *Ibid.*, p. 87.

Dans cette partie nous analyserons les stratégies déployées par le film pour faire signifier la peau d'Esther, notamment la peau fusionnée à l'objet, la peau couverte et la représentation genrée de la peau. Nous démontrerons comment la mise en scène de la peau dans la première partie du film transmet un nombre d'informations à propos du personnage à la spectatrice, qui font de la peau le vecteur à la fois d'une identité de genre mais également d'un idéal d'efficacité et d'effacement promulgué par le monde de l'entreprise capitaliste.

La première partie du film présente le corps d'Esther comme un corps ultra-normé, ancré dans une vie bourgeoise : l'accent est mis sur la réussite sociale, l'efficacité des personnages ainsi que sur l'effacement du corps dans le domaine public et professionnel. Dès la première séquence du film, une importance particulière est attribuée à la peau de l'héroïne. En effet, lorsque la spectatrice découvre Esther pour la première fois à l'écran, celle-ci se trouve dans l'intimité de son appartement, où elle travaille sur son ordinateur tard le soir. Elle porte une tenue d'intérieur qui laisse voir la peau de son corps, notamment celle de ses jambes, filmée en gros plan, motif filé tout au long du récit (Fig. 1). La caméra remonte le long de sa jambe, dans la continuité de la chaise sur laquelle elle est assise. Le gros plan ainsi que le faible éclairage de la scène déshumanise la chair, les contours du corps ne sont pas immédiatement identifiables, et la musique ajoute à l'étrangeté de la scène : Esther est présentée, selon les termes de Marina de Van, comme « mi-femme mi-chaise-dactylo ».[67] Le plan fait également référence à l'intrigue à venir : la peau lisse filmée en gros plan préfigure la peau bientôt blessée et mutilée ; elle est, comme les doubles images du *split screen*, l'image du même objet légèrement altéré.

En effet, un nombre d'images projetées sur l'écran scindé constituent les premières images du film et précèdent et suivent la séquence d'introduction du personnage. Comme nous l'avons noté au début de cette section, Beugnet établit un parallèle pertinent entre la peau de la narratrice et l'écran scindé. Dès son *incipit*, le récit suggère la déchirure de la peau à venir. Le gros plan sur la peau est donc particulièrement révélateur au début du film. Il introduit un nombre d'indices qui prendront sens au fur et à mesure du développement du récit. Il établit également la peau comme le lieu

[67] Philippe Rouyer et Marina de Van, « Entretien Marina de Van : Le corps-objet », *Positif*, 502 (2002), 28–31 (p. 31). Dans l'entretien, Marina de Van explique qu'il s'agit de l'effet qu'elle recherchait dans cette scène, mais qu'elle n'est pas parvenue à le réaliser. Toutefois, il nous semble que la déshumanisation du corps est subtilement suggérée ici.

privilégié de la lecture d'information à propos du personnage. La peau fusionnée avec l'objet de travail la dématérialise, et fait du corps un outil de travail comme les autres. De plus, Esther est représentée chez elle, la nuit, en train de travailler ; l'échange rapide qui prend place avec son compagnon concerne également leurs professions respectives et l'acquisition potentielle d'un appartement. Les premières minutes du film révèlent donc l'incursion du professionnel dans le privé, le corps discipliné jusque dans son intimité, et établissent le portrait d'un couple correspondant à un certain idéal bourgeois.

La discipline du corps est clairement mise en scène à travers la représentation du corps d'Esther, et notamment celle de sa peau dans l'espace social. Ainsi, à l'espace normé du travail correspondent une posture du corps particulièrement rigide, des vêtements sobres et les cheveux attachés. Au début du film, la peau d'Esther apparaît couverte dans l'espace public par des vêtements austères. Cela est particulièrement remarquable lors de la soirée à laquelle elle se rend dans le but d'élargir son réseau de connaissances qui lui permettrait d'obtenir un travail à plein temps. Durant la soirée, Esther se montre complaisante à l'égard des avances d'un homme qui pourrait lui permettre d'obtenir une promotion dans son travail, évoquant dans une certaine mesure les problématiques abordées sur le mode grotesque dans *Truismes*. Un malaise règne sur la piste de danse, les longs cierges en arrière-plan, la posture des danseurs, et jusqu'à la tenue d'Esther, avec son col roulé ainsi que ses cheveux relevés en chignon haut sur son crâne, rappelant comme le note Tarr, le monde phallique dans lequel le corps féminin est contenu.[68] Le jeu des acteurs révèle l'insistance du personnage masculin qui tente à plusieurs reprises de toucher la peau d'Esther et de s'emparer de son corps. À travers ce qui apparaît comme un échange mondain banal se dessinent les marques d'un ordre social où le corps féminin se veut gommé ou ultra discipliné. Pourtant, les vêtements qui couvrent presque toutes les parties du corps d'Esther ne l'empêchent pas d'être sexualisée par un supérieur masculin, ce qui suggère que la dématérialisation de la chair dans le contexte de l'entreprise ne s'opère pas tout à fait sur le corps féminin. Ils jouent toutefois un rôle de seconde peau en ce qu'ils vont permettre de cacher sa blessure pendant la soirée et jusqu'à ce qu'Esther se rende à l'hôpital, où au même titre

[68] Tarr a commenté la normalisation et la régulation du corps féminin dans un ordre dominé par le masculin. Voir : « Director's Cut », pp. 78–91 (p. 81).

que sa peau, son pantalon sera déchiré pour révéler ses coupures, et ouvrir la voie à l'exploration sensorielle qui va suivre (Fig. 2).

Dans cette perspective, une autre scène fait montre d'un toucher tronqué qui concerne le corps féminin. Alors qu'Esther se trouve à un évènement organisé par sa boîte, des membres du personnel masculins s'emparent de son corps contre sa volonté (Fig. 3). L'initiative prend racine dans leur volonté de la jeter à l'eau pour qu'elle les rejoigne dans la piscine. Il ne s'agit donc pas d'une agression, mais d'une démarche qui se veut ludique. Toutefois la réaction d'Esther, et la mise en scène de l'échange, qui montre les mains des hommes saisir son corps contre sa volonté, les cris et les pleurs d'Esther, ainsi que le sang qui imprègne son pantalon alors que ses plaies s'ouvrent sous le contact forcé, confèrent à la scène un caractère anxiogène qui ne manque pas d'évoquer la menace du contact indésirable, voire violent qui pèse à tout moment sur le corps féminin, même (ou surtout ?) dans l'environnement professionnel.

Enfin, la peau lisse est un marqueur de réussite du genre dans le film. Après qu'Esther se soit blessée puis mutilée, elle passe la nuit chez son amie et collègue Sandrine (Léa Drucker), qui manifeste de l'inquiétude à son encontre. La scène permet de confronter les deux personnages, et la mise en scène de la peau souligne un nombre de normes et de valeurs genrées portées par l'épiderme. Ainsi, alors que les deux personnages se trouvent dans l'intimité de l'appartement de Sandrine, une conversation a lieu entre les deux personnages. Dans un premier temps, Sandrine fait remarquer à Esther qu'elle a besoin d'une consultation psychiatrique et plaisante sur la question de l'internement. L'échange, bien que fait sur le ton de la légèreté, exclut Esther de la catégorie de la santé mentale et de la raison ; des catégories qui définissent l'humain selon l'idéal moderne, et qui comme nous l'avons abordé en introduction, se sont traditionnellement construites en opposition au corps et au féminin.

D'autre part, la conversation se poursuit autour de la question du travail. Esther souhaite s'adresser directement à son patron concernant son avancement dans la boîte où elles travaillent toutes deux, et Sandrine tente de décourager son attitude, selon l'argument que cette prise de position perçue comme agressive pourrait mettre son poste en danger. En effet, cette attitude audacieuse et affirmatrice sur le lieu de travail est rejetée par le personnage féminin le plus conforme à la norme, qui encourage son amie à rester dans une position passive. De fait, cet échange est suivi par un gros plan sur la peau de la jambe de Sandrine, alors qu'elle y applique du lait hydratant, un geste

qui connote l'attention à l'apparence et à la beauté, traditionnellement réservée au féminin. Cette peau lisse et douce, comme le suggère l'application de la crème, contraste en tout point avec la peau ravagée et meurtrie d'Esther dévoilée au début de la séquence. Comme dans *Truismes*, c'est à la fois les attentes genrées et leur performance qui sont mises en scène à travers la peau. Le plan élargi révèle le regard envieux d'Esther posé sur la peau de Sandrine, et s'oppose à son regard effrayé lorsqu'elle découvre la blessure d'Esther (Fig. 4). La peau joue donc dans la séquence le rôle de marqueur de l'humain et de marqueur du genre. La peau meurtrie qui ouvre la scène entraîne une séquence de questionnement de l'appartenance d'Esther à un nombre de catégories qui définissent la personne, à travers l'évocation de l'aliénation mentale qui la déshumanise et la désocialise et la remise en question de son comportement qui semble indiquer qu'elle ne « fait » pas son genre correctement. La peau blessée d'Esther ne fait plus sens, et avec elle, Esther devient inintelligible aux yeux de l'autre, qui réclame de fait une explication et un retour à la norme.[69] On retrouve ici le regard de l'autre comme jugement sur la peau théorisé par Ahmed. Dans la scène analysée, le renvoi final à la peau lisse et éclatante de Sandrine suggère une réaffirmation de la fixité de la norme véhiculée par la peau.

Franchir la limite

Dans cet univers, la blessure d'Esther libère l'intérieur, le retenu, le pulsionnel, sur un monde ultra-normé. La mise en image de la peau ouverte, meurtrie, révèle le franchissement de cette limite qui libère l'excès d'un corps jusque-là contenu et régulé. À travers cette première blessure, la peau ne fait littéralement plus office de contenant, de limite ; béante, elle laisse couler le sang d'Esther. Cet épanchement du dedans vers le dehors marque la libération de la matière qui s'impose au corps discipliné. Une fois les limites du corps dépassées, le désordre du corps contamine et menace l'ordre social. À ce sujet, Carrie Tarr observe que :

> Since skin constitutes the border which determines the integrity of the body, its violation — the main topic of *Dans ma peau* — provokes a sense of the

[69] Voir notamment les nombreuses scènes avec le partenaire d'Esther, qui vont parfois jusqu'à une forme de contact brutal, au cours desquelles celui-ci réclame du sens.

> abject. […] Esther wallows in the blood and experiences the self-wounding not just as pain and horror, but also as immense sensual pleasure which fills her with new energy. The cutting is but a starting-point for more sensual contact with her body, as she licks and nibbles at the flesh beneath the skin (taking to an extreme more common unconscious daily activities like chewing cuticles).[70]

Tarr analyse le franchissement de la peau en termes de menace de l'ordre établi, à travers l'expérience de l'abject, ainsi que de la réassignation positive de la pratique transgressive la mutilation. Comme chez Nobécourt à travers la déterritorialisation de la démangeaison, ici la mutilation ne peut pas être comprise en termes de bien et de mal, de douleur et de plaisir, de sain et de malade, mais plutôt comme une problématisation de ces catégories. La notion de repossession évoquée par Vasse, que nous avons mentionné en introduction, est particulièrement pertinente. À travers des sensations extrêmes, il s'agit de reconquérir un corps docile et comme engourdi par un système social hyper-productif et aseptisé.

De fait, après s'être blessée, Esther, surprise de n'avoir ressentie aucune douleur, éprouve une curiosité nouvelle pour son corps, et notamment sa chair. De retour dans l'univers rigide de son bureau, sa blessure cachée sous des vêtements couvrants, Esther se trouve confrontée à de nouvelles pressions imposées par son supérieur hiérarchique. Elle se réfugie alors dans un cagibi et s'empare d'un objet coupant pour entailler sa peau à l'endroit de sa blessure. La peau découpée n'est pas montrée, bien que l'on voie Esther utiliser un outil pour ouvrir sa chair. C'est par le son que la spectatrice prend véritablement connaissance de l'acte : respiration saccadée d'Esther, bruit des chairs qui s'ouvrent, du métal contre la peau. La scène se situe plutôt dans la retenue du point de vue visuel. Toutefois, elle est marquée par l'excès du sensoriel pour la spectatrice à travers la prédominance du son, qui le submerge et qui fait écho à l'expérience d'Esther. La scène suggère la reconfiguration tactile et érogène de la peau, comme dans les textes que nous avons examinés plus haut, le gros plan sur le visage d'Esther évoquant un mélange de douleur et de plaisir ressenti par le personnage.

Cette réinscription de sensations transgressives sur la peau, ainsi que l'analyse qui en a été faite par les différents critiques que nous avons cités, ne manquent pas de rappeler les propos de Morello au sujet de *La Démangeaison.* En effet, celle-ci parle de

[70] Tarr, « Director's Cut », pp. 78–91 (pp. 81–3).

la volonté de la narratrice d'explorer un nombre de sensations inédites et non-prescrites à travers la démangeaison frénétique de sa peau. Il semble qu'une analyse similaire puisse être faite dans le cas d'Esther, qui tente de redécouvrir son corps à travers l'exploration de ses limites. Aux nombreux commentaires qui ont déjà été faits à ce sujet, on peut ajouter que la redécouverte et la reconfiguration de la peau pour la spectatrice à travers la scène se fait par la déstabilisation des sens. L'accès à cette organe tactile non pas par la mise en scène du toucher à travers le regard, mais par le sens de l'ouïe, déterritorialise à la fois la peau mais également le sens convoqué. Découvrir la peau ouverte, blessée, déchirée, par l'ouïe, c'est à la fois faire une expérience subtile de la blessure, mais c'est également réorganiser l'expérience sensorielle et cinématographique de la peau à travers un dérèglement synesthésique où le tactile devient sonore. La multiplicité et la perméabilité de l'organisation sensorielle est ici soulignée. En effet, de cette manière, c'est à la fois l'organisation et la hiérarchie des sens dans l'expérience filmique qui sont annulées, le film privilégiant plutôt une nouvelle expérience du corps dans sa forme même.

La peau fait donc l'objet d'une reconfiguration dans le récit, et Esther pousse l'exploration de celle-ci à l'extrême. Elle se livre à l'automutilation de manière de plus en plus excessive et à l'autophagie, soit l'ingurgitation de sa propre chair. Ces pratiques sont présentées comme un acte sensuel, presque amoureux. Comme le souligne Nicolas Azalbert, l'angle de la caméra évoque parfois la présence d'une deuxième personne encapuchonnée au-dessus d'Esther, suggérant une étreinte (Fig. 5).[71] Comme dans *La Démangeaison*, la qualité érogène de la peau est ici poussée à son extrême limite. Les formes d'autosatisfaction les plus excessives prennent source dans la rupture de l'épiderme : la caresse devient déchirure, coupure et même morsure. La caméra filme Esther en plongée, son visage couvert de sang, qu'elle lèche et avale avec un appétit sexuel mis en scène avec emphase. Là encore, le travail sur le son, qui nous fait entendre la respiration d'Esther ainsi que le bruit du contact de sa bouche contre ses plaies et sa chair, permet d'aborder la transgression d'Esther selon l'angle du sonore et cet engagement multisensoriel favorise l'immersion de la spectatrice dans l'expérience d'Esther. À ce propos, Walon écrit : « on la voit ainsi triturer, taillader, lécher, embrasser et même goûter sa peau blessée, criblée de plaies béantes et encore suintantes

[71] Nicolas Azalbert, « Le Corps défendant – *Dans pas peau* de Marina de Van », *Cahiers du cinéma*, 574 (2002), 82–3 (p. 83).

qui semblent étrangement devenir autant d'orifices érotiques. »[72] Cette analyse évoque notre propre commentaire de la démarche d'Irène sur sa peau dans la section précédente, et marque bien la recherche d'érogénéisation de la peau et du contact tactile à l'œuvre ici. Qui plus est, le point de vue de la caméra en focalisation alternée, nous montrant tour à tour le visage languide d'Esther, pour adopter ensuite un point de vue interne permet de franchir une limite supplémentaire : celle du confort et de la distance qui caractérisent la place attribuée à la spectatrice, qui se trouve ici intégrée à travers les jeux de caméra dans l'exploration transgressive d'Esther.

L'excès auquel se livre Esther donne lieu à une tentative de création, de réinvention du corps, notamment lors de son ultime exploration transgressive. Elle se rend préalablement dans une grande surface pour acquérir les outils dont elle compte se servir ainsi qu'un appareil photo, marquant son désir de création, d'élaboration artistique à partir de son corps. Le son dans la grande surface devient assourdissant à mesure que le sensoriel prend le dessus dans la séquence. Son image apparaît comme dédoublée dans la surface réfléchissante du magasin, préfigurant la technique du *split screen* à nouveau utilisée dans la scène suivante, et avec lui le délitement des frontières de son être qui s'opère. L'écran scindé présente des images de parties du corps d'Esther recouvertes de sang en gros plans, voire très gros plans parallèlement à un nombre d'objets et d'outils qu'Esther utilise pour couper sa peau (la canette de la boisson qu'elle consomme, ou bien encore le bois du plancher contre sa peau (Fig. 6)), faisant de la scène une expérience multisensorielle où, comme le souligne Beugnet, les cinq sens sont convoqués.[73] L'absence de dialogue et de musique laisse place au son de la respiration d'Esther, tandis que le gros plan rend l'expérience de visionnage difficile et favorise l'émergence d'une visualité haptique, terme proposé par Marks pour désigner ce type d'images qui donnent l'impression de toucher le film des yeux (« as though one were touching a film with one's eyes »).[74] Le gros plan est un moyen privilégié de développer ce type de visualité, puisque le regard dans la vision rapprochée à l'extrême

[72] Walon, « Esthétiques de la peau », pp. 71–84 (p. 74).
[73] Voir Beugnet, *Cinema and Sensation* : « In place of the conventional effect of detached observation, however, the paralleling of images of the same surfaces or objects, but shot from a different angle, elicits an unanchored, tactile gaze — as does the combination of textures, colours and feel (the warm colouring of blood seeping through folds of cloth contrasting with the cold smooth surface of a can of juice), and the evocation of various sensory affects, from vision to hearing (the close-ups on eyes ; the manipulation of her camera ; the sound of breathing over obscured screens which produces an odd sense of eroticism) and from touch to taste (the young woman tastes her own flesh, drinks thirstily from a can, then from a glass of water). » (p. 161).
[74] Marks, *The Skin of the Film*, p. xi.

ne discerne plus les contours de l'image représentée : « L'espace s'offre à la tactilité du regard. Aveugle de sa visualité ordinaire, l'œil avance à tâtons, glissant ça et là au risque de s'enliser et de se perdre dans les méandres charnels de l'image. »[75] Dans cette perspective, le gros plan constitue un outil de reconfiguration du corps au cinéma marquant « a desire to blur the frontiers between inside and outside, as well as masculine and feminine, figurative and abstract, sensory and conceptual. »[76], qui engage ici la peau et sa tactilité.

La peau d'Esther se réinvente, échappant à travers cette reconfiguration extrême à la possibilité de la définition stable, de la normalisation. Comme le note Marks, la visualité haptique s'oppose à la visualité optique et sa recherche de domination et d'objectification de l'objet observé : « a vision that exceeds cognition, seems to escape the critique of mastery. »[77] Les limites de l'image sont donc ici excédées, celle-ci apparaît comme (trop) pleine du corps d'Esther : à travers l'écran scindé, suivi par l'écran noir, envahi par le son de la respiration d'Esther, on dépasse la fonction descriptive et/ou informative de l'image pour laisser place à un rapport plus incarné et moins distancé à l'expérience filmique. La multiplicité et la désorganisation de l'image inscrivent le délire sensoriel d'Esther dans la matérialité même du film. Le regard de la spectatrice se trouve affolé alors qu'il est happé par l'image, qui cesse de faire tout à fait sens, comme la syntaxe dans le texte de Nobécourt. Le corps hyper-productif et docile de la première partie du film est donc reconfiguré et réinventé dans la transgression de la chair. Qui plus est, au toucher tronqué évoqué en première partie de cette analyse, est substitué un toucher autocentré et érogène, voué à l'exploration de sensations nouvelles et détaché des attentes et pressions inscrites sur la peau.

Échec de la peau dé-limitée ?

La scène suivante marque le retour à l'écran unique, et montre Esther face à un miroir. Tout en contemplant son propre reflet, Esther recherche de nouvelles postures, des

[75] Fabienne Denoual, « Arpenter la chair. Vertige et opulence dans l'œuvre de Jenny Saville », in Steven Bernas et Jamil Dakhlia (Eds.), *La Chair à l'image* (Paris : L'Harmattan, 2006), p. 228.
[76] Beugnet, « Close-up Vision : Re-Mapping the Body in the Work of Contemporary French Women Filmmakers », *Nottingham French Studies*, 45. 3 (2006), 24–38 (pp. 36–7). Technique également employée dans les textes comme nous l'avons noté, et comme nous l'observerons à nouveau dans le chapitre 3.
[77] Marks, *The Skin of the Film*, p. 191.

manières différentes d'être à son corps : elle se penche, tord et désarticule son corps couvert de sang, caresse son visage avec son pied, ou bien se crache de l'eau sur l'arrière de la cuisse. Elle abandonne toute idée préconçue ou attente conventionnelle liée au comportement social normalisé et laisse libre cours à ses désirs hors des carcans normés. Chareyron voit dans le miroir la création d'un nouvel espace dans lequel Esther peut réinventer son corps. Il note ainsi :

> If the mirror in this scene acts as a secondary frame, its purpose is not to increase the character's entrapment within the fiction, as it usually does, but to create a space where the body can freely perform outside a pre-established frame of moral conduct.[78]

Le cadre du miroir, de même que le retour à l'écran unique, évoquent plutôt d'après nous, le retour des limites, et peut-être avec elles, l'échec de la tentative d'Esther. En effet, bien qu'Esther propose à l'image de nouvelles manières d'être à son corps et une exploration créative de sa peau, le cadrage ainsi que l'obscurité de la scène suggèrent l'enfermement à l'intérieur plutôt que le dépassement des limites. Qui plus est, la fin de la scène montre Esther qui entaille son visage. L'attaque du visage, qui évoque la fin magistrale de l'ouvrage *La Moustache* (1986) d'Emmanuel Carrère, marque la perte totale de la volonté de socialisation, comme le remarque Le Breton, qui y voit une « prise de congé symbolique du monde ».[79] Pour la première fois, cette exploration des limites du corps est présentée comme une souffrance, à travers les larmes qui perlent sur le visage d'Esther. L'excès n'est alors plus créateur, mais mortifère ; il n'est plus réinvention, mais plutôt destruction du corps.

Dans cette perspective, l'échec de l'excès créateur est mis en scène à travers la peau devenue littéralement objet de création. Lorsqu'elle se livre à l'automutilation dans la chambre d'hôtel, Esther prélève un morceau de sa peau et tente de la conserver. Elle cherche à se procurer du formol et suivant les conseils du pharmacien auquel elle s'adresse, elle tente finalement de tanner l'échantillon qu'elle a détaché. L'objet est représenté comme une création artistique, au même titre que les photographies qu'Esther a prises de son exploration épidermique (Fig. 7). Il est également perçu

[78] Chareyron, « Horror and the Body », pp. 70–81 (p. 78).
[79] Le Breton, *La Peau et la trace*, p. 17.

comme une source d'attachement pour le personnage, qui semble lui adresser une affection protectrice. Ainsi, lorsqu'Esther réalise à son réveil que la peau a séché pendant la nuit, l'expression de son visage affiche tristesse et désarroi et elle s'empresse de porter l'objet contre son corps et de le dissimuler à l'abri de sa poitrine, près de son cœur. La mise en scène de cet objet fétiche peut interloquer la spectatrice de prime abord, comme se le demande Tarr : « Has Esther completely lost touch with reality, the symbolic order, or will her creation of a fetish object enable her to function with the abject kept at bay, just beneath the surface ? »[80] Si le film n'offre pas de réponse catégorique à cette question, il nous semble que l'objet joue un rôle subtil dans la réflexion autour de la peau développée dans le récit. À travers l'échantillon de peau, Esther détache une partie de son corps qui devient un objet. De cette manière, elle reconfigure littéralement sa peau en en transformant la cartographie, mais également la texture qu'elle altère par ailleurs, et même la nature puisque le fétiche n'est plus ni soi ni autre, transfigurant de fait les frontières du corps. D'autre part, une certaine forme de catharsis est à l'œuvre ici, les angoisses qui traversent sa chair étant projetées sur la peau qu'elle tanne. La réalisatrice explique ainsi : « à défaut de contrôler tout son corps, on peut maîtriser un petit objet dont on choisit la forme. »[81] Toutefois, comme dans *La Démangeaison*, l'équarrissage cathartique échoue comme en témoigne la décrépitude de la peau-objet.

De fait, cette dernière phase marque au sein de la diégèse la fin de la relation d'Esther à l'autre. Esther tente en effet de reprendre contact avec le monde qui l'entoure : elle téléphone à son bureau, ainsi qu'à son compagnon. Les appels sont infructueux cependant, sa tentative pour joindre une collègue ne semble pas aboutir, son compagnon ne décroche pas. L'échange avec le pharmacien à qui elle s'adresse pour se procurer le liquide nécessaire pour conserver sa peau est filmé en champ-contrechamp, une technique qui permet de représenter Esther comme toujours seule à l'écran. Qui plus est, le pharmacien ne remarque même pas les blessures, qui touchent pourtant le visage d'Esther : la communication avec le monde est rompue. Contrairement à ce que suggèrent nombre de critiques du film, la fin nous semble relativement peu ouverte.[82] Esther qui souhaite dans un premier temps se rendre à son

[80] Tarr, « Director's Cuts », pp. 78–91 (p. 85).
[81] Rouyer et de Van, pp. 28–31 (p. 29).
[82] Voir Chareyron, « Horror and the Body », pp. 70–81 ; et Tarr, « Director's Cuts », pp. 78–91, cités dans ce chapitre.

travail après avoir enfilé une chemise sur son corps et son soutien-gorge maculés de sang, apparaît finalement allongée sur le lit de la chambre d'hôtel dans la scène suivante. La caméra alterne plan large et rapproché sur le corps d'Esther immobile, figé, qui nous renvoie l'image d'un cadavre.

La remise en cause des normes qui emprisonnent le corps se solde par un échec dans le film. Le corps est plus que jamais prisonnier à la fin du récit. Toutefois, l'exploration de la peau permet de mettre en relief les limites qui la constituent, et en souligne leur violence. Comme chez Nobécourt et chez Darrieussecq, l'exploration excessive à laquelle se livre Esther se caractérise par un brouillage des configurations établies et une réévaluation de la tactilité. Dans le film, cette exploration est à la fois destruction du corps productif et créativité, souffrance et plaisir, enfermement et libération. Franchir les limites de la peau est également le moyen de repenser les limites du film, qui devient pour la spectatrice une expérience de l'excès multisensoriel à travers la caméra haptique.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons proposé une analyse de trois œuvres qui se livrent chacune à une exploration politique, poétique et esthétique de la peau. Nous avons révélé qu'il existe un réseau de connections entre les textes et le film, à la fois d'un point de vue thématique et formel. Comme nous l'avons démontré à travers notre étude, cette exploration épidermique se fait particulièrement excessive. Il s'agit de franchir la peau, cette frontière matérielle du corps, et ce faisant, mettre en scène un nombre de structures qui la constituent. Il s'agit également de suggérer un dépassement de ces structures à travers une réassignation affirmatrice et créative de la peau, qui a lieu à travers un nombre de figures de l'excès que nous avons analysées. La peau, véritable surface sensible dans les textes et les films, est à la fois porteuse d'information et d'attentes, ainsi que le lieu de l'inscription des sensations des personnages, elle se fait donc « méta-écran »[83] et méta-page, et permet d'engager une réflexion à propos du film et du texte.

Dans l'entretien qu'elle accorde à Elisabeth Philippe, interrogée à propos de son positionnement féministe au moment de l'écriture de *Truismes*, Darrieussecq répond :

[83] Walon, « Esthétiques de la peau », pp. 71–84 (p. 76).

> J'étais très en colère, furieuse à cause de ce qu'on n'appelait pas à l'époque le harcèlement de rue. J'avais débarqué à Paris à vingt ans, avec ma jupette et mes façons provinciales, je n'étais pas aguerrie à la rue parisienne et j'ai souffert parce que je ne comprenais pas ce qui m'arrivait.[84]

Le peau trop touchable et trop touchée est en effet au centre de l'imaginaire du récit, et résonne de manière saisissante avec l'actualité contemporaine. La peau est symboliquement et littéralement le lieu d'un contact mortifère à l'autre et à soi dans le texte. Le paradigme selon lequel l'extérieur du corps reflète son intériorité est appliqué dans la diégèse, et la transformation de la frontière qui donne forme à cet extérieur va remettre en cause la possibilité d'appartenance aux catégories du genre, de la race, et ultimement de l'humain. À travers la métamorphose, le texte réalise une reconfiguration de la peau, qui se trouve pourvue de nouvelles fonctions et toute livrée à sa dimension tactile et protectrice. Cette réassignation engage un rapport nouveau à l'environnement, dans une relation de *continuum* plutôt que d'opposition hiérarchique. Le procédé littéraire de métamorphose, permet donc de dépasser les limites de la peau humaine de façon littérale, mais également de façon figurée, à travers le décrochement de la dimension identitaire vers l'excès sensoriel.

La Démangeaison, à travers l'exploration de l'épiderme malade de la narratrice, se livre également à une réassignation de la peau. La peau d'Irène est dépeinte comme défaillante, et ne remplit pas ses dimensions symbolique, culturelle et sociale. Elle ne réalise pas l'accès au toucher de l'affection et de la sensualité, mais seulement à la violence des coups. La démangeaison, initialement perçue comme un symptôme de la maladie, devient au fil du récit un acte choisi par Irène, qui lui permet une exploration créative, sensuelle et affirmatrice de sa peau. Le texte cherche à inscrire la sensation en son sein, à travers un nombre de procédés que nous avons analysés et qui opèrent une réassignation de la tactilité et de la peau érogène. La peau devient dans le texte organe sexuel primaire et multi-orificiel. Nous avons pu ainsi parler d'écriture haptique pour désigner les stratégies déployées dans le récit, qui cherchent à sortir des carcans de la phrase canonique pour exprimer la multitude des sensations dans le texte. L'écriture

[84] Darrieussecq et Elisabeth Philippe, « Marie Darrieussecq : 'J'adorerais être reprise par Beyoncé' », *Bibliobs*, 30/10/2017 [en ligne] : <http://bibliobs.nouvelobs.com/tousfeministes/20171024.OBS6440/reactions/> [consulté le 30/01/2017].

haptique de Nobécourt ne manque pas de rappeler la recherche du « cinéma du corps » ou « des sensations ».

Dans ma peau de Marina de Van est un exemple édifiant de cette pratique filmique, le récit s'adonnant à une exploration particulièrement explicite de la peau. Dans le film, la peau fait bien frontière : elle enclot tout à fait Esther, d'un point de vue matériel, mais également symbolique. Prisonnière *dans sa peau*, comme le suggère la première partie du film, Esther cherche à l'ouvrir, et à dépasser les limites qui l'enserrent en mutilant son enveloppe charnelle. Là encore, nous avons observé un ensemble d'attentes mortifères inscrites sur la peau ainsi qu'un toucher tronqué. La peau béante, meurtrie, sanguinolente, est le *locus*, comme dans les récits littéraires examinés, d'une reconfiguration créative et sensorielle. À travers cette exploration excessive de la peau, l'expérience filmique se fait haptique, et désorganise l'expérience sensorielle. La productivité devient créativité, mais le dépassement de la norme conduit à l'inintelligibilité de l'individu, qui est finalement tout à fait exclue, davantage cadavre que corps.

La comparaison des trois œuvres est donc particulièrement fructueuse en ce qu'elle nous permet d'observer les différentes stratégies littéraires et filmiques qui cherchent à travers des figures de l'excès à reconfigurer le corps, et notamment la peau et le toucher. L'exploration narrative de l'épiderme se fait propice à l'expérimentation sensorielle, et textes et film témoignent d'un travail similaire sur le rythme, la sonorité et le son, le débordement et le gros plan, ainsi que le recours à la synesthésie et à nombre d'autres procédés examinés dans ce chapitre. Ces procédés sont marqués par l'excès, en ce qu'ils cherchent à dépasser les limites de chaque médium et à inscrire l'obscène du corps et la fulgurance de la sensation dans le récit, participant de la création d'une expérience multisensorielle. Ils témoignent d'une volonté de décrocher la peau de l'identité, pour la repenser à travers sa dimension tactile et haptique, qui la délivre du contact social oppressif, utilitariste, et souvent mortifère en ce qui concerne la peau féminine. Pourtant, les différentes formes d'expérimentation et de transformation de la peau se soldent par un échec, plus ou moins flagrant et violent, dans les trois récits. Tous nos personnages se trouvent exclus, enfermés ou bien rejetés de manière violente, voire mortelle en dehors de la communauté. La possibilité du contact apaisant et enrichissant à l'autre n'existe alors plus, à l'exception de l'héroïne de Darrieussecq qui fait l'expérience d'un nouvel être-au-monde, hors de la société humaine. Les récits

suggèrent donc ultimement l'impossibilité de reconfigurer la peau et le contact dans les sociétés capitalistes, sexistes, et hyper-normatives dépeintes. Pourtant, à travers les points de contact entre texte et films, une poétique excessive et intermédiale se dessine, et parvient à toucher.

Chapitre 2 : Explorer l'intérieur du corps dans *Rétention* de Marina de Van et *L'Équarrissage, La Conversation* et *Nous* de Laurence Nobécourt

Les œuvres étudiées dans ce chapitre font montre d'une fascination pour les processus les plus intimes et internes du corps, notamment à travers la mise en scène littérale ou figurée de l'excrémentiel et de la grossesse non désirée. Nous avons analysé dans le premier chapitre de cette thèse le motif de la peau dans les œuvres de Marie Darrieussecq, Laurence Nobécourt et Marina de Van comme seuil de dépassement matériel et littéral de la limite du corps normé et comme lieu d'une reconfiguration transgressive de l'épiderme et de sa fonction tactile. Les œuvres de Marina de Van et de Nobécourt, qui feront l'objet de notre étude dans ce deuxième chapitre, n'interrogent pas la frontière que constitue la peau. Elles la dépassent tout à fait et plongent plutôt à l'intérieur du corps pour en sonder les entrailles. À propos de la représentation de la sexualité dans la littérature féminine française contemporaine, Jordan note : « The logical extreme of this intimate movement towards the body is to penetrate the skin. What is the body like *inside* ? »[1] Comme nous le verrons, ce mouvement vers l'intérieur du corps s'applique à nos œuvres, hors du cadre de la représentation de la sexualité.

L'intérieur du corps, ses organes, la matière qui en est expulsée, sont des aspects de la corporéité qui sont généralement gommés de l'expérience humaine sociale, sauf dans le contexte médical où leur présence peut se faire ressentir de manière dramatique, ou bien dans l'intimité. Dans le court-métrage et les textes qui nous occupent, ces aspects se voient attribués un rôle central dans la narration (chez Marina de Van), ou constituent un motif filé (chez Laurence Nobécourt). Il s'agit donc de traverser la frontière du corps de manière littérale, à travers la monstration par le langage ou par l'image d'organes et de procédés biologiques qui concernent l'intérieur du corps soit la grossesse, l'expulsion du fœtus avorté, d'excréments, et l'ingestion montrée ou suggérée de matière fécale et fœtale. Traverser la frontière du corps implique également le franchissement d'un nombre de limites symboliques et morales qui se trouvent temporairement levées et problématisées à travers ces mises en scène, et engage une démarche poétique et esthétique dans la représentation du corps-frontière : une fois la

[1] Jordan, « Close-Up and Impersonal », pp. 8–23 (p. 12). C'est l'auteure qui souligne.

frontière matérielle du corps dépassée, qu'en est-il de l'intégrité du corps représenté ? Représenter l'intérieur du corps, chercher à montrer des organes habituellement invisibles, évoquer des sensations conventionnellement tues, est-ce là le moyen de réassigner la corporéité, ou bien la violence faite à la lectrice et à la spectatrice est-elle trop forte pour réaliser cette réassignation ?

La merde comme excédent

L'excrément appartient au domaine de l'ordure, du déchet. Il est littéralement frappé d'abjection, en ce qu'il est expulsé hors du corps, mais il l'est également symboliquement, en ce qu'il constitue une menace au désir d'intégrité de l'individu. Kristeva l'évoque en ces termes : « L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. »[2] Matière exclue du corps, qui ne lui appartient plus, à la fois soi et autre, elle est un excédent, un surplus immonde, qu'il faut détruire ou cacher, car elle est le rappel de l'animalité et de la mortalité de l'individu. Elle est également l'effondrement des frontières stables et proprement délimitées du corps et de la personne. De fait, un tabou persistant existe autour des fèces, comme le note Paul Ardenne : « Ce que rejette notre nature, convenons qu'il nous faut l'expulser à tous les titres, le tenir à distance de nos sens comme de notre pensée. »[3] L'idéal moderne du corps propre se construit loin des excréments. Comme l'observe Ardenne, seuls les enfants ont le droit de s'aventurer à jouer dans le monde du fécal. L'adulte n'a rien à faire du côté de l'excrémentiel, et toute manifestation d'intérêt trop prononcée le frappera nécessairement d'abjection.[4] La représentation de l'excrément apparaît donc nécessairement comme excessive. Elle transgresse la norme du visible et du dicible en mettant le tabou en pleine lumière ; elle engage également les normes d'hygiène et de bienséance qui touchent au corps.

De fait, dans le monde fictionnel, les excréments n'ont qu'une place marginale. Ardenne ajoute que si à l'ère prémoderne, Shakespeare ou encore Rabelais, que nous avons déjà évoqué dans l'introduction, dépeignent l'excrémentiel avec une verve

[2] Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 86.
[3] Paul Ardenne, *Extrême : esthétique de la limite dépassée* (Paris : Flammarion, 2006), p. 255.
[4] *Ibid*.

certaine, le mouvement hygiéniste moderne efface volontiers la représentation de l'excrément du texte et plus tard du film, si ce n'est pour l'associer à la dégradation physique et morale. L'une des représentations les plus notoires de cette stratégie est certainement *Salò ou les cent vingt journées de Sodome* (1975) de Pier Paolo Pasolini, dans lequel les personnages prisonniers sont contraints d'ingérer les excréments des tyrans qui les retiennent, dans une volonté d'annihilation totale de la dignité et de l'intégrité de la personne. Dans la littérature française contemporaine, un exemple vient à l'esprit, moins célèbre mais tout aussi révoltant. Dans *Poupée, anale nationale* (1998) d'Alina Reyes, la narratrice est obsédée par les excréments, et s'en repaît directement à la source, en les consommant dans les intestins de son mari après l'avoir assassiné. Enfin, il nous faut citer Charlotte Roche, dont le roman *Zones humides* (2008) explore la fécalité et la sexualité anale de manière explicite et dénonce notamment l'hygiénisme comme une contrainte particulièrement rigide imposée au corps féminin. Dans ces derniers exemples, comme dans *Rétention* (1997), que nous analyserons dans la première partie de ce chapitre, l'excrément est regardé comme une source de désir, tandis que, chez Nobécourt, le motif de l'excrémentiel tient de l'abjection, de ce qui doit être expulsé hors du corps propre. Notons dans cette perspective que l'excrément se voit attribué une place de plus en plus récurrente dans l'imaginaire contemporain, notamment dans les arts visuels, qui permet à Florian Werner de parler de « current renaissance of the faecal ».[5]

Sigmund Freud a établi de manière notoire le lien entre l'excrémentiel et le sexuel, et a théorisé l'importance de la phase anale dans la construction identitaire de l'enfant. À la suite de Freud, Werner observe que la relation de l'enfant aux excréments structure sa perception des frontières de son corps : « Once the child learns to control the muscles of the rectum and anus, it finally gains power over its body and the bodily

[5] Florian Werner, trad. Tereza Kuldova, « Excerpts from 'Dark Matter : The History of Shit' », *Journal of Extreme Anthropology*, 1.1 (2017), 63–80 (p. 66). Werner recense un nombre de travaux d'artistes qui ont choisi de faire de l'excrément le sujet de leur exploration créative. Il évoque notamment l'artiste belge Wim Delvoye, qui avec l'aide d'une équipe de scientifiques, a recréé un système digestif dans son œuvre *Cloaca* (2000) ; ou encore *Shit Head* (1998) de Mark Quinn, une sculpture formée à partir des excréments de l'artiste. L'observatoire de l'art contemporain évoque également la célèbre *Mierda d'artista* (1961) de Piero Manzoni, ainsi que les œuvres de Gérard Gasiorowski, Jacques Lizène, Paul McCarthy ou bien d'Andres Serrano, comme autant d'exemples de l'exploration de la fécalité dans les arts visuels (voir : Nina Rodrigues- Ely, « Esthétique de l'excrément », *Observatoire de l'art contemporain*, 17/05/2016 [en ligne] : <http://www.observatoire- artcontemporain.com/revue_decryptage/tendance_a_suivre.php?id=20120822> [consulté le 29/09/2017]). L'excrément est bien sûr exploité comme élément comique dans les comédies grand public, mais il semble difficile de parler de réassignation créative dans ce cas, le comique résultant précisément du caractère dégoutant de la matière fécale.

boundaries. »[6] Il ajoute que cette phase constitue une étape vers l'autonomie du sujet dans l'enfance et marque l'affirmation de son agentivité : « The free will of people expresses itself in the power of disposition over one's shit — *vis-à-vis* their own bodies, as well as their surroundings. »[7] L'excrément joue donc un rôle fondateur dans l'établissement du corps-frontière et le sentiment d'intégrité de la personne. À travers la maîtrise du processus d'expulsion des excréments, c'est la géographie du corps propre qui se dessine, ce qui fait partie du corps et ce qui doit en être exclu, en d'autres mots, ce qui est soi ou ce qui est autre.

De fait, bien que le tabou autour de l'excrément soit persistant, la psychanalyse, l'art, et d'autres formes de pensée et de créativité, ont tenté de contrebalancer l'abjection qui le frappe et d'introduire un regard plus positif ou du moins plus ambigu sur les fèces. Ardenne note ainsi que leur récupération peut se faire affirmative et subversive : « Se réapproprier ses propres excréments […] c'est de surcroît la possibilité de réapprivoiser le corps intime. Et c'est l'occasion subsidiaire, toute politesse oubliée de vaincre les inhibitions nées de l'éducation, de l'interdit moral et de la convention sociale. »[8] Le rapport à l'excrémentiel, à ce qui à la fois constitue et franchit la ou les limite(s) du corps, se fait donc libérateur. En effet, nous verrons que la relation à la matière fécale peut tenir d'une forme de jeu et marquer une volonté de retourner au corps infantile, et intime ; un corps qui se construit donc en négatif du corps social ou normé, du corps propre et discipliné.

Cette recherche de mise en mots des mouvements intimes et intérieurs du corps nous permet de rapprocher des récits qui paraissent *a priori* étrangers. Ainsi chez Marina de Van comme chez Nobécourt, les récits du corps passent-ils par le franchissement du tabou lié à l'excrémentiel : par la représentation à l'écran de la défécation et de l'excrément, l'ingestion de matière fécale ou encore l'assimilation du fœtal à l'excrémentiel et la mise en scène de l'expulsion de la matière fœtale dans le texte. Chez l'auteure et la cinéaste, la mise en scène du tabou s'inscrit dans une réflexion sur les sensations du corps, et l'esthétique haptique que nous avons identifiée tient un rôle d'importance dans l'exploration de la matière abjecte. Qui plus est, si à première vue la représentation de la grossesse non désirée et de l'avortement semble éminemment plus polémique que celle de la merde, nous verrons que le corps dans la

[6] Werner, pp. 63–80 (p. 73).
[7] *Ibid.*, p. 74.
[8] Ardenne, p. 260.

défécation ouvre la voie vers une véritable réflexion politique. On abordera notamment la question de la productivité du corps, comme nous l'avons déjà fait dans le chapitre précédent, et avec elle des structures sociales qui organisent notre corps. Il s'agit également de penser le corps-frontière dans son rapport à l'autre : le fœtus, la matière autre dans le corps, ou encore l'ultime autre, la merde abjectée.

Délire fécal dans *Rétention*

Rétention est un court métrage, d'une durée d'environ quatorze minutes, écrit, réalisé et interprété par Marina de Van en 1997.[9] À notre connaissance, il n'existe aucun commentaire critique sur les courts métrages de Marina de Van, en dehors de quelques lignes dans des articles de presse ou universitaires consacrés à ses longs métrages.[10] Le film n'a d'ailleurs été projeté qu'à l'occasion de quelques festivals (Pantin, Dublin, Poitiers) et apparaît dans les bonus du DVD de *Dark Touch* (2013), le dernier long métrage de la réalisatrice. Le récit très court et énigmatique se passe de dialogue dans sa quasi-totalité et représente une jeune femme, qui reste anonyme, et qui semble tout à fait absorbée par son propre corps, notamment par les phénomènes d'ingestion et d'expulsion de la matière, ainsi que par le contact avec la peau et les orifices du corps.[11] Le titre du film peut ainsi être compris comme une allusion à la constipation du personnage et à son ultime désir de garder pour elle ses excréments, désir qui la pousse à les ingérer.

De manière très concentrée, on retrouve dans le film de nombreuses thématiques abordées dans *Dans ma peau*, notamment une curiosité quasi pathologique pour la matérialité du corps, l'exploration de sensations inédites à l'écran et le questionnement implicite des normes sociales qui régissent le corps. Le récit se constitue d'une succession de scènes assez décousues. Une jeune femme seule dans son appartement jonché d'ordures tente de déféquer puis se nourrit d'une matière épaisse et noirâtre, que

[9] *Rétention*, Bonus *Dark Touch*. Réal. Marina de Van. KMBO. [1997] 2014.
[10] À propos de *Rétention* et de *Bien sous tous rapports* (1996), Tarr note par exemple que : « In each case, de Van takes a disturbing comic or realist perspective on the body into the realm of horrifying fantasy. » (« Director's Cuts », pp. 78–91 (p. 80)). Des aspects que nous explorerons dans cette section.
[11] Dans un entretien qu'elle m'a accordé, Marina de Van explique que c'est bien la sensation et la question du contact, et non celle d'une logique narrative, qui organisent le court récit : « [Il s'agit du] rapport entre le corps et la matière. Les étoffes, le papier, le papier toilette. […] Mon scénario, c'était ça. Elle ne trouvait rien d'assez doux pour s'essuyer. C'est pour ça qu'elle retient l'excrément. […] Mais c'est un film très sensoriel, il n'y a pas vraiment de scénario. » (Entretien non publié (2018)).

l'on n'identifie pas vraiment mais qui évoque la matière fécale. La suite du récit prend une tournure de plus en plus surréaliste. Le personnage, qui semble chercher à dissimuler son identité, se rend dans un bar pour boire un verre et là va de nouveau aux toilettes, desquels elle s'enfuit alors qu'on tape à la porte. La scène suivante se déroule dans la rue, où un accident survient, supposément provoqué par la jeune femme. Un plan fixe nous révèle une conductrice avec les yeux crevés. Puis la caméra montre de nouveau l'héroïne. Elle rampe vers une cuvette de toilettes qui se trouve dans la rue, au milieu des débris de l'accident. Une scène fantasmatique s'ensuit, au cours de laquelle l'héroïne paraît éprouver un plaisir d'ordre sexuel lié à la tentative d'expulsion d'excréments et au contact de ceux-ci. Enfin, le personnage tente de protéger puis ingère des excréments (les siens ?) qu'elle ramasse sur le trottoir alors qu'un groupe de pompiers s'empare de son corps et la sangle avant de l'emporter dans une ambulance.

Dans cette section, nous examinerons de quelles manières la représentation de la fécalité réalise une réassignation du corps hors du cadre normé. En effet, la fécalité dans ce court récit ouvre la voie à une exploration sensuelle du corps, ainsi qu'à une réflexion sur la productivité et l'utilitarisme. À travers son rapport à l'excrément, le corps est un site de résistance à un nombre de pressions bienséantes, hygiénistes, genrées ou encore productivistes. Enfin, le récit performe le fantasme d'un corps sans frontière, et ce faisant questionne la relation du corps propre à l'altérité.

Le corps intime

La représentation de la fécalité dans le film permet d'engager la spectatrice dans une exploration créative du corps intime. La première partie du film se déroule dans l'espace privé, à l'intérieur de l'appartement de l'héroïne anonyme interprétée par Marina de Van. L'incursion dans l'intime est évoquée dès l'ouverture du film à travers l'image de la serrure, par laquelle l'œil de la caméra observe. Cette scène nous évoque les propos de Pascal Bonitzer cité par Beugnet : « Au cinéma, un trou est toujours dramatique. C'est un puits, c'est une plaie, c'est une serrure où se glisse l'œil du voyeur […] C'est un trou noir, un anus, un sexe ouvert, un ventre béant, un gouffre. »[12] En effet, cette ouverture à travers le trou de la serrure nous conduit vers les parties les plus

[12] Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle* (Paris : Cahiers du Cinéma, 1999), p. 31, cité dans Beugnet, « Close-up Vision », pp. 24–38 (p. 25).

intimes du corps. La scène se déroule ensuite dans l'obscurité des toilettes, lieu du tabou par excellence, comme l'a immortalisé Luis Buñuel dans *Le Fantôme de la liberté* (1974), à travers le jeu d'inversion qu'il met en place, et où dîner devient alors le fait de l'obscène tandis que des amis se retrouvent pour déféquer ensemble autour d'une table. La mauvaise qualité de l'image reflète l'aspect sale et défraîchi du décor.[13] Là, nous observons l'héroïne se déshabiller et révéler sa nudité frontale à l'écran tandis qu'elle s'assoie sur la cuvette des toilettes, une scène peu représentée au cinéma et peu fréquente dans le champ visuel humain, puisque le décorum social impose que cette pratique ait lieu dans la solitude d'un espace clôt. La position voyeuriste de la spectatrice est également reflétée à travers l'image d'une passante jetant un regard vers la fenêtre des toilettes.

L'incursion dans l'intimité se veut excessive à travers la technique du gros plan sur la vulve, typique du genre pornographique, dont l'utilisation est détournée ici pour révéler le moment de la miction, comme dans *Une vraie jeune fille* (1975) de Catherine Breillat. L'emphase est placée sur le son dans la scène, qui ramène l'organe sexuel féminin à sa fonction la plus organique. La caméra dévoile ensuite le visage du personnage en gros plan. Le jeu de Marina de Van fait de la scène d'expulsion, ou plutôt de tentative d'expulsion, un mélange de plaisir et de douleur. Le corps est tout rendu à son aspect organique et matériel. Le personnage entretient un rapport à la fois infantile et sexuel à l'excrément. Dans cette perspective, notons qu'elle tient à la main un collier de grosses perles. Le jeu avec les perles, qui évoque à la fois un chapelet et les grosses perles de bois avec lesquelles jouent les enfants, souligne la curiosité tactile pour les boyaux de l'intestin et la matière fécale et permet en même temps d'incorporer un rythme saccadé à la scène à travers le bruit des perles et les gémissements du personnage, qui suggèrent l'extase orgasmique (Fig. 1).

La curiosité que l'héroïne ressent pour le fécal passe par tous les sens, qui sont convoqués dans l'exploration du corps intime ; des aspects de la corporéité refoulés par le conditionnement social. Ainsi l'accent est-il mis sur le goût, et notamment l'ingestion, qui est présentée comme une source de plaisir sensuel. Une première image montre le personnage en train de manger une pomme avec un appétit quasiment sexuel, puis la coprophagie est suggérée à l'aide d'un gros plan sur la moitié basse du visage

[13] Comme pour *Baise-moi*, la mauvaise qualité de l'image est certainement due aux ressources limitées dont la réalisatrice disposait pour ce projet, puisqu'il s'agit d'un film réalisé dans le cadre des études de Marina de Van à la Fémis.

de l'héroïne et notamment sa bouche en train d'ingérer une matière noire difficilement identifiable (Fig. 2). Là encore, un jeu avec les codes du gros plan est mis en place. Le gros plan sur le visage est traditionnellement porteur d'information et d'émotions. Ici, le visage est coupé en deux, il ne se fait plus la matrice de l'identité du personnage.[14] La bouche est également transfigurée. Les dents ne sont pas visibles, recouvertes de matière noire ; la matière ingurgitée est difficilement identifiable et la bouche est muette. Elle est toute livrée à l'ingurgitation, submergée par la matière dont elle se délecte. Un plan rapproché montre ensuite le personnage en train de manger avec les perles qu'elle malaxait dans la scène analysée plus haut, renforçant l'idée de l'ingestion d'excréments. La présence du chapelet de grosses perles, qui évoque le religieux, participe du renversement suggéré par l'exploration sensorielle, qui fait de l'abject l'attirant, et qui place le sacré dans les toilettes.

L'emphase sur le tactile doit également être notée, qui comme dans *Dans ma peau*, donne une qualité haptique à l'image, et évoque le côté à la fois ludique et sexuel de l'exploration de l'héroïne. Ainsi, le personnage effleure ou triture les objets qui l'entourent dans l'appartement, notamment les déchets dans la poubelle ou encore des tubes de peinture filmés en gros plan. Elle semble fascinée par le phénomène d'expulsion de la matière en provenance du tube, dont elle s'enduit les doigts pour en sentir le contact, mais également pour en humer l'odeur, et pour en goûter la saveur. La sensualité haptique conférée à l'image est également suggérée par le gros plan sur les draps à la fin de la scène (Fig. 3), qui évoque la douceur de la texture du tissu à travers les jeux de lumières sur les plis et le mouvement de la caméra, qui semble caresser plutôt que filmer et ajoute au délire sensoriel qui frappe l'héroïne. L'emphase sur une multiplicité de matières fait du contact le premier mode de redécouverte du corps intime. La caméra haptique place la spectatrice dans une position ambigüe, la fusionnant avec l'exploration transgressive du personnage.

La deuxième partie du film se passe à l'extérieur de l'appartement, où l'exploration haptique atteint son comble. Une première occurrence montre le personnage accroupi sur les toilettes turques d'un bar, reproduisant la scène de tentative de défécation dans l'appartement évoquée plus haut. Là, le chapelet a été remplacé par des morceaux de verre, que le personnage triture. La coupure de la peau, qui laisse couler le sang, semble

[14] Une technique que nous retrouverons dans notre analyse de *Ne te retourne pas* (« Défiguration et hantise » (pp. 211–13)).

être un moyen d'engager la libération de l'intestin qui fait de la rétention, et avec lui de libérer le corps de ses pulsions et fantasmes.[15] La frontière du corps se brise pour permettre l'expulsion, mais une fois de plus, la tentative n'aboutit pas.

La séquence suivante est tout à fait fantasmatique. L'héroïne rampe vers des toilettes qu'elle trouve en pleine rue et qu'elle enfourche de manière lascive, puis se succèdent un plan sur les toilettes turques maculées d'excréments et un plan de l'héroïne nue dans l'obscurité en train de malaxer son ventre, et on le comprend ses intestins à travers sa peau. En effet, un gros plan révèle ensuite les mains au contact des viscères au son de la respiration saccadée et des organes triturés, puis un ultime gros plan sur le visage de l'héroïne suggère le paroxysme du plaisir orgasmique (Fig. 4). La caméra réalise la pénétration dans l'intimité du corps la plus excessive ici et le recours à une visualité haptique force la spectatrice à partager ce fantasme excessif, régressif ou plutôt régressif à l'excès. En même temps, le gros plan sur les toilettes turques couvertes de matière fécale semble assimiler le corps au réceptacle de l'ordure. Une lecture haptique du film suggère de dépasser la dimension symbolique de l'excrément, pour réévaluer sa dimension matérielle. En effet, le récit met en scène une curiosité pour la matière brute du corps, pour le contact matière contre matière, peau, organe et ultimement papille contre merde, dans une recherche sensuelle et sensorielle d'appréhension du corps hors des carcans normés. L'image explore le corps dans son aspect le plus asocial, révélant ce que non seulement il n'est pas convenable de voir, mais également ce qu'il est impossible de voir et de toucher. Elle participe de ce fait d'une reconfiguration de notre relation au corps à l'écran : l'image excède les interdits, elle dépasse les limites des possibles du corps.

Accumulation et rétention de l'ordure : désorganiser le corps ?

Nous l'avons observé, la mise en scène du corps intime et d'aspects de la corporéité habituellement cachés, voire abjectés sont ici mis au premier plan et se font le lieu d'une exploration sensorielle excessive. Le désir de rétention de l'ordure est manifeste au sein de l'espace également à travers la représentation de l'appartement jonché de détritus et d'immondices. Le contact avec l'ordure, révélé à l'écran en gros plan, semble enchanter

[15] Cette mise en scène de la peau blessée, coupée, ensanglantée nous ramène à notre réflexion sur *La Démangeaison* et *Dans ma peau*, développée dans le premier chapitre.

le personnage. Ni l'appartement ni le corps ne sont propres. Au contraire, le corps évolue dans l'ordure dans son habitat, et s'en repaît. L'appartement apparaît ainsi comme une métaphore du corps, comme en témoigne le parallèle établi par les jeux de caméra entre le système digestif du corps et la tuyauterie de la salle de bain.[16] Le déchet, l'ordure, habituellement dissimulés de l'espace du foyer et régulièrement rejetés à l'extérieur, sont ici surexposés et accumulés à l'intérieur de l'espace intime, objets du regard, du toucher, et potentiellement de l'ingestion. Une logique de renversement est à l'œuvre ici, où le socialement exclu devient partie intégrante du foyer. L'ordure se voit attribuée une place d'honneur, au sein du foyer, et au sein du corps. Au-delà de la représentation de l'intime, à travers la représentation du processus de digestion tronqué, et notamment les phénomènes de rétention et d'accumulation de l'ordure, c'est une conception utilitariste du corps que le court récit cherche à problématiser, définie par une logique de production et d'enrichissement. Dans le processus de digestion, le corps fonctionne comme il se doit à travers la rétention des nutriments et l'expulsion de l'ordure ; de la même manière, la société fonctionne selon l'établissement de l'ordre, qui implique l'expulsion du détritus hors de la ville. De fait, Werner établit un parallèle entre le métabolisme humain et la gestion de l'ordure dans nos sociétés :

> Human culture is built on shit. Not only because our cities, the paradigmatic example of our modern civilization, are built above gigantic sewage systems. Not only because our metabolism and with it our life itself would be impossible without the excretion of shit. But also because it is only when we draw a line of separation from shit, we come to know what culture is.[17]

L'accès à l'humanité et le fonctionnement de la société sont donc organisés autour du traitement et de l'effacement de la merde de notre espace social et de notre foyer. En accumulant l'excrément et l'ordure, le film problématise l'organisation sociale et organique du corps. En effet, du point de vue du corps, l'ingestion et la digestion entrent dans une logique de consommation et d'accumulation d'éléments qui conduisent à son enrichissement. Or, ici l'accumulation, la rétention, n'ont pas valeur d'enrichissement,

[16] Un parallèle problématique, puisqu'il évoque un nombre de clichés attachés au corps féminin. Détrez et Simon notent la comparaison stéréotypée entre la tuyauterie, l'eau et le corps féminin dans les œuvres contemporaines d'un nombre d'écrivaines, que nous observerons d'ailleurs chez Nobécourt. (Détrez et Simon, p. 146).
[17] Werner, pp. 63–80 (p. 63).

mais tiennent plutôt du déraisonnable, voire du mortifère. Accumuler l'ordure et la merde semble plutôt tenir du contre-productif : c'est la mort du corps qui en résulte ultimement.

L'aspect problématique et subversif de la matière fécale dans notre société de consommation capitaliste est observé par Werner. Il y note que dans une économie capitaliste hyper-régulée et « oriented towards maximum efficiency and smooth functioning, shit becomes the last frontier : a seemingly meaningless and valueless substance that resists its own incorporation into the world of market economy. »[18] L'analyse de Werner nous est particulièrement précieuse pour penser le corps et l'excrémentiel dans le film de Marina de Van. Il n'y a pas d'allusion au mécanisme de production et au monde du travail dans *Rétention* (contrairement à *Truismes, La Démangeaison* et *Dans ma peau*, ainsi qu'aux œuvres de Despentes que l'on étudiera dans les chapitres suivants). Pourtant, à travers son choix de représenter le processus de digestion, le récit met en scène le corps utile et le pouvoir subversif du fécal. La merde, dans toute son outrance, contrevient à l'idéal productiviste qui donne forme au corps. Il s'agit donc de défaire les rouages de la production, d'en inverser les valeurs. Le corps n'est plus utile, « animal rodé pour la machine en marche »[19] (*D* : 77) pour reprendre les termes d'Irène dans *La Démangeaison* : il est contre-productif, il excède le rôle qui lui est biologiquement et socialement assigné. La matière qui est assimilée socialement à un mouvement de production est détournée de son utilité première et réinvestie d'une valeur nouvelle. Elle devient source de plaisir et de réinvention, d'excès régénérateur. La scène d'ingestion du fécal est notable dans cette perspective. Ainsi, contrairement à *Salò* de Pasolini, la consommation de la matière fécale ne passe pas ici par la destruction sadique du rapport humain, mais plutôt par la volonté de démanteler le corps productiviste, utile et efficace, des problématiques qui sont effleurées dans les quelques quatorze minutes du film et qui seront développées dans le travail de la cinéaste comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent. L'accumulation, la rétention et l'ingestion de l'ordure représentent le contre-productif par excellence.

La mise en image de la fécalité dans le film peut être lue de fait comme une métaphore de la création artistique. À travers le rejet du corps utile et la sublimation du

[18] *Ibid*., p. 66.
[19] Terme également employé par Werner : « Shit is the absurd and the redundant *per se* ; a lumpy substance in the gears of our economic machine. » (*Ibid*.).

corps intime, le film transgresse et transcende les frontières sociales et symboliques qui constituent le corps. Le corps n'est pas productif, il est créateur : l'utile, le trivial, le fonctionnel qui caractérisent la digestion deviennent ici le beau, le désirable, le délicieux. Le corps et l'excrément sont matières modelables, sources d'expérimentation et d'inventivité. Le court récit n'est pas à prendre de manière littérale comme une nouvelle manière d'être au corps : comme dans *Truismes*, *La Démangeaison* ou *Dans ma peau*, le personnage féminin est appréhendé et exclu à la fin du récit. Il faut plutôt y voir une réassignation créative du corps abject, du corps régressif représenté comme une source de réinvention qui ébranle la spectatrice et la heurte, la confrontant à ses tabous, ses fantasmes et autres répressions, tout à coup matérialisés et condensés à l'écran, dans un récit dont la fulgurance contribue à la violence de l'excès.

Fantasme du corps sans frontières

Le court-métrage met donc en scène le dépassement des limites du corps. La caméra traverse la frontière matérielle du corps et montre ce qui se passe sous la peau. Un travail sur l'espace et le cadrage rend qui plus est à l'écran ce fantasme du corps dé-limité. La progression de l'intérieur de l'appartement vers l'extérieur de la rue, de l'extérieur du corps vers l'intérieur des entrailles brouille, voire annule la possibilité de la frontière. Le recours au gros plan sur la vulve dans la première scène, puis plus tard à travers les plans alternés sur le ventre, les intestins, les toilettes maculées d'excréments, dessinent une géographie nouvelle du corps, où les organes et les excrétions les plus dissimulés par les frontières sociales ou matérielles du corps remplissent toute l'image.

Cette abolition va de pair avec l'abrogation d'un nombre d'attitudes normées comme nous l'avons noté. Le personnage est désocialisé, le contact avec le monde est rompu et même quasi inexistant dans le récit, le corps intime n'a pas de place dans le corps social, il doit être gommé. Dans cette perspective, il est isolé : la première partie du film montre l'héroïne seule dans son appartement. Le langage est quasi absent du récit, remplacé par des gémissements et des cris de douleur ou de plaisir. Le corps se fait substitut du langage verbal. La seule scène d'échange social est marquée par l'étrangeté. Alors que le personnage se rend dans un bar, tout — de sa tenue à sa posture, jusqu'au langage qui lui fait aussi défaut puisqu'on lui sert du vin alors qu'elle

demande un café — marque l'étrangeté, voire l'échec du contact social. Le bar est très bruyant, de nombreuses personnes sont présentes ; pourtant l'héroïne se trouve seule au comptoir, tout à fait isolée du bourdonnement ambiant. Comme la narratrice de Nobécourt, elle gratte sa peau ; un plan sur ses pieds, qui ne tiennent pas en place, suggère son impatience et son désir de se retrouver dans les toilettes pour se livrer à sa pulsion. Sa relation à son corps l'exclut du corps social, incarné par les clients du café, et par là même des normes qui régissent le corps.

De la même manière, le travelling sur la rue déserte alors qu'elle s'enfuit du café suggère le décrochement social. Comme dans *Dans ma peau*, le paysage urbain est incapable d'accommoder le corps hors norme. Le corps désocialisé est même animalisé. L'héroïne est filmée dans les toilettes turques du bar, et sa position accroupie filmée en plongée, qui la diminue, évoque l'animalité. La performance de Marina de Van laisse passer l'intensité de l'émotion sur son visage. La spectatrice voit s'inscrire sur son visage le plaisir puis la peur panique quand elle entend quelqu'un approcher. La crainte de la rencontre avec l'autre la pousse à s'enfuir par la fenêtre dans un mouvement furtif qui place le corps du côté de l'instinct animal. Le corps est tout rendu à la pulsion régressive.

L'ingurgitation de l'excrément apparaît dans cette perspective comme le moyen le plus excessif de reconfigurer les frontières du corps propre. Dans son étude, Werner évoque les nombreuses manières dont l'excrément a été historiquement mobilisé comme une arme, notamment dans un contexte de guerre, afin d'objectifier et d'abjecter l'autre. Il analyse dans cette perspective le fait de jeter de la merde sur quelqu'un comme un moyen d'effondrer la frontière entre soi et autre. Dans cette configuration, la personne qui reçoit l'excrément se trouve salie, teintée de l'abjection qui caractérise la matière fécale. Mais plus encore, la personne salie devient symboliquement la partie la plus abjecte du corps de son attaquant, elle devient sa merde. Il ajoute :

> Within one and the same paradoxical gesture, the shit thrower both incorporates the other and expels him. The dirtied victim thus finds himself in a symbolic middle position of double negativity : he is no longer himself — but he is also not someone else. He is that which the other has eliminated, a foreign body in his shit.[20]

[20] *Ibid*., p. 69.

Dans la configuration décrite, l'acte de jeter de la matière fécale sur quelqu'un permet à la fois l'incorporation de la personne et son abjection. La victime est déchue de son intégrité, couverte de l'ordure de l'autre, les frontières de son être en sont dissolues. La merde a donc lien direct avec l'élaboration du corps et des frontières qui constituent le rapport à soi et à l'autre, soulignant l'aspect fluctuant de ces frontières.

Dans *Rétention*, le personnage ne jette pas ses excréments ni ne les reçoit, mais elle ingurgite les excréments sur le trottoir sans que l'on sache s'il s'agit des siens. On n'est pas ici dans un rapport d'agression à l'autre. Au contraire, il s'agit plutôt de l'ingurgitation dans la fusion et le désir du contact excessif. L'excrément sur le sol incarne un corps autre, abjecté du corps propre, ou du corps de l'autre : il représente l'autre ultime. Selon la logique de Werner, en ingurgitant l'excrément, le personnage devient donc merde, le contact avec l'ordure étant le lieu de la désintégration des frontières de l'ego et de la transformation du corps en ordure. À travers cet acte qui tient du tabou ultime, l'ingurgitation du corps abjecté, du corps le plus autre qui soit, est réalisé le fantasme d'éprouver le corps sans frontière, le corps dé-limité. En effet, la frontière entre le soi et non-soi tombe, l'intérieur et l'extérieur deviennent des catégories factices dans une recherche de fusion perdue avec l'autre présymbolique abjecté.

Le récit fait montre d'une volonté de représenter le corps asocial, rendu à ses pulsions, à travers la mise en scène de la fécalité. La réassignation de la merde en force libidinale et créative dans le film permet un questionnement à propos des limites qui structurent le corps. L'excrément, matière inutile et abjecte, problématise notamment la conception productiviste du corps et la rétention et l'accumulation se font excessive et improductive dans le court métrage. Ces éléments permettent d'élaborer le fantasme d'un corps sans frontière dans le récit. L'ingurgitation de la merde lève qui plus est un tabou, la limite de l'acceptable, du montrable est transgressée. La plus grande transgression réside peut-être dans le fait que cet acte n'est pas représenté sous le mode de l'horreur, mais plutôt avec appétence à l'aide d'une caméra haptique, rendant l'empathie impossible dans le processus d'identification à l'écran et plaçant la spectatrice dans une position particulièrement inconfortable, où son intégrité propre semble menacée.

Enfin la maîtrise finale du corps par les forces de l'ordre et l'ingestion des excréments qu'elle tentait initialement de protéger ainsi que le gros plan sur son visage couvert de sang et de matière fécale contribuent à véhiculer pleinement l'image d'un corps exclu de l'humanité et maté par la force sociale. Pourtant, le corps infantile, animal, présymbolique est libéré dans l'espace du film. Le film suggère la possibilité d'un corps présocial, sans tabou et guidé par un plaisir autocentré vers les excrétions et les organes du corps propre. L'incohérence narrative qui se caractérise par un enchaînement de scènes sans construction d'une intrigue déterminable, l'absence quasi totale du langage (et sa confusion quand il est utilisé) ainsi que la brièveté du récit, confèrent au film une qualité onirique et participent de cette exploration du corps intime traversé par l'intensité de la sensation. La cohérence semble absente au sein même de la structure et du sens, qui apparaissent eux aussi submergés par la sensation et la matière brute, qui s'imposent à la spectatrice à travers le choc de l'image. La menace de la perte de l'intégrité corporelle à travers le contact avec la matière fécale signale le décrochement total du point de vue symbolique.

La mise en scène excessive du corps permet donc de créer un espace filmique où le corps est désocialisé, à travers l'exploration de la pulsion, la régression infantile, l'animalité, soit tous les aspects réprimés du corps rendu docile par l'organisation sociale. Cette exploration confronte la spectatrice à la représentation de ce qui tient du domaine de l'intime, du tactile mais également de l'immonde, de l'abject et du tabou. À travers cette confrontation, un renversement des valeurs s'opère – un renversement performé sur la spectatrice, qui fait du récit filmique un lieu de reconfiguration du corps mais également un lieu de trouble, voire de heurt. Comme nous le verrons, l'exploration des entrailles, bien que thématiquement très dissemblable chez Nobécourt, se fait sur un mode similaire.

Grossesses non désirées et avortements chez Laurence Nobécourt

Le traitement du corps dans *Rétention* peut de prime abord sembler assez éloigné de la représentation de la grossesse et de l'avortement chez Nobécourt. D'une part, ces thèmes sont éloignés du processus digestif qui est à l'honneur chez Marina de Van. Ils sont, d'autre part, plus classiques dans une certaine mesure, et s'inscrivent dans une

tradition de la littérature produite par des femmes depuis les années 1970.[21] En effet, la grossesse et/ou son interruption en tant qu'expérience physique strictement féminine constituent un des objets d'inspiration très présents dans l'imaginaire contemporain, avec bien sûr Annie Ernaux sur le mode fictionnel puis autobiographique ; ou bien Nancy Huston et Darrieussecq, par exemple. En effet, dans *Truismes*, étudié dans le chapitre précédent, un avortement réalisé dans des conditions exécrables constitue l'un des nombreux actes de violence infligés à la narratrice. Dans le contexte du récit, la procédure est une source de crainte pour la jeune femme, à cause de commandos anti-avortement qui menacent les femmes ainsi que du traitement brutal parfois imposé aux patientes par la communauté médicale.[22] De fait, le processus est particulièrement horrifiant dans le récit, puisque la narratrice y subit un double curetage sans anesthésie tandis qu'un militant anti-avortement est enchaîné à la table d'opération durant l'intervention et se trouve couvert du sang de l'héroïne, matérialisant la dimension morale qui pèse sur le corps des femmes.[23]

Dans le chapitre qu'elle consacre à l'œuvre de Nobécourt, Jordan compare la représentation de l'avortement chez Nobécourt à l'écriture d'Ernaux, en soulignant la volonté chez les deux écrivaines d'explorer l'aspect matériel de la procédure. Elle remarque toutefois que chez Ernaux, la question de l'avortement ne se pose pas comme un dilemme moral, tandis que l'écriture de Nobécourt se situe dans une zone problématique du point de vue éthique. Dans cette perspective, Jordan note que la représentation de l'avortement chez Nobécourt est « one of the most challenging ones in contemporary literature ».[24] En effet, l'avortement occupe une place particulière dans

---

[21] En ce qui concerne la grossesse. L'avortement devient un lieu commun de la littérature produite par des femmes plus tardivement, à partir des années 1990 (voir : Détrez et Simon, p. 143).

[22] Dans les années 1990, au moment de l'écriture des récits de Darrieussecq et Nobécourt, des commandos anti-avortement existent toujours en France (voir : Ministère de la Santé, « IVG : un droit garanti par la loi », 25/09/2013, mis à jour le 19/10/2017 [en ligne] : <https://ivg.gouv.fr/ivg-un-droit-garanti-par-la-loi.html> [consulté le 11/02/2018]).

[23] Notons toutefois que comme nombre des actes de violences les plus abjects décrits dans *Truismes*, l'épisode est traité avec beaucoup d'humour.

[24] Jordan, *Contemporary French Women's Writing,* p. 53. Morello s'est également penchée sur la question selon un angle psychanalytique et voit dans la représentation de l'avortement dans les œuvres de notre corpus un moyen de mettre en scène la relation mortifère à la mère. Dans cette configuration, le fœtus avorté est une figuration de la mère, mauvaise part autre en soi qu'il faut éliminer. Mais selon Morello il y a également identification inconsciente entre soi et le fœtus, l'avortement étant alors, ou plutôt également, une forme de suicide, l'ego étant vaincu par le rapport destructeur à l'autre (« Avortement/accouchement/de soi/de l'autre : le douloureux apprentissage de l'être femme dans la fiction de Nobécourt », *Australian Journal of French Studies*, 42. 1 (2005), 122–35). Enfin, Fréville analyse la relation mère-enfant et voit dans la représentation de l'avortement dans les textes une généalogie du trauma (« Avortements et violences maternelles dans les œuvres de Lorette Nobécourt », pp. 257–75).

les premiers écrits de Nobécourt. D'abord de manière métaphorique, puisqu'elle définit les rapports humains en termes de curetage, terme qui désigne l'opération de vider une cavité de son contenu et qui est communément usité pour faire référence à un avortement chirurgical.[25] Ainsi la narratrice de *La Conversation* constate-t-elle : « toute ma vie, toutes mes relations avec les autres n'ont été qu'un vaste curetage. » (*C* : 51). Le corps pour Nobécourt est comme violemment vidé de sa substance, de ses sensations et de son désir dans la société contemporaine, comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, et le terme de curetage rend compte de cette dépossession. La grossesse non désirée et l'avortement sont également évoqués de manière littérale dans plusieurs de ses œuvres.

L'Équarrissage (1997) est un récit court et partiellement autobiographique, dans lequel la narratrice Hélène (soit LN, les initiales de l'auteure) évoque son expérience de l'interruption de grossesse et le désir de sa propre mère d'avorter alors qu'elle était enceinte de la narratrice. *La Conversation* (1998) est un roman bref, dans lequel on retrouve une narratrice prénommée Irène. De fait, certains éléments de *La Conversation* font écho au récit de *La Démangeaison* sans en constituer une suite véritable. Le récit retranscrit une discussion entre Irène et son avocate à la veille de son procès après avoir agressé son amant (il s'agit de l'une des dernières actions commises par la narratrice de *La Démangeaison*). Irène se lance dans un récit autobiographique, où elle aborde de nombreux évènements marquants de son existence, bien souvent liés à son expérience physique, dans un flot de paroles continu qui laisse peu de place à son interlocutrice, sa présence n'étant marquée que de manière indirecte dans le discours d'Irène. Elle décrit notamment l'avortement médicamenteux qu'elle a subi de manière particulièrement explicite. Le récit de l'expérience s'étend en effet sur plusieurs pages, et Irène tente d'y mettre en mots toutes les sensations qu'elle a éprouvées. Enfin, *Nous* (2002) est un roman polyphonique qui aborde le thème des liens familiaux et amoureux qui unissent une série de personnages connectés entre eux à travers le couple de héros, Yolande et Nathan. Dans le texte, la grossesse non désirée et l'avortement sont des thématiques traitées de manière répétée et excessivement explicite, puisque la plupart des personnages féminins en ont fait l'expérience et l'évoquent à de multiples reprises.

[25] « Curetage », *Centre national des ressources textuelles et lexicales* [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/curetage> [consulté le 09/10/2017].

De plus, il faut ajouter que Nobécourt a consacré un ouvrage non fictionnel à l'interruption de grossesse, *L'Avortement vingt ans après* (1995), qu'elle a publié sous le nom de Lorette Thibout, et où elle souligne l'importance de parler de l'avortement et de rendre ce processus visible. Elle y évoque son ambition en ces termes : « Il existe peut-être un *réel* de l'avortement. C'est le vécu de ce réel que j'ai souhaité mettre à nu. »[26] Les termes employés par Nobécourt ici ne manquent pas de rappeler la démarche de la phénoménologie qui place l'expérience du « corps vécu », du corps traversé de sensations et au centre de la conscience, au cœur de sa théorisation. C'est notamment la phénoménologie féministe qui cherche à rendre compte d'une expérience féminine vécue en situation, qui sera un outil d'analyse précieux dans ce chapitre. Jordan note la pertinence du recours au vocabulaire de la phénoménologie pour penser la représentation de la sexualité : « Embodied vision and the prioritization of bodily experience which characterize phenomenology's dialectic between self and world are central to these renewed attempts to know the sexual body. »[27] Cette démarche est tout aussi pertinente pour étudier la représentation de la grossesse non désirée chez Nobécourt, qui comme nous le verrons, privilégie une narratologie incarnée. Dans cette perspective, le commentaire de Nobécourt peut s'appliquer à la représentation de la grossesse non désirée et de l'interruption de grossesse dans ses fictions s'il est compris comme le désir de l'auteure d'aborder la matérialité du corps et d'explorer un nombre de sensations, notamment celles liées à l'expérience vécue du corps féminin dans ces situations.

Dans cette section, nous nous pencherons donc sur les modalités de la représentation de l'avortement et de la grossesse non désirée dans *L'Équarrissage*, *La Conversation* et *Nous*. La question de la grossesse est en effet particulièrement propice à l'interrogation du corps-frontière. Ce processus « naturel » remet certainement en question les frontières du corps propre pour celle qui en fait l'expérience, et dans les textes qui nous occupent, l'aspect dé-limitant de l'expérience est mis en lumière par un nombre de figures excessives. Kristeva parle d'ailleurs du corps de la mère comme un « filtre » et de la maternité comme « situation frontalière », « expérience frontière ».[28] Dans les textes étudiés dans ce chapitre, l'expérience de la grossesse est effectivement

[26] Lorette Thibout, *L'Avortement vingt ans après : des femmes témoignent, des hommes aussi* (Paris : Albin Michel, 1995), p. 11.
[27] Jordan, « Close-Up and Impersonal », pp. 8–23 (p. 9).
[28] Kristeva, *Polylogue* (Paris : Seuil, 1977), pp. 410–15.

ressentie comme l'invasion des frontières du corps propre. L'écriture de Nobécourt qui se fait excessive à travers un nombre de procédés que nous analyserons permet de dire un nombre de sensations inédites et strictement féminines et d'approcher la question de l'avortement sous un angle sensoriel. En effet, les textes de Nobécourt, à travers une esthétique excessive, révèlent ce caractère frontalier de l'expérience de grossesse, caractère dramatiquement exagéré dans la grossesse non désirée. Dans cette perspective, le texte de Nobécourt se fait l'expression d'un ressenti de la grossesse qui s'inscrit hors de la norme, que le discours de la phénoménologie féministe nous aidera à penser.

La grossesse et son interruption

Dans les textes de Nobécourt, le processus d'avortement est dépeint d'un ouvrage à l'autre, du point de vue des femmes qui en font l'expérience ainsi que de celui des enfants qui ont failli être avortés. Le même fragment semble être réécrit d'un texte à l'autre avec une emphase certaine sur l'aspect organique du procédé. Qui plus est, comme nous le verrons, la grossesse non désirée et l'avortement sont dépeints en des termes similaires. Il nous faudra donc comparer ces images.

La grossesse est un phénomène représenté dans les arts depuis les temps préhistoriques. À partir du Moyen-Âge, en Europe et notamment en France, l'influence de la morale chrétienne et bourgeoise incite à représenter la maternité plutôt que le processus organique de la grossesse. Le corps de la femme enceinte est considéré comme trop proche de la nature et par là même obscène. Comme le note Emmanuelle Berthiaud, c'est à partir du vingtième siècle que la grossesse acquiert un statut plus privilégié dans l'art, et c'est également à partir de ce moment-là que de nombreuses femmes artistes s'emparent du sujet.[29] Dans cette perspective, Berthiaud note que

[29] Emmanuelle Berthiaud, *Enceinte* (Paris : La Martinière, 2013). Les exemples les plus proéminents de cette tendance dans les arts visuels sont certainement Frida Kahlo, Niki de Saint Phalle et Paula Modersohn-Becker, qui est la première artiste à avoir réalisé un autoportrait qui la représente nue et enceinte, comme le note Darrieussecq dans la biographie qu'elle lui a consacrée. Les exemples dans la littérature et le cinéma sont nombreux, et nous en aborderons quelques-uns dans cette section. Dans cette perspective, notons que Darrieussecq a rédigé un ouvrage autobiographique sur l'expérience d'avoir un enfant, et surtout sur celle des débuts de la maternité, *Le Bébé*. Le roman *White* contient quant à lui une scène remarquable de conception du fœtus, issu de l'union des personnages principaux Edmée et Peter, et narré selon l'angle organique de la fusion des cellules. Virginie Despentes aborde le sujet dans une nouvelle très courte et d'une violence inouïe, « À terme », dans le recueil *Mordre au travers*. La nouvelle, qui fait moins de trois pages, est le récit d'une femme qui accouche et tue immédiatement son bébé, pour envoyer le cadavre démembré au père de l'enfant. La nouvelle s'ouvre sur l'évocation brève du plaisir

depuis les années 1970, la grossesse « fait l'objet d'une idéalisation croissante »,[30] notamment grâce à l'avancée des droits des femmes et des techniques médicales qui permettent de faire de celle-ci un choix en France comme dans d'autres pays développés.

D'autre part, cette idéalisation est également liée aux féministes des années 1970, qui comme nous l'avons noté avec Leclerc, établissent un parallèle entre la capacité de la femme d'engendrer et celle de créer, soit entre grossesse et écriture : « Que je dise d'abord d'où je tiens ce que je dis. Je le tiens de moi, femme, et de mon ventre de femme. »[31] Parallèlement, la grossesse et la maternité ont été l'objet de nombreuses critiques dans la pensée féministe, qui y voit l'un des plus grands moyens d'asservissement de la femme dans le système patriarcal (l'une des plus grandes figures de cette pensée critique en France étant bien sûr Beauvoir, qui commence notoirement son chapitre sur la figure de la mère dans *Le Deuxième Sexe* par une discussion sur l'avortement).[32] Aujourd'hui, les représentations fictionnelles de la grossesse en littérature ou au cinéma sont nombreuses et variées, et loin d'être unanimement idéalisées, pour reprendre le terme de Berthiaud. L'imaginaire de Nobécourt constitue dans cette perspective un exemple particulièrement troublant.

Dans le domaine médical, les théories psychologiques et psychanalytiques actuelles les plus répandues qui concernent le lien entre la mère et le fœtus le pensent en termes de symbiose et de séparation. Les premières phases de la grossesse constituent un moment de fusion entre la mère et le fœtus, celle-ci le percevant comme une partie de son propre corps. Selon cette perspective, c'est seulement après quelques mois que le processus de séparation se met en place, lorsque la présence du fœtus se manifeste notamment à travers les coups ressentis dans le ventre. C'est alors que la mère commence progressivement à le percevoir comme un individu à part entière. Ce phénomène se poursuit jusqu'à l'accouchement, où la séparation physique a lieu. Selon

---

ressentie dans la grossesse, mais se concentre davantage sur le meurtre excessivement brutal du bébé par la mère. On retrouve ici, sur le mode de la violence la plus abjecte, certaines des ambivalences que nous explorerons dans ce chapitre concernant l'expérience de la grossesse et de la maternité.

[30] Berthiaud, p. 210.

[31] Leclerc, p. 22.

[32] Beauvoir, « La Mère », in *Le Deuxième Sexe II*, pp. 330–91. Beauvoir y observe l'expérience du corps-frontière pendant la grossesse et le statut hybride du fœtus : « le fœtus est une partie de son corps, et c'est un parasite qui l'exploite » (p. 349). Nous retrouverons la formulation de cette expérience en des termes similaires chez Nobécourt.

cette théorie, un sentiment de symbiose persistant tient du pathologique.[33] Un nombre de réflexions féministes cherchent à mettre en avant le caractère ambigu de l'expérience et s'intéressent à la parole des femmes et au ressenti de la grossesse. C'est cette démarche qui motive l'écriture de Young dans son essai « Pregnant Embodiment : Subjectivity and Alienation ».[34] Young, en s'appuyant sur des récits et des témoignages, élabore une réflexion phénoménologique de l'expérience de la grossesse choisie. Il s'agit pour elle aussi de rendre la parole à la femme enceinte et de réfléchir à l'expérience de la grossesse vécue par le corps féminin. Young note que le cadre de la phénoménologie est particulièrement propice à sa démarche, car en plaçant la conscience dans le corps et non plus dans l'esprit « [t]here remains no basis for preserving the mutual exclusivity of the categories subject and object, inner and outer, I and world. »[35] Cette philosophie est de fait adaptée pour penser l'expérience de la grossesse et du corps féminin, puisque la grossesse

> reveals a body subjectivity that is decentered, myself in the mode of not being myself. […] Pregnancy challenges the integration of my body experience by rendering fluid the boundary between what is within, myself, and what is outside, separate. I experience my insides as the space of another, yet my own body.[36]

Cette fluidité et cette perméabilité des frontières corporelles sont vécues comme une invasion monstrueuse du corps propre dans les récits de Nobécourt.

La grossesse non désirée et son interruption demeurent pendant longtemps des sujets plus marginaux et leur représentation se fait plus ambiguë. En ce qui concerne la grossesse non désirée, Caroline Lundquist note que la conception majoritairement positive de la grossesse, notamment dans le discours médical, efface l'expérience de la grossesse non désirée : « Women whose pregnancy experience doesn't mesh with socially constructed norms of pregnancy find themselves marginalized by the dominant discourse on pregnancy, which tends to focus on the positive facets of maternity to the

[33] Deborah Lupton et Virginia Schmied, « The Externality of the Inside : Body Images of Pregnancy », *Nursing Inquiry*, 8. 1 (2001), 32–40 (p. 33).
[34] Young, « Pregnant Embodiment : Subjectivity and Alienation », in *On Female Body Experience*, pp. 47–68.
[35] *Ibid*., p. 48.
[36] *Ibid*., p. 49.

exclusion of all else. »[37] Lundquist cherche à établir dans son article une phénoménologie de la grossesse non désirée et du déni de grossesse en s'appuyant sur un nombre de témoignages tirés de données empiriques et d'un récit autobiographique.

En ce qui concerne l'avortement, la question est encore plus problématique. Le droit à l'avortement n'est pas universel, et fait encore aujourd'hui l'objet de controverse en France, où la pratique est légalisée depuis 1975.[38] Il n'existe que peu de représentations du phénomène en littérature jusqu'au dix-neuvième siècle, mais c'est surtout depuis les années 1990 que le motif est exploré dans la littérature et le cinéma, notamment produits par des femmes.[39] Aujourd'hui, l'avortement constitue un *topos* de la littérature produite par des femmes, comme le notent Détrez et Simon, qui observent que le processus est représenté avec une ambivalence certaine, l'emphase étant souvent placée sur les aspects les plus difficiles de l'expérience.[40] Luc Boltanski, qui a consacré un ouvrage aux questions de l'engendrement et de l'avortement, observe également que ces représentations ne sont jamais données « sur le mode du cela-va-de-soi »[41] et impliquent une justification politique ou morale. Il ajoute : « L'avortement semble en effet suspendu entre ce qui est de l'ordre du transgressif et ce qui est de l'ordre de l'acceptable, et paraît condamné à fluctuer entre ces deux positions extrêmes. »[42] Les représentations de l'intervention de grossesse semblent donc suggérer une ambivalence envers la pratique, qui la place du côté du liminal, du seuil, de la frontière.

Dans les textes de Nobécourt, comme nous l'avons déjà remarqué, l'interruption de grossesse est représentée avec une forte fréquence, ce qui tend à évoquer une forme de banalisation de la pratique, la positionnant donc du côté de l'acceptable, voire de l'ordre, de la norme établis. Pourtant, l'imaginaire convoqué par Nobécourt tient aussi

---

[37] Caroline Lundquist, « Being Torn : Toward a Phenomenology of Unwanted Pregnancy », *Hypatia*, 23. 3 (2008), 136–55 (p. 137).

[38] Comme en témoigne par exemple « La Marche pour la vie » organisée tous les ans en France depuis 2005 (sauf en 2013 et 2016) et qui regroupe des militants qui s'opposent à la « banalisation » de l'avortement, voire à la procédure en elle-même (Gaëlle Dupont, « Les anti-IVG de la Marche pour la vie défilent dimanche à Paris », *Le Monde*, 21/01/2017 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/famille-vie-privee/article/2017/01/21/les-anti-ivg-de-la-marche-pour-la-vie-ravis-du-soutien-du-mouvement-sens-commun_5066596_1654468.html> [consulté le 25/09/2017]).

[39] Leonard R. Koos recense trois références à l'avortement dans la littérature française antérieure au dix-neuvième siècle, dans *L'Esprit des lois* (1748) du Baron de Montesquieu, *Émile ou de l'éducation* (1762) de Jean-Jacques Rousseau et *La Philosophie dans le boudoir* (1795) du Marquis de Sade (« Abortion », in Eva Martin Sartori (Ed.), *The Feminist Encyclopedia of French Literature* (Westport : Greenwood Press, 1999), pp. 3–4 (p. 3)).

[40] Détrez et Simon, p. 145.

[41] Luc Boltanski, *La Condition fœtale. Une sociologie de l'engendrement et de l'avortement* (Paris : Gallimard, 2004), p. 35.

[42] *Ibid.*, p. 38.

de l'horreur, de l'immonde et de l'abject, soit de l'excessif et de l'hors norme, rapprochant son traitement du sujet de la fluctuation observée par Boltanski. Notre hypothèse est qu'à travers les représentations évoquées, les récits de Nobécourt fournissent la phénoménologie de la grossesse non désirée, dont Lundquist déplore l'absence. Il nous semble en effet que ces récits constituent, à travers leur imagerie particulièrement explicite, une phénoménologie du corps vécu dans l'expérience de la grossesse non désirée et de l'avortement. La fiction fournit un espace où peut s'exprimer cette expérience, encore souvent tue dans les discours dominants qui organisent le corps féminin, à travers la multitude des sensations qu'elle recouvre, explorées par l'écriture haptique de Nobécourt. Ultimement, nous démontrerons que ces représentations s'inscrivent dans une critique plus large du corps utile et (re)productif, caractéristique de l'œuvre de l'auteure.

Les récits de Nobécourt comme phénoménologie de la grossesse non désirée et expérience du corps-frontière

Détrez et Simon observent que bien qu'il existe deux manières d'interrompre une grossesse, les écrivaines françaises choisissent en général de représenter l'avortement médicamenteux plutôt que chirurgical. Lors de la procédure instrumentale, l'avortement est réalisé dans un environnement médical et la patiente peut être sous anesthésie, tandis que l'avortement médicamenteux implique la prise d'un médicament qui provoque l'expulsion du fœtus, et peut avoir lieu à domicile comme dans un environnement médical. Selon Détrez et Simon, il s'agit là d'une manière pour les auteures d'explorer les aspects les plus problématiques de la pratique, tels que la confrontation avec le fœtus avorté et la douleur.[43] Il est vrai qu'un nombre d'études démontrent que l'avortement médicamenteux est plus douloureux que l'interruption instrumentale de grossesse, et le contact direct avec la matière fœtale lors de l'expulsion est un phénomène évité avec la procédure par aspiration. Toutefois, de nombreuses patientes préfèrent cette alternative, qu'elles trouvent malgré tout plus « naturelle ». Une raison plus pragmatique qui justifierait la présence plus fréquente de la procédure

[43] Détrez et Simon, pp. 65–87 ; voir aussi : Simon, « *Tota mulier in utero* ? Réorientations de la maïeutique chez les romancières contemporaines », in Hugues Marchal, Anne Simon (Eds.), *Voyages intérieurs : actes de la journée d'étude du 18 juin 2004*, (2004), 32–43 [en ligne] : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00454034/document> [consulté le 09/10/2017].

médicamenteuse dans les textes est qu'elle est plus courante en France, et de ce fait, plus présente dans l'imaginaire des auteures, comme Nobécourt, qui en ont elles-mêmes potentiellement fait l'expérience.[44]

L'avortement est un thème récurrent et traité de manière excessive dans les œuvres de notre étude, chaque description allant un peu plus loin dans l'exploration du corps d'un récit à l'autre. En effet, il est frappant de constater que la pratique hante les récits de Nobécourt, et se retrouve dans ses premiers textes, explorée à l'aide d'une imagerie extrême. Dans *L'Équarrissage*, la pratique est abordée selon deux perspectives. La narratrice évoque le désir de sa mère d'avorter :

> J'étais vouée à l'avortoir ; je suis née et ce n'est pas rien. J'ai su la mort, à deux mois dans le ventre de ma mère lorsque nous sommes parties ensemble vers la Suisse. Pour en finir. J'ai su la mort avant même que de vivre. (*É* : 20)

L'avortement est perçu comme un traumatisme par la narratrice, associé à la mort, et même à une tentative de meurtre sur sa personne. Dans cette perspective, l'emploi du terme « avortoir »[45], peu usité dans la langue courante, évoque immanquablement l'abattoir, un motif qui revient également à plusieurs reprises dans les textes. Qui plus est, l'anaphore et la répétition de la formulation paradoxale — la vie qui connaît la mort avant même d'être — expriment l'ampleur du choc éprouvé. Elle fait elle-même l'expérience de l'avortement à l'âge adulte, et décrit l'expérience comme « cette boule de vie sortie de mon entrecuisse et qui un soir est venue s'échouer dans les égouts de Paris parce que j'avais tiré la chasse » (*É* : 38), amorçant la métaphore filée de l'excrémentiel.

De la même manière, dans *Nous*, la plupart des personnages féminins ont subi une ou plusieurs interruptions de grossesse et les évoquent avec leur voix singulière, mobilisant pourtant bien souvent le même imaginaire. Yolande, le personnage

---

[44] Philippe Faucher et Danielle Hassoun, *IVG médicamenteuse* (Paris : Estem, 2005), pp. 49–51.

[45] Le terme n'est pas recensé par le *Centre national des ressources textuelles et lexicales*. Le *TLF* propose cette remarque, qui accompagne la définition du verbe « avorter » : « On rencontre dans la docum. le néol. *avortoir*, subst. masc. (SARTRE, *La Nausée*, 1938, p. 51 ; suff. *-oir**). Lieu où l'on pratique l'avortement. » (« Avorter », *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=3442644330;cat=2;m=avortoir> [consulté le 29/07/2016]). *Larousse* en donne la définition suivante : « Péjoratif. Clinique, service médical où l'avortement est pratiqué dans de mauvaises conditions. » (« Avortoir » [en ligne] : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/avortoir/7152?q=avortoir#7119> [consulté le 29/07/2016]).

principal, raconte notamment son expérience en des termes similaires à ceux de la narratrice de *L'Équarrissage*. Elle évoque ainsi : « l'horreur de ce trafic entre mes cuisses […] cette matière molle qui avait glissé de mon sexe pour disparaître dans un bruit de chasse d'eau, rouge comme dans les tableaux de Bacon » (*N* : 31). On note, comme chez Marina de Van, le désir de faire du corps une œuvre d'art, parallèlement à l'entreprise excessive de monstration du corps et de ses sensations. Comme dans le premier exemple, le fœtus expulsé est décrit en termes de l'horreur et de l'abject, avec l'allusion à la texture, à la couleur du sang et la comparaison implicite du fœtus à l'excrémentiel qui se dessine à travers l'évacuation dans les toilettes. Yolande évoque également le désir d'avortement de sa mère à son partenaire Nathan : « Ma mère voulait me tuer dans son ventre Nathan, tu te rends compte, elle voulait me tuer dans son ventre, froidement, alors qu'elle ne me connaissait même pas ! » (*N* : 41). Dans cette dernière occurrence, l'avortement est assimilé à un meurtre ; une fois de plus donc, la pratique est définie en termes de violence et de mort. Le sentiment de l'enfant issue d'une grossesse non désirée et la complexité du rapport à l'autre maternel sont exprimés à travers cette imagerie excessive. L'avortement est présenté comme un traumatisme, une épreuve, à la fois comme expérience vécue par les femmes, mais également comme expérience subie par les jeunes femmes dont les mères souhaitaient avorter.

Un imaginaire similaire est convoqué pour dépeindre la grossesse non désirée ayant atteint son terme, notamment celle de la mère de Yolande, Geneviève, qui décrit l'expérience comme une invasion de sa personne :

> cette chose, oui, que la mort l'emporte sans que personne ne s'en aperçoive, que glisse furtivement contre le froid de la faïence cette consistance inquiétante entre soie et poulpe, et puis plus rien, j'aurais tiré la chasse, elle ne serait pas venue, il n'y aurait pas eu à se préoccuper de cette emprise insupportable qui m'envahissait m'arrachant à la femme que j'étais pour, subrepticement, en neuf mois me renvoyer de nouveau à cette étable où croupissent les mères, et supporter ce tube digestif qui réclamerait toutes les trois heures de quoi survivre alors que je ne voulais pas qu'elle vive du tout. (*N* : 50)

Ici, l'imaginaire de l'invasion du corps propre est convoqué de manière particulièrement vivide. Plusieurs aspects sont à souligner : la consistance hybride du fœtus, matière humaine, animale, objet informe, frappe également Geneviève de

déshumanisation, puisqu'elle est elle-même animalisée par le contact abject du fœtus. La grossesse la prive de son identité de genre et même d'espèce, puisqu'elle n'est plus femme mais devient bétail réduite à la reproduction.[46] Le fœtus constitue aux yeux du personnage une réelle menace, présence « inquiétante » qui l'envahit, et cette invasion et le désir de s'en défaire sont évoqués en termes du sensoriel, à travers l'allusion à la consistance, au contact de la faïence ou encore à la faim manifestée par l'enfant.

Métaphore filée, développée de nouveau quelques pages plus loin lorsque Geneviève évoque : « ce ver dans le fruit, cet abominable buccin qui progressait, qui me remontait vers l'estomac, qui me sortirait peut-être par la gorge » (*N* : 54). La grossesse décrite en ces termes est une violation du corps de la mère, une dépossession terrifiante digne d'une lutte à mort contre un assaillant envahisseur. Qui plus est, l'enfant née est réduite à une forme de l'immonde, elle n'est que « tube digestif », « abominable buccin ». Le processus de grossesse implique donc dans l'extrait la déshumanisation du corps de l'enfant à travers la convocation d'une imagerie de l'horreur et du dégoût et la perte de l'intégrité du corps propre à travers la métaphore de l'invasion et de la suffocation. L'image de l'étable citée plus haut enferme le personnage dans son destin biologique reproductif, au même titre que les animaux fermiers ; elle évoque également l'abattoir, que Geneviève mentionne par ailleurs lorsqu'elle dit être « partie telle une vache vers cet abattoir de la maternité où j'ai perdu mon corps de femme » (*N* : 55). L'abattoir qui, comme nous l'avons observé, est un motif qui hante l'écriture du corps chez Nobécourt, confère à l'acte de donner naissance une coloration mortifère. Qui plus est, l'idée de perdre son corps de femme à travers un processus corporel exclusivement féminin peut sembler paradoxale. Dans cette perspective, le corps est défini hors de sa fonction biologique et même à l'encontre de celle-ci, puisque la réaliser signifie perdre son corps. Geneviève problématise donc à travers cet énoncé le rapport au corps propre, et la possibilité de le définir de manière unique et catégorique. Notons toutefois que la vision du corps qui découle des propos de Geneviève n'est pour autant pas libératrice, puisqu'elle implique un corps sexué pour l'autre masculin, attirant et mince, enfermant le féminin dans une autre définition réductrice. Pour autant, l'extrait permet de mettre en lumière l'aspect fluctuant et transformatif de la perception du corps propre et de ses limites. Enfin, le fœtus et

[46] Notons que la comparaison à l'animal est ici présentée de manière péjorative, sans équivoque, contrairement au récit de Darrieussecq précédemment examiné.

l'enfant sont représentés comme des matières, des corps autres et abjects à éliminer. De manière figurée, le lien avec l'excrémentiel est déjà tissé et se trouve réalisé, comme nous le verrons, à plusieurs reprises dans les textes.

Ressentir l'avortement

Nobécourt a évoqué les motivations qui animent l'écriture de l'avortement dans son œuvre dans un entretien réalisé lors de la publication de *La Conversation* :

> Je trouve simplement qu'il faut dire les choses. Je voulais […] savoir les mots qu'on pouvait mettre sur un avortement, rarement décrit. Les femmes ne parlent jamais des sensations ou des douleurs très précises qui leur appartiennent. On a pourtant besoin de les évoquer. [47]

Ces propos rappellent les critiques cités plus haut : il existe dans les discours autour de la grossesse une image qui prédomine, celle de l'expérience de la grossesse désirée. Nobécourt note la nécessité d'avoir accès à d'autres images. Il s'agit de formuler des sensations non dites, habituellement occultées dans le langage, et pour ce faire, son projet littéraire passe par la recherche d'un langage qui puisse dire le corps. L'originalité de Nobécourt réside dans son écriture ekphrastique et haptique, mobilisée ici pour placer la lectrice dans une expérience des sensations de l'intervention de grossesse. C'est dans *La Conversation* qu'elle explore la matérialité du corps à travers la pratique de l'avortement de la manière la plus emphatique. La description s'étend sur plusieurs pages :

> [O]h le ventre, le ventre, ça ne ressemble à rien, à rien de ce que je connais, je vais m'asseoir, ma main glisse sur le mur froid, je serre chacun de mes nerfs enroulés sur ma nuque, pfuit, la vie me fout le camp d'entre les cuisses, pfuit, c'est mou, c'est chaud, la vie à l'aube de sa *faisance*, la joie possible, pfuit, et ploc […] Ouh, ouh, un tas de molécules passé de mon sexe à la cuvette des chiottes, pfuit et ploc, la vie et puis la merde, pfuit et ploc sont dans un bateau, pfuit tombe à l'eau et vient un cri, comme un souffle qui m'échappe, un ah, un

[47] Michel Detandt et Nobécourt, « Cinq questions à Lorette Nobécourt », *Ciné-Revue*, 01/06/1998, p. 24, cité dans Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, p. 230.

> ah naissant, gémissement aigu sorti de mes lèvres entrouvertes, une surprise. C'est fini, ça commence, do, ré, mi, pfuit, ploc, ah, souffle léger […] Et soudain je veux voir l'horreur de la joie se mourant. Je ne sais plus depuis combien de temps je suis là à regarder, plantée comme un squelette devant cette demi-lune, la boule blanche au fond de la cuvette recouverte de sang, mais il y a du blanc, je parie qu'il y avait du blanc. Il faut tirer la chasse, il faut que *je* tire la chasse […] hop, un geste prompt, hop, un mouvement auquel on ne réfléchit pas, pfuit, ploc, ah, hop […] Il faudrait avoir le courage de saisir cette boule entre mes mains, de l'avaler, de la rendre à mon corps pour qu'elle retourne à l'égout sereinement, la voie royale. (*C* : 30–2 ; c'est l'auteure qui souligne)

Dans l'extrait, l'emphase est placée sur les sens et les sensations du corps de la narratrice ; ouïe, vision, toucher et goût (voire odorat) sont tous convoqués dans la scène pour dire cette expérience unique de corps féminin. La procédure médicamenteuse d'interruption de grossesse est envisagée dans sa matérialité, dans son ressenti. Comme dans *La Démangeaison*, la focalisation interne permet à la lectrice de se trouver au cœur de l'expérience vécue par Irène. La mention de la douleur, de la chaleur et de la matière marque une volonté de mettre en mots les sensations de manière quasi palpable. Toutefois, la narratrice commence sa description en admettant la difficulté de dire les sensations (« ça ne ressemble à rien, à rien, de ce que je connais »), de formuler le vécu du corps à travers l'expérience de l'avortement, soulignant le manque de réservoir d'images à disposition pour dire cette expérience exclusivement féminine et encore tabou. Et le texte nous dit les manquements du langage dans sa tentative de mettre en mots le corps à travers le recours aux onomatopées. Ces courts mots dépourvus de sens, qui ne font que mimer le bruit de la réalité physique à laquelle ils renvoient, constituent l'intrusion de la sensation dans le langage.[48]

De la même manière, le recours aux notes de musique souligne la tentative de dire le sensoriel et l'importance accordée au sonore dans l'extrait. Dans cette perspective, le rythme rapide et décousu des phrases, caractérisé par des répétitions et des reformulations, et l'alternance de phrases longues et très courtes, crée un enchaînement chaotique. Ce travail sur le rythme cherche à mettre en scène la difficulté de contenir l'expérience vécue dans le langage, la nécessité de le déborder, et fait écho aux

[48] Nous observerons l'emploi de cette figure chez Darrieussecq dans le chapitre 3 (« Écriture organique », (pp. 168–74)).

mouvements à l'œuvre dans le corps. Le sens est tout à fait bousculé ici : « C'est fini, ça commence, do, ré, mi, pfuit, ploc, ah, souffle léger ». La superposition paradoxale qui ouvre la phrase, suivie de notes de musique, d'onomatopées et de la mention presque didascalique « souffle léger », marquent la réorganisation totale de la phrase canonique. Comme dans l'écriture de peau d'Irène dans *La Démangeaison*, ce n'est plus le sens, mais les sens et les sensations, qui déterminent ici l'ordre de la phrase.

L'importance du visuel est ainsi à souligner, notamment dans la deuxième partie de l'extrait avec l'appel à observer « Je veux voir », qui impose la vision d'Irène à la lectrice. Notons également l'emphase sur les couleurs de la matière, le rouge à travers la mention du sang, et le blanc, ainsi que sur la forme, qui font de l'évocation d'Irène une hypotypose. L'emphase sur la texture est également remarquable, qui convoque le tactile, et même l'haptique. En effet, c'est le contact ainsi que le mouvement qui sont mis en scène à travers le recours répété aux onomatopées (« hop, un geste prompt, hop, un mouvement auquel on ne réfléchit pas, pfuit, ploc, ah, hop »). Sensation de fuite de la matière fœtale à l'intérieur du vagin (« pfuit »), bruit de la matière qui tombe dans l'eau des toilettes (« ploc »), expression de douleur, de surprise, de soulagement (?) (« ah »), et mouvement pour tirer la chasse (« hop »). L'avortement est appréhendé du point de vue du corps et d'une multitude de sens et de sensations, et inscrit dans le texte à travers des mots tentant d'approcher au plus près de l'expérience sensorielle. L'écriture haptique marque également une désorganisation des sens, le contact étant appréhendé par le bruit, le son de la rencontre entre deux matières, des stratégies que nous avons pu observer dans le chapitre précédent.

La métaphore filée de l'ingestion/expulsion qui place tour à tour le fœtus du côté du nourricier et de l'excrémentiel permet de rendre compte du vide du langage, de son incapacité à parler du fœtus avorté, tout en essayant de mettre en mots la matérialité de l'expérience. Qui plus est, la violence de l'imagerie est à noter ici : la suggestion de l'ingestion se fait à la fois cannibale, autophage et coprophage, brouillant tout à fait les frontières entre soi et autre, entre objet et sujet. Dans cette perspective, l'excès est ici d'une violence inouïe : ingérer de la matière humaine avortée pour en faire de la merde. Il ne s'agit pas ici comme chez Marina de Van de réassigner la valeur de l'excrément. L'ordure demeure l'ordure, et c'est bien ce qui fait toute la force de l'image convoquée. Il s'agit plutôt d'appréhender l'expérience ressentie dans une poétique du trop, de l'excès qui cherche à constamment dépasser les contraintes du texte, au détriment de la

morale et de l'expérience de lecture. À ce sujet, Détrez et Simon notent : « Limites du droit, limites de la pratique, limites de la liberté corporelle : on saura gré aux auteures comme aux cinéastes d'avoir su les contourner en repoussant le seuil des représentations. »[49] Nombre de frontières sont en effet ébranlées – langagières, morales, textuelles – pour laisser place à l'exploration du ressenti du corps dans l'expérience de l'avortement.

C'est le rejet du corps reproductif dans sa matérialité même qui est exprimé ici, à travers la description du fœtus comme de l'ordure, la matière même de l'abject. Le refus de la maternité est abordé selon la perspective du corps : il s'agit d'un refus viscéral de la reproduction qui passe donc par un imaginaire du dégoût. L'horreur de la maternité, perçue comme un fardeau et comme la perte de l'identité propre de l'individu féminin, se concentre alors sur le fœtus et dans une certaine mesure sur le corps propre, qui devient lui aussi monstrueux :

> Ils ne savent pas ce que c'est de les porter, non, ils ne se rendent pas compte, ce que c'est que d'être envahie par un autre, étranger, de ne plus distinguer de frontière à l'intérieur de soi, d'être soi et l'autre, l'autre et soi, d'être ce corps à deux têtes, à deux cœurs, à quatre mains, et quatre jambes, non, ils ne se rendent pas compte. (*N* : 57)

Cette vision horrifiante du corps pendant la grossesse comme un monstre à deux têtes, dont la démultiplication des membres et des organes semble en amplifier à l'infini la dimension, rend bien compte de l'étrangeté et la répulsion ressenties à l'égard du corps propre. La violence de la description ici reflète également la violence de la norme. La maternité, comme l'a démontré Beauvoir et de nombreuses féministes après elle, a longtemps été un moyen de contrôle et de coercition du corps féminin. Elle est aussi un moyen de rendre le corps utile socialement, de le rendre (re)productif, et elle est encore régulièrement considérée comme le rôle et devoir exclusif des femmes dans l'ordre social. Dans cette perspective, Fréville note à propos des personnages maternels dans l'œuvre de Nobécourt :

[49] Détrez et Simon, p. 152.

> Ces mères vivent leur maternité dans le regret, la déception, dans la culpabilité de ne pas atteindre ce modèle de la 'mère parfaite', voire dans la haine, face à une responsabilité et une dépendance de l'enfant qui se heurtent à leur désir d'indépendance et d'individualité ; autant de sentiments qui peuvent se développer dans la violence, une violence mentale, physique, dirigées contre soi et contre son enfant.[50]

Le fœtus et même l'enfant non désirés dans certains des passages cités peuvent être lus comme des forces d'emprisonnement du corps féminin. L'excès de l'imaginaire convoqué permet donc de mettre en relief le poids des attentes qui enserrent le corps féminin. Dans cette perspective, l'emploi du pronom « ils », qui ne renvoie à aucun sujet distinct, fait référence à la norme sociale dont Geneviève se sent prisonnière et qui se matérialise à travers son corps. La mise en scène de l'avortement et de la grossesse non désirée chez Nobécourt permet donc de rendre compte de sensations spécifiques au corps féminin dans une expérience qui lui est exclusive, et se fait l'écho d'une situation sociale qui détermine ces sensations. Les textes représentent donc un corps traversé : par la matière abjecté, par les sensations qui l'assaillent, par les attentes qui le façonnent.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons examiné la représentation du corps intime dans les œuvres de Marina de Van et Nobécourt, à travers la mise en scène de la fécalité et de l'expérience de la grossesse non désirée et de l'avortement. L'auteure et la cinéaste explorent dans leurs récits les sensations et les procédés organiques qui touchent à l'intérieur du corps de manière explicite et excessive.

Dans cette perspective, il nous semble que la représentation de ces parties du corps et organes abjectés par l'idéal classique du corps est un moyen de penser le corps altérisé. En effet, l'image de la merde, de la matière fœtale rejetée, du corps envahi par le fœtus dans l'expérience de la grossesse renvoie à l'expérience de l'autre ultime au sein de la corporéité propre. La frontière transgressée, le corps envahi par l'autre abjecté et les sensations nouvelles qu'il amène avec lui, questionnent la possibilité du corps

[50] Fréville, « Avortements et violences maternelles dans les œuvres de Lorette Nobécourt », pp. 257–75 (p. 273).

individuel et fixe dans son intégrité. Le film et le texte choisissent de récupérer la force de l'imaginaire abject et de le retourner contre l'idéal hygiéniste, bienséant, ou encore utilitariste et productiviste du corps. Pour ce faire, la cinéaste et l'écrivaine ont recours à différentes stratégies. Chez Marina de Van, il s'agit d'explorer les fantasmes refoulés ou régressifs du corps, de laisser libre cours à un rapport désocialisé à la matière. Chez Nobécourt, il s'agit de mettre au jour des sensations du corps qui sont habituellement tues ou censurées, en développant ce que nous avons appelé une phénoménologie de la grossesse non désirée. L'esthétique haptique des récits de Nobécourt permet cette exploration phénoménologique du corps. D'autre part, la fécalité et l'hapticité à l'écran et dans le texte révèlent la conception du récit filmique et littéraire que nous avons déjà notée, comme expérience plutôt que représentation. En effet, nous avons observé l'expérimentation formelle à l'œuvre ici : le texte et le film cherchent à dépasser leurs propres limites et cadres. À travers le recours à l'hypotypose, à une visualité et textualité haptique, à travers la désorganisation du sens au profit des sensations, il s'agit de repenser le texte et le film comme l'on repense le corps. Le texte entre en compétition avec l'image, au choc sensoriel de celle-ci s'oppose le pouvoir des mots de dire l'excès des sensations et explorer la complexité de l'expérience du corps propre et de son rapport à l'altérité.

De fait, le recours à l'imaginaire du dégoût, et notamment l'excrémentiel pour désigner du tissu humain dans le cas de l'avortement, et pour faire référence à l'enfant non désiré dans le cas de la grossesse, ainsi que la métaphore filée du meurtre et de la mort pour évoquer l'avortement dans les textes de Nobécourt, heurtent la lecture par l'horreur et la violence convoquées. En ce qui concerne l'avortement, l'entreprise semble risquée et peut demeurer opaque. À ce sujet, Jordan observe : « The description – obscene, horrified and plaintive – explores responsibility and revulsion by evoking the everydayness of bodily expulsion and conflating the stuff of life itself with bodily waste ».[51] La fusion de l'excrémentiel et du fœtal, ainsi que l'allusion répétée à la mort du fœtus, sont en effet problématiques et indiquent qu'une forme de culpabilité ou de honte demeure dans l'évocation de Nobécourt. Jordan perçoit d'ailleurs dans l'imagerie convoquée « the residue of punitive moral frameworks ».[52] Simon voit quant à elle dans la convocation de l'imaginaire de l'horreur et de l'abject « la fin paradoxale d'un

[51] Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, p. 231.
[52] *Ibid.*, p. 230.

tabou : les femmes osent désormais affirmer que l'avortement peut engendrer certains traumatismes. »[53] Si la fréquence à laquelle la pratique est représentée dans les textes montre que l'avortement fait partie de la vie des femmes comme nous l'avons observé, l'appel constant à l'imaginaire de la violence et de l'abject témoigne d'une ambiguïté morale qui n'est à notre avis pas vraiment résolue dans les textes, contrairement à ce que suggère Simon. La poétique de l'excès de l'écriture haptique de Nobécourt, ainsi que de la pratique filmique incarnée de Marina de Van, réside peut-être justement dans cette ambiguïté morale non résolue au profit de l'inscription dans le texte et dans le film d'un corps paradoxal et fluctuant, traversé des sensations les plus extrêmes.

[53] Simon, « *Tota mulier in utero* ? », pp. 32–43 (p. 40) [en ligne].

Chapitre 3 : De l'outrance à l'outrage chez Marie Darrieussecq et Virginie Despentes

Ce chapitre compare et contraste les œuvres de Marie Darrieussecq et Virginie Despentes autour de la représentation du corps genré et de sa performance. Nous nous pencherons spécifiquement sur la version littéraire et l'adaptation filmique de *Baise-moi* (1993/2000), ainsi que sur les romans *Les Jolies Choses* (1998) et *Clèves* (2011). Les deux auteures sont connues en France pour leur traitement audacieux, voire sulfureux du corps. En effet, comme nous avons pu l'observer dans le premier chapitre de cette thèse à travers notre étude de *Truismes*, la question de la sexualité et de la violence faite au corps de personnages souvent féminins est explorée dans le travail de Darrieussecq.[1] Les représentations crues du corps et de la sexualité abondent également dans l'œuvre de Despentes. Ces questions sont centrales dans les récits qui nous occupent et feront l'objet de notre analyse dans ce chapitre. Bien que les deux écrivaines aient des parcours très différents et des approches distinctes de la littérature, comparer leur traitement de la question du corps féminin nous permettra d'élaborer une réflexion sur la construction du corps genré et de la sexualité, ainsi que sur l'intermédialité.[2] Le caractère excessif de leurs œuvres en ce qui concerne la représentation du corps est en effet remarquable, et la réception de (nombre de) celles-ci, comme nous l'observerons, a été marquée par l'outrage. Même si le corps genré est une question qui traverse toute

[1] Notons toutefois que la sexualité et encore davantage la violence faite au corps sont des thèmes bien plus présents dans l'imaginaire de Despentes, comme nous le verrons, que dans celui de Darrieussecq. *Truismes* et *Clèves*, qui font l'objet de notre étude, adressent néanmoins ces thématiques. Dans la récente dystopie de Darrieussecq *Notre vie dans les forêts*, la violence faite au corps est explorée dans la veine science-fictionnelle.

[2] Virginie Despentes fait une entrée fracassante en littérature en 1993 avec son premier roman *Baise-moi*. Avant la publication du roman, Despentes a connu une existence marginale. Elle a notamment fréquenté le milieu post-punk, et s'est livrée ponctuellement à la prostitution. Ces expériences nourrissent son imaginaire fictionnel et sa pensée féministe, qu'elle explore dans *King Kong théorie* (2006), un manifeste féministe pro-sexe autobiographique. En 2009, Despentes réalise un pendant documentaire à l'essai, *Mutantes (féminisme porno punk)*. Elle est l'auteure d'un corpus diversifié et intermédial, avec *Les Chiennes savantes* (1996), son deuxième roman, un recueil de nouvelles *Mordre au travers* (1999), *Les Jolies Choses* (1999) roman qui fait l'objet de notre étude, *Trois étoiles* (2002) un roman graphique en collaboration avec Nora Hamdi, et les romans *Teen Spirit* (2002), *Bye Bye Blondie* (2004) et *Apocalypse bébé* (2010). Despentes réalise de nouveau une adaptation filmique avec *Bye Bye Blondie* en 2011, dans laquelle elle transforme la romance hétérosexuelle au cœur du récit littéraire en histoire d'amour lesbienne entre Emmanuelle Béart et Béatrice Dalle. Si Despentes acquiert sa notoriété grâce à son écriture choc, elle fait aujourd'hui partie des figures établies de la scène littéraire française et a rejoint en 2016 le jury du prix Goncourt. Son dernier récit, *Vernon Subutex* (2015–2017), qui sera analysé dans le chapitre suivant, est constitué de trois volumes et traite notamment de la précarisation de la société française contemporaine.

cette thèse, une attention particulière est portée ici à la performance du genre et à la sexualité.[3]

Dans les deux chapitres précédents, nous avons démontré comment les figures variées de l'excès dans les textes et les films permettent d'interroger les frontières matérielles ou bien littérales du corps. Nous avons observé que ces frontières sont chargées de différentes valeurs symboliques et culturelles, et qu'elles sont susceptibles d'être brisées, traversées et réassignées selon une multitude de schémas. Dans ce chapitre, nous aborderons la frontière de manière un peu différente. Il ne s'agit pas tant d'observer les frontières « naturelles » du corps, mais plutôt de penser les pressions externes qui cartographient le corps dans les textes et les films qui font l'objet de notre étude. Dans cette perspective, la construction du genre et celle de la sexualité apparaissent en effet comme des forces qui forment et organisent le corps. Ainsi, l'excès du corps réside à la fois dans la représentation explicite de la sexualité et l'extrême violence qui préside bien souvent aux rapports sexuels, ainsi que dans la mise en scène d'un corps féminin genré saturé d'attentes. En effet, ces performances se caractérisent par l'excès dans les œuvres : excès parodique, métamorphique, procédés d'élargissement, de répétition, d'imitation sont mis en scène et inscrits sur le corps des personnages. Nous observerons ainsi que chaque œuvre étudiée dans ce chapitre explore la question de qu'est-ce qui constitue le sujet féminin et notamment l'expérience de son corps.

Nous verrons comment l'incorporation du genre est mise en scène dans les textes et le film qui font l'objet de notre étude. Comment les figures de l'excès dans les textes et le film mettent-elles en lumière et problématisent-elles la dé-limitation de la matière par les normes genrées ? En effet, le corps des personnages se fait le lieu de l'inscription excessive du genre, établissant l'identité genrée comme une frontière (à dépasser ?) qui organise et transfigure le corps propre. Nous nous intéresserons également à la représentation de la sexualité dans les textes et films, qui oscille de manière ambiguë entre violence du désir et établissement de rapports de domination sociale. La question de la performance de la féminité est chère à Despentes, qui l'aborde de manière programmatique dans *King Kong théorie* : « J'écris de chez les moches, pour les

[3] Bien que la majorité de nos œuvres traite du corps féminin, la question du genre est explorée avec une emphase particulière dans les récits étudiés ici. Qui plus est, nous avons également abordé la question du corps masculin, à travers l'analyse de la représentation de la peau du marabout dans *Truismes* dans le premier chapitre. Le chapitre suivant s'attachera notamment à montrer comment la figure du spectre dépasse les limites ou frontières du genre.

moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché de la bonne meuf » (*KKT* : 9). Dans *Les Jolies Choses*, Pauline doit apprendre à « faire » son genre correctement dans la société capitaliste contemporaine française pour devenir une « bonne meuf ». Nous verrons que cette performance du genre, qui en souligne l'artificialité, implique l'objectification du corps féminin, et pose les jalons d'une réflexion sur la violence sexuelle. Dans *Clèves*, Solange apprend, littéralement, à travers un nombre de discours, le corps, le genre et la sexualité, et imite à l'excès ce qu'elle observe pour souvent provoquer le sourire. En même temps, les premières expériences de la sexualité de la jeune fille sont marquées par la violence, et posent la question du consentement. Dans *Baise-moi*, certaines des dimensions que nous observerons dans *Les Jolies Choses* et *Clèves*, et qui touchent à l'objectification du corps féminin, à la violence des rapports sexuels et sexués et aux stratégies de résistance qui en découlent, sont poussées à l'extrême. Les théories du corps et du genre que nous avons déjà abordées, et notamment la pensée de Butler, seront particulièrement utiles pour notre réflexion sur le corps-frontière et le genre dans les récits de Darrieussecq et Despentes. Enfin, notre réflexion sur le corps nous amènera à envisager le processus créatif comme organique chez Darrieussecq et Despentes et à penser l'intermédialité de l'objet textuel et filmique.

Le genre comme mascarade dans *Les Jolies Choses*

Les Jolies Choses (1998) est le troisième roman de Virginie Despentes. Le récit narré à la troisième personne raconte l'histoire de Claudine et Pauline, deux jumelles que tout oppose au début de la narration. La première incarne le cliché de l'ultra féminité et cherche constamment à se placer en objet de désir pour les hommes qui l'entourent. L'autre refuse toute marque de féminité traditionnelle en ce qui concerne son apparence, mais choisit de s'enfermer dans une relation hétérosexuelle étouffante et conventionnelle dans la répartition des rôles genrés. Au suicide de Claudine, Pauline choisit de prendre sa place dans le but de signer un contrat avec une maison de disque avec laquelle Claudine était en contact et d'empocher une avance sur contrat qui lui permettrait de disparaître à l'étranger avec son compagnon à la sortie de prison de celui-

ci. Le récit des jumelles et l'usurpation d'identité à laquelle se livre Pauline sont l'occasion d'une réflexion sur l'identité genrée dans le roman.

L'excès qui caractérise l'écriture de Despentes a été observé par nombre de critiques. Jordan rapproche notamment les récits de Despentes du courant « trash », ainsi que de genres excessifs dans leur représentation de la violence ou de la sexualité, comme la pornographie ou bien le noir.[4] Ces observations concernent surtout les premières œuvres de Despentes, *Baise-moi* qui fera l'objet de notre étude dans ce chapitre, ainsi que *Mordre au travers* et *Les Chiennes savantes*. *Les Jolies Choses* a reçu moins d'attention critique, et apparaît comme moins excessif dans son style et ses thématiques. Jordan observe à ce sujet : « What was 'trash' has become a 'jolie chose', published not by a small adventurous publishing house and under a lurid cover, but by the heavyweight Grasset under a respectable (and pretty) pale lemon cover. »[5] Dans cette section, nous souhaitons démontrer que notre compréhension dynamique de l'excès constitue un outil utile pour analyser la représentation du corps genré dans *Les Jolies Choses*. En effet, nous proposons de penser l'excès, caractéristique de l'écriture de Despentes, en lien avec la performance de la féminité et son inscription sur le corps. Nous verrons que pour réaliser une performance réussie de la féminininité, le corps de Pauline doit se faire excessif. Cet excès du corps nous permettra d'interroger les normes qui régissent le genre et la constitution d'une identité genrée, et de réfléchir au message féministe du récit qui fait écho à la théorie butlerienne : la féminité se fait ici littéralement mascarade.[6]

---

[4] Comme nous le verrons lors de notre discussion sur *Baise-moi*, la notion d'excès est au centre de l'analyse de Jordan (*Contemporary French Women's Writing*, pp. 113–50). Au sujet de l'excès (langagier, sexuel, parodique...) dans l'œuvre de Despentes, voir également : Nicole Fayard, « Sadeian Sisters : Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentes», in Sarah F. Donachie et Kim Harrison (Eds.), *Love and Sexuality : New Approaches in French Studies* (Bern : Peter Lang, 2005), pp. 101–20 ; « The Rebellious Body as Parody : *Baise-moi* by Virginie Despentes », *French Studies*, 11. 1 (2006), 63–77 ; Schaal, « Virginie Despentes or a French Third-Wave of Feminism ? », in Erika Fulöp et Adrienne Angelo (Eds.), *Cherchez la femme : Women and Values in the Francophone World* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2011), pp. 39–55 ; *Une troisième vague féministe et littéraire : les femmes de lettres de la nouvelle génération* (Amsterdam : Brill Rodopi, 2017), pp. 99–153. L'excès langagier, souvent observé chez Despentes, se fait la cible de certains des détracteurs de Darrieussecq à la parution de *Clèves*, comme nous l'observerons dans la section suivante.

[5] Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, p. 142. *Baise-moi* a en effet été initialement publié par une petite maison d'édition, Florent Massot, qui a aujourd'hui fait faillite.

[6] Pour une analyse des notions d'incorporation, de performance et de parodie dans la théorie de Butler, voir l'introduction (pp. 37–9). La féminininité comme mascarade a été théorisée par de nombreuses féministes, voir par exemple : Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II* ; Bordo, *Unbearable Weight* ; Joan Riviere, « Womanliness as Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, 10 (1929), 303–13 ; Naomi Wolf, *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women* (New York : Perennial, 2002).

De fait, le personnage principal subit une transformation de son corps (infantilisation, sexualisation, animalisation du corps) à travers la réalisation « réussie » du genre féminin. Le corps devient intelligible, soit lisible et « saisissable » selon les diverses acceptions du terme. Le corps devient également parodique, il imite les stéréotypes genrés à l'excès. À travers la mise en scène du corps, le texte questionne la naturalité du genre et son inscription sur celui-ci. Il problématise également l'hyper-sexualisation du corps féminin et son statut de commodité dans une économie capitaliste. Le corps est représenté comme ayant des frontières malléables, transformables et adaptables aux demandes du marché capitaliste. Audrey Lasserre observe dans cette perspective :

> Elle utilise ainsi son corps pour obtenir ce qu'elle veut des autres, des hommes : un logement, un contrat, de l'argent. L'émancipation sexuelle sert donc l'émancipation financière dans une négation totale de l'autonomie. […] Elle devient Pauline-Claudine, la femme « féminine » car la féminité n'existe pas en tant que telle, elle est à inventer ou plutôt à contrefaire. […] Le maître mot de ces romans reste avant tout la monstration, l'exhibition, car le monde est une vaste scène où la femme se doit de faire illusion pour se vendre, être aimée et réussir professionnellement.[7]

Lasserre souligne bien le côté parodique et théâtral de la transformation de Pauline, qu'elle étend à toute la féminité. Plus qu'une utilisation, on verra ici qu'il s'agit véritablement d'une performance du corps.

---

[7] Audrey Lasserre, « Mon corps est à toi. Écritures du corps dans les romans de femmes de la fin du XXe siècle », in Noël Bursh et Héléna Marquié (Eds.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?* (Paris : L'Harmattan, 2006), pp. 69–88 (pp. 72–3). Il n'existe à notre connaissance que très peu de commentaires critiques sur le texte. À l'exception de Schaal, le récit a généralement été abordé selon un point de vue comparatiste, comme un élément dans l'œuvre de Despentes, ou en comparaison à d'autres auteures comme dans l'article de Lasserre cité ci-dessus. Best et Crowley y font référence dans leur étude de la pornographie, autour des questions de la mise en scène de l'industrie du sexe dans les récits de Despentes et de la marchandisation du corps féminin qu'elle implique (*The New Pornographies*, pp. 149–79) ; voir également : Fayard, « Sadeian Sisters », pp. 101–20 ; et Schaal, « Virginie Despentes or a French Third-Wave of Feminism ? », pp. 39–55, pour une analyse du roman dans l'œuvre globale de Despentes. Schaal consacre un chapitre au roman exclusivement dans son étude récemment publiée. La critique va dans le sens de notre analyse, en réfléchissant au roman dans le cadre de la théorie féministe du genre et examine comment le roman « anticipe et reflète le renouveau féministe français académique, militant, et populaire », tout en illustrant les théories de la troisième vague féministe américaine (*Une troisième vague féministe et littéraire*, pp. 99–153 (p.105)).

La représentation du genre est ambiguë dans le texte. En effet, le récit semble mettre en scène une conception dualiste et essentialiste de l'identité, avec une division claire entre masculin et féminin, le premier actif et agressif, le deuxième passif et docile. Pauline adhère elle-même à cette vision des genres, elle admire la violence de son père et de son compagnon et exècre la féminité, rejetant de fait l'ultra féminité incarnée par sa sœur, qu'elle associe à la légèreté et à la passivité. Le texte présente donc régulièrement un nombre de points de vue normatifs essentialistes sur la question des rôles genrés. Toutefois, à mesure que le plan de Pauline prend forme, elle apprend et imite la féminité, et ce faisant le texte subvertit le modèle essentialiste qu'il semble promouvoir pour mettre en scène la métamorphose du corps en modèle de « réussite » genrée, soulignant ainsi l'aspect construit et performatif de l'identité de genre. Nous verrons de fait que le corps apparaît comme un espace aux frontières malléables à travers la création d'une identité conforme au genre dans le personnage de Pauline-Claudine. Un autre aspect de notre analyse portera sur la violence excessive de l'objectification dans le texte. La performance grotesque de la féminité transforme le corps sujet en objet de regard, de toucher, et ultimement de consommation, et nous nous intéresserons particulièrement à la représentation du harcèlement de rue ainsi qu'à celle de l'exploitation sexuelle de Pauline par son supérieur, comme des exemples de cette réification.

Apprendre la féminité

L'identité genrée fonctionne par opposition binaire dans le texte. Un ensemble de jeux de miroir reflète ces oppositions. Ainsi les parents de Claudine et Pauline incarnent-ils une représentation traditionnelle des rôles genrés. La mère des jumelles se définit par sa passivité et sa soumission à la violence du père contre elle-même et contre l'une et l'autre de leurs filles tour à tour. Le père, quant à lui, est caractérisé par sa brutalité, il est « l'arrogance, la colère, la violence vindicative. » (*JC* :76) Il est la force active du foyer, et la vie de la mère et des filles semble organisée en fonction de sa présence ou de son absence ainsi que de ses attentes.[8] L'adhésion ou non de ses filles à celles-ci

[8] Notons que les deux figures parentales sont dysfonctionnelles dans le texte, elles-mêmes victimes du poids des attentes genrées, et incapables de donner à leurs filles une image positive d'elles-mêmes. D'un intérêt particulier pour cette section, est la mise en scène du poids de ces attentes sur le corps des filles,

semble déterminer l'amour qu'il leur porte. La famille apparaît ainsi dans le texte comme la première source de pouvoir qui structure le genre. Cette dynamique est perceptible sur les corps des personnages. En effet, pendant leur enfance, l'affection du père est exclusivement attribuée à Pauline, qui satisfait son ego par son intelligence et ses prouesses, et demeure dans une certaine indétermination genrée de l'enfance. En revanche, à l'adolescence, lorsque les deux jeunes filles commencent à développer des corps de femme, la préférence du père s'oriente vers Claudine. Celle-ci correspond aux attentes sociétales de la féminité. En affichant les codes normés de la féminité, soit en portant des vêtements seyants, du maquillage, du parfum, elle réalise son genre de la manière désirée par son père, et par extension par une société hétéronormative. De fait, il rejette tout à fait Pauline, dont il déplore la laideur, bien que son apparence soit identique à celle de Claudine, simplement parce qu'elle choisit de ne pas respecter ces codes. Il déclare ainsi : « Moi j'aime les femmes qui sont féminines. » (*JC* : 75) Le motif de la gémellité apparaît ici comme un outil stratégique pour penser les dynamiques de genre. D'une part, il suggère que les attentes qui constituent la féminité (et par extension la masculinité) sont des constructions sociales plutôt que des traits naturels, puisque les deux jumelles identiques performent leur genre de manière tout à fait opposée. D'autre part, la réaction du père est également instructive. Claudine est l'objet de l'affection de son père, dont il remarque la beauté, tandis que Pauline se situe de manière précaire dans la catégorie « femme », comme le suggère la déclaration du père citée plus haut. La perception du corps identique n'est pas la même en fonction de la réussite de l'identité de genre. Cela signifie que l'intelligibilité du corps féminin des personnages (Claudine est un corps féminin qui fonctionne dans la matrix dualiste hétéronormative) est définie en termes de l'appartenance plus ou moins réussie au genre, car comme le note Butler, cette performance réussie « 'humanizes' individuals within contemporary culture ; indeed, we regularly punish those who fail to do their gender right ».[9] Le genre dans le texte délimite le corps, qui est rendu inintelligible s'il ne reproduit pas la bonne performance. Pauline devient donc inintelligible aux yeux de son père, son corps et la manière dont elle le met en scène ne correspondant pas aux attentes de la féminité traditionnelle.

à travers le regard du père. Pour une analyse des dynamiques d'opposition genrée dans le texte, voir Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire*, pp. 109–16.

[9] Butler, *Gender Trouble*, p. 178.

La performance réussie du genre est, de fait, inscrite sur le corps de Claudine. Dès les premières pages du texte, Claudine est décrite comme affichant les marques de la féminité à outrance : « Claudine est blonde, courte robe rose qui semble sage mais laisse voir un peu sa poitrine, parfaite poupée bien arrangée. Même sa façon de s'avachir, coudes sur la table, jambes étendues, a quelque chose de travaillé. » (*JC* : 7) Ainsi, dès la première apparition du personnage, l'identité genrée est présentée comme un artifice, une élaboration à même le corps. On note l'emploi des adjectifs « arrangée », « travaillé », ainsi que du substantif « poupée », qui renvoie à cet aspect artificiel mais fait également référence à une vision clichée du féminin, celle d'une beauté passive, voire docile. Qui plus est, la description narrée selon le point de vue d'une instance narrative externe qui porte un regard objectifiant sur le corps du personnage (reproduisant un point de vue traditionnellement masculin, ou bien la stratégie de Claudine pour rendre son corps objet de désir ?) semble progresser selon un découpage du corps du personnage. Ainsi, les références aux cheveux, aux seins, aux coudes et aux jambes sont comme des gros plans sur le corps de Claudine, figures à la fois de fragmentation et d'amplification qui visent à inscrire son corps dans le texte. La performance réussie du genre passe donc par un corps excessif, un corps hyper-sexualisé, qui remplit tout l'espace de la narration.

La reproduction de la féminité à outrance par le personnage de Claudine tient de la parodie. L'aspect parodique de cette performance du genre est souligné à travers l'usurpation d'identité réalisée par Pauline. En effet, bien qu'elles soient jumelles identiques, pour pouvoir prendre la place de Claudine, Pauline doit maîtriser les codes de la féminité tels qu'ils sont réalisés par sa sœur. Au début de la transformation de Pauline, la mise en scène de la féminité de Pauline apparaît bien comme parodique dans le sens littéraire du mot, puisqu'elle touche à l'imitation jusqu'au grotesque d'un original. De fait, les différentes étapes de la transformation de Pauline en femme féminine sont mises en scène à travers la métamorphose de son corps. L'héroïne doit réapprendre à marcher avec des chaussures à talons :

> Absurde tentative d'avoir une démarche digne, ressemblant à quelque chose. La cheville mise en danger se barre sur le côté, le genou cogne l'autre genou. Alors il faut marcher précautionneusement, réfléchir : quoi poser en premier, de la plante ou du talon. Réfléchir : où porter le poids de son corps pour ne pas

> se ramasser. Se tenir droite, lancer la jambe. Mais ça ne marche pas, elle fait le crabe qui serait ivre et rien à voir avec une femme.
>
> Elle regarde ses pieds, effondrée. La cheville est rouge d'être malmenée. Les orteils rabougris, sensation d'os broyés, parce qu'au bout de la pompe ça rétrécit et ça compresse, sans aucun rapport avec une forme de pied. (*JC* : 80–1)

L'extrait souligne l'aspect artificiel de la nouvelle démarche de Pauline. La répétition du verbe « réfléchir » place le fait de marcher du côté de l'élaboration intellectuelle consciente plutôt que du côté de l'automatisme. Qui plus est, l'emphase est placée sur la douleur et le risque de blessure. La comparaison avec l'animal et l'allusion à la déformation du corps, qui le déshumanise, renforcent l'idée d'un procédé construit qui affecte négativement le corps. La scène tient du grotesque à travers l'image du crabe ivre, mais également à travers la comparaison implicite avec le jeune enfant qui apprend à marcher. Dans cette perspective, l'apprentissage de la féminité est présenté comme nécessairement réducteur, puisqu'il place la femme du côté de l'enfant et de l'animal, des points sur lesquels nous reviendrons dans notre discussion sur le harcèlement de rue. En effet, ici la métaphore animale n'est pas le lieu d'une reconfiguration du *continuum* humain-environnement, comme nous l'avons suggéré à travers notre analyse de *Truismes* dans le premier chapitre, mais articule plutôt les sentiments de déshumanisation et d'aliénation dont le personnage fait l'expérience à travers des attentes genrées dégradantes. Notons ainsi qu'un véritable bestiaire est élaboré dans le récit, où les comparaisons animales abondent. Par exemple, lorsque Pauline regarde un clip musical dans lequel Claudine tient un rôle (« En fait on dirait une grande vache qui serait contente d'aller brouter. » (*JC* : 58)), ou encore à propos d'elle-même dans les vêtements de sa sœur (« Robe rouge, on voit toute sa poitrine, à croire que c'est une vache, qu'elle exhibe tous ses pis » (*JC* : 82)). Les hommes n'échappent pas à l'animalisation, qu'ils soient « ces porcs » (*JC* : 59) ou encore « sale[s] chien[s] » (*JC* : 95).

L'analogie de la femme-vache ne manque pas de nous rappeler l'image de la femme vouée à l'abattoir de la maternité, convoquée dans les récits de Nobécourt analysés dans le chapitre précédent. Ici, c'est le côté imposant et débordant de l'animal qui est mis en avant, pour souligner le caractère excessif de la performance à laquelle Pauline et Claudine se livrent. La référence à l'animal, en l'occurrence la vache, marque la

dégradation et la dépossession du corps, qui à travers la mascarade à laquelle il se livre, perd son humanité. Comme dans *Truismes*, le choix de l'animal n'est pas anodin. La vache, comme la truie, ne fait pas partie des animaux nobles dans la tradition occidentale, et détient une connotation péjorative dans le langage lorsque le terme est employé pour désigner un individu (généralement féminin). Ces images suggèrent que, dans la société hétéronormative, la réalisation de la performance du genre et la conformité aux attentes de l'identité genrée, féminine ou masculine, poussent paradoxalement l'individu hors des limites de l'humanité. En effet, on note que ces métaphores interviennent dans des moments d'exhibition ou de soumission au regard masculin pour les personnages féminins, et de prédation sur les corps de Pauline ou de Claudine pour les personnages masculins, soit des formes poussées à l'extrême des rôles genrés traditionnels. Ainsi, si les personnages du récit semblent tous plus ou moins adhérer au modèle dualiste hétéronormatif, le texte problématise ce modèle à travers les images et les figures qui font l'objet de notre analyse.

Qui plus est, c'est la matérialité même du corps qui se trouve transformée dans l'extrait cité plus haut. Le port de talons hauts affecte drastiquement la capacité de Pauline à agir habilement et confortablement. Young analyse la question du mouvement en lien avec le genre dans « Throwing Like a Girl ». L'essai se construit autour d'une observation émise par Erwin Strauss, qui constate que les enfants de sexe féminin et masculin ne lancent pas la balle de la même manière, les filles étant plus maladroites et moins assurées. Contrairement à Strauss, Young ne voit pas là l'explication d'une essence féminine. Pour elle, la manière de bouger son corps est déterminée par la place de l'individu masculin ou féminin dans la société. Le fait que les femmes soient identifiées en tant qu'objets plutôt que sujets dans la société contemporaine affecte leur façon d'appréhender le mouvement. Elle note :

> At the root of those modalities […] is the fact that the woman lives her body as *object* as well as subject. The source of this is that patriarchal society defines woman as object, as a mere body, and that in sexist society women are in fact frequently regarded by others as objects and mere bodies. […] The source of this objectified bodily existence is in the attitude of others regarding her, but the woman herself often actively takes up her body as a mere thing. She gazes

> at it in the mirror, worries about how it looks to others, prunes it, shapes it, molds and decorates it.[10]

D'après Young, la situation inférieure des individus de sexe féminin dans la société a donc une influence directe sur la perception de leurs propres corps et leur mobilité. Se percevoir comme objet de regard et de contemplation limite la possibilité d'accès à la position de sujet actif pour l'individu féminin. De fait, la matérialité du corps en est affectée. Bien que Young fasse référence dans son essai à une situation et à un contexte tout à fait différents de la scène qui fait l'objet de notre analyse, ses observations sur la mobilité féminine nous semblent pertinentes pour penser la relation au corps propre et l'expérience du mouvement décrite ici. La performance du genre affecte le mouvement, l'habilité et la perception du corps, qui se trouve altérisé à travers elle. Le sujet fait l'expérience du corps propre qui devient autre. En effet, comme nous le verrons en détail dans la section suivante, l'analyse du corps féminin objet de Young s'applique au cas de Pauline en ce qui concerne sa démarche, mais plus largement toute sa transformation, qui vise à rendre son corps objet de regard. Les frontières du corps apparaissent comme malléables sous les pressions de la performance normée du genre féminin, et le sens d'intégrité de la personne s'en trouve menacé. En même temps, nous verrons que l'aspect transformatif et performatif du corps genré permet une réinvention du sujet dans le texte.

Le corps objet

La métamorphose de Pauline passe en effet par la volonté de se rendre visible en termes de genre dans une économie hétéronormée, dans laquelle l'intelligibilité du corps féminin est comprise comme son objectification. Laura Mulvey l'a notoirement analysé dans son essai : « In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness.* »[11] De fait, le titre *Les Jolies Choses* peut être lu comme une allusion au corps objet (de regard, de toucher) des

[10] Young, p. 44. C'est l'auteure qui souligne.
[11] Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in Leo Braudy et Marshall Cohen (Eds.), *Film : Psychology, Society and Ideology* (Oxford : Oxford University Press, 1999), pp. 833–44 (p. 837). C'est l'auteure qui souligne.

femmes dans le texte et plus largement au statut des femmes dans la société contemporaine telle qu'elle est dépeinte dans le récit.[12] Ainsi la métamorphose de Pauline en Claudine passe-t-elle par le dévoilement du corps :

> Robe rouge, on voit toute sa poitrine, à croire que c'est une vache qu'elle exhibe tous ses pis, on voit le haut du cul, là où personne ne devrait voir. Elle tourne sur elle-même avec méfiance devant le miroir. Pincement au cœur, ça n'est déjà plus à elle qu'elle ressemble.
>
> Feuilleter les journaux en pile que Claudine lisait. Consternation. […] Après des siècles d'interdiction de montrer, femmes sommées d'exhiber qu'elles ont bien tout aux normes, qu'elles se sont calibrées : voilà mes jambes interminables, glabres et hâlées, mon derrière correctement musclé, mon ventre plat nombril percé, mes seins énormes, fermes et moulés, ma belle peau saine et pas vieillie, mes cils sont longs, mes cheveux brillants.
>
> Contrairement à ce qu'elle croyait auparavant, il ne s'agit pas d'une soumission au désir des hommes. C'est une obéissance aux annonceurs, il faudra que tout le monde y passe. Ils régissent le truc, fil des pages : voilà ce qu'on vend, alors voilà ce qu'il faut être. (*JC* : 82–3)

Le corps est dépeint en termes d'exhibition, de parade, voire de mascarade. Dès la première phrase, la répétition du verbe « voir » à trois reprises fait du corps l'objet d'un regard indéterminé, à l'aide de l'emploi du pronom indéfini « on ». Ce caractère indéfini fait référence au poids des attentes sociales sur le corps féminin, qui définissent la mascarade de la féminité à laquelle se livre Pauline. Le corps objet de regard est à la fois objet de désir : il doit se montrer, « s'exhiber », pour susciter l'attirance. Il est également objet du regard propre, d'une forme d'autosurveillance. En ce sens, l'attitude de Pauline qui s'observe « avec méfiance devant le miroir » ne manque pas de rappeler la théorie foucaldienne de la société disciplinaire, telle qu'il l'évoque dans *Surveiller et punir*. En effet, pour Foucault, l'autosurveillance est l'aboutissement suprême de la

[12] Dans *King Kong théorie*, Despentes explique que le titre fait allusion à une phrase de Jean Renoir, citée par un critique de *Baise-moi* : « Les films devraient être faits par de jolies femmes montrant de jolies choses » (126). La misogynie de ce propos renvoie, on l'a dit, au statut du corps de la femme tel qu'il est envisagé dans le texte qui nous occupe. Qui plus est, l'expression peut être comprise comme faisant référence aux objets matériels que Pauline désire et que la marchandisation de son corps lui permettra d'acquérir.

société disciplinaire, son moyen de contrôle le plus efficace.[13] Dans l'extrait, la conformité à la norme genrée passe par l'auto-examen du corps, et fait donc du genre une forme de discipline du corps plutôt que la manifestation d'une essence féminine. John Berger s'est quant à lui spécifiquement penché sur la question du regard porté sur le corps féminin en relation avec le nu. Il observe ainsi que l'individu féminin est dès son enfance encouragé à s'auto-observer et à se constituer en objet de regard « because how she appears to others and particularly how she appears to men is of crucial importance for it is normally thought of as the success in her life. »[14] Se rendre intelligible en termes de genre dans le texte signifie donc perdre son statut de sujet pour faire de son corps un objet regardé.

De la même manière, comme dans *Truismes*, la mention des magazines féminins comme source d'autorité est remarquable ici. L'attitude du corps est déterminée par des voix extérieures, celle des magazines et des « annonceurs ». Ainsi, pour être intelligible comme féminin, et par extension entrer dans la catégorie du beau et du désirable, le corps doit correspondre à un nombre de critères. Notons l'accumulation d'adjectifs pour qualifier ce corps (pas moins de quatorze dans ce court segment introduit par le présentatif « voilà »), et les deux points, qui reproduisent l'acte de monstration du corps requis chez l'individu féminin. De fait, l'absence de verbe dans le segment constitué de groupes nominaux juxtaposés procède à la fragmentation du corps décrit, vidé de son humanité et objectifié par l'effet gros plan du découpage. De plus, l'idéal physique décrit ici tient de l'extrême, de l'excessif : les parties du corps tiennent de l'« interminable », de l'« énorme » ou encore du « long ». En effet, pour entrer dans la norme, le corps féminin doit paradoxalement être excessif. Le texte dénonce ainsi les normes de beauté inatteignables qui pèsent sur le corps féminin dans la société capitaliste contemporaine. Il suggère que l'identité genrée se construit sous l'impulsion de pressions extérieures au corps qui construisent une version idéale du féminin. Dans cette perspective, l'emploi alterné de la troisième personne et d'adjectifs possessifs à la première personne suggèrent l'altérisation de l'individu sous le poids de ces attentes. Dans cette version du féminin, le corps est à la fois excessif et parodique, en ce qu'il regroupe un nombre de clichés et stéréotypes du féminin. Le corps doit ainsi incarner l'extrême jeunesse, il doit être glabre et la peau « pas vieillie ». On retrouve bien ici les

[13] Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison* (Paris : Gallimard, 1975).
[14] John Berger, *Ways of Seeing*, Episode 2 (1972), YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg> [consulté le 26/11/2017].

attentes inscrites sur la peau par la société de consommation capitaliste examinées dans le premier chapitre. D'autre part, il doit également se définir par sa sensualité, comme le rappelle la mention de la poitrine et des fesses charnues, évoquant ainsi l'image de la « petite fille » si prisée par les personnages masculins dans *Truismes* et son contraire la « vraie chienne ». Le corps est construit par exagération, saturation, parodie et imitation. Il est forcément excessif, en excès, car il est constamment (re)constitué par des attentes irréalisables et pernicieuses.

L'individu féminin est donc invité à reproduire à l'infini un ensemble de stéréotypes véhiculés par un nombre de discours (familial, publicitaire, médiatique…) et inscrits sur son corps. Fayard observe dans cette perspective : « Pauline assumes gender expressions like a mask or drag, showing the gaps between the so-called 'natural' definition of 'woman' and her subject identity, but also showing how powerful the injunction to conform to naturalised identities through repetition can be. »[15] De fait, Pauline ressent un « pincement au cœur » devant son reflet dans le miroir car elle a le sentiment d'une perte de soi à travers la performance du genre telle qu'elle doit la réaliser. À travers les différentes figures de l'excès que nous avons examinées, telles que la répétition, le gros plan, l'accumulation, ainsi que le travail sur le point de vue, le texte met en scène de manière quasi parodique et caricaturale la construction de la féminité. Le texte performe l'excès de l'hyper-féminité, et ce faisant dénonce le travail d'élaboration et de réification du corps qui la constituent et révèle un personnage féminin aliéné à travers l'image d'elle-même que cette construction lui renvoie.

Bien faire son genre

Progressivement, Pauline accepte sa transformation, qui devient pour elle une « seconde nature » (*JC* : 79) :

> Elle se regarde dans le miroir, elle est prête. Elle a tout fait comme il faut, ça lui a pris l'après-midi. Et les ongles à vernir, et les jambes à raser, la corne des talons à polir, les cheveux à laver-sécher tout en luttant pour qu'ils soient raides, les aisselles à raser, fond de teint à passer, les yeux à maquiller, le corps à parfumer… Tout est à trafiquer, il faut faire attention.

[15] Fayard, « Sadeian Sisters », pp. 101–20 (p. 111).

> Ensuite choisir ce qui va le mieux au corps, au temps, à la mode, à l'occasion. Maintenant elle se regarde, et elle trouve que ça va. (*JC* : 139–40)

Cette scène fait directement écho à la scène analysée dans la section précédente et témoigne de l'incorporation des normes de genre. Là encore, le corps est posé en objet de regard du personnage. Mais cette fois-ci, la performance du genre satisfait Pauline comme le soulignent la répétition de l'auto-observation (« Elle se regarde […] Maintenant elle se regarde ») et la triple expression d'approbation et de conformité (« elle est prête […] Elle est tout à fait comme il faut […] elle trouve que ça va »). On retrouve ici la même fragmentation du corps, qui semble ne plus faire partie de l'individu mais être un objet qu'il faut « trafiquer », comme en témoigne sa position de complément dans la phrase (« le corps à parfumer » […] Ensuite choisir ce qui va le mieux au corps, au temps, à la mode, à l'occasion »). L'énumération des compléments ainsi que l'absence d'un sujet explicité dans la phrase accentuent l'idée d'une dépossession de l'individu à travers la mise en scène de la performance du féminin. Qui plus est, l'acceptation de Pauline de sa propre conformité à la norme rend compte du côté insidieux de la construction genrée et rappelle l'idée défendue par Butler selon laquelle l'identité genrée construit l'illusion d'une essence, d'une nature.

Devenir une femme féminine, réussir son genre est un moyen d'obtenir de la valeur et de la visibilité dans la société. De fait, Pauline devient un « parc d'attractions » (*JC* : 122, 152), soit un objet tout en entier destiné au plaisir masculin. Elle passe de l'invisibilité totale au début du texte à la visibilité la plus excessive :

> Les gens la regardent. Il y en a même qui se retournent. Et d'autres se permettent des gros plans, impunément, ses jambes, son cul, ses seins, sa bouche, certains lui font des sourires ou des petits bruits pour l'attirer, sifflements. […] Un monsieur sur le côté vend du maïs dans un caddie, odeur de grillé, il l'appelle, une sorte d'enthousiasme gentil, comme de vouloir jouer avec un chien. […] Le vendeur ne se calme pas, même quand Pauline l'a dépassé de plusieurs mètres, il continue son gros barouf. Elle est tout à fait publique, abordable, tout à fait faite pour que tout le monde s'occupe d'elle. Elle est sapée pour ça. (*JC* : 90–1)

Ici, le texte réalise en son sein l'objectification décrite. Ainsi Pauline n'est-elle pas sujet des verbes, mais objet des groupes verbaux « regardent », « font des sourires », « attirer », « appelle ». Dans d'autres segments, elle est omise (« Il y en a même qui se retournent », signifiant implicitement sur elle), ou bien encore réduite à des parties de son corps. On note le recours au gros plan sur les parties du corps et la comparaison animale. Moins dégradante que la truie ou la vache, le chien suggère tout de même la position d'infériorité et de soumission (au regard, au diktat des magazines, de la société de consommation) dans laquelle Pauline se trouve. La performance de l'hyper-féminité rend Pauline visible et lisible en termes de son genre, et par là même « abordable » et « publique ». L'épisode met en scène le harcèlement de rue, qui défraie la chronique en ce moment, comme nous l'avons noté en introduction et en conclusion du chapitre 1. Il démontre les violents processus de déshumanisation et de réification à l'œuvre dans ce phénomène. Colette Guillaumin analyse la contrainte sexuelle, catégorie dans laquelle elle inclut « [le] viol, [la] provocation, [la] drague, [l'] épuisement, etc » en termes de pouvoir et d'appropriation du corps féminin, comme : « l'un des moyens de coercition employé par la classe des hommes pour soumettre et apeurer la classe des femmes en même temps que l'expression de leur droit de propriété sur cette même classe. »[16] Dans son étude consacrée au harcèlement de rue, Capucine Coustere démontre à la suite de Guillaumin, que le harcèlement est une forme de violence genrée qui prend racine dans l'inégalité du statut des femmes dans l'espace public. Elle explique ainsi que les interactions entre inconnus dans la rue sont normalement régies par une norme d'indifférence. Cette norme peut être brisée entre deux personnes dans plusieurs cas de figures, notamment « si l'un des deux est, ou est accompagné d'une personne dite 'ouverte', comme un enfant, ou un animal de compagnie. »[17] Dans le cadre du harcèlement de rue, la femme appartient à cette catégorie.[18] Le harcèlement de rue mis en scène dans *Les Jolies Choses* ne se produit qu'après la métamorphose de Pauline en « femme ». Le texte suggère donc que la performance du genre féminin dictée par la société de consommation capitaliste contribue à réduire la femme au statut d'objet. En effet, Coustere note bien que le harcèlement passe par la chosification de l'autre féminin :

[16] Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature* (Paris : Coté-femmes, 1992), p. 42.
[17] Capucine Coustere, « Le Harcèlement de rue dans une perspective de genre : significations, effets, solutions » (dissertation non publiée, Institut d'Études Politiques de Toulouse, 2014), p. 34.
[18] *Ibid*.

> En France, et dans un grand nombre de sociétés notamment occidentales, les femmes sont donc plus fréquemment objectivées que les hommes. Le corps féminin est utilisé pour vendre, il est plus souvent découpé, scruté, jugé, érotisé, notamment dans la publicité, les médias, la pornographie non féministe. […] Le harcèlement de rue est à la fois le reflet de cette société dans laquelle les hommes objectivent et sexualisent les femmes, et permet sa reproduction. En effet, les hommes qui décident de faire savoir aux femmes inconnues qu'ils croisent dans l'espace public que leurs corps (et non pas elles) sont, ou non, à leur goût, se sentent autorisés à agir de la sorte. C'est un comportement qui n'est pas sanctionné, et qui reflète l'objectification constante des femmes. L'objectivation en tant que déshumanisation permet en effet cette licence.[19]

Le texte performe le découpage et l'érotisation du corps de Pauline en son sein à travers les figures que nous avons analysées, pour mettre en scène la performance du genre, tout en en dénonçant la violence symbolique et littérale. De manière notable, Butler a d'abord pensé sa théorie du genre pour donner une visibilité et une légitimité aux identités de genre non-conformistes. Le récit de Despentes nous montre qu'une performance hyper-conformiste du genre féminin est mortifère pour l'individu de manière littérale et symbolique, à travers des attentes genrées réductrices et objectifiantes.

Objet de regard dans le harcèlement de rue, son corps devient rapidement un bien de transaction. Une fois qu'elle a intégré son objectification, Pauline voit dans son corps de femme et la performance de son genre le moyen de s'enrichir et d'accéder à la vie dont elle rêve.[20] Un parallèle est établi entre son choix de céder aux avances de son patron, comme dans *Truismes*, et la possibilité pour elle de s'offrir « les jolies choses » qu'elle désire :

---

[19] *Ibid.*, pp. 52–3. Coustere utilise les termes « objectivation » et « objectification » de manière interchangeable pour faire référence au même phénomène. Nous avons généralement préféré le terme « objectification ».

[20] Schaal analyse l'intersectionnalité des questions de genre et de classe dans le récit (*Une troisième vague féministe et littéraire*, pp. 118–19).

> [L]es clubs échangistes […] C'était donc ça depuis le début. […] Elle demande à reprendre un whisky, il tique un peu mais le commande. Puis elle attend qu'il lui propose d'y aller ensemble, juste faire un tour. Elle se souvient, sur un des dépliants d'agence qu'elle a pris, comme le sable est blanc sur des plages. Elle voudrait poser son cul dessus. (*JC* : 176)

L'extrait suggère de quelle manière les rapports de domination sont inscrits sur le corps dans le cadre de la sexualité. La lectrice a accès à travers la focalisation au point de vue de Pauline, et l'association directe établie dans sa pensée entre l'exploitation sexuelle de son corps et un avenir idyllique. Le fait de se soumettre au fantasme de son supérieur masculin riche lui donne accès à des ressources pécuniaires ainsi qu'aux moyens concrets de réaliser son projet. Le corps objet de contemplation devient objet de toucher, et d'un toucher dégradant, tel que nous avons pu l'observer dans notre étude de *Truismes*. Le corps est également un bien de transaction financière indirecte. Le passage suivant souligne l'inscription à même le corps de la hiérarchisation genrée :

> C'est une idée qu'il se fait des femmes, un devoir d'être galant avec elles. Parce qu'elles sont pures, belles, vénérables. Il est de la vieille école, quand elles étaient vraiment des animaux lointains, bizarres, coupées de tout sauf de son plaisir. Alors il l'entoure d'attentions. Sinon, ça n'aurait pas la même saveur quand il l'enfile par tous les trous en la traitant de bonne salope. Il faut bien vénérer un peu, pour ensuite pouvoir blasphémer. […]
>
> Quand il lui sort sa petite quéquette, toute moche et tendue malgré l'âge, elle est gênée pour lui. Son truc mince et rougeaud, il en fait toute une aventure, à le voir la besogner, on croirait qu'il s'agit d'un sabre.
>
> - Viens là, à genoux, viens sous le bureau me faire plaisir.
>
> C'est drôle comme les hommes ne pensent pas à être complexés. Enfin, pas encore. Il est tout pourri partout, la nature ingrate avec lui, mais il ne pense pas à être gêné, il ne pense qu'à son énorme plaisir. Ça doit être bien, d'être comme ça, con pour les autres qui doivent se le supporter, mais agréable à vivre. Ne penser qu'à son regard qui se pose et pas penser à la réciproque. (*JC* : 184–86)

Ici, la relation suggérée dans l'extrait précédent a lieu. Au début du passage, l'extrême crudité du langage pour faire référence à l'acte sexuel contraste avec l'artificialité et la préciosité des manières décrites. Les propos du patron de Pauline sont rapportés au

discours indirect libre, et témoignent d'une série de clichés sur le féminin. Mais c'est le point de vue de Pauline sur le corps du patron qui domine la scène. Ainsi son corps subit-il le même examen que celui de la jeune femme dans la rue. Dans ce cas, objet de moquerie condescendante, l'organe sexuel masculin est objectifié, et décrit avec emphase, cette fois plutôt en termes de réduction et de ridicule. Dans son analyse de *Baise-moi*, Jordan observe : « Despentes' writing includes pitiless descriptions of men coming to orgasm and imagining that they are giving pleasure and her protagonists are generally unimpressed by the much-mythologised phallus. »[21] Cette remarque s'applique tout à fait à notre passage, dont le ton moqueur participe de la démystification observée par Jordan.

La focalisation permet ainsi de déstabiliser les rapports de pouvoir. Comme dans *Truismes*, l'héroïne se retrouve à genoux devant un supérieur masculin pour le satisfaire sexuellement. La question du regard que nous avons abordée plus haut est également posée. Le personnage masculin est le détenteur du regard. Toutefois le texte problématise ces rapports de domination en en soulignant leur caractère fluctuant (« pas encore »), ainsi qu'en les inversant en son sein-même, faisant du corps masculin l'objet d'une scrutation réductrice et en prenant une distance critique vis-à-vis de cette dynamique du regard (« Ne penser qu'à son regard qui se pose et pas penser à la réciproque »). Ainsi bien que la scène décrite réalise l'exploitation sexuelle qu'implique l'objectification du corps de Pauline, le texte subvertit cette objectification à travers le point de vue adopté sur la scène. Le corps-objet regardé et sexuellement utilisé renvoie un regard moqueur sur un corps grotesque, et lui aussi utilisé à des fins financières. Le texte semble donc suggérer que tout corps peut être réduit au statut d'objet et déshumanisé dans un système d'exploitation capitaliste. En devenant objet de regard, voire de consommation, Pauline acquiert paradoxalement une forme de pouvoir, aussi problématique soit-elle.[22]

À travers cette section, nous nous sommes intéressée à la question de la construction du genre et à celle de sa performance sur le corps du personnage. L'excès qui définit le corps féminin dans le texte l'inscrit paradoxalement dans la norme genrée. En effet, lorsque Pauline choisit de devenir Claudine, son corps devient excessif, à travers la

[21] Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, p. 137.
[22] Notons qu'à d'autres moments, Pauline éprouve du plaisir avec son patron ou dans d'autres relations problématiques, soulignant la complexité et l'ambiguïté des rapports sexuels et sexués. Qui plus est, la situation permet à Pauline de s'émanciper de sa relation avec Sébastien, et d'acquérir de cette manière une forme d'autonomie.

mise en scène de la mascarade de la féminité qui implique une véritable métamorphose du corps, dictée par des normes et des attentes inatteignables et dégradantes. Un autre aspect de la corporéité examiné dans cette section montre l'incorporation insidieuse de ces normes genrées sur le corps du personnage, qui à mesure qu'elle se met en scène devient finalement son personnage et passe d'objet de regard à objet de consommation, en se livrant à l'exploitation sexuelle qui découle de sa performance chosifiante. Bien que le texte n'offre pas de solutions viables pour repenser ces normes réifiantes – Pauline s'exclut finalement du système après avoir dérobé tout l'argent des contrats qu'elle a signés – déconstruire la performance de l'hyperféminité et des mécanismes de harcèlement et d'exploitation du corps féminin nous permet de penser ces phénomènes comme interconnectés, et suggère la possibilité de reconstruire autrement les dynamiques genrées.

Le texte met en scène un nombre de structures de pouvoir et de discours qui donnent forme au corps genré. Il décrit le genre comme étant à la fois une performance (une mascarade mise en scène) et comme performatif (Pauline devient le genre qu'elle performe). Le corps genré dans le texte est bien « a phenomenon that is being produced all the time, and that is being reproduced all the time. »[23] Notons toutefois que la subversion genrée est limitée dans le texte, et bien que l'identité de genre soit représentée comme performative et transformatrice, le texte ne fait pas de place à l'expression d'identité genrée non binaire. Malgré ces contradictions et limitations, le texte constitue un apport original au débat féministe contemporain et fait écho à un nombre d'autres récits de notre corpus. En effet, il apparaît que si Pauline maîtrise finalement les codes de la féminité, elle choisit de les exploiter contre le système dans lequel ces codes fonctionnent et de s'en exclure. Toutefois, la subversion finale ne remet pas en cause le système. Comme dans *Truismes*, *La Démangeaison* ou *Dans ma peau*, il ne s'agit pas d'abolir les règles, mais plutôt de s'en isoler.[24]

[23] Butler, « Judith Butler : Your Behavior Creates Your Gender », *Big Think*, 06/06/2011, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc> [consulté le 05/01/2017].

[24] De la même manière, le triomphe final de l'amour hétérosexuel demeure traditionnel, même si le couple est formé par des personnages qui choisissent de s'opposer ou de fuir le système social, économique et politique normatif. Le récit se termine en effet sur un dialogue entre Pauline en compagnie de Nicolas, un personnage qui ne correspond pas aux stéréotypes de la masculinité virile et de la réussite sociale, alors qu'ils ont quitté la France pour une des destinations idylliques à laquelle Pauline rêvait, à l'aide de l'argent qu'elle a dérobé.

Le corps de la jeune fille dans *Clèves*

Clèves (2011), le huitième roman de Marie Darrieussecq, s'attache à décrire la figure de la jeune fille qui traverse les aléas de la puberté. En effet, le récit divisé en trois parties (« Les avoir », « Le faire », « Le refaire ») relate l'accès à la puberté de Solange (avoir ses règles) et ses premiers émois sexuels (avoir des garçons).[25] À sa sortie, le roman a provoqué des réactions très vives dans la presse, notamment du fait de la représentation crue de la sexualité dans l'œuvre.[26] *L'Express* publie par exemple un article pour/contre, dans lequel Delphine Peras, la journaliste du contre, exprime un sentiment d'outrage face à l'outrance du texte :

> Certes, il est légitime d'appeler un clitoris un clitoris. Mais l'auteur du célèbre *Truismes* (1996) en fait trop : trop de « bite(s) » – nous avons compté soixante-trois occurrences sur 345 pages, heureusement une seule pour « dans le trou du caca » quand il est question de sodomie ; trop de « chatte(s) », de « pute(s) », de « mouiller », de « doigter » […].[27]

Il est bien donc question d'excès, de démesure, de saturation : un excès linguistique qui concerne le corps et qui heurte la lecture. Le texte narré à la troisième personne est souvent bien proche du point de vue de Solange et épouse en effet le langage de l'adolescence. Le récit fait montre d'une candeur certaine dans les descriptions les plus

---

[25] Marie Darrieussecq et Jean-Paul Hirsh, « Maire Darrieussecq – *Clèves* », 06/09/2011, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU> [consulté le 02/01/2017].

[26] Le roman a divisé et provoqué des réactions très élogieuses par ailleurs. Le commentaire de Delphine Peras nous intéresse particulièrement car il souligne à quel point l'excès du corps dans le texte peut susciter l'outrage. Pour un compte-rendu plus large de l'accueil critique du texte dans la presse, voir : Chiara Rolla, « *Clèves* de Marie Darrieussecq : parcours de lecture et tentative(s) de définition(s) », *Cahiers de Narratologie*, 23 (2012) [en ligne] : <http://narratologie.revues.org/6630> [consulté le 06 février 2017].

[27] Christine Ferniot et Delphine Peras, « Marie Darrieussecq a-t-elle versé dans le trash avec *Clèves* ? », *L'Express*, 29/08/2011 [en ligne] : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-darrieussecq-a-t-elle-verse-dans-le-trash-avec-cleves_1024339.html> [consulté le 02/01/2017]. Virginie Despentes a publié une réponse à cet article dans *Le Monde*, dans laquelle elle souligne le sexisme sous-jacent de la critique de Peras : « Le trash serait devenu le terme adéquat pour désigner le désir féminin, dès lors que ce désir passe par un corps. À l'extrême limite, la brigade du bon goût littéraire tolère encore les bites qui peinent à jouir et sentent le pipi de vieux, Philippe Roth passe encore, on sent que c'est tout juste, sans trop déranger les estomacs délicats de la critique hexagonale. Mais la petite chatte affolée de la Solange de *Clèves* : un digne silence accueille son explosion hormonale. Trop de fluides, sans doute. » (« Nous avons été cette gamine », *Le Monde*, 20/10/2011 [en ligne] : <www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/20/nous-avons-ete-cette-gamine_1590708_3260.html> [consulté le 23/04/2018]. Nous reviendrons sur cet aspect genré de la critique journalistique en conclusion de ce chapitre.

crues des phénomènes qui touchent au corps. À travers son récit, Darrieussecq cherche à attribuer une place nouvelle au langage et au corps de la jeune fille ainsi qu'à révéler des aspects occultés de l'expérience physique féminine.[28] Elle évoque selon ses termes des zones spécifiques à l'expérience féminine qui ne sont jamais abordées dans la littérature : « Or, ces zones-là, la moitié de l'humanité les a traversées. »[29]

D'autre part, le titre est une référence évidente au chef d'œuvre de Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, paru en 1693, auquel le récit de Darrieussecq fait régulièrement écho. Dans l'œuvre de Darrieussecq, Clèves devient un village du Sud-Ouest de la France dans les années 1980. Bien que ce contexte géographique et culturel puisse paraître très éloigné de l'environnement de *La Princesse de Clèves*, de nombreux éléments évoquent le texte de Madame de Lafayette et, comme nous le verrons, le récit de Darrieussecq peut être lu comme une adaptation libre et parodique du texte classique. Darrieussecq parle de « remake » de *La Princesse de Clèves* dans lequel la princesse coucherait.[30] De la même manière, Darrieussecq établit un lien entre *Clèves* et *Truismes* :

> C'est aussi un peu une réécriture de *Truismes*, qui était un livre assez autobiographique : les jeunes gens ne disposent que des clichés pour accéder à l'âge adulte : ceux de leurs parents, de l'école, de l'Église, ceux que je trouvais dans *OK Magazine* ou dans *Girl magazine*. Des phrases toutes faites et de pauvres formules pour aborder ce qui est le plus intime, le plus culturel, le plus codifié et le plus socialisé : la sexualité.[31]

Des liens intertextuels et parodiques existent donc entre les textes. *Clèves* se caractérise à la fois par une forme de duplication, de reproduction, mais également par un mouvement de dépassement, et de transgression de ses modèles, ensemble de mouvements qui évoquent la représentation du corps dans les textes et qui tiennent de l'excès. La parodie et ses formes (répétition, saturation, élargissement grotesque),

[28] Démarche qui évoque celle de Nobécourt analysée dans le chapitre précédent, ainsi que celle de Breillat dans *Une vraie jeune fille*, que nous avons déjà évoqué.
[29] Darrieussecq et Hirsh, [en ligne].
[30] *Ibid*.
[31] Sylvain Bourmeau, « La jeune fille et le sexe des magazines », *Libération Next*, 27/08/2011 [en ligne] : <http://next.liberation.fr/livres/2011/08/27/marie-darrieussecq_757249> [consulté le 02/01/2017].

comme dans *Les Jolies Choses*, engagent également le corps de l'héroïne : un corps particulier, puisqu'il s'agit d'un corps de l'entre-deux, qui quitte l'enfance mais n'appartient pas encore à l'âge adulte. Le récit met en scène la construction de ce corps en transition, en métamorphose, ainsi que son accès à la sexualité, et problématise la possibilité d'un rapport direct ou naturel au corps.[32]

« Les avoir »

Dans cette section, nous verrons que les frontières du corps de la jeune fille sont construites par un nombre de discours et d'influences, les rendant poreuses, mouvantes, constamment susceptibles d'être transgressées. Nous l'avons dit, le roman tripartite s'ouvre sur une partie intitulée « Les avoir ». On le comprend à la lecture de la section en question : il s'agit des règles de Solange. Le corps de la jeune fille et ses transformations sont donc au centre du récit. Cette partie ne manque pas de rappeler le récit de *Baise-moi* dans lequel, comme nous le verrons, un chapitre est consacré au sujet. Chez Darrieussecq, l'événement de la transformation du corps structure le récit. Il s'agit, comme on l'a vu en introduction, d'accorder une visibilité, voire une légitimité à une expérience exclusivement féminine, à des sensations qui n'ont eu que peu de place dans la littérature.[33] Ainsi, Solange appréhende-t-elle une nouvelle manière d'être à son corps, mais également la différence sexuelle et matérielle d'un corps féminin avec l'arrivée de ses règles :

> « Pour les garçons non plus ce n'est pas facile », lui a dit son père.

[32] Peu d'attention critique a été accordée au récit. La question de la parodie dans *Clèves*, spécifiquement en lien avec l'œuvre de Madame de Lafayette, a été analysée par Rolla. Nous aborderons cet aspect plus longuement dans la dernière section consacrée au roman et à l'intermédialité. Annabel L. Kim consacre également un article au « body in process » de Solange, qu'elle lit à la lumière du projet politique féministe de Monique Wittig, tel qu'elle l'illustre dans *L'Opoponax* (1964) (voir : « Marie Darrieussecq's *Clèves* : A Wittigian Rewriting of Adolescence », *Studies in 20th and 21st Century Literature*, 40. 1 (2016) [en ligne] : <http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1849&context=sttcl> [consulté le 03/12/2017]).

[33] Young parle ainsi de la femme réglée comme « queer », hors de la norme et invisibilisée : « The normal body, the default body, the body that everybody is assumed to be, is a body not bleeding from the vagina. […] It seems apt, then, in this normatively masculine, supposedly gender-egalitarian society, to say that the menstruating woman is queer. As with other queers, the price of a woman's acceptance as normal is that she stays in the closet as a menstruator. » (p. 107).

> Est-ce que leur bite pèle ? Elle a entendu parler d'un garçon qu'il a fallu opérer. Peut-être que c'est comme un serpent : la peau ne grandit pas et tombe à mesure, et parfois les mues restent collées ?
>
> Peut-être qu'au fond de leur slip ils trouvent des bouts de peau saignante ?
>
> L'idée que c'est difficile aussi pour les garçons aide un peu. Sinon la rage est trop forte.
>
> Elle marche en serrant les jambes. Une douleur mauve fait des éclats dans les yeux. La serviette hygiénique gratte, se coince. Il est absolument impossible de penser à autre chose.
>
> Son père lui a parlé d'une Anne Chopinet major de l'École polytechnique. Et d'une Jacqueline Dubut qui est la première femme pilote. Une collègue à lui.
>
> « Toi aussi plus tard tu pourras être pilote. » Est-ce que Jacqueline Dubut a ça ? Comment peut-elle se concentrer sur le pilotage ?
>
> Est-ce qu'Anne Chopinet avait ça en défilant sur les Champs-Élysées, porteuse du drapeau devant tout le monde, une serviette entre les jambes ? (*C* : 62–3)

Bien que la narration se fasse à la troisième personne, la lectrice est immergée dans la perception de Solange grâce au discours indirect libre ainsi qu'à la focalisation sur ses sensations. L'extrait cherche à rendre compte de la difficulté du rapport au corps autre et au corps propre. La perception du corps propre est directement influencée par l'autre, qui en sculpte les frontières. Il s'agit d'une part d'interroger un cliché autour du corps féminin tel qu'il est énoncé par Arnaud quelques pages plus loin : « Vous les filles vous avez un rapport au corps très spécial. Un rapport très direct. Nous il nous faut un peu plus de (il cherche), un peu plus de temps et de formes. » (*C* : 210) En effet, dans l'extrait, le rapport au corps, loin d'être direct, passe d'abord par l'intermédiaire du père à travers la citation qui ouvre le passage. La situation de Solange, ses premières règles, est comparée de manière mystérieuse à la souffrance du corps masculin. Le point de vue du père de Solange intervient dans son appréhension du corps et de la différence sexuelle. Le rapport au corps passe donc par la médiation d'autrui. Les questions qui s'ensuivent, formulées au discours indirect libre, attestent de la complexité d'appréhender le corps autre pour la jeune fille. La disposition du texte en courts paragraphes sur la page révèle le cheminement de pensée de Solange, qui cherche à imaginer, à intellectualiser un corps qui n'est pas à sa portée.

De la même manière, la métamorphose de son propre corps le lui rend étranger. Ainsi, la sensation de la serviette entre ses jambes transforme-t-elle sa démarche. La mention de la souffrance qu'elle ressent à travers la synesthésie (« Une douleur mauve ») exprime l'étrangeté de la sensation : le corps propre se fait autre. L'aspect accaparant de la sensation est également évoqué : inconfort, douleur et démangeaison assiègent le corps. Le rapport au corps propre est transformé à travers l'assimilation d'un élément autre, la serviette hygiénique. Qui plus est, l'incursion du discours du père qui introduit la comparaison à d'autres figures féminines, et les questions qui suivent formulées de nouveau au discours indirect libre, établissent un parallèle entre le corps masculin et le corps féminin, entre corps propre et corps autre, qui apparaissent à Solange comme tout aussi hermétiques. Il s'agit d'une part de démystifier un tabou autour des règles à travers la proximité du point de vue et la candeur du langage du personnage. D'autre part, il s'agit de démontrer que le rapport au corps tient de l'élaboration, de la socialisation. Il ne tient pas exclusivement de la biologie, mais il est filtré à travers une série d'intermédiaires sociaux. Dans le cas du corps pubère ici, il se construit notamment à travers le discours du parent et les images d'autres modèles féminins, dans un rapport d'éducation et d'imitation. Mais il s'élabore également, à travers le langage de Solange, sa tentative de mettre le corps en mots.

En effet, l'exploration du langage du corps est remarquable dans le texte. Ainsi, de nombreuses pages dans le roman sont-elles consacrées aux entrées du « Nouveau Larousse Universel » (*C* : 41), dans lequel Solange cherche les définitions des mots qui concernent le corps et les nouvelles réalités auxquelles elle est confrontée, notamment « accouplement » (*C* : 40), « sexe » (*C* : 41), « reproduction » (*C* : 42), « pédé » (*C* : 42), « bitte » (*C* : 43) ou encore « gland » (*C* : 43). Ces pages constituées d'entrées successives apparaissent au premier abord comme non narratives : elles constituent des citations d'un ouvrage de référence. Toutefois, elles représentent une stratégie mise en place dans le texte, qui performe en son sein le rôle du langage dans l'appréhension du corps propre et autre. Les entrées du dictionnaire révèlent en effet à quel point le rapport au corps est structuré par le langage, puisque Solange s'approprie le corps à travers ces définitions. Elles mettent en scène l'élaboration d'un nouveau rapport au corps pour la jeune fille.

De la même manière, le texte souligne la valeur performative du langage, notamment à travers les discours qui concernent la constitution de l'identité de genre.

Solange devient « femme » aux yeux de ses parents le jour où elle a ses règles (« ‘La voilà une femme’, dit la copine de Georges » (*C* : 48) ; ou plus loin : « ‘C’est une petite femme maintenant’, dit son père à Georges » (*C* : 60)). L’arrivée des règles de Solange entraîne une série de déclarations de la part de ses proches qui la fixent dans un genre. Les discours qui entourent Solange évoquent le processus de « girling » théorisé par Butler, qui consiste à « genrer » l’enfant à la naissance ou même dès l’échographie en la classant dans la catégorie « fille » (ou bien « garçon ») : « The naming is at once the setting of a boundary, and also the repeated inculcation of a norm. »[34] La transformation du corps de Solange à la puberté incite la société autour d’elle, représentée par sa famille, à la figer dans une nouvelle catégorie, celle de la femme. Comme dans *Les Jolies Choses*, la famille apparaît comme la première structure de pouvoir qui façonne le corps genré. Dans les propos cités, sa biologie est attributive de son genre. La formulation discursive de l’identité genrée réalise l’appartenance au genre féminin et incite Solange à adopter les codes de la féminité. Pourtant, Solange est toujours dans l’enfance, et ne maîtrise pas, comme en attestent ces nombreuses recherches dans le dictionnaire au fil du récit, les codes et le langage de la féminité et de la masculinité. Comme la peau d’Irène chez Nobécourt, le corps est ici comme une page, sur laquelle viennent s’inscrire un nombre de discours. On cherche à fixer Solange dans une identité stable alors qu’elle se trouve dans l’excès de l’entre-deux, dans l’indécis, dans le mouvement de la métamorphose de son corps.

« Le faire » et « le refaire »

La question de la sexualité et de l’éveil sexuel de Solange est centrale dans le texte et sa découverte de la sexualité seule et à deux occupe la deuxième et la troisième partie du roman. Le contraste entre l’immédiateté de la sensation et l’aspect socialisé de la sexualité sont mis en avant. Solange découvre d’abord le plaisir sexuel à travers la masturbation :

> Elle frotte sa paume à plat juste au-dessous de ce qui est dur, là où s’arrête son squelette et où commence un mille-feuille de chair molle, épaisse et chaude. Elle reste au bord. Elle ne s’enfonce pas et surtout pas ces derniers temps quand

[34] Butler, *Bodies That Matter*, p. 8.

> il y avait le sang. Elle frotte, par petits cercles. Un nœud gonfle et se serre, un mécanisme qui se remonte simplement, efficacement, à la jonction des os et de la chair, comme si sa charpente osseuse était faite pour porter, au centre, ce bourgeonnement de cœurs charnus. Des images passent, la squaw sur le cheval, et une femme nue, à genoux dans le catalogue *France Loisirs* de sa mère à la page « adultes ». La pression devient presque insupportable, elle se retient au maximum pour la laisser éclater d'un coup – ensuite, c'est un engourdissement familier. Elle s'essuie dans les draps et se laisse emporter par une image de cheval. (*C* : 75–6)

Cette scène souligne l'immédiateté et l'impériosité de la sensation. Dans ce moment, le rapport au corps se fait direct et l'aspect instinctif du plaisir est mis en avant. En effet, les gestes de Solange sont précis et efficaces, et la succession de verbes d'action (« Elle reste au bord », « Elle frotte », « elle se retient »), ainsi que la longueur des phrases, contribuent à créer une intensité de rythme qui mime celle du plaisir décrit. Le désir apparaît comme fluide, stimulé par un nombre d'images variées, sans jamais se fixer. Bien que socialisé, à travers les images qu'ils convoquent (empruntées au cinéma ou encore à un catalogue de vente par correspondance), le désir et l'accès au plaisir dépeints dans l'extrait tiennent certainement de la pulsion.

Parallèlement au plaisir masturbatoire dont Solange fait l'expérience intuitivement, un nombre de discours structurent l'appréhension de la sexualité à deux. Comme dans *Truismes* et dans *Les Jolies Choses*, on retrouve l'influence des magazines féminins comme un facteur de l'élaboration du corps genré et de la sexualité ici. Qui plus est, les amies de Solange jouent également un grand rôle dans son expérience de la sexualité :

> Rose. De l'avoir fait, d'être débarrassée (décapsulée, disent les garçons), cette chose qui la tient digne et droite s'est entièrement déployée en elle, comme un grand arbre d'honnêteté et de douleur, une douleur honnête, qui l'a remplie de haut en bas pour devenir femme.
>
> Et elle, Solange, est encore un sac un peu mou, *immature* a écrit la prof principale sur son bulletin. Donc ça se voit, ça se voit à la lumière du jour. Qu'elle ne l'a pas fait. C'est ça qui se voit.
>
> Il paraît qu'il y a dans le vagin une peau très épaisse qui bloque le passage. Ce qui explique la boucherie pour Rose, et d'autres histoires qu'elle a entendues,

> ou lues dans *Girls Magazine*. Des garçons qui cognaient comme à une portée fermée, et qui défonçaient tout dans des déchirements.
>
> Et aussi des coqs égorgés sur des draps de noces pour les filles *pas vierges* qui ne saignent pas. Mais c'est trop du délire. On croirait des histoires de vampires. (*C* : 116)

Dans un entretien, Marie Darrieussecq explique qu'avec *Clèves*, elle cherche à s'emparer des clichés autour de la virginité pour les démanteler :

> Comme toujours, j'ai travaillé sur les clichés. Et les clichés sur la virginité, il n'y a que ça. Par exemple, entre autres, c'est encore des clichés qui perdurent, les filles pensent que quand elles le font pour la première fois, ça se voit. […] Il y a aussi tous les clichés qui se répètent entre filles : Est-ce qu'on va avoir horriblement mal ? Est-ce qu'on va horriblement saigner ? Est-ce que ça va être bon tout de suite ? [35]

L'extrait cité ci-dessus apparaît comme l'illustration de ses propos. Il montre bien à quel point l'acte sexuel est envisagé par Solange à travers un nombre d'images et de sources différentes. On peut ainsi observer dans le passage la profusion du discours sur la sexualité, dont les origines varient. Des citations de sources directes (« Rose », « les garçons », « *Girls magazine* ») ponctuent l'extrait ainsi que des allusions plus vagues et générales à de multiples formes de discours, introduites notamment à l'aide de l'impersonnel (« Il paraît que ») ainsi qu'à la répétition du substantif (« d'autres histoires entendues […] des histoires de vampires »).

De la même manière, l'idée que l'acte sexuel détermine l'identité genrée structure la pensée de Solange, qui oppose son corps vierge informe au corps « rempli », « digne » et « droit » – et par là même féminin – de Rose. Il est remarquable que les attributs qui caractérisent le corps de Rose, qui est aux yeux de Solange le corps idéal, renvoient plutôt à des attributs de la masculinité et de la phallicité. En effet, la rectitude et la complétude marquent le corps masculin et idéal, tandis que « le sac un peu mou » qui représente le corps de Solange évoque plutôt le corps grotesque, aux limites mouvantes, que nous avons évoqué en introduction. La notion de visibilité est

[35] Darrieussecq et Hirsh, [en ligne].

importante dans l'extrait ainsi que dans les propos de Darrieussecq. L'accès à la sexualité, hétérosexuelle ici, apporterait une forme de visibilité nouvelle et un corps réussi. Le fait d'entrer dans la sexualité est perçu comme un moyen d'être intelligible du point de vue du genre : il permet de « devenir femme ». L'acte sexuel en lui-même est également filtré par des images médiatiques et se construit par imitation d'autres femmes : « Elle se met à couiner comme les filles de Canal +, pour qu'il se taise. Et ça lui fait (à elle Solange) un drôle d'effet, de diriger le film et de jouer dedans. » (*C* : 317–18) L'acte sexuel est ici représenté en termes filmiques, comme une forme de récit élaboré par Solange qui tient du parodique, à travers l'idée de jeu et d'imitation, et l'inscrit dans une identité de genre (« comme les filles »). Le plaisir est à la fois violence qui s'impose au corps et reproduction socialisée : il tient donc à la fois de l'excès et de la norme.

Violence et désir

La question de l'excès se pose également à travers la mise en scène de la sexualité à deux, qui permet de mettre en tension la violence du désir et celle des rapports de domination qui président à la sexualité. Ainsi, nous verrons que l'excès de la violence constitue les rapports sexuels et sexués mais également le plaisir : l'excès des sensations est inscrit dans le texte. La première expérience sexuelle de Solange avec Arnaud dépeint un rapport qui pose la question du consentement :

> À quatre pattes derrière elle, ça fait un peu chien décidément, elle se colle à lui pour ne pas qu'il voie le sang (et les vergetures). Tant qu'ils restent collés-câlin ça va, mais tout à coup (c'est très surprenant) ça glisse dedans. Dans le trou qui est là. Voyons les choses en face : dans le trou du caca. Une douleur qui racle. […]
>
> Il la redresse en tirant sur les hanches et en faisant un bruit rauque, il est cramponné, ça devient désagréable. Elle cherche à se frotter contre quelque chose. Mettre les mains elle n'ose pas, il paraît (Nathalie) que les vraies femmes jouissent sans les mains (même *comme ça ?*). Elle descend les fesses à la recherche d'un oreiller ou d'une couverture en boule, c'est du sport – non, ça racle trop fort.
>
> *Arrête.*

> *Arrête !*
>
> « Quoi ? »
>
> *Arrête, s'il te plaît. Ça fait un peu mal.*
>
> « Mais j'ai presque fini, là s'il te plaît oh là j'ai quasi fini », sa phrase se perd dans ses mouvements, ça fait franchement mal, il faudrait se détendre (Nathalie dit que les femmes frigides ne savent pas se détendre), heureusement ça ne dure pas et pile au moment où le 45 tours s'arrête il pousse un cri affreux. (*C* : 211–13 ; c'est l'auteure qui souligne)

Comme nous l'avons observé en introduction de cette section, cette scène a provoqué l'outrage dans la presse française, non pas tant pour son contenu, mais pour le choix des termes employés. Le langage est en effet particulièrement cru, et n'apparente pas la scène à une représentation classique de l'érotisme. Le point de vue adopté permet à la lectrice d'être immergée dans l'expérience de Solange, et rend notamment compte de sa candeur, son incertitude et de ses sensations. La scène est problématique et soulève plusieurs questions : tient-elle du viol ou du rapport consenti ? Peut-on consentir à un rapport que l'on ne sait pas identifier ? La difficulté du rapport au corps telle qu'elle est dépeinte dans le texte permet de poser ces questions. L'accent est de fait mis sur l'aspect incongru de la situation dans les yeux de Solange, la douleur ressentie ainsi que la violence imposée à son corps. Ainsi note-t-on les diverses tentatives de formulation de l'acte de sodomie, l'expression de la surprise et le recours à une référence d'autorité, « Nathalie », pour tenter de comprendre la manière dont Solange doit se comporter et ce qui est en train de se produire. Là encore, l'aptitude dans le contexte de la sexualité hétérosexuelle semble déterminer l'identité de genre : « les vraies femmes » sont capables de jouir au contact d'un homme.

D'autre part, comme nous l'avons évoqué, l'extrait met en scène la violence faite au corps de Solange. Dans cette perspective, Arnaud est représenté comme l'élément actif tandis que Solange est caractérisée par sa passivité. La position « à quatre pattes » qui « fait un peu chien » place d'emblée Solange dans une situation de soumission, voire de dégradation à travers la comparaison animale.[36] Tandis qu'Arnaud est le sujet de verbes actifs ou qui soulignent sa détermination (« Il la redresse », « il est cramponné »), Solange est quant à elle soit objet du verbe, soit sujet de groupes verbaux

[36] Toutefois, comme nous l'avons observé dans le premier chapitre, la comparaison animale n'est pas nécessairement péjorative chez Darrieussecq.

exprimant l'indécision (« Elle cherche à se frotter », « elle n'ose pas »), ou encore sujet implicite d'un groupe verbal à forme impersonnel (« il faudrait se détendre »). Le travail sur le langage dans le texte suggère que Solange perd son statut de sujet propre à travers l'expérience du corps autre.

De la même manière, la transcription du dialogue entre Solange et Arnaud est symptomatique du rapport de force qui existe entre eux. Les paroles de Solange sont retranscrites à l'aide de l'italique tandis que le discours d'Arnaud est plus conventionnellement rapporté à l'aide des guillemets. Ce choix typographique crée une distinction visuelle sur la page entre les deux discours. L'italique est habituellement utilisé pour attirer l'attention sur un mot ou une expression dans un texte en caractères romains. Ici, la typographie du texte ainsi que la répétition anaphorique qui compose le discours de Solange met en relief son propos aux yeux de la lectrice alors que celui-ci est volontairement ignoré par Arnaud. La violence faite à son corps se superpose donc à la violence faite à sa voix, qui est d'abord doublement ignorée, puis rejetée au profit du corps d'Arnaud dont les « mouvements » dépassent les mots. Dans cette perspective, les caractères italiques apparaissent comme plus petits que les caractères romains, mettant en scène visuellement la domination du discours d'Arnaud sur celui de Solange. Le texte inscrit donc en son sein l'excès de la violence faite au corps de Solange.

La relation que Solange entretient avec Monsieur Bihotz, un homme plus âgé qui la garde depuis qu'elle est enfant, est également problématique et explore la question de la perte de la virginité, mentionnée par Darrieussecq :

> Elle ne pleure plus du tout, elle est très concentrée. Elle souffle et respire. Elle monte et descend, bien campée sur ses cuisses, c'est comme un cheval mais quand même pas tout à fait. Il l'embrasse *passionnément*, elle détourne la tête et ferme les yeux mais la bouche la suit, humide et dévorante – *chut !* – elle monte mais pas trop, que le truc ne sorte pas, qu'il reste tout près, là, que ça frotte, quand elle redescend elle le fait à fond, ça marche bien, qu'il ne bouge surtout pas, monter-descendre mais osciller aussi, avant-arrière – elle a la vie devant elle, la vie pour apprendre, pour sentir, la vie pour le faire.
>
> Bihotz se met à miauler comme un chat et quelque chose se répand d'incroyablement mouillé et il veut sortir de là mais c'est hors de question, elle est beaucoup plus forte que lui, elle le tient et monte et descend et frotte en haut en bas en avant arrière et se débrouille et c'est bizarrement un peu mou, à

> se demander où le truc est passé, mais elle est déjà sur son avion, supersonique et rugissante, et voilà.
>
> Quand elle remet sa culotte, elle voit une minuscule goutte de sang. C'était bien la peine d'en faire toute une histoire. (*C* : 287)

Cette scène fonctionne en miroir avec le passage analysé plus haut. De nombreux éléments y sont en effet repris et inversés. Solange est dans la position active, dans la position de force. Elle est ainsi sujet de la plupart des verbes d'action. Peu de place est accordée au désir de Monsieur Bihotz, qui n'est que rarement sujet, objectifié par le désir et l'appétit sexuel de Solange. Dans le passage, on retrouve l'utilisation de l'italique pour retranscrire un adverbe qui touche à l'attitude de Monsieur Bihotz. L'italique permet ici de mettre en relief le comportement amoureux du personnage masculin qui s'oppose au désir égoïste de Solange. De fait, l'attitude de Bihotz est niée par les gestes de Solange ainsi que par l'exclamation « *chut !* », qui fait taire le désir de Bihotz et la ramène tout à son propre plaisir. Comme dans l'extrait précédent, on retrouve ici l'emploi de la comparaison animale si chère à Darrieussecq, qui introduit également un rapport de hiérarchie entre les deux personnages, Solange tenant du cheval et Monsieur Bihotz du chat. Qui plus est, la comparaison suggère sur le ton grotesque la dissolution des frontières entre humain et animal dans la sexualité. Monsieur Bihotz est tout à fait objectifié, réduit à une partie de son corps (« mais la bouche la suit »), face à la puissance physique et sexuelle de Solange. Celle-ci fait de lui un outil consacré à son propre plaisir, qu'elle peut monter et descendre à sa guise, et dont le pénis n'est qu'un « truc », comme dans *Les Jolies Choses*, qui permet à Solange d'atteindre l'orgasme et de devenir « supersonique et rugissante », dernier adjectif qui la place de nouveau en position de supériorité du côté léonin face au gentil miaulement de Monsieur Bihotz.

Pourtant, il s'agit d'un rapport avec un homme plus âgé, qui place donc Solange en position précaire puisqu'elle est une adolescente âgée d'à peine quatorze ou quinze ans. De fait, l'extrait représente une situation éthiquement et légalement condamnable, qui pourrait être considérée de l'ordre de la pédophilie, et en fait une expérience positive pour la jeune fille. Contrairement à Arnaud, Bihotz se soucie de Solange et le texte demeure dans l'ambiguïté morale, sans livrer de prise de position claire. À travers la question du consentement et des dynamiques de pouvoir qui régissent l'expérience sexuelle, le récit rend compte de l'excès sensoriel à la fois éprouvé par le corps dans

l'intensité du désir, mais également de la violence qui préside aux rapports entre individus. Enfin, la scène permet également d'égratigner une conception romantique de la perte de la virginité, puisqu'ici les sentiments sont plutôt du côté de l'homme âgé, la douleur est absente, et l'expérience est une source de grand plaisir pour la jeune fille. Le grand rite de passage social n'est finalement pas « toute une histoire ». Le corps de la jeune fille est présenté comme un procédé en mouvement, en devenir, constamment transformé par la sensation ainsi que par les discours et le monde qui l'entourent, et particulièrement la rencontre avec l'autre. L'excès du corps manifesté notamment dans le texte par la crudité du langage et par le rythme des phrases, permet de dire ce mouvement constant. L'expérience de la sexualité est également présentée comme instable : tantôt sentiment de la perte de la position de sujet, tantôt réalisation de la force et de la jouissance du corps, ou peut-être les deux à la fois.

Écriture organique

L'analyse du corps appelle à un examen de la question de l'écriture, qui tient de l'organique dans le roman. De fait, cette section vise à démontrer de quelle manière les notions de répétition, d'imitation et de transformation que nous avons examinées s'appliquent également au corps du texte. Corps multiple et en mouvement, le récit est formé d'autres textes, d'une multitude de genres et même d'emprunts à d'autres médias. Ces notions permettent de mettre en évidence la nature profondément polyphonique et même intermédiale du texte littéraire.

Comme le note Rolla, qui voit dans *Clèves* une « vengeance » contre les accusations de plagiat dont Darrieussecq a été victime, cette conception du texte va dans le sens de la réflexion sur la littérature proposée par l'auteure dans son essai *Rapport de police,* qu'elle a écrit à la suite de ces accusations. Elle y évoque l'importance de la filiation littéraire, des mythèmes qui constituent la fiction et l'influence de la lecture sur l'acte de création littéraire : « On écrit comme les arbres poussent. Une forêt, pas immense, de larges troncs — tragédie, épopée, sagas — et des branches — Dante, Shakespeare, Cervantès, Molière… — et au bout des branches de rameaux, et des feuilles, qui sont les écrivains contemporains. » (*RP* : 204) On note l'emprunt au vocabulaire de l'organique par Darrieussecq pour évoquer l'écriture, à travers la référence aux arbres et à la forêt, qui fait écho à notre analogie entre corps humain et corps textuel. Rolla

parle ainsi d'un rapport rhizomique à la littérature, caractérisé par l'interconnexion et le mélange. Elle évoque le « livre-rhizome », notion élaborée par Deleuze et Guattari et régie par la multiplicité qu'ils opposent au « livre-racine ». Livre défini par la multiplicité, et la non-linéarité, il « déborde » et se caractérise donc par l'excès. [37]

Rolla analyse spécifiquement la relation entre *Clèves* et *La Princesse de Clèves*. Darrieussecq parle de « réécriture à l'envers » du classique, ou encore de rapport de nutrition entre les deux récits, faisant par cette image du texte un corps.[38] Dans son article, Rolla revient précisément sur les éléments de reprise d'un texte à l'autre.[39] Ces éléments forment le noyau de l'intrigue des deux récits, mais ils sont aussi objets de parodie dans l'œuvre de Darrieussecq. D'un intérêt particulier pour notre étude est le traitement du corps et de la sexualité d'un roman à l'autre. En effet, comme le note Rolla, *La Princesse de Clèves* est l'objet d'un retournement parodique dans le récit de Darrieussecq qui tient de l'organique :

> L'auteure le dit ouvertement et à plusieurs reprises : *Clèves* n'est pas une nouvelle version du roman de Mme de Lafayette, mais une œuvre qui s'est nourrie de ce chef d'œuvre. Il s'agit donc d'un rapport encore plus viscéral et intime, comparable à celui qui peut exister entre un bébé et sa mère, comme si *Clèves* avait été en quelque sorte « accouché » par *La Princesse de Clèves*.[40]

---

[37] Concernant la distinction entre les deux notions, Rolla note : « La perspective suggérée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie* évoque deux types de livres : le « livre-racine », c'est-à-dire « le livre classique comme belle intériorité organique, signifiante et subjective [qui] n'a jamais compris la multiplicité » et le « livre-rhizome », qui « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu par lequel il pousse et déborde » (p. 31). Celui-ci est régi par des principes de connexion et de multiplicité, dont les lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres. » (Rolla, [en ligne])

[38] Raphaëlle Leyris, « Une vraie jeune fille », *Le Monde*, 20/10/2011 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/20/une-vraie-jeune-fille_1590709_3260.html> [consulté le 05/01/2017].

[39] Darrieussecq évoque certains d'entre eux dans l'entretien qu'elle accorde à Jean-Paul Hirsch. Il s'agit bien entendu du triangle amoureux entre le prince de Clèves, la princesse de Clèves et le duc de Nemours, transposé ici entre Solange, Arnaud et Bihotz. Rolla en identifie un nombre d'autres. Elle mentionne ainsi le village, constituant une sorte de huis clos qui reproduit la cour du roi dans le roman de Madame de Lafayette. Elle parle également de l'adolescence comme grand thème abordé dans les deux œuvres, puisque bien que la princesse de Clèves soit mariée, elle n'est qu'une jeune fille. Le recours à la lettre, reproduite dans le texte de Darrieussecq, fait également écho à l'aveu de la princesse de Clèves. Son article propose une analyse plus complète et détaillée de ces jeux de reprises et de connivences entre les deux textes.

[40] Rolla, [en ligne].

Clèves met en scène une version tout à fait métamorphosée de la princesse à travers Solange, la première « héroïne du non » selon les termes de Darrieussecq, la deuxième, héroïne du oui. [41] Le retournement parodique a donc lieu à même le corps de Solange, et le personnage inspiré de l'héroïne du renoncement et de la chasteté devient un personnage qui fait l'expérience d'une hypersexualité. De la même manière, le texte libère la parole de la jeune fille en son sein comme nous l'avons analysé plus haut, et devient le prisme d'expression d'un désir tu(é) dans le texte original. On peut donc dire qu'à travers les figures de parodie, d'élargissement et de retournement d'un texte à l'autre, le récit de Darrieussecq réalise une performance des actes et des sensations corporels qu'il décrit.

Dans cette perspective, le texte multiforme se réapproprie le thème de la métamorphose du corps. Comme nous l'avons noté, Darrieussecq relève les connivences entre *Clèves* et *Truismes* dans l'entretien qu'elle accorde à Jean-Paul Hirsch, au cours duquel elle décrit *Truismes* comme le récit d'une « puberté monstrueuse », ou encore d'une « super puberté »,[42] faisant allusion aux changements qui se produisent sur et dans le corps de la narratrice. En effet, dans *Clèves*, la transformation du corps de Solange est tout aussi surprenante, effrayante, merveilleuse que celle de la narratrice de *Truismes*. Ainsi, les deux récits mettent-ils en scène des processus similaires de la métamorphose du corps : perte de sang, apparition de seins, de poils, de nouvelles sensations folles qui s'emparent du corps. De la même manière, la naïveté et la crudité du langage de Solange ne manquent pas de rappeler celles de la narratrice du récit fabuleux. Les magazines féminins, dont les citations directes sont régulièrement rapportées dans les textes, occupent un rôle primordial dans l'élaboration psychologique des deux héroïnes. On peut également ajouter les nombreuses comparaisons animales qui ponctuent le récit, et qui peuvent être lues comme autant de clins d'œil et autres allusions aux métamorphoses animalières de *Truismes*.

La transgression de la classification des genres dans *Truismes* observée par nombre de critiques est également à l'œuvre ici.[43] Le genre auquel s'apparente le plus *Clèves*

---

[41] Darrieussecq, « La Princesse de Clèves est une héroïne du NON », *Bibliobs*, 20/08/2009 [en ligne] : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20090820.BIB3867/la-princesse-de-cleves-est-une-heroine-du-non.html> [consulté le 18/01/2017].
[42] Darrieussecq et Hirsh, [en ligne].
[43] Pour une analyse détaillée des différents genres convoqués dans *Truismes*, voir : Schaal, « Le 'Je' comme 'jeu' », pp. 49–58.

est, comme *Truismes*, le roman d'apprentissage. Les trois parties qui constituent le récit marquent des rites de passage de l'enfance vers l'adolescence et l'âge adulte. La focalisation sur le point de vue de la jeune fille et son extrême naïveté apparaissent également comme un des codes du genre. Toutefois, comme *Truismes*, le récit emprunte à de nombreux autres genres, dans un double mouvement d'imitation et de transformation. Le texte est ainsi directement inspiré du journal intime que tenait Darrieussecq durant son adolescence, qu'elle enregistrait sur des cassettes et dont certains dialogues du roman sont librement adaptés.[44] Le récit évoque également la confession érotique féminine, que Schaal analyse comme l'un des genres explorés par Darrieussecq dans *Truismes*. Il s'agit d'un type de récit dans lequel l'héroïne accède à une meilleure connaissance d'elle-même à travers un nombre d'aventures d'ordre à la fois sentimental et sexuel dont « l'acquisition d'une certaine maturité sexuelle reste dubitable »,[45] une observation qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à *Clèves*. Enfin, le rapport intertextuel entre le récit et *La Princesse de Clèves* en fait l'héritier du roman psychologique, dans lequel les dilemmes qui animent une jeune fille trouvent une nouvelle fois une légitimité littéraire. Ce système de références et d'échos entre les deux textes met en relief le travail de réécriture et de reproduction à l'œuvre dans l'élaboration du récit, qui fait du texte un corps hybride qui se construit en résonance avec un nombre d'autres textes, issus ou non de l'imaginaire de l'auteure.[46]

De la même manière, Rolla, dont nous voudrions poursuivre l'enquête en développant un point capital qu'elle souligne dans la conclusion de son étude, évoque les traces d'une écriture cinématographique : « en effet, dans le style et dans la forme de *Clèves*, on pourrait reconnaître les indices d'une écriture cinématographique qu'on a vue aussi à l'œuvre dans d'autres romans de Darrieussecq et qui pourrait être l'objet d'une étude à venir. »[47] On peut en effet observer plusieurs éléments qui s'inspirent du médium audiovisuel dans le texte. Le rythme du récit est dans cette mesure remarquable puisqu'il se compose d'un enchaînement de scènes plutôt que d'une narration fluide. Le flot du récit est souvent visuellement entrecoupé d'astérisques ou de blancs sur la page. Ces espaces ainsi que la division en parties contribuent à donner au texte un

[44] Bourmeau, [en ligne].
[45] Schaal, « Le 'Je' comme 'jeu' », pp. 49–58 (p. 51).
[46] À ce propos, voir *Rapport de police*, qui questionne la possibilité même de parler de plagiat en littérature. Darrieussecq a rédigé cet essai après avoir été accusée de « singerie » par Marie NDiaye et de « plagiat psychique » par Camille Laurens.
[47] Rolla, [en ligne].

rythme elliptique et scénarisé et confère une impression de mouvement rapide à la lecture, qui rappelle la narration filmique ou peut-être l'aspect sériel de l'enchaînement photographique.

De plus, la vivacité des images, notamment en ce qui concerne la mise en scène de la sexualité et le point de vue adopté, rappellent la technique du gros plan.[48] Le regard de Solange sur le corps de l'autre et le sien pendant l'un de ses premiers rapports met en scène non sans un certain humour l'étrangeté qui préside à l'union d'un corps autre au sien dans la sexualité : « Elle baisse la tête et regarde entre ses jambes. Elle a des couilles. Deux couilles qui lui pendent et se balancent, *gling glong*. Roses et imberbes, comme ses cuisses, qui sont plutôt jolies sous cet angle » (*C* : 212). La mention de l'angle nous apparaît comme une référence à la prise de vue cinématographique. L'évocation de la couleur et le recours à l'onomatopée, qui reproduit ici avec humour une forme de son ou de mouvement, ajoutent à la dimension sensuelle et sensorielle de l'extrait, suggérant dans une certaine mesure les possibilités du médium filmique et la sensibilité haptique du texte, caractéristique que nous avons déjà observé dans *Truismes*. Dans cette perspective, Jørgen Bruhn note : « The literary text (which is supposed to consist of symbolic signs […]) suddenly approache[s] the sound-iconic state, thus using traits of sonorous art forms such as music, or spoken poetry, or performance and theatre. »[49] Bruhn souligne de cette manière le caractère intermédial du récit littéraire, conception qui éclaire la démarche créative de Darrieussecq.

Le visuel est également stimulé à l'aide de la méthode du collage, qui insère dans le texte le mot laissé par Solange à Bihotz pour lui signifier leur rupture. Bien qu'il s'agisse là d'un élément textuel, l'introduction d'une autre typographie, d'une forme visuelle différente dans le texte initial contribue à l'hybridation du récit. Helena Chadderton compare l'utilisation de la technique du collage dans l'œuvre de Darrieussecq à celle des modernistes et des surréalistes.[50] Elle note : « Intertexts from a perceived reality transform both themselves and the matrix text, providing a way to question the character of text itself ».[51] En effet une métaréflexion sur la littérature a

[48] Technique que nous avons pu observer dans les récits littéraires et filmiques de Despentes, Nobécourt et Marina de Van.
[49] Jørgen Bruhn, « Heteromediality », in Lars Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010), pp. 225–36 (p. 228).
[50] Et nous avons convoqué l'analyse de Garrington dans le premier chapitre de cette thèse, concernant l'écriture haptique des modernistes.
[51] Helena Chadderton, *Marie Darrieussecq's Textual Worlds : Self, Society, Language* (Bern : Peter Lang, 2012), p.111.

lieu dans le texte. Le récit est conçu comme un palimpseste constitué d'une multiplicité de couches qui s'ajoutent, s'entremêlent et résonnent à travers un vaste système d'échos, qui évoque bien le rhizome mentionné par Rolla, à la suite de Deleuze et Guattari. Darrieussecq souligne quant à elle la porosité de l'écriture :

> Écrire : être poreux au monde. Une écoute par les pores, comme on boirait le monde, comme on le respirerait. Explorer le monde en devenant un corps traversable dans un monde traversable. Déposer son moi comme on dépose les armes, se laisser prendre par le monde et devenir un point ténu de conscience, un point d'où peut jaillir une écriture vers les autres. (*RP* : 245)

Clèves nous apparaît comme une illustration de cette conception : il s'agit d'un texte de la transformation, de la multiplication et du dépassement, traversé par d'autres récits et d'autres médias. Le texte se nourrit aussi bien de la littérature, que des magazines ou des ouvrages de référence, du texte comme de l'image. Il n'est pas enclos sur lui-même, mais se construit en absorbant et en détournant les frontières entre les différents médias, les récits qui le précèdent, et les genres qui le définissent. Au-delà de l'hypertextualité du récit que nous avons notée ici et que nombre de critiques ont observé comme étant l'origine du texte littéraire, c'est une conception du texte comme toujours intermédial qui se dessine.[52] Qui plus est, penser l'écriture comme phénomène poreux et organique évoque bien sûr la représentation du corps dans le texte, le corps de Solange étant lui aussi « un corps traversable » et traversé par le monde qui l'entoure. En cela, la mise en scène du corps engage une métaréflexion sur la pratique d'écriture. Le texte, comme le corps, se fait multiple, transformatif, et performatif ; il imite et parodie en son sein un nombre de modèles et de codes génériques, tout en refusant d'être fixé dans un genre, ou même dans un médium.

Le corps dans tous ses excès dans *Baise-moi*

[52] Bakhtine a théorisé l'intertextualité du roman (voir notamment : « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, [1975] 2016), pp. 83–233). Roland Barthes et Kristeva propose une définition du texte comme une mosaïque constituée d'autres textes (Bruhn, « Heteromediality », pp. 225–36 (p. 230)).

Baise-moi est d'abord un roman écrit par Virginie Despentes et publié chez Florent Massot en 1993. Le récit a été rejeté par neuf maisons d'édition avant d'être publié par l'éditeur indépendant spécialisé dans la contre-culture. À sa sortie, l'écriture de Despentes, très explicite et crue, fait scandale et le livre connaît un succès immédiat. Son adaptation filmique en 2000 déclenche une vive polémique. Les thématiques abordées dans *Baise-moi*, telles que la violence, la marginalisation, les inégalités de classe ou de genre sont chères à Despentes et hantent nombre de ses œuvres.[53]

Le texte aborde en effet de manière explicite les thèmes de la violence et de la sexualité, étroitement liés dans l'œuvre. Il se compose de trois parties qui relatent les péripéties de Nadine et Manu. Les deux héroïnes ne se connaissent pas dans la première partie de l'œuvre, dont les chapitres alternent leurs deux points de vue et décrivent les événements qui conduisent à la rencontre des deux personnages. Du côté de Manu, il s'agit d'une succession d'événements qui inclut le viol collectif dont elle est victime avec une amie, et le meurtre de cette dernière, ainsi que l'attaque à l'acide d'un autre de ses amis et la mort suspecte d'un proche en prison. Ce déferlement de violence la pousse à réagir de manière tout aussi brutale. Elle commet ainsi trois assassinats pour venger ses proches avant de rencontrer Nadine une nuit dans une gare de banlieue. Celle-ci vient d'assister au meurtre de son ami intime, Francis, qui se cachait lui-même après avoir commis un meurtre. Avant de rejoindre Francis, Nadine étrangle quant à elle sa colocataire. La première partie se conclut donc par la rencontre des deux héroïnes, et bien que relativement courte (environ quatre-vingts pages), recèle d'un nombre tout à fait excessif de manifestations de la violence la plus abjecte, annonciatrices de l'outrance qui va caractériser le reste du récit. En effet, après leur rencontre, Nadine et Manu se lancent dans un *road trip* à la Thelma et Louise, ponctué de meurtres en série et de rencontres sexuelles, parfois conjugués. Ce voyage leur permet de développer une véritable amitié et de s'unir, de la manière la plus violente, face à l'adversité. Le récit se conclut par l'assassinat de Manu et l'arrestation de Nadine, marquant le retour de l'ordre établi.

Le récit de *Baise-moi* permet à Virginie Despentes de lancer sa carrière d'écrivaine. C'est l'adaptation du film en 2000 par Despentes et Coralie Trinh Thi, qui provoque un véritable scandale en France.[54] Le film met en scène deux hardeuses, Raffaëla Anderson

[53] Nous aborderons de nouveau certaines de ces thématiques à travers notre étude de *Vernon Subutex* dans le chapitre suivant.
[54] *Baise-moi*. Réal. Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi. Arrow Video. [2000] 2013.

et Karen Lancaume, dans les rôles de Manu et Nadine. Les scènes de sexe y sont représentées de manière explicite et valent au film de recevoir une interdiction aux moins de dix-huit ans peu après sa sortie, censure qui ne s'était pas produite en France depuis vingt-huit ans. En effet, le film est la cible d'une véritable campagne de protestation dans la presse comme dans les milieux catholiques conservateurs, d'extrême droite, ainsi que parmi certaines associations féministes.[55] C'est l'association catholique d'extrême droite « Promouvoir » qui le fait interdire des écrans. Le film provoque donc des réactions pour le moins excessives à sa sortie, bien que le livre aille plus loin dans une certaine mesure dans la représentation de la violence et de l'abjection, posant de fait la question du pouvoir d'évocation du texte et de l'image.[56] Les critiques virulentes adressées à *Baise-moi* sont analysées par Marie-Hélène Bourcier comme une réaction à l'angoisse provoquée par le film, perçu comme une menace au modèle républicain :

> *Baise-moi* pouvait être paré des qualités du film d'auteur : c'est l'adaptation d'une œuvre par l'auteur lui-même, son montage financier et sa production restent artisanaux. Et pourtant, par une série d'inversions, une bonne partie de la presse française s'est employée à désauteuriser le film et à en américaniser le propos, nous révélant au passage une volonté d'assimiler *Baise-moi* au « communautarisme » américain. Ce qui fait une menace pour l'intégrité du territoire national, de la francité, et il faut bien le dire, d'une forme de masculinité dominante : celle, blanche et hétérosexuelle. [57]

Dans la même perspective, Leila Wimmer observe que « the *banlieue* where the film begins connotes racial and social exclusion, a space within the French context that is often the object of moral panic and occupies a structural position in debates about

---

[55] Côté presse, le *Nouvel Observateur* publie un dossier (13–19 juillet 2000) : « Sexe, violence, le droit d'interdire ». De fait, le film reçoit une interdiction de diffusion après seulement trois jours d'exploitation. Leila Wimmer offre une discussion détaillée de la virulence des réactions dans la presse. Voir : « 'Sex and Violence from a Pair of Furies' : The Scandal of *Baise-moi* », in Horeck et Kendall (Eds.), *The New Extremism in Cinema*, pp. 130–41 (pp. 135–37).

[56] Certains des aspects les plus provocateurs du récit littéraire ne sont pas repris dans l'adaptation filmique, ou sont atténués, comme par exemple le meurtre de l'enfant, ou bien le personnage de Fatima, sa relation incestueuse avec son père et l'avortement forcé qui en résulte.

[57] Marie-Hélène Bourcier, « Pipe d'auteur : la 'nouvelle vague pornographique française' et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *L'Esprit créateur*, 44. 3 (2004), 13–27 (p. 16).

national identity and citizenship. »[58] En effet, le modèle social français est fondé sur l'universalisme républicain qui prône l'unicité de la culture plutôt que le multiculturalisme et le « communautarisme » évoqué par Bourcier. Ce modèle universaliste tend plutôt à effacer la complexité du genre et de la sexualité, ainsi que les discriminations qui en résultent, des questions qui sont au centre de l'exploration littéraire et filmique dans *Baise-moi*.

Les deux récits de *Baise-moi* sont les œuvres de Despentes les plus commentées par la critique. Les questions de l'excès, du corps et de la parodie ont notamment été abordées par Jordan ainsi que par Fayard. Les deux critiques analysent la parodie des genres (littéraire et cinématographique) et la représentation du genre (*gender*). Dans son article Fayard examine ainsi le retournement parodique du genre noir et celui de l'image de la femme fatale dans le texte et le film qui conduit, selon elle, à une réappropriation féministe d'une imagerie traditionnellement misogyne.[59] Elle souligne que ce retournement est l'occasion d'une interrogation sur la représentation du corps féminin et de la sexualité. Dans une perspective similaire, Jordan voit dans le « détournement des genres » à l'œuvre dans le texte (notamment le noir et la pornographie) un moyen de problématiser les normes genrées et de créer un nouveau genre « a new interstitial category, a hybrid defined by one critic as 'le polar hard-core féminin'. »[60] Là encore, la question de la parodie est centrale, et Jordan s'intéresse particulièrement à la notion d'excès. Elle observe ainsi que dans ce récit qui détourne des genres traditionnellement produits par et pour le masculin, les personnages féminins sont

> characterized by excess and […] are physically and socially uncontainable. On a number of levels, her heroines bring with them the threat of disorder. They expand beyond the stereotypes which provide male satisfaction. They leak, bleed, vomit and stain. They get drunk, overeat, are sexually rapacious, brutally violent and use foul language and humour (notably directed at the phallus).[61]

[58] Wimmer, « 'Sex and Violence from a Pair of Furies'», pp. 130–41 (p. 131).
[59] Fayard, « The Rebellious Body as Parody », pp. 63–77.
[60] Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, p. 114.
[61] *Ibid.*, p. 132. Jordan dresse un panorama des différentes formes de l'excès qui touchent les héroïnes dans le récit. Pour Jordan, cet excès est notamment une stratégie de sabotage du genre pornographique dans le texte (pp. 130–38).

De fait, les deux récits sont particulièrement pertinents pour notre étude, et à la lumière des critiques que nous avons évoquées, nous souhaitons nous pencher spécifiquement sur la question de la représentation excessive du corps dans le texte et le film. Nous démontrerons ainsi que *Baise-moi* catalyse avec une violence excessive certaines des observations que nous avons tirées de l'étude des œuvres précédentes dans ce chapitre. Nous analyserons donc l'excès en tant que performance violente de l'objectification du corps féminin et masculin dans les récits, jusqu'au franchissement le plus ignoble des frontières du corps propre à travers le viol. De plus, la comparaison du texte et du film sera l'occasion d'explorer la pratique intermédiale de Despentes. Nous démontrerons que l'adaptation ne doit pas être comprise comme une simple transposition du texte à l'image, ou d'un original à une copie, mais plutôt comme un dialogue entre les deux œuvres, qui s'éclairent et se nourrissent l'une de l'autre. Nous verrons que l'intermédialité des œuvres met en lumière une véritable rencontre entre les deux personnages, et permet de dépasser la logique dualiste qui prévaut dans les récits.

Violence de l'objectification

Cette section vise à examiner la représentation du corps de personnages féminins dans le texte et le film, particulièrement la réduction du corps féminin à un objet dans les œuvres, phénomène que nous avons déjà observé dans ce chapitre, porté à l'excès ici. Dans cette perspective, Séverine, la colocataire de Nadine, se caractérise par son désir de correspondre aux attentes du désir masculin. Comme dans *Les Jolies Choses*, l'autosurveillance est de mise pour garantir que le corps féminin se plie aux attentes hétéronormées : « Elle se traque le corps avec une vigilance guerrière, déterminée à se contraindre le poil et la viande aux normes saisonnières, coûte que coûte. » (*BM* : 12) Les termes employés, empruntés au vocabulaire militaire, soulignent la violence de l'adhésion à la norme, et la focalisation externe, qui ne donne pas à la lectrice accès à l'intériorité de Séverine, place le personnage dans une position d'objet vidé de subjectivité. La conformité à la norme genrée est représentée comme une violence auto-infligée au corps. Qui plus est, l'analogie avec la viande déployée dans l'extrait souligne la déshumanisation du corps-objet. Séverine se définit par sa passivité et son rapport à l'autre, puisqu'elle passe son temps à attendre le coup de fil d'un homme,

tandis qu'elle « s'entretient […] la personnalité comme elle entretient l'épilation du maillot, car elle sait qu'il faut jouer sur tous les tableaux pour séduire un garçon » (*BM* : 15). Comme les héroïnes des *Jolies Choses*, ainsi que dans une certaine mesure les jeunes filles de *Clèves*, elle transforme son propre corps pour en faire un objet aux normes, aussi excessives soient-elles.

Nadine, certainement le personnage le plus complexe du récit, choisit de capitaliser sur le statut d'objet du corps féminin. Ainsi fait-elle le choix de se prostituer et tire profit et plaisir de sa propre objectification.[62] La prostitution est présentée ici comme un choix :

> Se coucher pour se faire remplir, servir à tout le monde. Est-ce qu'elle a ça dans le sang ? C'est vrai que c'est beaucoup d'argent. Elle ne sait toujours pas si c'est pour pas grand-chose. Mais leur bite pue le moisi quand elle les prend dans sa bouche. Ça reste quand même moins pénible que d'aller travailler. (*BM* : 71)

La prostitution est représentée comme un acte sordide à travers la crudité du langage dans l'extrait, mais elle demeure pourtant plus désirable aux yeux de Nadine que le marché du travail conventionnel. Le dépassement de la norme sociale et éthique suggère donc un commentaire sur le traitement de l'individu féminin dans le monde du travail capitaliste et questionne la marginalisation de certaines pratiques. En effet, le statut de la femme dans les relations hétéronormées est envisagé à la lumière de la comparaison avec la position de Nadine : « Ça lui va bien comme métier. Surtout quand le moment vient de claquer la thune. Dévaliser un supermarché, y croiser des femmes qui choisissent leurs amants, celles qu'on baise gratuitement. Celles-là comptent leurs sous pour nourrir la famille. » (*BM* : 72) La sexualité est une marchandise, dont Nadine tire un pouvoir d'achat, tandis que le rôle de la femme dans le couple hétéronormé la contraint à mettre à disposition son corps sans profit. Comme Pauline dans *Les Jolies Choses*, plutôt que de lutter contre la réification du corps féminin, Nadine l'exploite. Le dépassement de la norme sociale est donc justifié, et remet en question la normalité des pratiques sexuelles et morales. La prostitution n'est pas représentée en termes de

[62] Despentes, elle-même ancienne prostituée, défend la légalisation de la prostitution dans son manifeste féministe *King Kong théorie*, voir « Coucher avec l'ennemi », pp. 57–85.

victimisation ni d'idéalisation, mais plutôt comme une forme d'exploitation possible du corps dont le personnage féminin peut tirer une forme de pouvoir, et même de plaisir. Ainsi comme le note Fayard : « The real prostitute is the woman who deploys so-called feminine wiles to attract the male who will offer her economic security ».[63] La violence qu'impose Séverine à son propre corps peut ainsi être lue comme plus nocive, puisqu'elle est représentée comme la privant de son agentivité si ce n'est retournée contre elle-même.

Dans le film, la scène de prostitution à laquelle se livre Nadine est traitée selon les codes de la pornographie. La scène de sexe est représentée de manière explicite, incluant les lieux communs du genre, tel que le gros plan sur la pénétration vaginale. On peut parler ici de parodie de la pornographie, car l'appropriation du genre permet de mettre en relief la double objectification et marchandisation du corps, dans la diégèse, mais également à l'écran. En même temps, la représentation explicite du rapport sexuel permet de rendre à l'écran la sexualité débridée de Nadine et respecte dans cette mesure les attentes du genre. Best et Crowley, à la suite de Jordan, ont noté cette ambiguïté dans l'approche de Despentes :

> With specific reference to the pornographic, Despentes would seem *both* to effect displacements which make her explicit representations incompatible with its conventions (largely, as Jordan shows, by means of thematising its production and consumption, and giving her female protagonists both effective agency and some psychological depth), and to produce work within which these conventions continue to function, unperturbed, alongside these very displacements.[64]

Le texte et le film sont donc à la fois critiques et actants de l'objectification du féminin.

Dans cette perspective, la première image du personnage dans le film est remarquable (Fig. 1). Des aspects propres au médium filmique sont mobilisés et établissent une approche différente à la construction des personnages. La première image du film n'existe de fait pas dans le récit original, et présente la figure de Nadine filmée dans l'obscurité en plan serré, un regard menaçant dirigé dans une direction

[63] Fayard, « The Rebellious Body as Parody », pp. 63–77 (p. 76).
[64] Best et Crowley, p. 177.

inconnue de la spectatrice avec une musique dissonante en fond sonore. Cette scène permet d'établir sans l'aide des mots l'agressivité du personnage et la place au centre de la focalisation. Une forme de détresse transparaît également dans la scène, puisque le personnage baisse régulièrement le regard, suggérant une certaine ambivalence. La scène filmée en plan serré, et le jeu avec le regard et la caméra problématisent la réification du corps du personnage : est-elle objet regardé ou sujet regardant ?

Le dépassement, le débordement sont inscrits sur le corps même de Nadine : « La chair en haut des cuisses sort en bourrelets ; quand elle grossit trop, ça frotte quand elle marche, jusqu'à devenir rouge et douloureux. » (*BM* : 53). Son corps ne tient pas dans les vêtements qui mettent en scène son objectification, et sa chair est marquée par l'excès, par le dépassement des contraintes qui l'enserrent. De plus, l'évocation des bourrelets, des rougeurs, qui rappellent la narratrice de *Truismes*, l'inscrit hors du canon de beauté féminin traditionnel, qui promeut plutôt un idéal de minceur. De manière notable, Nadine – surnommée « la grosse » dans le texte et dépeinte en termes de l'excès de chair – est interprétée par une jeune femme mince dans le film, qui correspond aux standards de beauté promus par l'industrie de la pornographie ainsi que celle de la mode et des magazines féminins, régulièrement critiqués dans les textes de notre corpus. Là encore, le film oscille entre dénonciation et performance du corps féminin normé. Nadine retourne sa violence contre Séverine à la fin de la première partie, elle l'étrangle dans un excès de colère, et se débrasasse à travers ce geste d'une certaine vision normée du féminin. L'hypersexualité et l'agressivité de Nadine ont finalement raison de la norme incarnée par Séverine. C'est à partir de ce moment que Nadine va tout à fait sortir du système dont elle choisissait jusqu'alors de tirer profit.

Dans cette perspective, un dernier élément d'analyse pour notre réflexion réside dans la représentation de la scène de viol collectif. Un retournement a lieu, particulièrement dans le récit filmique, qui récupère les codes de la pornographie pour mettre en scène le viol. Ainsi, la scène qui intervient dans les dix premières minutes du film mobilise des acteurs tous issus du monde de la pornographie. Dans la scène, le recours à la nudité et au gros plan sur la pénétration vaginale et anale typiques du récit filmique pornographique s'inscrivent ici dans la monstration du viol. L'effet de défamiliarisation est particulièrement troublant et problématise la représentation de la sexualité et du corps féminin. Ici, la représentation explicite du sexe est retournée contre la spectatrice (le spectateur ?), puisqu'elle met en scène la violence la plus excessive,

la transgression littérale des frontières du corps dans l'humiliation et la douleur (Fig. 2). À travers cette scène, c'est la réification totale de l'autre, l'annihilation de sa subjectivité qui sont mises en scène. Comme dans les œuvres précédentes, la question de l'inscription de la domination et des rapports de pouvoir sur le corps est portée à l'extrême ici. L'excès de la scène révèle l'horreur de la déshumanisation du corps féminin perpétrée par le corps autre. Despentes, qui a elle-même subi un viol quand elle était adolescente, décrit la pratique comme un acte politique :

> Le viol est un programme politique précis : squelette du capitalisme, il est la représentation crue et directe de l'exercice du pouvoir. Il désigne un dominant et organise les lois du jeu pour lui permettre d'exercer son pouvoir sans restriction. Voler, arracher, extorquer, imposer, que sa volonté s'exerce sans entraves et qu'il jouisse de sa brutalité, sans que la partie adverse puisse manifester de résistance. Jouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole, de sa volonté, de son intégrité. Le viol, c'est la guerre civile, l'organisation politique par laquelle un sexe déclare à l'autre : je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieure, coupable et dégradée. (*KKT* : 50)

Le viol matérialise de la manière la plus abjecte et la plus extrême la perception du corps féminin comme objet de regard, de toucher et de consommation.[65] Cette négation de la subjectivité et cet effondrement de l'intégrité du corps propre vont ouvrir la voie à un déferlement de violence dans le texte, qui correspond à l'appropriation par les héroïnes du programme politique décrit par Despentes.

Résistance du corps

Dans l'univers fictionnel décrit, refuser d'être un objet, reprendre possession de son corps, passe nécessairement par l'excès et la violence. Après leur rencontre, les

[65] Objectification incorporée par les protagonistes, comme nous l'avons démontré dans cette section. Dans une tirade qui a souvent été commentée par la critique, Manu rétorque après la scène de viol à Karla en pleurs, qui lui fait le reproche de s'être laissé faire : « C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeur à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle soit forcée. Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y rentrer et j'y ai rien laissé de précieux… » (*BM* : 65).

héroïnes choisissent en effet de résister à l'objectification que nous avons analysée dans la section précédente, et font du corps le lieu de cette résistance. Nous analyserons en particulier la réappropriation du corps féminin à travers l'autoérotisme, la suggestion du désir homoérotique et la revalorisation de l'expérience corporelle féminine. Un autre angle d'analyse résidera dans la réification imposée au corps masculin. Enfin, nous nous demanderons si le texte et le film parviennent à dépasser cette conception dualiste du corps et du genre.

Le texte et le film, de même que nombre des œuvres que nous avons étudiées jusqu'à présent, représentent des parties de l'expérience corporelle féminine habituellement tues ou cachées. Ainsi, comme dans *Clèves*, le sang des règles et les menstruations sont explorés visuellement et textuellement. Dans le film, la technique du gros plan est usitée pour représenter le vagin de Manu pendant ses règles (Fig. 3). De nouveau, les codes de la pornographie sont détournés, et le gros plan sur les parties génitales féminines permet ici l'érotisation d'un procédé traditionnellement considéré comme abject.[66] Là encore, il s'agit de déstabiliser la représentation de la nudité et de l'organe sexuel féminin, ainsi que d'accorder une visibilité excessive au sang des règles, qui à travers le gros plan, dépasse littéralement le cadre de l'image canonique. Ce processus de retournement a également lieu dans le texte :

> Quand elle entre dans la chambre, Manu est accroupie dans un coin. Elle ne porte que ses hauts talons qui s'enfoncent un peu dans la moquette. Elle regarde attentivement du sang couler d'entre ses jambes, bouge son cul pour faire des traînées. Les taches rouges sombres restent un moment à la surface, bulles écarlates et brillantes, avant d'imprégner les fibres, s'étaler sur la moquette claire.
>
> Nadine s'accroupit en face d'elle, considère sentencieusement le mince filet de pisse rouge très épaisse qui lui sort par saccades plus ou moins généreuses. Dedans, il y a de petits lambeaux plus sombres, comme la crème dans le lait qu'on retient avec la cuillère. Manu joue avec ses mains entre ses jambes. Elle s'est barbouillée de sang jusqu'aux seins. La petite dit : « Ça sent bon dedans, enfin faut aimer. » (*BM* : 174)

[66] Technique que nous avons déjà observée dans notre analyse de *Rétention* (voir « Le corps intime », pp. 107–10).

L'emphase est placée ici sur la texture et confère une sensibilité haptique à la scène. En effet, la mention de la moquette, des fibres, mais également du mouvement du sang qui coule et de sa consistance vise à créer une impression de tactilité et convoque une vision cinématographique et érotique dans l'extrait, redoublée par l'attitude voyeuriste de Nadine qui imite celle de la lectrice. L'évocation de l'odeur ajoute encore à l'érotisation de la scène et le dérèglement des sens décrit mime la déstabilisation de la représentation du corps opérée par le texte. L'extrait tient de l'ekphrasis et vise à inscrire dans le texte les sensations du corps du personnage. À propos de cette scène, Fayard observe :

> It seems to parody the idealized and objectified female body in the high art nude, in glossy magazines and in adverts on television, which conceive of the nude as a sealed container, a perfected, rationally organized formulation of the female body, not subject to individuality or change. There, the 'abject' aspects of the female body are hidden and denied. Here, by contrast, Manu's feminine and female body challenges the boundaries of representation and draws attention to the powerful threat of the abject […] The body in *Baise-moi* is an unruly and grotesque body, an open container and a site of resistance. Foregrounding the materiality of the female body – its drives, pulsations and emanations – piss, blood and sweat all partake in the debunking both of the idealized female and of the femme fatale.[67]

Le corps est donc une arme de résistance dans le texte, et l'excès qui le caractérise constitue une stratégie qui déstabilise les frontières de la représentation mais également des genres et des médias dans lesquels ces images s'inscrivent. Fayard montre bien la variété de sources médiatiques en excès desquelles les images analysées se construisent, qu'il s'agisse de l'art ou bien des magazines ou de la télévision, sources qui, comme nous l'avons observé, sont ouvertement convoquées par les textes. Et c'est l'excès du corps représenté, le dépassement de la frontière matérielle du corps à travers le sang qui coule, mais également de la frontière normée (bienséante, sexuelle) ou bien générique et médiatique (la pornographie, la tradition picturale), qui constitue l'acte de résistance.

Un autre aspect analysé dans cette section est l'objectification et l'annihilation de l'autre masculin auxquelles se livrent les personnages. Nous l'avons noté, les héroïnes

[67] Fayard, « The Rebellious Body as Parody », pp. 63–77 (p. 74).

se livrent à une forme de *road trip* meurtrier, au cours duquel elles utilisent sexuellement un nombre d'hommes, et assassinent plusieurs personnes (parfois ces mêmes hommes) sur le chemin. En réponse aux actes de violence qu'elles ont vécus ou dont elles ont été témoins et qui constituent l'entièreté de leur quotidien, les personnages décident de devenir elles-mêmes agents de la violence la plus excessive. Ainsi, dans le film, Manu menace-t-elle un homme à l'aide d'une arme et le force à « faire la truie » à quatre pattes, autre variante de la métamorphose de *Truismes*, recourant aux stratégies de la déshumanisation et de l'animalisation que nous avons déjà observées, avant de lui tirer une balle dans l'anus, poussant la dégradation jusque dans la mort. Nous nous intéresserons ici brièvement aux stratégies visuelles déployées dans le récit filmique avant de passer à la dernière section. Dans une scène qui allie sexe et meurtre, Nadine et Manu se rendent dans une chambre d'hôtel avec un inconnu. Après l'avoir insulté et intimidé verbalement, Manu vomit sur son pénis alors qu'elle pratiquait une fellation. La scène a de nouveau recours à la monstration des fluides abjects du corps, le vomi apparaissant sur le visage rieur de Manu et frappant par extension le corps masculin de l'abjection traditionnellement réservé au féminin. Rapidement la joie devient colère cependant, et les deux femmes s'en prennent violemment au personnage, le rouant de coups de pieds jusqu'à ce que mort s'en suive. La scène est filmée en contre-plongée, suggérant la prise de pouvoir des personnages. La fin de la scène révèle le cadavre ensanglanté gisant à l'horizontale, tandis que les héroïnes se tenant debout ou assise, ont retrouvé leur calme et reprennent de la cocaïne qui traine sur la table, comme si la soirée n'avait jamais été interrompue (Fig. 4). La réduction de l'autre est ici totale, et l'inversion est visuellement achevée à travers la disposition des corps, ceux des personnages féminins caractérisés par la rectitude, et celui du cadavre masculin à l'horizontale et marqué par l'épanchement de sang, dans un parfait renversement des rôles genrés. Jordan analyse cette même scène dans la version littéraire du récit, dans laquelle l'homme meurt étouffé, en termes « du jeu de pouvoir qui se manifeste dans le viol » [68] :

> Elles observent froidement l'excitation de l'homme-objet, l'injurient à haute voix […] Bien qu'il ressente le dégout et la honte propres aux victimes de viol et que son amour propre ait souffert, son imagination ne lui permet pourtant

[68] Jordan, « 'Dans le mauvais goût pour le mauvais goût' ? », pp. 121–39 (p. 135).

> pas d'envisager le véritable danger – celui de la violence physique. Dans l'ultime échange d'injures, pendant qu'elles l'étouffent, les filles lancent une nouvelle version de l'avertissement familier à des générations de femmes : « On suit pas des filles qu'on connaît pas comme ça, mec […] Faut se méfier »[69]

Nous sommes donc ici dans une logique dualiste à travers l'inversion mise en scène. Les femmes, réduites à l'état consommable, décident d'inverser les rôles et de devenir les agents qui disposent du corps de l'autre masculin de la manière la plus abjecte. Cette logique d'inversion dualiste est-elle dépassée dans le texte et le film ?

Baise-moi : du texte au film

La réponse à cette question réside peut-être dans la relation entre les deux personnages principaux, soit la rencontre avec l'autre, qui est explorée à travers le questionnement intermédial à l'œuvre ici. Si les diverses critiques que nous avons citées analysent la transgression des normes de genres (littéraires et cinématographiques) comme un moyen de servir le discours politique des œuvres, il nous semble que la question de l'intermédialité et particulièrement de la relation d'adaptation entre texte et image mérite également de l'attention. Jordan, Fayard et Nadia Louar ont abordé la question de l'intermédialité, notamment l'importance de la musique dans les œuvres, qui selon Louar, permet d'élaborer de manière complexe la subjectivité de Nadine. Le récit est effectivement ponctué d'extraits de paroles de chansons, généralement empruntées à des groupes de *punk rock* ou de *thrash metal* qui « tissent un réseau de signification qui colore d'une façon complexe la vie émotionnelle du personnage […] En outre, toutes les intrusions musicales constituent un paratexte auctorial qui provoque la rupture typographique du corps textuel et donne forme à une subjectivité. »[70] Le *punk rock* fait en effet partie de la culture musicale de Despentes et donner une adaptation littéraire de ce genre musical était bien son projet : « le rap et le punk appliqué au livre. »[71] La rupture typographique du corps textuel est, comme nous l'avons observé, une pratique

[69] *Ibid*.
[70] Nadia Louar, « Version femmes plurielles : relire *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Palimpsestes*, 22 (2009) [en ligne] : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/191> [consulté le 03/12/2017].
[71] Cité dans Fayard, « The Rebellious Body as Parody », pp. 63–77 (p. 65).

usitée dans les textes à l'étude dans ce chapitre, et suggère l'hétérogénéité à l'œuvre dans l'élaboration du récit. De la même manière, et comme le note Louar, l'incursion de la musique dans le texte constitue une forme de bande sonore au récit et fait ainsi référence au cinéma, référence qui prendra pleine forme dans l'adaptation subséquente. Nous nous intéresserons particulièrement à la relation entre le texte et le film dans cette section.

Jordan a observé la dimension cinématographique du récit littéraire à travers l'étude du rythme et des nombreuses références au cinéma et aux jeux vidéo dans le texte.[72] Il nous semble en effet que les liens entre les deux médias sont particulièrement riches et éclairent le propos des récits, comme le note également Louar :

> Contrairement à un consensus critique sur l'adaptation cinématographique de *Baise-moi*, le film ne doit aucunement s'envisager comme la transposition simple et manquée d'un propos féministe que le roman explore. Le film exploite la dimension violente du propos narratif en l'inscrivant dans sa forme même.[73]

En effet, à la suite de Louar, la pratique d'adaptation de Despentes nous apparaît comme particulièrement riche et éclairante pour comprendre la relation qui unit Nadine et Manu. Elle nous permet également de penser la pratique créative plurielle de Despentes, qui se veut profondément intermédiale, comme nous l'avons noté en introduction de cette thèse. Tom Armbrecht observe dans cette perspective l'intermédialité textuelle, visuelle et musicale dans l'œuvre de Despentes.[74] Despentes est effectivement auteure, scénariste et réalisatrice, et la musique occupe une place centrale aussi bien dans ses livres que dans ses films. Comme nous l'avons noté, elle porte à l'écran deux de ses romans et réalise également un documentaire.[75] À ce propos, Armbrecht ajoute :

---

[72] Jordan, *Contemporary French Women's Writing*, pp. 128–30.
[73] Louar, [en ligne].
[74] Tom Armbrecht, « Comment y faire face : La parole faite chair de Virginie Despentes », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, 50. 2 (2017), 83–98 (p. 85).
[75] Deux autres de ses romans ont été portés à l'écran, ce qui suggère peut-être le caractère filmique de son écriture. Despentes réalisera de plus une adaptation sérielle de *Vernon Subutex* pour Canal +.

> Despentes reconnait que « la femme », figure centrale de son œuvre, est à la fois concept et être ; elle utilise texte (roman, essai) et image-son (films, clips vidéo) pour remettre en question le féminin. C'est justement l'interaction entre ses livres et ses films qui crée un troisième genre, le livre-film, une chimère constituée de deux moitiés dont la forme et l'essence restent intactes, et dont chaque moitié gagne de sa complémentarité avec l'autre. Despentes se sert des deux médias pour complexifier les genres sexuel et médiatique, mettant l'accent sur leur caractère polyphonique et la résonance qu'ils engendrent.[76]

Armbrecht établit donc un concept, le livre-film pour faire référence à l'adaptation chez Despentes. Il s'agit pour lui de redéfinir l'adaptation, comme une relation dynamique entre texte et film construite autour de la complémentarité entre les médias. Si son évocation de « l'essence » nous semble peu fructueuse, voire malencontreuse dans le contexte d'une réflexion critique sur le genre sexuel, le concept de livre-film peut tout de même être mobilisé de manière productive dans notre étude.[77]

Ce concept semble en effet particulièrement pertinent dans le cadre de la réflexion actuelle sur l'intermédialité que nous avons abordé plus haut. Bruhn parle d'hétéromédialité comme condition de tout objet médiatique.[78] Une autre approche pense l'intermédialité comme une pratique qui traverse la frontière des médias.[79] Dans cette section, nous souhaitons démontrer que le texte et le film entretiennent un lien organique, marqué par le franchissement de la frontière entre les deux médias. Pour cela, nous discuterons des scènes du film qui mènent à la rencontre entre les deux personnages et qui correspondent à la première partie du roman. Notre thèse est que la représentation filmique de cette succession d'évènement jusqu'à la rencontre révèle

---

[76] Armbrecht, pp. 83–98 (p. 83).

[77] Le concept ambitieux proposé par Ambrecht n'est pourtant pas très bien illustré dans son article. Son analyse de *Baise-moi*, peu convaincante, ne met pas en lumière le lien intermédial entre le texte et le film, mais examine plutôt certaines des stratégies déployées par le texte (la question du point de vue), et par le film (le détournement générique) pour dénoncer la violence du regard porté sur les femmes. Nous empruntons donc simplement sa conceptualisation dynamique de l'intermédialité et nous souhaitons démontrer qu'une véritable lecture intermédiale des œuvres en révèle la complexité.

[78] Il établit la multi-médialité comme intrinsèque à tout objet médiatique : « Thus the implications of a new, multimodal concept of medium is that interatrial and intermedial models are transgressed and the meetings of media are no longer reserved for the privileged exceptions but become a condition of every text. […] [H]eteromediality defines the existence of several medial modalities in all conceivable texts. » (« Heteromediality », pp. 225–36 (pp. 229–30)).

[79] « Intertextuality transgressing media boundaries », définition proposée par Mikko Lehtonen et citée par Bruhn (*Ibid*., p. 226)) et par Ambrecht (pp. 83–98 (p. 97)).

sensoriellement le contenu du récit littéraire. Dans un double mouvement donc, le livre guide le film, et le film explore et met en lumière le contenu sensoriel du livre.

La trame narrative est plus ou moins la même du texte au film, bien que le récit filmique soit plus condensé. Dans les premières scènes, le film alterne avec un rythme très rapide les subjectivités des deux personnages établissant immédiatement un parallèle entre les deux héroïnes et le quotidien violent qui caractérise leurs existences. De nombreux éléments du livre sont mis de côté de manière à créer un rythme effréné d'évènements qui mènent à la rencontre des deux personnages. Le film présente les protagonistes de manière non linéaire, voire incohérente. Manu est par exemple dans un appartement avec un ami, puis dans la rue, puis dans un bar, sans que la temporalité entre ces évènements ni même la relation entre les personnages, ne soient clairement définies. La lecture du récit guide donc l'appréciation de la trame narrative, puisque la lectrice qui regarde le film sait que l'ami à qui elle parle dans l'appartement sera violemment abattu et connaît le contexte de délinquance et de violence qui règne autour du personnage.

En même temps, le rythme d'enchaînement rapide et décousu des scènes permet de réaliser d'un point de vue sensoriel l'urgence qui caractérise la situation des deux femmes et d'établir visuellement un parallèle entre leurs deux subjectivités. L'ensemble des scènes qui précède la rencontre des personnages vers la vingt-quatrième minute (le film bref dure environ une heure dix) met l'accent sur les espaces confinés et mal éclairés, et l'on peut observer le recours régulier aux plans serrés pour filmer les personnages. Plutôt que dans les images de débordement et d'engloutissement, il nous semble que l'excès réside ici dans l'enfermement dont les personnages sont victimes, à la fois à travers les clichés du féminin qui les entourent mais également à travers la misère sociale évoquée par les allusions au chômage en France et au RMI dont bénéficie Karla, et matérialisée dans la forme même que prend l'image. L'omniprésence de la musique en fond sonore, et notamment certaines des chansons citées dans le livre, contribue à la mise en place du rythme qui semble mimer l'intensification de la colère des héroïnes jusqu'à ce qu'elles se livrent elles-mêmes à la violence en commettant chacune leur premier meurtre.

Par contraste, leur rencontre les libère de la contrainte et du confinement qui les oppressaient dans la première partie du film. Cette libération est mise en scène à l'écran lorsqu'elles rejoignent une plage de Bretagne pour échapper aux conséquences des

meurtres qu'elles viennent de commettre (Fig. 5). Contrairement aux plans et aux images qui précèdent, la scène est particulièrement lumineuse et montre la plage en plan large, qui permet de créer un effet de profondeur. Un gros plan sur le mouvement des vagues souligne l'immensité de la mer, son aspect illimité. Le gros plan sur l'eau est suivi d'un gros plan sur le visage de Manu, puis d'un plan serré sur Nadine. Cet enchaînement suggère d'une part la profondeur des personnages et leur attribue une intériorité, comme le confirme l'étreinte qu'elles échangent dans la scène. Il nous semble que le cliché du féminin et de l'eau est réassigné productivement ici, puisque l'eau ne signifie pas l'humidité et les humeurs ici, mais la complexité et la profondeur.[80] D'autre part, l'enchaînement visuel les place du côté de l'excès, à travers le rejet des limites suggéré par le plan, en soulignant que l'excès le plus transgressif réside peut-être dans cette relation d'amour qui naît de la violence la plus abjecte. En effet, au-delà de l'évènement littéral de leur rencontre, cette scène se fait le moment d'une véritable rencontre avec l'autre. Louar décrit leur relation en termes de fusion amoureuse :

> « Sœurs » ou « âmes sœurs », c'est bien ainsi que Nadine comprend son affection pour Manu lorsqu'à la fin du roman elle perd sa compagne : « Rencontrer sa pareille. Toutes ces élucubrations sur l'âme sœur lui semblaient tellement suspectes. Elles n'ont été regardantes sur rien ». Les circonstances qui mènent à cette amitié naturelle, entière et sans équivoque, n'ont décrit en effet aucun des schémas amoureux traditionnels ; sauf un, le seul logique : elles se trouvent, s'aiment puis se perdent.[81]

L'étude du rythme, de la non linéarité, du cadrage, permet ainsi d'inscrire la fusion et l'affection des personnages dans la matérialité du film. Le film révèle donc le contenu sensoriel du texte. De la même manière, le texte illumine le film en immergeant la

[80] Sur le féminin, l'humide et les humeurs voir notamment : Détrez et Simon, pp. 78–9. À la fin du film, c'est d'ailleurs face à un lac que Nadine se remémore Manu avant d'être appréhendée par la police.

[81] Louar, [en ligne]. Pour une analyse de la relation d'affection qui existe entre Nadine et Manu, voir également la réflexion de Frédérique Chevillot, qui analyse les moments d'empathie dans *Baise-moi*, notamment entre les deux protagonistes, comme des illustrations du projet politique de Despentes fondé sur la compassion et le souci de l'autre (« Les Délires solidaires de Despentes, de *Baise-moi* à *King Kong Théorie* », in Élise Hugueny-Léger et Caroline Verdier (Eds.), *Solitaires, solidaires : Conflict and Confluence in Women's Writing in French* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2015), pp. 237–44 ; ainsi que l'article de Sophie Bélot qui étudie le film dans la tradition du « female friendship film » (« *Baise-moi* : From a Political to a Social Female Friendship Film », *Studies in European Cinema*, 1. 1 (2004), 7–17).

lectrice dans l'intériorité des personnages. Le concept de livre-film nous semble de fait pertinent pour évoquer la relation entre les deux œuvres qui ne tient pas de l'adaptation d'un original vers une copie, mais d'un dialogue vivant d'une œuvre à l'autre, mettant de cette manière en danger la possibilité même de l'original. De fait, la relation entre les personnages est inscrite à même le corps textuel et filmique, et à travers celle-ci la pensée dualiste que nous avons observée est problématisée. L'autre et soi se rencontrent et fusionnent le temps d'une étreinte, de même que le texte et le film se rencontrent et se nourrissent l'un l'autre dans un questionnement (dépassement ?) créatif des frontières qui les définissent.

Conclusion

À travers ce chapitre, nous avons tenté de démontrer que la représentation du corps dans *Les Jolies Choses*, *Clèves* et *Baise-moi* permet d'élaborer une réflexion sur le corps genré et la sexualité. À travers un nombre de figures de l'excès, les œuvres mettent en scène des images du corps féminin qui dépassent les carcans des normes et définitions stables. Qui plus est, il apparaît que l'exploration de la question du corps permet de penser la fiction comme organique : tout comme le corps, elle est multiple et en constante transformation et mouvement, traversée de sensations, d'émotions, et des lectures qui la constituent.

Dans *Les Jolies Choses*, le récit montre un devenir-femme : il s'agit pour l'héroïne d'adopter et de réussir la performance du genre traditionnellement assignée à son corps, qu'elle réfutait jusqu'alors. Cette performance apparaît comme une mascarade excessive, qui fait du corps de Pauline un corps extrêmement visible et excessivement touchable. En mettant en scène le processus d'objectification du corps, Despentes attire l'attention de la lectrice sur l'artificialité du genre et la dangerosité des attentes mortifères qui caractérisent la féminité (et la masculinité, en creux, à travers les images de masculinité toxique représentée par le père, le compagnon de Pauline ou son patron). Qui plus est, elle démontre la malléabilité du corps humain, qui se transforme, jusqu'à la caricature dans le texte.

Dans *Clèves*, le corps de la jeune fille se voit attribué une place d'honneur, et avec lui, l'apprentissage du genre et de la sexualité sont mis en scène. Le texte révèle un corps qui refuse d'être fixé, un corps traversé de sensations, et construit par une

multiplicité de discours. Le récit souligne également la violence des rapports sexuels, et pose la question du consentement et des difficultés à manœuvrer les rapports entre soi et autre dans l'acte sexuel. *Clèves* illustre également une conception organique de l'écriture, qui à l'image du corps décrit, se nourrit d'une multitude de textes, et performe un nombre de genres et de codes médiatiques, offrant une multiplicité de lectures, plutôt qu'une signification fixe.

Les deux récits de *Baise-moi* portent à l'excès les phénomènes d'objectification et de violence sexuelle qui touchent au corps féminin, observés dans les deux textes précédents. Le texte et le film déploient un nombre de stratégies, telles que la monstration explicite de la sexualité, l'écriture haptique ou encore la mise en scène d'héroïnes perpétratrices de violence, comme modes de monstration et subversion de l'objectification du corps. Toutefois, à travers ces stratégies, les récits s'en tiennent à une logique dualiste. Nous avons démontré qu'une lecture de l'intermédialité des œuvres, à travers le concept de livre-film, nous permettait de dépasser le dualisme qui préside aux relations humaines dans les récits et de voir dans la relation qui unit Nadine et Manu une véritable rencontre avec l'autre, tout en soulignant la nature intermédiale de la pratique créative de Despentes.

Comme nous l'avons noté en introduction, ces œuvres et leurs auteures ont régulièrement provoqué le scandale, et même fait l'objet d'une campagne de censure dans le cas de *Baise-moi* : l'outrance qui se manifeste ici à travers l'excès du corps et du langage a bien souvent provoqué l'outrage. En effet, la pratique filmique et littéraire explicite de Despentes a fréquemment été la cible des critiques. De la même manière, l'outrage provoqué par *Clèves* vient de l'excès du langage qui touche au corps et à la sexualité, et non pas de la représentation d'une relation qui tient de la pédophilie :

> *Clèves* aborde ainsi le sujet de la pédophilie sur un mode peu orthodoxe, en se demandant sans dramatiser si une éducation sexuelle ne se fait pas mieux avec un adulte attentif qu'avec un adolescent indifférent, mais cet aspect du livre n'a pas provoqué le scandale. […] En revanche, il a déclenché chez des critiques et des lecteurs des réactions violentes de rejet en raison de sa crudité.[82]

[82] Leyris, [en ligne].

Pourquoi la vision d'un homme adulte qui couche avec une très jeune fille est-elle moins choquante que celle d'une jeune fille qui aime le sexe et qui en parle crûment ? Il nous semble que cette étonnante réaction est attribuable à une certaine conception du corps féminin, qui doit être contenu et docile. Cette conception est questionnée et problématisée par les œuvres de notre étude. Dans la relation qui unit Bihotz à Solange, les rôles genrés traditionnels sont *a priori* conservés (bien qu'en fait, on l'a vu, Solange semble en position de pouvoir face à un Monsieur Bihotz éperdument amoureux), tandis que la jeune fille qui s'empare d'un langage inapproprié ne reste pas à la place docile et silencieuse qui lui est assignée. De même la manière, le langage cru et naïf employé par Solange pour parler de son corps et de ses sensations – dans un roman qui plus est écrit par une femme – n'a pas sa place aux yeux de la critique littéraire dans les rangs de la littérature canonique et sérieuse.

À travers leurs représentations du corps féminin et leur conception de la littérature et du cinéma comme objets hétérogènes et transgressifs, les textes et le film qui font l'objet de notre étude problématisent la possibilité d'un modèle identitaire unique et stable, et apportent de ce fait une contribution majeure au débat féministe contemporain en démontrant le rôle que la fiction peut jouer dans celui-ci. En effet, en mettant au centre de leurs projets créatifs la performance et l'artificialité du genre, l'objectification du corps féminin et la violence qui préside aux rapports entre femmes et hommes, les récits anticipent l'actualité contemporaine et entrent en dialogue productif avec elle.

Chapitre 4 : Corps spectral, corps excessif ?

Ce quatrième et dernier chapitre est consacré à l'analyse du corps spectral dans les œuvres de Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Marina de Van.[1] Dans les chapitres précédents, nous nous sommes attachée à penser les frontières matérielles du corps, dans un premier temps, à travers notre examen de la représentation de la peau, puis du dépassement de cette frontière pour explorer l'intérieur du corps. Nous avons ensuite cherché à interroger d'autres formes de frontières qui structurent le corps, à travers la performance du genre et de la sexualité. Nous avons démontré que ces catégories sont perméables et ne peuvent être pensées de manière stable et unifiée. Ce qui apparaît comme « naturelle », comme la peau, s'est vue chargée de multiples significations d'ordre symbolique et culturel ; la performance du genre, pensé dans les œuvres comme un ensemble de normes et d'attentes sociaux-culturelles, affecte en profondeur la matérialité du corps dans les récits. Dans ce chapitre, le corps spectral nous permet de penser un corps qui dépasse les frontières, qui problématise la possibilité même de leur existence. En cela, le corps spectral cristallise l'ensemble des problématiques qui ont traversé les chapitres précédents, et ouvre la voie vers de nouveaux questionnements.

Notre intérêt pour le spectre est motivé par la présence, voire la persistance des figures fantomatiques et fantasmatiques dans les œuvres des trois artistes, bien qu'au premier abord, le spectre ou le fantôme n'entretient que peu de lien avec l'excès du corps. Le spectre est traditionnellement marqué par l'immatérialité et l'effacement.[2] Il est dans son sens premier une « Apparition fantastique, généralement effrayante, d'un mort, d'un esprit » ; ou bien par analogie une « Forme généralement blanche, sinistre, aux contours irréels », une « Personne très pâle et très maigre ; personne évoquant une

[1] *Horsita* (1999) de Laurence Nobécourt adresse dans une certaine mesure la question du fantôme à travers le personnage d'Horsita, sorte de double de la narratrice, Hortense, et symbole de l'enfant perdu en elle. Il nous semble toutefois que le statut spectral d'Horsita n'est pas une dimension explorée de manière privilégiée dans la narration, et par conséquent nous avons choisi de l'exclure de ce chapitre.

[2] Dans la définition du terme « spectre » proposée par le *Centre national des ressources textuelles et lexicales*, l'un des premiers usages du mot recensé est extrait d'un texte de Pierre Le Loyer datant du seizième siècle qui conçoit le spectre comme « imagination d'une substance sans corps » (Pierre Le Loyer, *Quatre Livres des spectres ou apparitions et visions d'espirits, anges et demons, se montrant sensiblement aux hommes* (1586), voir : « Spectre », *Centre national des ressources textuelles et lexicales* [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/spectre> [consulté le 03/03/2017]). Nous verrons au fil du chapitre que les textes et le film qui nous occupent cherchent plutôt à rendre le spectre matériel, ou à spectraliser le corps.

apparition par son apparence ». Au figuré, un spectre peut signifier « Ce qui n'a plus l'apparence de quelque chose », ou encore une « Image effrayante, peur obsessionnelle ».[3] La richesse de la définition nous permet d'établir dès à présent un lien avec l'excès et les représentations du corps que nous avons analysées dans les chapitres précédents. Le spectre questionne la limite, il est marqué par le trouble des contours, et notamment ceux du corps. Les différentes acceptions citées le place du côté du mort et du vivant à la fois, du visible et de l'invisible, puisqu'il est apparition « qui n'a plus l'apparence de quelque chose ». Il est également double, puisqu'il prend la forme d'une personne disparue sans pour autant être véritablement cette personne.

Au début des années 1990, Jacques Derrida pense le spectre non pas comme une simple image très présente dans la littérature et le cinéma, et plus largement dans la culture occidentale, mais comme un outil conceptuel. Dans *Écographies de la télévision* (1996), la série d'entretiens qu'il a accordée à Bernard Stiegler, Derrida définit le spectre en ces termes :

> Le spectre, c'est d'abord du visible. Mais c'est du visible invisible, la visibilité d'un corps qui n'est pas présent en chair et en os. […] Ce qui m'a, oserai-je le dire, constamment hanté dans cette logique du spectre, c'est qu'elle excède de façon régulière toutes les oppositions entre visible et invisible, sensible et insensible. Un spectre, c'est à la fois visible et invisible, à la fois phénoménal et non phénoménal : une trace qui marque d'avance le présent de son absence. La logique spectrale est *de facto* une logique déconstructrice.[4]

Dans son analyse, Derrida souligne la nature paradoxale du spectre visible et invisible, et même invisible visible. Mais plus encore, c'est l'excès qui selon lui définit le spectre, le dépassement de tout système d'opposition binaire, qui fait précisément de la figure

---

[3] « Spectre », [en ligne]. La définition de « fantôme » est très similaire à celle de spectre. Le fantôme signifie « Apparition fantastique, être surnaturel », « Personne décédée se manifestant de façon surnaturelle sous une apparence désincarnée » ; et par analogie « Forme blanche et indistincte, volume aux contours irréels » ou « Personne d'une pâleur et d'une maigreur excessives ; personne évoquant par son habillement un fantôme ». Enfin au figuré, le terme peut être compris comme « Souvenir persistant, sentiment obsessionnel » ou bien « Création de l'imagination, idée fausse et illusoire. » Le terme vient du ionien *phantagma* soit « apparition, vision, image offerte à l'esprit » (voir : « Fantôme », *Centre national des ressources textuelles et lexicales* [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/fantôme> [consulté le 07/12/2017]). Nous discuterons plus en détail l'importance de la vision pour le concept et son exploration dans les œuvres. La proximité sémantique des termes fait que nous utiliserons les deux termes indifféremment. Toutefois, nous développerons en dernière partie de ce chapitre notre théorisation du terme « spectraliser » que nous opposerons au concept de *ghosting*.

[4] Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision* (Paris : Galilée, 1996), pp. 129–31.

un outil conceptuel fructueux. Stéphane Chaudier relève l'importance de l'excès dans cette conceptualisation nouvelle du spectre. Selon lui, la pensée contemporaine entretient un « rapport exorbitant » au fantôme, hérité de la théorie derridienne, « car […] le fantôme est ce qui dans la mort déborde la mort. […] En cela, le fantôme est l'instrument subtil de la 'différence' ; il fait échec à toutes les mythologies de l'Être comme présence et substance. »[5] Le spectre est donc à la fois une figure de l'excès, du débordement, et un outil critique de problématisation des catégories établies. En effet, comme l'observent Maria del Pilar Blanco et Esther Peeren, à la suite du travail de Derrida sur le spectre dans *Écographies de la télévision*, et initialement dans *Spectres de Marx* (1993), le spectre acquiert un nouveau statut dans la pensée contemporaine et permet d'aborder une variété de questions et notamment

> to effect revisions of history and/or reimaginations of the future in order to expose and address the way certain subjectivities have been marginalized and disavowed in order to establish and uphold a particular norm, as well as the way such subjectivities can never be completely erased but insist on reappearing to trouble the norm.[6]

De fait, le lien avec l'excès se tisse de plus en plus clairement à la lumière de cette dernière citation. Le spectre renvoie à la fois à des corps en excédent vis-à-vis de la norme sociale, qui sont de trop dans la norme en vigueur et par là même constitués par une présence problématique. Pilar Blanco et Peeren notent ainsi la multiplicité des acceptions du spectre et du fantôme, termes qui peuvent être compris comme faisant référence à de « véritables » fantômes sous la forme de manifestations du royaume des morts et du surnaturel, « and figurative ghosts, including marginalized citizens, invisible terror threats, the illusionary presences of computer-generated imagery (CGI), and the intangible, spectral nature of modern media, ostensibly unmoored from distinct

[5] Stéphane Chaudier, « Petite Enquête sur le désir contemporain de spectralité », in Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (Eds.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine* (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002), pp. 209–23 (p. 217).
[6] Esther Peeren et María del Pilar Blanco, « Spectral Subjectivities : Gender, Sexuality, Race », in Peeren et Pilar Blanco (Eds.), *The Spectralities Reader : Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (New York : Bloomsbury Academic, 2013), pp. 309–16 (pp. 309–10).

locations in time and space. »[7] Elles observent que ces deux conceptions du spectre ne s'excluent pas mutuellement et au contraire se complètent.

Le corps spectral dans ce chapitre se construit sur la tension entre apparition, spectralisation et *ghosting*, des termes sur lesquels nous reviendrons, et qui permettent de questionner les logiques binaires qui touchent au corps telles que l'opposition soi/autre, corps/esprit, masculin/féminin ou bien encore l'ordre qui organise les relations de parenté. Les notions d'effacement et de temporalité sont ainsi centrales lorsqu'on pose la question du spectre, mais également celle de la norme et de son dépassement. Dans cette perspective, Terry Castle parle de *ghosting* pour analyser la représentation de la lesbienne dans la littérature européenne du dix-huitième au vingtième siècles.[8] Castle analyse les stratégies d'association et de comparaison développées dans les textes entre la lesbienne et ce qui tient de l'éphémère, de l'apparition, conduisant à l'effacement d'une subjectivité et d'un désir par le texte.[9] Dans une perspective similaire, Butler convoque le spectral pour théoriser la marginalisation de certains corps dans la société.[10] Chez ces critiques, le spectre devient une figure pour penser les rapports sociaux et l'exclusion de certains corps et de certaines sexualités en dehors de la norme (médiatique, genrée, sexuelle).

Pilar Blanco et Peeren analysent la formation du sujet en termes du spectral. Les catégories qui constituent la subjectivation telles que le genre, la sexualité et la race peuvent être considérées comme spectrales, selon les chercheuses, car leurs frontières ne sont pas toujours perceptibles, ce qui peut provoquer l'angoisse du sujet. Elles pensent, dans cette perspective, la théorie de la performativité de Butler comme spectrale, en ce qu'elle tient à la fois du passé et du futur, du « revenant » et de l'« arrivant ». Elles expliquent en effet que le sujet est nécessairement frappé d'incohérence à travers le processus performatif de naturalisation rétroactive du genre : « it returns from the past (citing a history without being anchored in a singular origin or essence), while at the same time constituting its own futurity, arriving, as it were,

[7] Peeren et Pilar Blanco, « Introduction », in Peeren et Pilar Blanco (Eds.), *Popular Ghost : The Haunted Spaces of Everyday Culture* (New York : Continuum, 2010), pp. ix–xxiv (p. x).
[8] Le terme est également utilisé en français (le terme ghoster est dérivé de l'anglais) et en anglais courant pour désigner le fait de couper subitement tout moyen de communication avec une personne dans le cadre d'une relation amoureuse, pratique brièvement abordée dans *Vernon Subutex*. Il s'agit donc d'effacer une personne ou bien peut-être de devenir soi-même fantôme.
[9] Terry Castle, *The Apparitional Lesbian : Female Homosexuality and Modern Culture* (New York : Columbia University Press, 1993).
[10] Butler, *Precarious Life*, pp. 33–4.

from and through iterative acts yet to occur. »[11] Elles ajoutent en outre qu'une autre dimension spectrale de la performativité réside dans l'échec qui préside à l'itération des normes de genre dans la performance vis-à-vis de l'idéal qui cherche à être atteint, et qui consiste en quelque sorte à s'auto-hanter, à travers la tentative du sujet de recréer un ego unifié : « As confidence in the ability of identity to congeal around an essence has eroded, therefore, the subject itself has become *plus d'un*.»[12] En spectralisant la théorie de la performativité de Butler, Pilar Blanco et Peeren soulignent que le sujet n'est ni construit selon une perception linéaire et organisée du temps, ni selon une conception unitaire de la personne. Il s'agit d'un nombre d'actes de dédoublement qui ne permettent jamais de réaliser un « 'proper' self »,[13] ou encore un original pour reprendre les termes de Butler, car le sujet cohérent n'existe pas.

Ces éléments rattachent le spectral à l'excès, et nous verrons dans ce chapitre de quelles manières les notions de corps spectral et corps excessif s'entremêlent et sont interconnectées pour proposer une conception du corps qui ne peut jamais être figé. La hantise et le spectre sont au cœur des récits de Marina de Van et de Marie Darrieussecq. Nous observerons les stratégies déployées par chaque médium pour représenter la spectralité. On parlera plutôt de *ghosting* de certains corps dans les romans de Virginie Despentes. Le caractère sériel des récits et la réflexion sur le cyberespace comme spectral proposé par les récits de Despentes seront d'un intérêt particulier pour notre propos. Le corps spectral dans les textes et le film qui font l'objet de notre étude est à la fois un corps hanté et un corps qui hante. Le chapitre s'organisera ainsi autour de la polysémie du spectre et de la spectralité que nous avons brièvement abordée dans cette introduction. Dans un premier temps, on observera comment le corps spectral est mis en scène. Nous verrons que le spectre dans les textes ne tient pas de l'immatériel : il est très ancré dans le corps et permet d'offrir des visions contrastées de la corporéité, en interrogeant constamment ce qui la constitue et en repoussant les limites du texte et du film. Ainsi, nous nous intéresserons d'abord à la question de l'individu hanté, tandis que la dernière partie du chapitre cherchera plutôt à offrir une réflexion sur les processus de marginalisation, entendu comme une forme de hantise, et sur la place du corps individuel au sein du corps social.

[11] Peeren et Pilar Blanco, « Spectral Subjectivities : Gender, Sexuality, Race », pp. 309–16 (p. 310).
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*

Les sections consacrées aux œuvres de Marina de Van et de Marie Darrieussecq interrogent la notion de hantise, qui passe par le corps dans *Ne te retourne pas* (2009) et dans *Bref séjour chez les vivants* (2001). Dans les deux récits, les personnages principaux sont victimes d'un traumatisme à la suite de la perte d'un être aimé. *Ne te retourne pas* de Marina de Van représente le récit d'un trauma refoulé qui refait surface. Le corps de l'héroïne est, de manière littérale, hanté par un corps autre. À travers l'analyse des différents procédés à l'œuvre dans le récit filmique, nous démontrerons comment le spectre est inscrit sur et dans le corps, posant la question de ses frontières. Il s'agit de troubler, déstabiliser, détourner d'un ordre rigide et d'une temporalité fixe les relations au corps et à la parenté.

Le roman de Darrieussecq, *Bref séjour chez les vivants*, propose également une mise en fiction du deuil et de la hantise dans la forme littéraire. Comme chez Marina de Van, il ne s'agit pas d'une approche fantastique du spectre, mais plutôt d'une réflexion sur la mémoire et la parenté, tout en suggérant, comme nous l'observerons, la possibilité de l'apparition spectrale. La matière dans le roman est présentée comme hantée, habitée par un ensemble de forces qui la traversent et la pétrissent. Les limites du corps se dessinent ainsi comme toujours fluctuantes entre soi et autre, entre le passé, le présent et le futur. Les œuvres de Marina de Van et de Darrieussecq nous permettent donc de penser le spectre en lien avec le deuil. Les personnages sont hantés par la mort d'un être aimé, et cette hantise constitue et transforme le corps individuel mais également le corps textuel et filmique.

En effet, un autre aspect de la théorisation du spectre qui nous intéressera ici est son lien avec les médias. Pilar Blanco et Peeren parlent dans cette perspective de « spectral media » et rappellent la tension qui existe entre la hantise et les nouveaux médias, notamment la photographie comme l'a illustrement démontré Roland Barthes.[14] Elles ajoutent :

> Photography, as well as other technologies that have become integral parts of our everyday existence, such as the cinema, the sound recorder, and the television, aims to commemorate persons, places and events. But the very moment of commemoration (that 'simple click' to which Barthes refers)

[14] Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris : Gallimard, 1980).

> reminds the collector of memories of the passing of time, and the entry of death into the world of the living.[15]

La médialité est spectrale en ce qu'elle trouble les frontières entre vivant et mort et complique la possibilité d'une temporalité linéaire à travers l'acte de commémoration. Nous verrons au fil du chapitre comment une réflexion sur la médialité peut enrichir notre conceptualisation du corps spectral et excessif.

Dans la dernière section du chapitre, la question de la spectralité nous permettra de penser la place du corps précaire altérisé dans la société contemporaine chez Despentes. La figure du spectre ne sera pas comprise de manière littérale ici. La métaphore du spectre sera envisagée à travers la notion du *ghosting* de certains corps. Nous empruntons le concept à la théorie de Castle, évoquée plus haut, et nous mobiliserons également la pensée de Butler, qui définit la spectralité en termes similaires d'effacement des corps. Nous nous intéresserons notamment au *ghosting* du corps du sans-abri dans la trilogie de Virginie Despentes *Vernon Subutex* (2015–2017). Comment le *ghosting* du corps indésirable est-il mis en place dans les textes ? Grâce à une théorisation dynamique de la spectralité, nous examinerons de quelles manières les textes cherchent à rendre l'invisible visible et de ce fait accorder une légitimité nouvelle à l'exclu.

Transformations du corps et fantômes dans *Ne te retourne pas*

Ne te retourne pas (2009) met en scène le personnage de Jeanne (Sophie Marceau dans la première moitié du film puis Monica Bellucci), une écrivaine de biographies, qui au début du film tente de rédiger le récit autobiographique de son enfance, qu'elle a complètement oubliée.[16] Elle éprouve des difficultés à écrire son récit, et perd graduellement tous ses repères. Dans son trouble, elle aperçoit à plusieurs reprises une jeune fille qui semble se retrouver constamment sur son chemin, alors que dans le même temps, elle ne reconnaît plus son quartier, son appartement ou encore sa famille, qui deviennent autres. Finalement, c'est son propre corps et son propre visage qui lui apparaissent comme étrangers. Toutes ces transformations ont lieu sans que son

[15] Peeren et Pilar Blanco, « The Ghost in the Machine : Spectral Media », in Peeren et Pilar Blanco (Eds.), *The Spectralities Reader*, pp. 197–206 (p. 201).
[16] *Ne te retourne pas*. Réal. Marina de Van. Wild Side Video. 2009.

entourage ne les perçoive, l'aliénant tout à fait des personnes qui lui sont proches. La quête de ses origines la conduit en Italie, où elle découvre qu'elle a été victime d'un grave accident dans son enfance alors qu'elle se trouvait en voiture avec une amie française et les parents de cette dernière. Son amie, Jeanne, est morte sur le coup. La véritable identité de l'héroïne est en fait Rosa-Maria. Sous le choc du traumatisme, Rosa-Maria a épousé l'identité de Jeanne, reconnu la mère de la fillette comme étant la sienne et renié sa propre famille. Sa famille a accepté le subterfuge, car Rosa-Maria, enfant adultérine, était détestée du père de famille. L'apparition qui la poursuit tout au long du film s'avère donc être un double d'elle-même lorsqu'elle était enfant, tandis que la figure identifiée comme le personnage principal au début du film est en fait une projection adulte de la fillette morte dans l'accident.[17] Les différents fantômes qui hantent l'héroïne marquent ainsi un trouble dans la temporalité, l'une venant du passé, l'autre constituant un futur virtuel. D'autres figures spectrales hantent également le récit à travers les membres de la famille de Jeanne/Rosa-Maria, proposant une variété de représentations de la hantise.

Cette histoire rocambolesque a été plutôt mal accueillie par la critique.[18] Pourtant, le film propose un traitement ambitieux des questions de la mémoire, du traumatisme, de la parenté et de l'identité, notamment, comme nous le démontrerons, à travers l'exploration de la figure de fantôme et de la notion de spectralité, qui passe par le corps des personnages à l'écran. Dans l'article qu'il a consacré au film, Chareyron n'aborde pas la question du spectre, mais il se penche sur celle du corps et démontre que la mise en scène de la corporéité dans le film permet de déstabiliser l'utilisation traditionnelle du corps par le médium comme outil d'accès à l'intériorité du personnage. Il observe notamment le caractère excessif des images du corps dans le film :

> Through its depiction of 'the revolt of the body', *Ne te retourne pas* puts the viewer in contact with a frenzied world of images where the gaze is dispossessed from its usual supremacy over the onscreen world. The visual excess that defines the film's aesthetic participates in a heightening of our senses and profoundly destabilizes our routinized ways of receiving and

[17] L'identité scindée et la question de la sororité, symbolique ici, ne manquent pas d'évoquer certaines des thématiques abordées dans notre analyse du travail de Despentes dans le chapitre précédent.
[18] Marina de Van a mis sept ans à réaliser *Ne te retourne pas*, à cause des difficultés de financement qu'elle a rencontrées. Lors de sa projection à Cannes, le film a été hué par les journalistes, une expérience particulièrement traumatisante pour la réalisatrice, dont elle fait le récit dans *Stéréoscopie*.

> decoding film images. De Van's film succeeds in actualizing the invisible forces sustained by the body, allowing the viewer to see the world with new eyes.[19]

L'analyse de Chareyron inscrit *Ne te retourne pas* dans la pratique du cinéma du corps ou cinéma des sensations, que nous avons déjà abordée. Chareyron voit dans la métamorphose de Jeanne une manière de mettre en scène visuellement les sensations qui la traversent et note que c'est l'instabilité et la multiplicité de la corporéité qui sont figurées ici :

> This fragmented and out-of-scale representation participates in the establishment of a body 'out-of-bounds', that is, a body that has been figuratively dismembered by the camerawork, so that meaning is no longer achieved through the unproblematic, true-to-nature presence of the human figure, but rather emerges from its unstable and polymorphic nature.[20]

La métaphore du corps hors de ses gonds, de ses limites, est particulièrement fructueuse pour penser le corps excessif. Si l'analyse de Chareyron nous semble tout à fait juste et pertinente, penser le corps en termes du spectral permet d'élargir notre réflexion théorique sur le corps et les termes qui l'organisent. De fait, la figure du spectre se veut très matérielle dans le film : elle est ancrée dans le corps et le questionnement de ses limites. En effet, comme le souligne Chareyron, le trouble identitaire passe avant tout par le corps. Nous observerons dans cette section que la figure spectrale est une métaphore de l'individu fragmenté et multiple, fragmentation qui passe visuellement par une image du corps « figuratively dismembered by the camerawork »[21] ou bien par le dédoublement et la métamorphose. Les images traditionnelles de la hantise sont revisitées et réincorporées dans le film. Un autre niveau d'analyse du film dans cette section réside dans la démonstration de la complexité de la formation identitaire notamment en lien avec la parenté et la filiation. En effet, le fantôme, compris à la fois comme figure et comme outil d'analyse, spectralise la notion de parenté dans le film. Là encore, le corps est représenté avec excès et le spectre vient introduire un trouble

[19] Chaveyron, « The Body Out-of-Bounds : Trauma, Corporeality and Representation in Marina de Van's *Ne te retourne pas*/*Don't Look Back* (2009) », *Chimères*, 32 (2015), 51–60 (p. 58).
[20] *Ibid*., p. 54.
[21] *Ibid*.

dans une relation a priori conçue comme naturelle. La théorie de Butler nous sera utile dans notre étude. Le spectral y tient une place importante, et la philosophe définit notamment les liens de parenté et de filiation comme toujours hantés.[22] Le film propose donc une réflexion sur le corps propre ainsi que sur sa place au sein des relations qui le constituent dans la cellule familiale.

Intelligibilité et reconnaissance du corps spectral

Le spectre est une figure récurrente dans la pensée de Judith Butler ; il hante en effet nombre de ses ouvrages à travers les questions de l'intelligibilité et de l'invisibilisation. En effet, pour Butler, est spectral ce qui n'est pas intelligible. La question de l'intelligibilité est notamment centrale dans sa réflexion récente sur les corps précaires. Pour la philosophe, un individu est intelligible notamment lorsqu'il ou elle « réussit » bien son genre, comme nous l'avons observé plus haut. Être intelligible signifie donc être lisible selon les normes sociales qui régissent l'individu, le genre étant l'une de ces normes. Dans *Precarious Life*, Butler a recours à cette notion pour évoquer le fait qu'il existe certains corps dont on peut faire le deuil en Occident, tandis que d'autres sont dépourvus du même privilège. *Precarious Life* a été écrit à la suite des attentats du 11 septembre, et dans l'ouvrage, la philosophe s'intéresse entre autres choses à la manière dont le gouvernement américain et les grands médias présentent certaines pertes comme une source de deuil national tandis que d'autres sont effacées, spectralisées. Elle note :

> It is not simply, then, that there is a 'discourse' of dehumanization that produces these effects, but rather that there is a limit to discourse that establishes the limits of human intelligibility. It is not just that a death is poorly marked, but that it is unmarkable. Such a death vanishes, not into explicit discourse, but in the ellipses by which public discourse proceeds.[23]

[22] Butler a été invitée à donner la *Housman Lecture* à UCL en février 2017 (voir : « Kinship Trouble in *The Bacchae* », *Housman Lecture*, Department of Greek and Latin, 08/02/2017, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=ixwrw0PMC8I> [consulté le 31/03/2017]). Elle y établit à plusieurs reprises le lien entre le spectral et la parenté. Elle pose notamment la question de la rupture dans ce type de relations : « Is kinship dependent on the possibility of disruption or invariably marked or haunted by the possibility of failing or fading ? ».
[23] Butler, *Precarious Life*, p. 35.

Il ne s'agit donc pas de vilipender certains corps mais plutôt de les effacer du discours : ces corps là sont privés d'une existence lisible et dicible dans le cadre du discours dominant. Elle ajoute : « The derealization of the 'Other' means that it is neither alive nor dead, but interminably spectral. »[24] Le « à la fois » qui caractérise le spectre selon Derrida que nous avons cité en introduction à ce chapitre est ici remplacé par le négatif « ni » (« neither »). Si pour lui cette hésitation marque la valeur positive et la multiplicité du spectre, elle est chez Butler la marque de l'inintelligibilité de certains individus, soit leur perte d'humanité. De la même manière, si le spectre représente pour Derrida « une trace qui marque d'avance la présence de son absence »,[25] chez Butler au contraire les corps spectraux sont « unmarkable », vidés de toute présence. Selon elle, ces corps autres, en l'occurrence ces corps morts, victimes de l'intervention militaire américaine ou israélienne, ne sont pas reconnus comme humains au même titre que des individus blancs et/ou chrétiens dont il est légitime de faire le deuil.

La question de la reconnaissance est de fait également très importante dans la théorie de Butler et va de pair avec la notion d'intelligibilité. Reconnaître signifie identifier, mais également donner une légitimité. Dans le cadre de la parenté, reconnaître un enfant signifie lui attribuer un lignage, notamment celui du père, puisque celui de la mère est établie automatiquement.[26] Dans son analyse de la parenté et de la filiation, Butler évoque le manque de reconnaissance qui se produit parfois dans les relations de parenté, rupture qui permet selon elle de construire une réflexion sur la naturalité de ces liens et des modalités qui les constituent. Dans le film de Marina de Van, le spectre qui hante l'héroïne tient de l'inintelligible puisqu'il ne peut être lu, compris ou encore appréhendé par celle-ci. On pourra donc parler de crise de la reconnaissance, qui engage dans le film l'identité propre ainsi que les liens de parenté qui unissent les personnages. Nous verrons que cette crise de la reconnaissance passe par une exploration excessive de la corporéité à l'écran.

---

[24] *Ibid.*, p. 34.
[25] Derrida et Stiegler, p. 131.
[26] Selon le droit français, « Au sein d'un couple non marié, la filiation d'un enfant s'établit différemment à l'égard du père et de la mère. Pour la mère, il suffit que son nom apparaisse dans l'acte de naissance pour que la maternité soit établie. En revanche, pour établir sa paternité, le père doit faire une reconnaissance (avant ou après la naissance de l'enfant). » (Voir : Service Public, « Reconnaissance d'un enfant (couple non marié) », Direction de l'information légale et administrative (Premier ministre), Ministère chargé de la Justice, vérifié le 08 avril 2016 [en ligne] : <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F887> [consulté le 28/03/2017].

Dispositif du spectre

La figure du spectre se manifeste dans le film de manière traditionnelle dès la séquence d'ouverture sous la forme d'une apparition. Jeanne aperçoit à plusieurs reprises une jeune fille aux longs cheveux noirs, qui semble fuir à son approche. La jeune fille apparaît notamment alors que Jeanne sort d'un couloir sombre et qu'elle est éblouie par la lumière du jour. La modification du contraste de l'image permet de représenter la jeune fille comme blanchie et évanescente, lui conférant de cette manière l'aspect éthéré de l'apparition fantasmatique telle qu'elle est conventionnellement conçue (Fig. 1).[27] À ce stade, la spectatrice ne connaît pas l'identité de la jeune fille, projection de l'enfance perdue de Jeanne, et se trouve dans l'indécidabilité caractéristique du fantastique, puisqu'on hésite rapidement entre une explication rationnelle (la jeune fille existe dans le récit/Jeanne a des hallucinations) ou surnaturelle (il s'agit d'un fantôme). Mais le récit dépasse cette hésitation, comme nous le verrons, en suggérant que l'individu est toujours hanté, malgré la résolution rationnelle du récit. Cette forme conventionnelle du fantôme rejoint notre problématique de l'excès du corps à travers la question du dédoublement du personnage sous la forme d'une apparition qui multiplie et dépasse les frontières de son être.

De fait, le(s) spectre(s) dans le récit n'est pas véritablement un spectre, selon la définition première du terme (l'apparition fantastique d'un esprit), mais plutôt une projection de souvenirs refoulés à la suite d'un choc traumatique. Toutefois, le spectre, comme nous l'avons observé plus haut, peut prendre plusieurs formes et il nous paraît juste de parler de hantise pour décrire l'expérience de la narratrice. La hantise signifie une idée ou image qui occupe l'esprit de manière obsédante.[28] Le terme est tout à fait approprié ici pour parler du spectre, qui suggère une apparition revenue du passé à l'écran mais qui est en fait une projection de l'esprit du personnage principal, une obsession non résolue. L'héroïne est hantée par son enfance, et cette hantise transforme son rapport à son propre corps et son rapport au monde qui l'entoure, notamment à sa famille. Le film établit le corps comme le lieu de la hantise, il est source d'anxiété et n'est plus le garant de l'identité stable. Il n'est plus intelligible, il ne permet donc plus l'accès à soi ni à l'autre. Ainsi, l'héroïne exprime-t-elle son désarroi lorsqu'elle

[27] Voir par exemple la technique du fondu traditionnellement utilisée dans le cinéma fantastique.
[28] « Hantise », *Centre national des ressources textuelles et lexicales* [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/hantise> [consulté le 29/03/2017].

retrouve les traits de son mari chez un parfait inconnu : « Je connais ton visage mais je ne te reconnais pas. » La phrase, prononcée en italien dans le film, « Io conosco la tua faccia ma non ti riconosco » (79'47), introduit la problématique qui caractérise la spectralisation à l'œuvre dans le récit. Un objet connu, perçu comme naturel et familier perd son intelligibilité pour le sujet. Le familier devient étrange ou littéralement étranger, comme le suggère le surgissement de l'italien dans un récit initialement en français. Cette défamiliarisation du familier ne manque pas de rappeler la conceptualisation de l'étrange de Freud, qui propose une vision de la psyché comme toujours hantée. En effet, dans la théorie de Freud défendue dans son essai « L'Inquiétante étrangeté » (1919), est *unheimlich* tout contenu familier refoulé qui en refaisant surface revêt un aspect menaçant.[29] Qui plus est, la psychanalyse fait du corps le lieu de la hantise, puisque le contenu refoulé à la conscience revient bien souvent se manifester sur le corps à travers des symptômes physiologiques, comme l'observe Josh Cohen :

> The psychoneuroses – hysteria, obsessional neurosis and melancholia – show us that the body is inseparable from the psyche. […] Psychoanalysis does not allow us to think of the body as a raw biological entity, in isolation from the psyche which processes its experiences. […] Like dreams, bodily symptoms were revealed as the elaborate disguises and displacements of traumatic memories, as well as of the self's sexual and aggressive impulses and wishes.[30]

Le film propose une lecture psychanalytique du corps. Un traumatisme d'enfance, effacé de la mémoire consciente, provoque des symptômes sur le corps. Ces symptômes perçus comme inintelligibles, indéchiffrables, remettent en question de manière littérale les limites du corps des personnages et redéfinissent de cette manière notre perception de celui-ci.

Ce paradoxe de la connaissance qui mène à la non-reconnaissance rappelle l'antinomie au cœur de la spectralité : à la fois absence et présence, ou peut-être ni absence, ni présence. De fait, la figure spectrale semble fondamentalement marquée par

[29] Sigmund Freud, trad. Bertrand Féron, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais* (Paris : Gallimard, 2011).
[30] Josh Cohen, « Psychoanalytic Bodies », in David Hillman et Ulrika Maude (Eds.), *The Cambridge Companion to the Body in Literature* (Cambridge : Cambridge University Press, 2015), pp. 214–29 (p. 214–15).

le manque d'intelligibilité : impossibilité de lecture, de formulation. Cette impossibilité est particulièrement manifeste dans le récit à travers les difficultés d'écriture que rencontre l'héroïne au début du film. En effet, Jeanne cherche à retrouver ses souvenirs à travers l'écriture d'un récit autobiographique. Cependant, elle essuie refus après refus de la part de son éditeur, qui juge ses tentatives d'écriture comme étant de qualité médiocre. Il estime que son projet est trop factuel et descriptif, et explique : « La mémoire, c'est pas des informations, c'est des sensations, des émotions. » (05'59) Cette phrase marque la démarche qui sera au cœur du récit : la redécouverte du souvenir effacé par le corps, dans sa matérialité même. On peut ainsi dire que le récit filmique cherche à rendre intelligible ce que Jeanne ne parvient pas à mettre en mots. Le resurgissement du souvenir, incarné par un nombre de figures spectrales qui viennent hanter Jeanne, passe visuellement par le corps.

Crise de la reconnaissance

Dans le film, l'héroïne hantée par son passé se met à ne plus reconnaître tout ce qui lui est familier, qui devient sous ses yeux progressivement autre. À l'écran, le point de vue choisi pour raconter l'histoire permet à la spectatrice de vivre la transformation du quotidien à travers les yeux de Jeanne. Dès les premières minutes du film, la spectatrice partage le point de vue du personnage. Le film s'ouvre sur l'image du corps de l'héroïne, son bras est représenté en plan rapproché alors qu'elle est dans le bain. La séquence de la toilette met en scène la fragmentation du corps de Jeanne, qui préfigure le dédoublement à venir. Notons ici que la caméra est objective, elle ne suit pas le regard de Jeanne lorsqu'elle nous révèle son portrait à l'écran. Pourtant, c'est bien le visage de Jeanne tel qu'on le connaîtra dans la première partie du récit qui nous apparaît sur les photos (celui de Sophie Marceau). Cette prise de position nous donne l'impression d'être immergée dans la psyché du personnage dès l'ouverture du récit. Dans une interview qu'elle a accordée à Claire Vassé, Marina de Van explique ce choix de point de vue comme une volonté d'inclure la spectatrice dans l'expérience de Jeanne dans une relation de « totale empathie avec elle ». Elle ajoute :

> Adopter un point de vue extérieur à Jeanne, en se plaçant par exemple du point de vue de ses proches, cela aurait coupé l'émotion […] Je voulais qu'on partage

> son expérience et ses émotions quand elle se dit que l'intégralité du monde qu'elle voit pourrait ne pas être réelle.[31]

Ce commentaire peut paraître surprenant dans la mesure où Marina de Van choisit de filmer en caméra objective, qui semble plutôt présenter un point de vue omniscient que le point de vue subjectif d'un personnage.[32] Ce choix peut être compris comme l'un des moyens de représenter la spectralité dans le film. En effet, de nombreuses scènes montrent Jeanne de dos, ou encore en train de dormir, ou bien la caméra se focalise sur un point que Jeanne ne peut observer. À travers le regard de la caméra, c'est donc le regard du fantôme qui est mis en scène. La spectralité est donc dans cette perspective incorporée à l'œil de la caméra. La spectatrice est comme happée, mise en prise directe avec l'expérience corporelle du personnage. La caméra nous apparaît donc de cette manière comme un outil de déstabilisation des corps.

La question de la vision est en effet centrale dans le film et directement liée au spectre. La racine latine du terme spectre, *spectrum*, est dérivée de *specere*, *specire* qui signifie voir ou bien regarder. Dans *Spectres de Marx*, Derrida évoque le sujet du regard et de la vision. D'après lui, le spectre « nous regarde, nous nous sentons regardés par lui […], avant même et au-delà de tout regard de notre part ».[33] Le caractère de maîtrise et de connaissance traditionnellement imputé au regard est problématisé par le spectre. Ce que Derrida appelle l'« effet de visière » et qui fait allusion à la visière du casque du roi dans *Hamlet*, empêche d'identifier avec certitude le regard du spectre. De cette manière, comme le note Thomas Baldwin : « 'Voir' and 'savoir' will get us nowhere. And this is what makes our experience of the behelmeted spectre so strange and unsettling. »[34] Le spectre trouble notre vision et nous trouble par son regard. Dans la première partie du récit, tandis que Jeanne commence à ne plus rien reconnaître autour d'elle, son mari tente de fournir une explication logique à son expérience et l'encourage à consulter un ophtalmologiste. Cette rationalisation semble bien entendu naturelle : il s'agit de trouver une explication rassurante face à un phénomène inquiétant. Toutefois,

---

[31] Marina de Van et Claire Vassé, *Marina de Van : Entretien*, 2009 [en ligne] : <http://medias.unifrance.org/medias/145/152/39057/presse/ne-te-retourne-pas-dossier-de-presse-francais.pdf> [consulté le 19/04/2017]. L'entretien fait partie du dossier de presse du film édité lors du Festival de Cannes.

[32] Voir par exemple *The Innocents* (1961) de Jack Clayton, où la question de la caméra subjective est centrale dans l'appréhension de la spectralité.

[33] Derrida, *Spectres de Marx* (Paris : Galilée, 1993), p. 27.

[34] Baldwin, *The Picture as Spectre in Diderot, Proust and Deleuze* (London : Legenda, 2011), p. 23.

cette remarque permet également de souligner le trouble de la vision qui a lieu chez Jeanne. Elle ne voit plus les choses comme elle devrait les voir, ou bien encore elle voit double, chaque objet semble être une chose et son contraire, le foyer et l'inconnu, la présence et l'absence. En cela, son regard est spectralisé, et de fait n'est plus un moyen privilégié de (re)connaissance, et questionne la possibilité même de la connaissance.

Le spectre marque la perte de repères dans le film et la spectralisation du point de vue engendre pour la spectatrice une forme de déstabilisation qui fait écho à celle vécue par le personnage. Cette perte de repère se caractérise par l'absence de reconnaissance de Jeanne devant des espaces et des visages qui deviennent autres. Le foyer est l'une des premières instances affectées par une série de métamorphoses. L'appartement de Jeanne se transforme en effet graduellement. Dans une longue séquence angoissante, la perte de repères dans l'espace du foyer, lieu de la familiarité et de la sécurité par excellence, provoque l'anxiété du personnage, manifestée notamment à l'aide de la musique et des jeux de lumière qui font classiquement référence au genre du *thriller* psychologique. Dès le début de la séquence, on perçoit le malaise d'un corps qui ne se sent plus à sa place dans l'espace du foyer. On voit bien le corps de Jeanne qui questionne la disposition des meubles et tente d'acquérir une forme de (re)connaisance à travers ces gestes. De la même manière, on assiste avec Jeanne à la transformation du salon, qui apparaît comme complètement différent à quelques secondes d'intervalle. Le foyer constitue donc le premier lieu de la hantise et la métaphore du corps fragmenté, disloqué de Jeanne. L'angoisse culmine au moment du visionnement par Jeanne de la vidéo, tournée la veille avec sa famille. Là, ses enfants, son mari et pire encore, son propre visage, lui sont étrangers (Fig. 2). On assiste dans cette scène à une forme de spectralisation du corps qui passe par la projection d'une image de soi reconnue comme autre, dans la tradition du reflet trompeur dans lequel on ne se reconnaît pas.[35] Le dispositif vidéo se fait spectral ici : sa fonction d'enregistrement du passé déstabilise les bases de la temporalité présente de Jeanne, qui perd tous ses repères à travers ce visionnage apparitionnel où je est une autre.[36] Cette première crise de la reconnaissance

[35] Le reflet qui trahit est un motif souvent exploré dans la fiction. On pense bien sûr à Narcisse, qui tombe amoureux de son reflet jusqu'à s'y noyer, mais également à la littérature et au cinéma fantastiques, avec par exemple *Le Horla* (1887) de Guy de Maupassant, « The Story of the late Mr Elvesham » (1897) de H. G. Wells, ou plus récemment *Black Swan* (2010) de Darren Aronofsky.

[36] Nous empruntons cette heureuse formule à Marie Darrieussecq, qui fait elle-même référence à Philippe Lejeune (Voir : « Je est unE autre », conférence prononcée à Rome en janvier 2007 et publiée in Annie Oliver (Ed.), *Écrire l'histoire d'une vie* (Rome : Spartaco, 2007) [pages non disponibles]).

marque l'élément déclencheur de la métamorphose des corps, puisque les personnages vont peu à peu devenir physiquement les personnages de la vidéo.

Défiguration et hantise

Grâce à un travail sur les effets spéciaux, Marina de Van prend le parti de représenter le dédoublement progressif des corps : le spectre coexiste avec le personnage vivant. La transformation la plus spectaculaire s'opère sur le propre visage de Jeanne, d'abord partiellement (36'45–37'37) puis totalement (51'00–51'55). En effet, le visage de Jeanne se dédouble à l'écran. Les visages des deux actrices ont été modélisés à l'aide d'un moulage et recréés en 3D. Grâce à l'utilisation de capteurs, les mouvements et les tics du visage de chacune ont pu être reconstitués en synthèse au niveau de l'animation. Une partie du visage de Monica Bellucci est ensuite apposée sur l'image du visage de Sophie Marceau, permettant de représenter à l'écran un visage littéralement double, envahi par l'autre. Il s'agit bien de montrer « ce moment où elle accueille en soi l'étranger, sans y succomber – comme si deux visages luttaient en un, pour s'imposer. »[37] Dans la scène suivante, la lutte se poursuit et s'achève, puisqu'un des visages va finalement prendre le dessus sur l'autre. La scène montre en gros plan le visage de Jeanne qui devient autre. On assiste au procédé métamorphique grâce à un morphing dynamique qui montre la peau qui se distend, la forme des yeux qui se transforme, jusqu'à la métamorphose complète en un visage différent révélé par l'intermédiaire du reflet dans le miroir de son poudrier (Fig. 3). David Vasse, qui analyse le motif de la peau dans le récit note ainsi : « Dès lors, un double changement de définition s'opère à l'endroit de la peau. D'un côté, nous avons un changement de définition numérique du visage. De l'autre, la peau, davantage qu'une limite entre l'intérieur et l'extérieur du corps, devient la frontière vertigineuse entre le présent et le passé. »[38] Grâce à l'image numérique, le visage devient le lieu de la hantise dans sa matérialité même. Ainsi, la représentation du visage, traditionnellement le locus de l'identité et de la socialisation de l'être humain, est ici complètement déstabilisée. La scène transgresse également les codes du cinéma classique. Le visage en gros plan est en effet une image traditionnelle du cinéma, qui permet de mettre en scène

[37] De Van et Vassé, [en ligne].
[38] Vasse, « Riposte cutanée », pp. 85–94 (p. 91).

l'expressivité du personnage. Il est porteur d'information. Au contraire, le gros plan est dans la scène le lieu du défigurement, de la perte des repères. Chareyron observe la transformation du corps dans cette scène « from a normative to an affective structure. While the former corresponds to a body that conforms to social and cultural norms, the latter characterizes a body whose presence on screen can never be attached to any predetermined behavioural pattern. »[39] Qui plus est, comme le souligne Claire Vassé, « le spectateur, qui voit la transformation de deux visages si populaires fait à sa manière la même expérience que Jeanne : l'altération du familier. »[40] L'image numérique permet donc la création d'un nouveau visage à l'écran. Le visage de Rosa-Maria (le personnage vivant, la présence) se recompose sur le visage autre (celui de Jeanne, la défunte, l'absence). Le visage hanté souligne l'impossibilité de l'intégrité du sujet : « On se croit différent de la matière de ses obsessions – mais l'autre, c'est encore soi-même : le sujet est semblable à (ce) qui le hante. »[41] À travers cette technique, le personnage n'est donc ni elle, ni l'autre, et les deux à la fois. Elle est spectralisée, elle dépasse la possibilité d'une définition stable.

À partir de ce moment, Jeanne (maintenant Monica Bellucci) nous apparaît et se perçoit elle-même comme autre sans pour autant reconnaître ce nouveau visage comme le sien. Cette dernière transformation et la découverte d'une photo prise dans une ville italienne pendant son enfance la poussent à se rendre en Italie, où le mystère de son identité sera enfin résolu. Dès son arrivée, elle retrouve les visages qu'elle a toujours connus comme ceux de son mari et de sa mère chez de parfaits inconnus et de nouveaux troubles se manifestent sur son corps (elle se met notamment à boiter). Alors qu'elle s'introduit dans la maison de ces inconnus qu'elle reconnaît comme les siens lors d'une fête, Jeanne se transforme de nouveau et pour la dernière fois. Elle devient la petite fille qu'elle était quand elle a perdu la mémoire et qu'on a vu régulièrement apparaître dans le film. Le dédoublement est mis en scène différemment ici, puisqu'on a recours à deux actrices. C'est avant tout une sensation de rétrécissement qui est représentée à l'écran par des jeux de champs/contre-champs et des « trucages de cirque »,[42] notamment le recours à une doublure de petite taille et Monica Bellucci filmée se déplaçant sur les genoux, troublant de nouveau à travers le jeu sur la taille, les limites du corps. L'héroïne

[39] Chareyron, « The Body Out-of-Bounds », pp. 51–60 (p. 56).
[40] De Van et Vassé, [en ligne].
[41] Chaudier, « Petite Enquête sur le désir contemporain de spectralité », pp. 209–23 (p. 215).
[42] Marina de Van, « Making of », *Ne te retourne pas*.

devient donc le spectre et retrouve de cette manière son identité perdue. La fin du film suggère que le personnage n'accepte son identité que de retour chez elle, établissant de nouveau un lien entre le foyer (comme métaphore du corps ?) et le sentiment d'unicité de l'individu. En effet dans le train de retour vers la France, elle se perçoit toujours comme Rosa-Maria enfant puis comme Jeanne adulte, soit deux figures fantasmatiques. La fin du récit évoque une résolution positive, puisque la dernière scène du film montre Monica Bellucci et Sophie Marceau en train de rédiger le récit de vie dont il était question au début du film, en italien, suggérant la réconciliation avec le fantôme et l'origine. Le retour à la langue maternelle et la présence du spectre, qui apparaît désormais comme rassurante, marquent l'accès à une forme d'harmonie, d'apaisement et paradoxalement d'unification pour le personnage. Le dédoublement et la multiplicité sont épousés et la recherche d'une identité unique et stable abandonnée.

Trouble dans la parenté[43]

De la même manière qu'il trouble le rapport au corps propre, le film spectralise les relations de parenté. On s'intéressera particulièrement dans cette section au rapport à la mère dépeint dans le film, bien que de nombreux autres aspects pourraient être considérés.[44] Le corps de la mère, premier lieu du familier, devient une source d'angoisse et de questionnement, interrogeant de fait les rapports de parenté entretenus entre mère et enfant. Le film semble en effet s'articuler autour d'un nombre de questions touchant à la nature des liens qui unissent le corps propre à ce qui lui est le plus proche. De nouveau, la problématisation d'une relation qui peut sembler naturelle et évidente passe par une exploration visuelle extrême du corps et de la question de la spectralité. La relation qui unit le personnage à sa mère ne lui est plus intelligible, sa naturalité s'en trouve de fait questionnée.

La séquence de transformation de la mère est particulièrement significative pour ce questionnement. Elle intervient après la transformation de Jeanne et s'ouvre en caméra subjective, suivant le regard de Jeanne qui observe sa mère, Nadia (Brigitte Catillon),

[43] Titre que nous empruntons bien sûr à Judith Butler (voir : « Kinship Trouble in *The Bacchae* », [en ligne]).
[44] Notamment le rapport à l'inceste, à travers la relation entre Jeanne/Rosa-Maria et son mari/frère, ou encore le rapport à la figure paternelle, marqué par le trouble (à la fois par l'absence, l'héroïne ne semble pas avoir de père, et par la présence (excessive), elle en a trop ?).

qui prépare à manger, puis la caméra redevient objective et dévoile Jeanne en contre-champs. La scène est teintée d'étrangeté : la mère cuisine sur une console dans une salle à manger cossue, elle est surprise par Jeanne en train de parler seule et Jeanne est vêtue d'un pyjama trop petit, qui lui appartenait manifestement quand elle était encore une enfant. Pourtant, le début de la scène représente un moment de symbiose entre les deux personnages, marquée par une étreinte échangée dans la joie d'un moment de tendresse et de complicité. Une volonté de retour à l'enfance est clairement mise en scène, une recherche de répétition ou de dédoublement d'une temporalité disparue. Toutefois, rapidement, l'étrangeté qui caractérise la scène se fait inquiétante comme l'indique l'irruption d'une musique aux sonorités angoissantes. Ce changement est déclenché par le regard de Jeanne à travers son poudrier. Alors qu'elle s'assoit à la table de la salle à manger, Jeanne s'empare en effet de son poudrier et observe dans le miroir son propre reflet. La contemplation de son nouveau visage semble engendrer un trouble dans la vision : elle se met à voir différemment. La confrontation avec le visage du spectre soit l'identité qu'elle a perdue et qu'elle ne reconnaît pas induit un vacillement dans la pièce qui se transforme à son tour. L'ordre qui y régnait est remplacé par la saleté et le désordre et l'harmonie entre la mère et la fille est brisée par un échange tendu. En effet, le regard de Jeanne précède une discussion au cours de laquelle sa mère désigne son récit de vie sous le terme de « roman », catégorisant sous la bannière de la fiction la tentative de Jeanne de retrouver sa mémoire. Elle la conjure d'interrompre son entreprise. Cette rupture dans l'harmonie de l'union mère-fille est représentée visuellement dans la scène à travers l'image et le son des murs de la pièce qui se fissurent et à l'aide d'un plan sur la jambe couverte de cicatrices de Jeanne, qui évoquent l'accident de voiture dont elle a été victime et qu'elle a oublié, et sa corporéité disloquée. De fait, la rupture (du mur, de la peau) marque la perte de l'ordre et du sens dans la relation qui unit Jeanne et sa mère. C'est alors que Jeanne accuse sa mère de lui cacher son passé que la transformation de celle-ci a lieu. Le personnage est filmé en contre-plongée, selon la perspective de Jeanne assise, tandis que son visage (celui de Brigitte Catillon) devient autre (celui de Sylvie Granotier) à l'aide d'un morphing dynamique, en gardant d'abord des caractéristiques des deux figures (Fig. 4). La caméra filme ensuite les deux personnages sur le même plan, révélant la réaction effrayée de Jeanne face à la transformation totale de sa mère, qui devient un personnage tout à fait étranger pour Jeanne comme pour la spectatrice.

Le reflet dans le miroir entraîne donc la spectralisation de la scène, qu'on peut comprendre ici comme une déstabilisation du sens et une dénaturalisation du familier. Le changement dans la pièce est un symptôme de cette altération, le familier devient étrange, autre et étranger. La spectralisation des liens de parenté passent par l'altération du corps dans la scène. La fiction familiale tombe tandis que le corps se transforme. L'effondrement du sens est établi dans le discours de Jeanne. Ainsi lorsque sa mère lui demande de renoncer à l'écriture de son récit de vie car elle lui a déjà raconté son passé, celle-ci s'écrie : « Il y a quelque chose qui m'échappe. » (58'42) Jeanne est incapable de comprendre le récit de sa mère, elle ne lui est plus intelligible. Elle ne reconnaît pas l'histoire de ses origines et le lien de parenté qui l'unit à sa mère perd son sens à ses yeux. La transformation du personnage symbolise la complexité et l'aspect fluctuant des liens de parenté, le personnage de Nadia étant dans la même scène et jusque dans la même image, la mère affectueuse et l'étrangère inquiétante. Qui plus est, notons qu'après cette séquence, Jeanne-Rosa-Maria trouve une photographie d'elle quand elle était enfant, accompagnée des deux personnages qui incarnent sa mère. La photographie comme figuration du spectre est marquée par un excès de corporéité : deux corps sur l'image s'y trouvent représentés pour une seule personne.[45] Cette « revenance d'une image maternelle »[46] comme témoin d'un passé où les deux figues maternelles coexistent est l'ultime déclencheur du voyage vers les origines en Italie, qui propulse la résolution du conflit personnel.

Le corps occupe donc une place centrale dans le film, il apparaît comme un élément de résolution narrative puisqu'il est le lieu de la manifestation de la mémoire refoulée. La question de l'identité constitue la source du projet créatif de Marina de Van : « Qu'est-ce qui est moi ? Qu'est-ce qui est autre, étranger à moi ? Qu'est-ce qui fait la limite entre moi et les autres ? Et à travers cela, qu'est-ce qui est réel, qu'est-ce qui est vrai ? »[47] Ces questions motivent sa réflexion cinématographique. Ce questionnement passe par le corps et la manière dont il peut être exploré par le médium filmique. En effet, pour de Van, le film – et sa pratique créative en général – est

[45] Nous avons noté le caractère spectral de la photographie en introduction de ce chapitre, à travers l'analyse de Peeren et Pilar Blanco de la médialité spectrale, et bien entendu la pensée fondatrice de Barthes. Voir également : Danièle Méaux, « Photographie et revenance : une autre approche de l'histoire », in Fortin et Vray (Eds.), *L'Imaginaire spectral*, pp. 111–23.
[46] Isabelle Dangy, « Sables, brouillards et autres nébuleuses : la matière spectrale dans les romans d'Anne-Marie Garat », in Fortin et Vray (Eds.), *L'Imaginaire spectral*, pp. 197–207 (p. 200).
[47] De Van et Vassé, [en ligne].

l'occasion de « matérialiser en images l'angoisse de sentir qu'il y a quelque chose en soi qu'on n'a pas élucidé. »[48] Il s'agit de mettre le trouble en image, en corps, de le rendre tangible. Dans cette perspective, nous avons montré que la cinéaste emploie des stratégies variées, de la plus simple comme le choix du point de vue qui permet l'immersion de la spectatrice dans le trouble du personnage, à la plus élaborée comme le recours au numérique qui rend le dédoublement d'un visage humain réalisable à l'écran. Ces stratégies lui permettent de revisiter un motif classique, celui de la hantise et du spectre, pour l'adapter à des problématiques qui habitent le cinéma français contemporain et à sa propre créativité. Et la richesse de son approche réside peut-être bien ici, en une exploration des possibles offerts par le médium qui fait que « la forme donne au fond une existence réelle » et rend l'expérience filmique « magique ».[49] Ce récit de la hantise est l'occasion de rendre spectral un nombre de relations.

La figure du spectre est à prendre dans plusieurs sens dans le film : littéralement à travers la figure de l'apparition et la notion de hantise, mais également plus figurativement, la spectralisation dans le récit frappe d'inintelligibilité certains objets, certaines relations permettant d'interroger ce qui les constitue et leur naturalité. L'excès réside à la fois dans l'exploration visuelle que nous avons analysée, et dans le recours à la figure spectrale qui permet non pas seulement un dépassement de la norme mais un questionnement de la notion même de limite stable. Le spectre apparaît comme un outil pour repenser des relations naturalisées et dépasser les structures binaires telles que la division corps/esprit, comme le suggère l'interprétation psychanalytique du corps dans le film, ou encore la structure figée de la parenté en ce qui concerne la division genrée qu'elle implique traditionnellement ainsi qu'à travers le rapport parent/enfant : Jeanne a deux mères mais la figure paternelle est tout à fait éliminée du récit. L'étrangère qui la recueille devient sa mère, plus que sa mère biologique ne l'a jamais été. L'esthétique de l'excès dans le film permet donc de mettre en images ce bouleversement. Dans cette perspective, le film suggère que la notion même d'identité est définie par l'excès : toujours poreuse, transformative, multiple, constamment sujette à la variation et à la démultiplication.

[48] *Ibid*.
[49] *Ibid*.

Matérialité de la hantise dans *Bref séjour chez les vivants*

La figure du fantôme hante de nombreux récits de Marie Darrieussecq. *Naissance des fantômes* (1998), son deuxième roman, traite d'une disparition, celle du mari de la narratrice, qui lui apparaît à la fin du texte sous une forme spectrale. La narration de *White* (2003), qui relate la rencontre amoureuse de Peter et d'Edmée lors d'une expédition en Antarctique, est prise en charge par des fantômes. *Le Pays* (2005) imagine l'existence d'hologrammes qui projettent les êtres aimés disparus, proposant donc une version futuriste et technologique du fantôme. Dans *Zoo* (2006), un recueil de nouvelles, la figure du spectre est également explorée sur le mode fantastique ou science-fictionnel.[50] Comme le note Sonja Stojanovic dans son article « Marie Darrieussecq's Ghost », Solange, coupée au montage du film qu'elle a tourné dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013) est elle aussi comparée à un « loquace fantôme ».[51] Marie Darrieussecq a elle-même remarqué à plusieurs reprises, dans nombre d'entretiens, l'importance des fantômes dans son imaginaire.[52]

Dans *Bref séjour chez les vivants*, qui fera l'objet de notre étude dans ce chapitre, la figure du spectre est une fois de plus convoquée. Le récit alterne les points de vue des membres de la famille Johnson, la mère et les trois sœurs Jeanne, Anne et Nore (et brièvement celui du père vers la fin du récit) ainsi qu'une instance narrative qui prend en charge le récit ponctuellement, de manière externe ou omnisciente. Comme l'indique la quatrième de couverture, la famille est hantée : « Nous sommes dans leur cerveau, il y a un fantôme. » En effet, cette famille est hantée par le traumatisme de la disparition d'un autre enfant Johnson, Pierre, happé par les vagues alors qu'il n'avait que deux ans et qu'il était sous la surveillance de sa sœur aînée, Jeanne. La douleur de ce deuil n'est jamais pleinement formulée à la conscience des personnages à laquelle la lectrice a

[50] En effet, on recense de « véritables » fantômes dans le recueil et le thème du clonage, abordé notamment dans la nouvelle « Quand je suis très fatiguée le soir », évoque également la spectralité à bien des égards. Darrieussecq a transformé la nouvelle en une dystopie *Notre vie dans les forêts* (2017), qui explore sur le mode science-fictionnel l'intervention de la technologie sur les corps et le rapport et la démultiplication de l'individu en autre clonal.

[51] Stojanovic, « Marie Darrieussecq's Ghost », *Symposium : A Quaterly Journal in Modern Literatures*, 69. 4 (2015), 190–202 (p. 199). Voir également l'analyse de Fréville qui se penche sur la question de la spectralité et du deuil chez Darrieussecq, notamment en lien avec la mort du frère de l'auteure avant sa naissance et l'impossible formulation de cette disparition : « Ghosts of Influence ? Spectrality in the Novels of Marie Darrieussecq », in Baldwin, Fowler et Ana de Medeiros (Eds.), *Questions of Influence in Modern French Literature* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013), pp. 180–93.

[52] Darrieussecq lie notamment sa fascination pour les fantômes à son enfance et sa grand-mère « sorcière » (Carlini Versini, Darrieussecq et Fréville, [en préparation]).

accès à l'aide de la technique du flux de conscience quasi ininterrompu dans les quelques trois cents pages du roman. Pierre est donc bien une présence-absence dans la famille et dans le texte. Les questions de l'inintelligibilité et de la reconnaissance du spectre sont de fait d'une grande importance pour comprendre la production de celui-ci dans le récit. C'est du fait de son intelligibilité que le corps de Pierre hante la famille. Les Johnson ne parviennent pas à mettre en mots la mort de Pierre, qui est d'ailleurs un fait inconnu de Nore, la petite dernière, qui n'en est pas moins hantée par lui. Le souvenir de la tragédie est systématiquement effacé du récit, jusqu'à son corps, dont la réminiscence dans l'esprit de la mère est frappée par la non-reconnaissance : « un corps de corail, une faune poussée et surtout je me souviens des opernes, pinces et antennes, les Espagnols en sont friands, moi je ne crois pas que ça pouvait être lui, ça, ça ne pouvait pas » (*BS* : 167).

Dans cette section, nous observerons de quelle manière les questions de la mémoire et de la hantise sont le lieu d'une exploration sensorielle et suggèrent une vision du corps marqué par l'excès : multiple, traversé de flux et de réseaux, dépourvu de limites stables. Le rapprochement avec *Ne te retourne pas* nous semble pertinent puisque la figure du spectre permet ici aussi, comme nous le verrons, d'interroger le corps propre et le corps autre ainsi que la question de la parenté chez un nombre de personnages féminins, notamment une autre Jeanne, elle aussi hantée par une mort traumatique survenue dans son enfance. L'approche du corps dans le roman s'éloigne toutefois d'une conception psychanalytique et se fait tout à fait matérialiste. La dernière partie de notre réflexion vise à rapprocher les stratégies du texte et du film pour interroger le langage de la perte.

L'ouvrage n'a bénéficié que de peu de commentaire critique. Shirley Jordan, qui a analysé le texte, estime que les questions de « gender, genre and generation »[53] y sont de prime importance. Elle analyse l'aspect expérimental de l'écriture de Darrieussecq, et notamment son recours original au flux de conscience pour mettre en mots la désorganisation du corps familial et le traumatisme de la perte. Elle note que la technique est particulièrement utile pour observer la (dé)formation de la structure familiale :

[53] Jordan, « 'Un grand coup de pieds dans le château de cubes' : Formal Experimentation in Marie Darrieussecq's *Bref séjour chez les vivants* », *Modern Language Review*, 100. 1 (2005), 51–67 (p. 51).

> [T]his narrative technique is harnessed to interrogate a structure 'en désordre', that of the contemporary family. Her multiple 'narrators' focus intensively on family history and family identity, each Johnson returning every few seconds to think about and to situate herself among other family members, providing us with both an internal and a set of external viewpoints on female protagonists.[54]

Elle ajoute que la technique est particulièrement efficace pour mettre en scène le caractère réprimé du deuil et la nature du traumatisme, « given that it is generally hidden from the subject's own conscious mind, and given the family's tacit pact not to articulate their grief and guilt and to protect Nore from the past. »[55] Cette tension entre l'exploration des liens familiaux et la question de la hantise sera particulièrement utile à notre analyse. Dans l'extrait, Jordan ne mentionne pas le spectre à proprement dit. Toutefois, elle souligne qu'un procédé littéraire marqué par la déconstruction du langage et le flux de conscience permet de rendre compte de l'éclatement du noyau familial et d'exprimer un traumatisme autrement informulable, soit indicible dans le langage normé. En outre, elle établit un lien entre la fragmentation de la famille et l'événement traumatique, qui est à la fois la source de cette désorganisation familiale et le pilier de l'identité de cette même famille. De fait, si la figure du spectre n'est pas ouvertement convoquée dans le passage, on peut dire que celle-ci structure pourtant l'analyse de la forme du texte, qui est selon Jordan conçue pour dire la hantise. Il nous semble ainsi juste de parler de structure familiale hantée autant qu'« en désordre ». Le terme hanté est à comprendre ici de manière littérale : les Johnson sont hantés par le petit Pierre, dont l'image revient constamment errer à la lisière de leurs consciences. Le corps familial est également spectralisé dans le texte : la possibilité même de la structure est questionnée. La représentation de la parenté dans le texte renvoie dans cette perspective à l'analyse de Butler – la parenté y est perçue comme toujours hantée.

Colette Trout propose également une analyse de l'œuvre. Elle parle ainsi de « deuil échoué »[56] pour décrire le récit de la famille Johnson. Elle examine de fait l'impossibilité de dire la mort de Pierre dans le récit qui marque l'échec familial et la

[54] *Ibid.*, p. 60. Jordan fait également allusion à l'intérêt quasi scientifique que Darrieussecq porte au fonctionnement du cerveau humain et que la technique du flux de conscience lui permet d'explorer. Nous aborderons la question de la sensation et l'emphase sur les procédés biologiques du corps dans le roman en lien avec le spectre plus loin dans cette section.
[55] *Ibid.*, p. 61.
[56] Trout, p. 55.

destruction des rapports qui unissent les Johnson. En représentant le mécanisme de formation de la pensée grâce aux différents points de vue adoptés, le roman démontre en effet le niveau de refoulement à l'œuvre chez les personnages en ce qui concerne la mort de Pierre. Le récit suggère ainsi que les personnages n'évoquent pas la tragédie entre elles, mais pire encore, l'accès à leurs pensées révèle qu'il leur est impossible de véritablement formuler l'expérience à leur conscience, si ce n'est par bribes, réprimées dans le cas de la mère. Ou bien, dans le cas d'Anne, frappée d'un délire paranoïaque, par l'élaboration d'une fiction à travers laquelle elle s'imagine qu'elle et son frère sont au service d'une force supérieure « à moins qu'elle n'ait été recrutée très tôt, quand Pierre, en remplacement en quelque sorte… sauf si Pierre est quelque part dans la ville : la mort, couverture idéale, chacun cherche sa planque, Jeanne elle-même cache peut-être bien son jeu… » (*BS* : 213). Enfin, le choix de cacher la vérité à Nore tient également du refoulement qui a lieu dans la famille, et frappe nécessairement l'événement de la mort de Pierre d'intelligibilité, puisqu'il ne peut plus être dit et les traces du corps de Pierre doivent être effacées, comme en témoigne l'allusion à la disparition de toute trace de l'existence de l'enfant « les photos, les vêtements, la tombe, ils ont pensé à effacer » (*BS* : 161). De fait, la famille Johnson est hantée de manière littérale par la mort de l'enfant, mais c'est également la structure familiale, le rapport de parenté, qui en deviennent spectralisés. Nous verrons ainsi que le rapport au corps propre et au corps autre est troublé dans ce récit de la famille endeuillé.

Simon Kemp s'intéresse quant à lui à la question de la représentation de la conscience dans les ouvrages de Darrieussecq et particulièrement dans *Bref séjour chez les vivants*. Le corps occupe une place importante dans son analyse, puisqu'il observe l'approche matérialiste de l'auteure dans sa mise en scène de la conscience humaine. En effet, dans sa construction même, le roman explore le fonctionnement du cerveau. La distinction corps/esprit ne semble pas valide pour aborder le récit. Kemp suggère que la représentation de l'esprit et de la conscience dans le roman est profondément matérialiste et inspirée d'une connaissance de la psychologie cognitive. Il oppose les récits de Darrieussecq (au moins jusqu'à *White*) à des récits plus traditionnellement construits sur le modèle psychanalytique de la formation de l'ego. Il note ainsi que les récits de Darrieussecq sont très ancrés dans le présent et non pas dans une temporalité qui retourne vers l'enfance pour éclairer la vie adulte. Il ajoute que l'auteure privilégie la sensation pour décrire l'état mental de ses personnages :

> Likewise, we note a shift from depth to surface. The narratives of psychoanalysis are strongly hermeneutic, delving into unconscious drives and repressed memories to explain the causes of present mental states. Darrieussecq's work, especially in her early novels, strictly avoids such introspective analysis, treading the boundary that lies between consciousness and the basic neurological inputs of physical sensation, rather than that between consciousness and posited drives of the unconscious.[57]

Le traumatisme est inscrit dans la corporéité, il passe avant tout par les sensations et les réactions d'ordre physique. Kemp mentionne l'importance du passé et du refoulement dans les récits élaborés autour d'une conception psychanalytique de la personne. Nous avons pu l'observer dans *Ne te retourne pas* : le fantôme y est bien une manifestation du trauma refoulé, qui se manifeste sous la forme de symptômes psychosomatiques sur les corps, et de fait spectralise le corps propre et les relations qui le constituent. Chez Darrieussecq, la hantise se construit différemment. Le regard quasi scientifique porté sur le cerveau et la conscience dans le texte permet de mettre en scène les procédés biologiques du corps. Cette présentation de la conscience et de son fonctionnement concerne également le spectre. Ainsi, nous verrons que dans le texte, l'excès du sensoriel, de la perception, du mouvement, permet de repenser les limites du corps et de tisser de nouveaux liens entre les corps, présents ou absents ou peut-être à la fois présents et absents.

La hantise viscérale : fantôme et mémoire

Le texte offre une approche viscérale du deuil et de la mémoire. La mémoire dans le texte passe par chaque organe et par chaque sensation. De fait, l'oubli, la perte de mémoire, sont des motifs qui structurent le texte et qui ponctuent les pensées des personnages, comme par exemple Nore : « Comme ce type qui avait entièrement entièrement perdu la mémoire. Errant dans les limbes sans corps défini, sans lignée ni filiation. » (*BS* : 147) Un lien est établi entre la mémoire, le corps et la parenté, les deux

[57] Simon Kemp, « Darrieussecq's Mind », *French Studies*, 62. 4 (2008), 429–41 (pp. 432–33). Damlé examine elle aussi à l'écriture de la conscience dans le récit, selon une perspective deleuzienne (*The Becoming of the Body*, pp. 139–48).

derniers éléments dépendant du premier. Cette association suggère une dénaturalisation de la perception du corps et de l'organisation dans la filiation. Qui plus est, la figure errante de l'homme sans mémoire décrite par Nore ne manque pas de rappeler celle de l'apparition spectrale. Nous verrons comment le spectre et son resurgissement à la mémoire des personnages permet de questionner la possibilité d'un corps défini, soit contenu par des limites stables.

Une tension entre mémoire et oubli est donc élaborée au fil du récit. De fait, le souvenir de la mort de Pierre traverse régulièrement l'esprit de la mère :

> Le grand soleil blanc comme un œil qui voyait, qui l'avait, lui… bombe atomique pétrifiée haut du ciel champignon heures et secondes qui s'incrustaient sous la peau… Irradiés par les secondes et malades… dans le cou les veines battaient deux mois à voir le soleil suspendu, serré comme une vis, planté comme un clou en plein milieu du ciel une croix un *pense-bête* une pierre blanche comme si on avait pu penser à autre chose, août septembre octobre, une seule seconde à penser à autre chose un seul battement de cœur oublier, les valvules les ventricules bataillant s'évertuant à battre le rappel, souviens-toi souviens-toi, à chaque pulsation l'adrénaline et l'effondrement, on ne pouvait tomber plus bas monter plus haut, tendus comme des arcs et parfaitement muets, août septembre octobre les grandes marées l'ont rendu, sauf que ce n'était pas son corps, impossible (*BS* : 204)

Dans l'extrait, l'acte de se souvenir passe par le corps. L'épisode fait référence à l'attente dont la mère a fait l'expérience après la disparition du corps de Pierre dans les vagues. L'expérience du souvenir de l'horreur de cette attente est très vivace dans l'esprit du personnage, qui évoque les sensations ressenties alors et l'impossibilité de l'acceptation de la mort de l'enfant face au cadavre finalement retrouvé. La mémoire de la disparition est évoquée à l'aide de données physiques (« le cou, les veines », « les valvules, les ventricules ») : tous les organes crient l'absence du petit corps emporté par les vagues. Le recours à l'impératif et à la répétition du verbe « souviens-toi souviens-toi » marquent l'urgence de la mémoire, et le rythme du passage, jalonné de répétitions et caractérisé par une ponctuation fuyante, mime l'aspect obsessionnel et diffus de la mémoire qui se fait sensation.

Dans une perspective similaire, le fait d'oublier, d'effacer la mémoire est également décrit comme un procédé d'intervention sur le corps :

> On sent bien que ça pense là-haut ; pas dans le cœur comme croyait Aristote. Cherechevski, lui, devait faire un effort, non pas pour mémoriser, mais pour oublier. Il devait, vraisemblablement, se concentrer sur une zone précise de son carton à chapeaux de mémoire, et se souvenir d'oublier, se souvenir d'effacer soigneusement toute trace. *Eraserhead*. Comme du bout d'un crayon on peut lobotomiser quelqu'un très simplement, dans sa cuisine, dans son salon. On passe derrière l'œil, légère pression, l'os est friable au fond de l'orbite, on tournicote une ou deux fois, et voilà… Pas de sang, pas de trace, pas de cicatrice visible, plus d'anxiété, plus de sautes d'humeur, plus de crises ni d'idées noires, plus de projets, plus de concentration : une totale, agréable et insouciante distraction. (*BS* : 157)

Le fait d'oublier, d'effacer le souvenir, passe par la lobotomie : endommager le cerveau pour faire le deuil et ainsi atteindre un état de « totale, agréable et insouciante distraction. » Quel lien entretient ce choix de représenter la mémoire comme une sensation, de mettre en mots le deuil de manière si viscérale avec notre concept de l'excès du corps ? Que nous dit cette imaginaire du souvenir viscéral à propos de notre rapport à la corporéité ? Rosi Braidotti a théorisé le post-humain, et notamment l'influence de la technologie sur les corps.[58] Dans un article qu'elle consacre aux fictions de Marie Darrieussecq, et particulièrement *Zoo* et *Le Pays*, Damlé mobilise la théorie de Braidotti pour analyser le recours au science-fictionnel dans ces œuvres. Elle compare les corps post-humains dans les deux œuvres à des corps spectraux, et décrit le post-humain comme un outil pour « open[ing] out notions of presence and absence, cause and effect, the material and the discursive, and throw[ing] corporeality and temporality into disarray ».[59] Damlé reprend ainsi le concept de « enfleshed memory » développé par Braidotti. En effet, selon Braidotti (via Deleuze et Guattari) :

---

[58] Braidotti, *The Posthuman*. Le concept de post-humain s'oppose à une vision humaniste et anthropocentrée du monde et encourage à repenser la relation entre soi et autre. Braidotti note que dans la pensée humaniste, des populations entières ont été rangées du côté du non-humain. Le post-humain tel qu'il est conçu par Braidotti permet de dépasser l'individualisme humaniste et de penser l'humain comme un sujet fragmenté et partie d'un tout planétaire.

[59] Damlé, « Posthuman Encounters : Technology, Embodiment and Gender in Recent Feminist Thought and in the Work of Marie Darrieussecq », *Comparative Critical Studies*, 9. 3 (2012), 303–18 (p. 304).

> A body is, spatially speaking, a slice of forces that have specific qualities, relations, speed and rates of change. […] Temporally speaking, a body is a portion of living memory that endures, that lasts, that goes on — for a while — by undergoing constant internal modifications following the encounter with other bodies and forces.[60]

Damlé applique la théorie de Braidotti au corps science-fictionnel, mais celle-ci semble particulièrement adaptée ici pour penser le corps dans notre texte. En effet, comme nous l'avons démontré dans la première partie de cette section, la mémoire dans le texte se caractérise par le charnel, par la sensation et le rapport de l'individu au deuil est intégralement filtré à travers le prisme du corps. De fait, le concept de « enfleshed memory » présente le corps en flux, comme un réceptacle de données mais également un processus toujours en mouvement. Le corps est constitué de circuits et de réseaux interconnectés. Damlé ajoute : « This way of thinking about the body not only resists the hierarchical status of mind/body dualism that has governed much of Western humanism, but also recasts the mind itself as embodied and embedded. »[61] La représentation de la mémoire telle que nous l'avons examinée plus haut fait écho aux propos de Damlé, et avec elle, à la théorie de Braidotti. La mémoire est incarnée dans le récit, chaque parcelle du corps se souvient. Le motif du deuil et de la hantise permet de mettre en lumière cette conception. Les limites du corps sont de fait remise en question par cette approche, si la mémoire est matière, la matière apparaît donc comme toujours hantée. Ainsi spectralisé, le corps n'est pas une entité stable mais un flux traversé par les forces qui le constituent et qui constituent les autres corps qui l'entourent, et par les fantômes.

Approche haptique du spectre

Bien que, comme nous avons pu l'observer, le spectre soit omniprésent dans le récit, il ne s'agit pas d'un traitement fantastique de la figure mais plutôt d'une approche de la hantise comme obsession, à travers la figure de Pierre qui hante les cerveaux, ou plus

[60] Braidotti, « Between the No Longer and the Not Yet : Variations on the Body » [en ligne] : <http://archeologia.women.it/user/cyberarchive/files/braidotti.htm> [consulté le 03/07/2017].
[61] Damlé, « Posthuman Encounters », pp. 303–18 (p. 310).

exactement, les corps de la famille Johnson. Pourtant, la fin du récit suggère la matérialisation de la figure spectrale perçue selon le point de vue d'Anne. Une lecture attentive de l'extrait nous permettra d'analyser cette apparition en termes de l'exploration des sensations et de la kinesthésie et la proprioception :

> — *dancing*, c'est une RUSE DU DISPOSITIF, repérer les MEILLEURS ÉLÉMENTS : on/off, surveillance du terrain, prise de décision, balayage à large spectre ; parmi les droïdes locaux peut-être, dans cette boîte de nuit, quelqu'un exerce aussi soigneueusement qu'elle sa vigilance; c'est un état propice aux contacts, infra, inter et supralinguistiques, à la captation des voix, à la réception des ondes passagères : rester aux agaguets tout en laissant flotter l'écoute, on/off, *dancing*, les bras, le ventre ; par exemple elle voit NNore, c'est un échauffement, une mise en pratique, l'entourage familial accroche la première attention : elle voit Nore s'agiter avec un homme sur le ventre, fluides muqueux mécaniquement actifs, charge émotionnelle faible, impatience niveau élevé ; pendant que dans la pièce à côté, dans le salon, maison d'enfance, près du gros divan vert recouvert d'un drap blanc, un autre individu, charge émotionnelle forte, impatience à son comble, activité muqueuse : inexistante, rayonnement énergétique : SURPUISSANT, cet autre individu a été dérangé par l'arrivée de Nore — *dancing*, elle improvise, les basses lui secouent le corps, elle se concentre sur ce qu'elle perçoit, traversée par la musique, le bruit, la fumée, les danseurs, la vodka, elle se concentre sur l'entre-deux, se rassemble, distingue mal : un visage indécis, traits flous, corps flou : il traverse la cheminée, non, le mur, vacille une seconde au-dessus du jardin, rentre, s'assoit sur le divan vert, non, au-dessus du divan vert, l'air nocturne luit sous ses fesses, corps problématique ; il se relève, tournicote, attitude désœuvrée, passe une main diaphane sur son visage poudreux, comme soufflé de talc — elle va éternuer, se reprend : *dancing*, il a failli disparaître mais elle le tient bien, il se livre à une danse étrange dans le jardin, mais il est aussi à l'intérieur, sur le divan vert, et assis au bord du lit où Nore et l'autre type sont en train de, et il se diffuse, elle le sent, sur tous les points de son domaine de surveillance, de sa zone de sécurité,

jusqu'à franchir les terres, les océans (*BS* : 230–31, c'est l'auteure qui souligne)[62]

Darrieussecq décrit le personnage d'Anne comme paranoïaque dans un entretien où elle aborde la question du cerveau, et notamment le « cerveau global », tel qu'il est évoqué par la protagoniste dans le récit : « Ils se sentent tous coupables, et Anne a développé une paranoïa parce qu'elle a besoin de contrôler le monde et de penser qu'existe un réseau de surveillance infaillible auquel elle imagine participer. […] Elle invente le monde et elle le décrypte. »[63] À la lumière de ce commentaire, l'extrait pourrait être perçu comme une hallucination de la part du personnage. Pourtant, il nous semble que le passage est révélateur de l'approche de la corporéité proposée dans le récit et lie directement la hantise et la matière. La proprioception se définit comme la « perception qu'a l'homme de son propre corps, par les sensations kinesthésiques et posturales en relation avec la situation du corps par rapport à l'intensité de l'attraction terrestre » et fait partie de ce qui constitue l'hapticité, comme nous l'avons noté dans le premier chapitre. On parle également de proprioceptivité pour évoquer l'« ensemble des sensations résultant de la perception qu'a l'homme de son propre corps et renseignant sur l'activité du corps propre (sensations kinesthésiques et posturales) ».[64] L'extrait propose une mise en scène de la perception proprioceptive et kinesthésique du corps propre, celui d'Anne, et l'étend au corps autre. On observe ainsi un nombre de procédés qui cherchent à rendre compte du mouvement et de l'activité du corps. On note le recours à la répétition pour évoquer les mouvements d'Anne sur la piste de danse, mais

[62] Comme dans d'autres passages, j'ai reproduit la ponctuation (et son absence) du texte dans l'extrait ainsi que les fautes d'orthographe induises par le rythme saccadé du texte (à travers les répétitions de consonnes et de syllabes).

[63] Darrieussecq et Alain Nicolas, « Marie et les cerveaux », *L'Humanité*, 13/09/2001 [en ligne] : <http://www.humanite.fr/node/252139> [consulté le 25/04/2017].

[64] « Proprioception », *Centre nationale des ressources textuelles et lexicales* [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/proprioception> [consulté le 24/04/2017]. Plus largement, Garrington évoque la complexité de la perception somatique en ces termes : « The word 'haptic' should be understood as an umbrella term denoting one or more of the following experiences : touch (the active or passive experience of the human skin, subcutaneous flesh, viscera and related nerve-endings) ; kinaesthesis (the body's sense of its own movement) ; proprioception (the body's sense of its orientation in space) ; and the vestibular sense (that of balance, reliant upon the inner ear). Every aspect of that quartet of somatic experiences is troublesome to define, isolate and understand. Also problematic is the notion that 'the body' is the experiencing entity here, opening up questions of what constitutes a self – the possession of the body, the ability to perceive oneself as something in excess of that body (a thing which may 'possess' a carnal envelope, in terms of both ownership and inhabitation), a sense of the 'lived' body rather than 'my' body, or an objective carnal reality beyond the subjective set of somatic experiences. » (*Haptic Modernism,* (p. 16)). C'est en effet la perméabilité de ces différents aspects qui est mise en scène dans l'extrait.

également pour décrire les différents procédés biologiques et sensibles qui affectent les corps des personnages, tissant des liens entre chacun. La répétition de certaines lettres et syllabes insuffle la notion de saccade au sein du mot même. Ce rythme saccadé, voire chaotique, rendu à travers la technique du flux de conscience caractérisé par l'ininterruption du flot verbal et sa déconstruction, reproduit au sein du texte les mouvements et l'activité des corps. La typographie du texte, qui alterne caractères romains et italiques, mots en majuscules et minuscules et le bloc de mots tel qu'il est retranscrit sur la page, donnent visuellement l'impression d'un certain chaos et génère dans le corps du texte même une forme de mouvement. De la même manière, l'emphase placée sur les sensations et les différents matériaux et objets perçus par le corps d'Anne crée un effet de synesthésie et établit un jeu de miroir entre son corps et le corps spectral de son petit frère. Elle est ainsi « traversée par la musique, le bruit, la fumée, les danseurs, la vodka » tandis que lui « traverse la cheminée, non, le mur » ; « il se livre à une danse étrange » alors qu'elle est en train de danser, et c'est elle qui éternue tandis que son visage à lui est « poudreux, comme soufflé de talc ».

Cette représentation du corps organisée autour de la perception du mouvement et de la sensation, suggère une relation d'interconnexion entre les corps décrits qui se trouvent dépourvus de leur intégrité fixe. Le spectre, ce « corps problématique », ou encore cette « incorporation paradoxale »[65] selon les termes de Derrida, permet cette connexion entre les corps, car il incarne justement l'effacement des limites stables. Le corps est ainsi conçu comme un réseau traversé par des sensations, des influences et des temporalités toujours mouvantes, toujours fluctuantes. Comme l'écriture de Darrieussecq, il est un objet poreux, ses limites sont floues et en constante redéfinition. Il est réceptif et toujours transformé par le monde qui l'entoure. Le spectre incarne dans l'extrait ce questionnement des limites du corps, il est caractérisé par son aspect perméable, il est « flou » et « indécis » et « se diffuse ». Il marque l'ouverture « jusqu'à franchir les terres, les océans », et l'absence de ponctuation à la fin de l'extrait marque l'absence de limite décrite. La présence du spectre suggère que la matière est toujours hantée : elle est traversée, pétrie par le monde qui l'entoure, elle tient du processus plutôt que de l'entité fixe. Qui plus est, le spectre présente également le corps familial comme une structure hantée. De manière littérale d'abord, à travers le motif de la maison hantée et la présence du spectre près de Nore, la seule des sœurs Johnson qui

[65] Derrida, p. 25.

ne connaisse pas son existence. Mais également, à travers le choix de point de vue, qui présente Anne comme à la fois hantée par Pierre, et comme une forme spectrale elle-même, qui semble hanter la maison et observer Nore. Cette scène surréaliste et hallucinatoire suggère peut-être le poids de l'héritage familial sur la construction individuelle, sur Anne comme sur Nore et plus largement sur la structure familiale. Elle éclaire également, comme nous l'avons démontré, la théorie du corps de Braidotti. Elle met en scène le corps comme un ensemble de flux, et souligne l'interconnexion qui régit non plus seulement les organes du corps propre mais les corps entre eux. Le spectre est donc ici un outil et une figure, qui permet de rendre compte d'un constant mouvement entre les corps, dans l'espace-temps et dans les relations *a priori* organisées et rigides de la parenté : il incarne donc l'excès par excellence.

Dépassement du langage normé : corps textuel et corps filmique

Dans cette dernière section, nous allons également tenter de connecter des corps, celui du texte et du film. Nous avons démontré que chaque médium déploie un nombre de procédés permettant une réflexion sur le deuil qui spectralisent le rapport des personnages au corps propre et au corps autre, notamment à travers la mise en scène des relations de parenté. La question du langage est également centrale dans les deux récits. Au même titre que le corps, le langage est en crise dans le film comme dans le texte. Le récit de Marina de Van est motivé par la volonté de Jeanne de trouver un langage pour dire son enfance perdue. Jeanne ne parvient pas à mettre en mots son enfance, qui à travers la perte de mémoire, lui est devenue inintelligible. Qui plus est, elle perd le sens du langage. Dans une scène au cours de laquelle elle se rend aux urgences psychiatriques, elle ne parvient pas à faire sens de la métaphore à laquelle a recours le psychiatre qui la reçoit. Ainsi, lorsqu'elle décrit au médecin ses symptômes, il utilise par analogie pour décrire son trouble l'image d'un dessin double, qui cache une autre image. Jeanne ne comprend pas les paroles du psychiatre, et les prend dans un sens littéral comme une allusion à un dessin existant. La métaphore ne lui est pas intelligible. La métaphore est une figure de substitution dans laquelle on remplace un terme par un autre « en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues », définition qui ne manque pas de rappeler le processus identitaire à l'œuvre dans le film. De fait, la métaphore est également utilisée en psychanalyse

lacanienne pour analyser la structure du refoulement, représentée dans le récit à travers la hantise.[66] Le spectre marque la suspension du sens, et vient hanter jusqu'à la structure du langage. Le récit offre une réflexion sur le langage et son aptitude à rendre compte de l'expérience. L'acception finale du spectre suggère d'ailleurs une réconciliation avec le langage à travers la mise en scène de l'écriture dans le film, qui se fait désormais cathartique.[67]

Le texte se livre à un questionnement similaire du langage à travers les mots mêmes. De fait, à travers la technique du flux de conscience, nous avons pu observer que les structures grammaticales sont souvent mises à mal dans le récit, les phrases ne sont pas toujours construites, souvent interrompues, comme si les mots manquaient. On note par ailleurs l'incursion ponctuelle d'images au sein du texte, notamment pour signifier l'absence de Pierre. Ainsi, la mère pense d'abord en mots : « Mon premier est Jeanne, mon deuxième est Anne, mon troisième est Nore, mon tout est. Il en manque un : Toto tombe à l'eau. Qui reste-t-il ? Les procédés mémo…mnémotechniques. » (*BS* : 52) Cette allusion à la disparition de Pierre et à la mémoire et l'oubli est suivie d'un dessin sur la page reproduisant les « têtes de Toto », un visage formé à partir de l'addition de zéros. L'allusion à la comptine ancre les pensées de la mère dans le domaine de l'enfance perdue de son fils. Qui plus est, l'intrusion de cette image enfantine dans le texte suggère à la fois la possibilité de penser hors du langage, mais également son impossibilité à dire la douleur de la mère, qui se tourne vers d'autres formes d'expressions. Le récit filmique apparaît comme hanté par l'écriture et l'impossibilité de formuler verbalement le trauma, tandis que le roman est jalonné d'images, qui expriment les pensées non-verbales des personnages. Chacune des œuvres cherche à dire la difficulté à saisir et à communiquer le traumatisme et la complexité de l'expérience. La hantise est ainsi le moyen d'inscrire le corps et la douleur dans le langage, de laisser place au sensoriel. Ainsi Jeanne, dans le film, ne saisit plus le sens à mesure que ces sensations s'imposent et prennent le dessus sur la raison. Le souvenir est rendu intelligible par les sens et non plus seulement par le sens. De la même manière l'importance du visuel et des onomatopées dans le texte suggère une recherche de

---

[66] « Métaphore », *Centre nationale des ressources textuelles et lexicales* [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/métaphore> [consulté le 19/06/2017] ; *Dictionnaire de français Larousse* [en ligne] : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/métaphore/50889> [consulté le 19/06/2017].

[67] Marina de Van, à travers sa pratique autofictionnelle, a exploré cette dimension de l'écriture. *Stéréoscopie* est une exploration sur ce mode de son addiction à l'alcool et à la cocaïne, et marque également une mise en scène extrême du corps propre.

dépassement du langage normé pour faire place à un langage plus proche de l'expérience du corps.[68] La multiplicité des langues dans le texte et le film (emprunt à l'anglais, à l'italien ou encore à l'espagnol) témoigne également de la volonté d'accueillir, d'incorporer l'autre dans les récits.

De fait, des liens sont tissés d'un point de vue formel entre récit filmique et littéraire. Ainsi, pouvons-nous observer des procédés de répétition et de superposition que nous avons noté plus haut dans le film comme dans le texte. Le travail sur le point de vue dans les deux récits permet d'immerger la lectrice et la spectatrice dans l'expérience de la hantise des personnages. Les deux récits déploient un nombre de stratégies d'irruption du corps spectral au cœur des phrases dans le roman, à travers l'interruption de celles-ci, la répétition de l'image du petit maillot rouge de Pierre ou bien encore l'intervention d'images dans le corps du texte comme nous l'avons observé. Dans le film, le travail sur l'image numérique que nous avons analysé permet de mettre en scène le procédé progressif d'irruption du souvenir sur le corps. De fait, la réflexion sur la corporéité entraîne une série d'expérimentations avec le corps du texte et du film, qui bien que différentes et propres à chacun des supports, créent un réseau d'échos entre les deux médias. La spectralité permet de penser l'intermédialité. Les médias excèdent leurs limites pour tenter de formuler la hantise hors du langage normé.

Dans cette perspective, les deux œuvres remettent en question la possibilité d'un récit linéaire et unifié. En effet, le dédoublement final dans le film suggère l'acception de l'autre, de la multiplicité. Dans sa réflexion sur le spectre, Colin Davis contraste le traitement du fantôme dans la psychanalyse et dans l'approche derridienne. Il note ainsi que pour Freud, comme pour Nicolas Abraham et Maria Torok, le travail psychanalytique vise à neutraliser le spectre. Pour Derrida au contraire, « what is vital is to remain open to an encounter with the unstable, unassimilated spectre because it is through such an encounter that something previously unheard of might occur. »[69] Le film adopte donc dans sa forme même cette ouverture suggérée par le spectre selon Derrida. La fin du roman offre certainement une résolution moins positive. Elle dépeint sur plusieurs pages la mort de Jeanne par noyade, établissant un jeu de miroir avec la disparition de Pierre :

---

[68] Technique que nous avons déjà analysée dans les chapitres précédents.

[69] Colin Davis, *Haunted Subject : Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007), p. 84. Abraham et Torok sont des psychanalystes qui ont développé une théorie du fantôme en lien avec le secret et la génération. Leurs travaux ont influencé Derrida, comme le démontre Davis.

> tu sais bien qu'il t'attend dans le fond tu sais bien qu'il t'attend couvert de vase hilare c'est écrit depuis longtemps tu le savais ça devait arriver c'est trop bête au fond du *Tigre* assis jovial jouant avec ses orteils en petit maillot rouge un petit bouddha blond *je t'attends je t'attends depuis longtemps* (*BS* : 254 ; c'est l'auteure qui souligne)

La rencontre avec le spectre dont les paroles sont citées ou imaginées par Jeanne est ici annonciatrice d'une fin plutôt que d'une ouverture. Le roman se conclut de manière tragique sur la sonnerie du téléphone qui sonne chez la mère, alors qu'elle s'apprête à apprendre la mort de sa fille. La circularité ici suggère davantage l'échec de la rencontre avec le spectre plutôt que l'ouverture, bien que la figure de Pierre soit présentée comme « jovial[e] » et peut-être rassurante face à la mort imminente du personnage. De fait, les deux récits problématisent chacun à leur manière la possibilité d'une fiction finie et fermée et à travers ces fins différentes, c'est bien la multiplicité du spectre qui est mise en œuvre. Tout comme le corps tel qu'il est représenté dans les œuvres étudiés, la fiction littéraire et cinématographique se meut sur des frontières poreuses qui n'acceptent pas la clôture comme le suggère le dialogue que nous avons établi entre les deux médias.

Effacement du corps précaire dans *Vernon Subutex*

Dans cette section nous analyserons le travail le plus récent de Virginie Despentes en mobilisant la figure du spectre de manière moins littérale. En effet, il n'est pas vraiment question ici d'apparition spectrale mais plutôt de procédé spectral sur les corps. On parlera de processus de *ghosting*, soit le fait de rendre certains corps fantômes. Notre analyse est construite autour d'une tension. Nous nous pencherons d'abord sur la question du *ghosting* du corps précaire. Nous examinerons comment le récit met en scène l'effacement d'un corps qui apparaît comme en trop, en excédent, dans un système social capitaliste et consumériste. Dans un deuxième temps, nous verrons qu'une réassignation de la notion de *ghosting* a lieu dans l'œuvre qui permet de spectraliser le corps. En ce sens, spectraliser sera compris de manière positive et affirmatrice, comme un acte volontaire et un moyen de dé-limiter le corps, de le reconceptualiser hors d'un système d'opposition binaire et fixe.

Cette section nous permet donc d'aborder selon une nouvelle perspective la notion de spectralité. En effet, dans notre étude de *Ne te retourne pas* et de *Bref séjour chez les vivants*, la figure du spectre était mobilisée en tant que figure de la hantise. Bien que le texte et le film offrent des approches différentes du deuil, la question de l'apparition spectrale est explorée, comme nous l'avons noté, et ouvre la voie à une réflexion originale sur le corps propre et autre. Dans cette section, le fantôme est compris comme un procédé d'exclusion. Dans cette perspective, l'analyse de Castle, que nous avons évoquée en introduction à ce chapitre, nous sera précieuse. Elle observe ainsi que dans la tradition littéraire occidentale, les protagonistes lesbiennes ont été « ghosted » soit « made to seem invisible ».[70] La figure du spectre est donc ici pourvue d'une connotation résolument négative en ce qu'elle est le moyen d'exclure une communauté minoritaire de la représentation. La lesbienne est rendue invisible, le texte ne lui confère pas une identité pleine, sa présence est « vaporized by metaphor and translated into (empty) fictional space. »[71] Cette définition rejoint la conception du spectral de Butler, qui mobilise le concept, comme nous l'avons observé, pour évoquer le traitement et la représentation (ou son absence) des corps, et notamment des corps morts, de certaines minorités ethniques dans les médias étatsuniens.

Nous aborderons donc à travers notre analyse de *Vernon Subutex* la question de l'exclusion, de l'effacement de certains corps, et en cela les notions d'intelligibilité et de (re)connaissance seront de nouveau utiles à notre réflexion. Un autre aspect du concept de *ghosting* qui sera d'un intérêt particulier pour notre analyse est de concevoir cette notion comme un processus. Le processus implique en effet un changement, une évolution, une forme de métamorphose. Du fait de ce caractère transformatif, la notion se prête à une récupération positive. Nous démontrerons au fil de la section que le récit réalise cette récupération. Nous tenterons de la théoriser à travers la tension à laquelle nous avons fait allusion plus haut. De fait nous choisissons de traduire le terme de *ghosting*, un processus subi, par l'expression de rendre fantôme ou spectre, expression que nous utiliserons fréquemment pour décrire les procédés d'effacement du corps de Vernon tandis qu'il fait l'expérience de la précarité. Nous observerons ensuite qu'il est possible de penser le terme de manière plus positive, comme une ouverture et non plus

[70] Castle, p. 4.
[71] *Ibid.*, p. 45. Dans son ouvrage, Castle démontre de manière convaincante que le lesbianisme est déréalisé dans de nombreuses fictions littéraires à travers le motif de l'apparition fantasmatique. Elle argue également que le motif a été récupéré par la littérature lesbienne et transformé en une affirmation de la réalité charnelle du désir lesbien.

comme une exclusion. Dans cette nouvelle perspective, la spectralisation sera comprise en termes de devenir, un terme qui se veut affirmatif et qui fait bien entendu écho à la multiplicité conceptualisée par Deleuze et Guattari et développée par Braidotti dans sa théorisation du corps.

Vernon Subutex est l'ouvrage le plus récent de Despentes. Il s'agit d'une trilogie élaborée autour du personnage éponyme. Au début du premier tome, Vernon est expulsé de son appartement. Ancien disquaire, il est au chômage depuis des années et ne parvient plus à payer son loyer. C'est à travers les pérégrinations de Vernon de sofas en sofas que l'on découvre les autres personnages et que de nombreuses intrigues supplémentaires viennent se greffer à son histoire, jusqu'à ce qu'il se retrouve tout à fait à la rue à la fin du premier volet, ce qui conduira à la formation d'une communauté nouvelle entre Vernon et les personnages qui l'ont initialement hébergé.[72] Le roman est narré à la troisième personne et alterne focalisation interne et omnisciente, confrontant au fil des chapitres les points de vue des différents personnages. Cette technique, ainsi que les nombreux dialogues, leur confèrent une voix singulière, aspect sur lequel nous reviendrons. L'intrigue est ancrée dans la société contemporaine : la lectrice peut ainsi lire dans les premières pages que Vernon ne bénéficie plus du revenu de solidarité active ou bien encore qu'il a préparé sans succès de multiples candidatures pour une variété de stages et de formations proposés par le système de réinsertion contemporain.[73] En effet, à travers cette vaste trilogie qui s'étend sur plus de mille deux cents pages, Despentes examine minutieusement la société française et aborde certaines des questions qui traversent nombre de ses ouvrages.[74] Ainsi, comme l'observe en des termes foucaldiens un commentateur du roman, *Vernon Subutex* cristallise « toute l'ambition qui travaille l'œuvre de Despentes : nous montrer ce qu'on ne veut pas voir, nous faire écouter ce que l'on n'entend plus. Faire parler les minorités, pour interroger

[72] Comme dans nombre de romans de Despentes, une intrigue inspirée du roman noir se développe en parallèle à l'histoire principale. On retrouve d'ailleurs un personnage issu d'un roman précédent, La Hyène, qui est dans le récit enquêtrice *free-lance* et qui apparaissait déjà dans *Apocalypse Bébé*. Il s'agit d'un meurtre présumé, dont un producteur célèbre dans l'industrie audiovisuelle serait l'auteur. Nous n'analyserons pas cette intrigue en détail ici, toutefois nous ferons allusion à sa résolution en lien avec notre argument à la fin de la section.

[73] Le RSA est une aide sociale perçue par les personnes sans ressource (voir : Service Public, « Revenu de solidarité active (RSA) » [en ligne] : <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/N19775> [consulté le 21/06/2017]).

[74] La précarité est un phénomène régulièrement exploré par Despentes, et nombre des personnages de ses romans précédents évoluent dans des milieux urbains défavorisés et bénéficient du RMI (revenu minimum d'insertion), ancêtre du RSA, comme nous avons pu l'observer dans le chapitre précédent.

les ‘procédures de contrôle et de délimitation du discours’ ».[75] Dans *King Kong théorie*, Despentes remarquait déjà : « Dormir dehors à quarante ans n’est interdit par aucune législation. La clochardisation est une dégradation tolérable. » (*KKT* : 57) Despentes souligne ici l’absence de protection légale que rencontre les individus dans la plus grande vulnérabilité. Ironiquement, comme nous le verrons dans notre étude du roman, des stratégies sont mises en place par le pouvoir public pour interdire aux individus de dormir dans la rue ; non pas pour les reloger donc, mais pour les effacer de l’espace public, les rendre fantômes.

Sur la quatrième de couverture du premier volet, Vernon est décrit comme « Un disparu qui ne cesse de ressurgir […] Notre fantôme à tous ». La quatrième de couverture du dernier tome se contente d’un laconique « Il revient », qui fait évidemment allusion au caractère sériel de l’œuvre, mais fait également écho à l’imaginaire du revenant. La figure du spectre est donc convoquée bien qu’absente de manière littérale du roman. De fait, Vernon devient progressivement fantôme à travers sa précarisation. Despentes relève d’ailleurs la proximité entre Vernon et la figure du spectre : « Tout ce qu’il a investi, tout ce qu’il a essayé […] tout a disparu. Il est comme un fantôme […] mais aussi un vaincu. »[76] En effet, le corps du SDF est particulièrement pertinent pour penser la spectralité. La figure du sans-abri constitue une présence dans l’imaginaire collectif. Quiconque s’est trouvé dans une moyenne ou grande ville occidentale contemporaine a pu observer ces corps sur le trottoir. Mais ces présences sont aussi des absences. La précarisation de la société contemporaine normalise la présence de ces corps, qui deviennent paradoxalement comme effacés par cette normalisation. Ils forment donc des présences-absences dans notre quotidien.

Dans cette section, nous examinerons les différentes formes de la spectralité dans le roman. Nous nous pencherons en particulier sur les deux premiers tomes du roman qui s’attachent à décrire la précarisation de Vernon, tandis que le troisième roman

---

[75] C. D., « Lire Vernon Subutex 1, 2 et 3 de Virginie Despentes. Compte rendu, compte tenu d’un état d’urgence », *L'Homme et la société*, 203–204. 1 (2017), 249–60 (p. 250) [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2017-1-page-249.htm> [consulté le 14/12/2017]. Il s’agit du seul article universitaire publié à ce jour sur *Vernon Subutex*. Seules les initiales de l’auteur·e sont reproduites dans l’article. L’article évoque l’engagement féministe de Despentes qui se dégage dans les textes ainsi que la plurivocité propre aux récits et la mobilisation fictionnelle des attaques terroristes qui ont eu lieu en France depuis 2015. L’auteur·e parle ainsi d’une écriture de l’empathie chez Despentes. Nous reviendrons sur ces aspects, en lien avec la spectralité et l’excès.

[76] Despentes et Sophie Joubert, « Virginie Despentes, *Vernon Subutex 3* – Intégrale », Maison de la Poésie, 01/06/2017, mis en ligne le 13/06/2017, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=l2R8t7d0FkU> [consulté le 30/04/2018].

marque dans une certaine mesure le retour à une vie plus normée. Nous y ferons toutefois mention dans la dernière partie de ce chapitre. Nous démontrerons que la figure du sans domicile fixe est un corps en excédent, corps en trop dans la société capitaliste et normative contemporaine dépeinte dans le récit, et qu'à ce titre, il doit être effacé. Nous poursuivrons notre analyse en examinant la revalorisation de la spectralité à l'œuvre dans le récit comme une désorganisation du corps individuel et social. En effet, cette désorganisation touche à la norme de genre comme à la conception du vivre ensemble. Enfin, dans la dernière partie de cette section, nous analyserons les possibilités d'une société spectrale offerte par le texte. Nous verrons de fait que le texte suggère à travers le concept de spectralisation des corps, la possibilité d'une communauté des corps, d'un réseau de corps interconnectés, qui dépasse la fixité des limites imposées par le modèle social rejeté dans le texte, et ouvre la voie vers une conception nouvelle du vivre-ensemble. L'excès est donc compris ici à la fois comme un questionnement, un dépassement des normes imposées par un système social, qui est pour la romancière un objet de critique ici. Mais il signifie également la multiplicité, le réseau, le flux, plutôt que l'individuel, l'unique, le rigide.

Un corps en excédent : dépassement de la norme et effacement du corps

Au début du premier roman, Vernon est désocialisé. Il vit reclus dans son appartement. Sans emploi, il n'a plus de raison de sortir quotidiennement ; sans argent, il n'en a plus les moyens. Il est de fait dès l'ouverture du récit exclu du système social, et par là même d'un nombre de normes et usages qu'il implique, tels que l'appartenance à un réseau professionnel, familial, amical ou encore marital. Le premier chapitre souligne à quel point Vernon n'a plus sa place dans la société capitaliste contemporaine. Les mutations technologiques et économiques ont fait de lui une figure obsolète, une figure qui appartient au passé, un fantôme, qui n'a plus lieu d'être dans la société contemporaine. Selon Braidotti, le capitalisme avancé est défini par le contrôle sur les corps ; la surveillance, l'information, et le règne de la technologie. La philosophe argue que les avancées technologiques ont déplacé l'anthropocentrisme, les corps sont rendus superflus par la technologie. Il s'agit également d'une société de l'hyper-efficacité. Grâce à l'intervention de la technologie et de la science, le corps humain peut être

transformé et amélioré.[77] De fait l'industrie du disque dans laquelle travaillait Vernon a été particulièrement frappée et dépassée par la révolution technologique. Les grandes compagnies et le téléchargement en ligne ont fait de son emploi un rôle inutile, et par là même ont rendu son corps inefficace, improductif dans un système qui promeut l'hyperproduction.

Vernon n'a donc plus sa place dans la structure sociale, confiné à l'espace de son appartement, sa précarisation conduit dès l'ouverture du roman à une forme d'effacement, puisqu'il est contraint de se couper de la vie publique. Ainsi en est-il également de sa vie amoureuse :

> Facebook ou Meetic sont des outils formidables pour draguer de son domicile mais sauf si on emballe sur Second Life, il faut bien se résoudre à sortir pour voir la fille. Trouver des fringues à porter qui fassent vintage et pas vieux clodo, se débrouiller pour ne pas avoir à entrer dans un café, ni un cinéma, encore moins dîner quelque part… et ne pas la ramener chez lui, pour ne pas qu'elle voie les placards vides, le frigo désolé et le bordel malsain — rien à voir avec le sympathique chaos du célibataire endurci. Règne chez lui une odeur de chaussette trop portée, ce parfum typique du vieux garçon. […] L'un dans l'autre, il drague des filles sur Internet et leur pose des lapins quand elles donnent un rendez-vous. (*VS1* : 18)

Comme nous l'avons noté plus haut, l'importance prise par les nouveaux médias dans les rencontres amoureuses a conduit à la création d'un phénomène social, le *ghosting*, qui consiste à couper tout contact avec une personne sur les réseaux sociaux après un nombre d'échanges virtuels et/ou physiques (pratique à laquelle Vernon se livre ici), et qui pointe la multitude des connexions possibles entre le spectral et le virtuel. En effet, Jeffrey Sconce observe à propos de la réalité virtuelle :

> Simulation, in turn, once a lamentable cultural condition, is now our beatific future, one so seductive that many current media theorists readily and routinely collapse previously meaningful distinctions between « subjectivity », « fantasy », and « identity » in order to forge the intrepid cybersubject – an

[77] Braidotti, *Nomadic Feminist Theory in a Global Era*, University College Dublin, Humanities Institute, 5/11/2012 [en ligne] : <https://soundcloud.com/ucd-humanities/rosi-braidotti-nomadic> [consulté le 01/07/2017].

> autonomous being at last purged of annoying contact with history, the social order, and even the material world.[78]

Le « cybersubjet » tient du spectre, il trouble les catégorisations de la subjectivité. Dans l'extrait, la réalité virtuelle efface en effet l'espace d'un instant la matérialité de la précarité, inscrite sur le corps de Vernon. L'allusion à ses vêtements, à son aspect physique, notamment à son odeur, ancre la précarisation dans le corps. La non-appartenance à la norme le contraint à effacer son propre corps, le limitant à une présence exclusivement virtuelle. De fait, la précarité et l'aspect hyper-technologique de la société contemporaine dématérialisent son corps, le rendent spectre.[79]

C'est son expulsion qui a lieu au cours du premier chapitre qui va achever de mettre en acte sur son corps la précarité de sa condition. En effet, à travers l'expulsion de Vernon, son corps devient littéralement de trop dans l'espace de son appartement, récupéré par les huissiers, incarnations de l'ordre social. De fait, l'expulsion va conduire à l'errance de Vernon dans la ville jusqu'à ce qu'il ne trouve plus d'abri pour l'accueillir et finisse par dormir dans la rue. Son errance permet à la lectrice d'avoir accès à un nombre de personnages et de les découvrir à travers leur interaction. D'un point de vue narratif, l'errance de Vernon est donc un outil et une ouverture. Nombre des personnages qui accueillent Vernon sont des figures marginales dans la France contemporaine mais également dans la fiction. Il en va ainsi de l'actrice X, des figures transgenres, du sans-abri qui coexistent dans le texte avec des personnages plus ou moins intégrés. De fait, le roman devient paradoxalement un espace qui donne voix et visibilité à ses différentes figures spectrales tout en mettant en scène le procédé qui conduit à leur effacement.

Ghosting du corps précaire

[78] Jeffrey Sconce, *Haunted Media : Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham ; NC : Duke University Press, 2000), p. 5.

[79] La dématérialisation du corps dans l'univers de l'entreprise d'un système capitaliste avancé est au centre de l'imaginaire de Marina de Van dans *Dans ma peau*, que nous avons analysé dans le chapitre 1. Un autre aspect de la virtualité est remarquable dans le texte. Dans le deuxième volet de la trilogie le *hashtag* « #oùestpassésubutex » (*VS2* : 61) est lancé sur les réseaux sociaux pour retrouver Vernon, initiant une véritable chasse aux fantômes sur le web. Le corps effacé socialement acquiert une omniprésence, une visibilité nouvelle sur internet. Internet apparaît donc comme lieu de reconfiguration du fantôme. L'épisode souligne comment la marginalisation sociale peut être réassimilée en ligne.

Vernon, lorsqu'il est confronté à la saisie du peu de biens qu'il possède, pense sa situation en termes du spectral : « C'est être mort de son vivant, son passé confisqué. Il est si vulnérable qu'il a l'impression qu'un cordon invisible le relie à ces choses et quand elles seront dispersées, il pourra se dissoudre dans l'espace. » (*VS1* : 160) On note l'allusion au passé, évoquant l'effacement de la mémoire dans *Bref Séjour*, qui trouble la perception de la corporéité. L'impression de dissolution de Vernon, la temporalité troublée, l'état liminaire qu'il évoque, tous ces éléments font bien de l'état précaire un état spectral. La précarité le dépossède d'une identité sociale, exprimée ici en termes de la matérialité, à travers la sensation de disparition du corps, et modifie ainsi son rapport au temps et à l'espace. Ses biens l'ancrent dans la société et lui confèrent une forme de statut social. La perte de ce statut à travers la saisie de ses biens marque la perte d'un sens d'intégrité, d'unicité du corps. En effet, dans le passage, la sensation d'avoir un corps propre est liée à la question de l'identité sociale. Le rapport au corps propre est menacé par la précarité.

Le passage fait bien référence à la notion de *ghosting* comme nous l'avons définie en introduction. La perte graduelle de tout ancrage dans le système capitaliste normé, qui atteint son paroxysme ici à travers la dépossession matérielle dont est victime Vernon, conduit à un sentiment d'effacement de sa personne : il est rendu fantôme. L'excès se manifeste ici non pas sous la forme d'un corps omniprésent, débordant, non contenu, comme nous avons pu l'observer dans nombre des exemples analysés précédemment, mais plutôt dans la violence de l'annihilation du corps et la déstabilisation de la frontière entre présence et absence. Le corps est rendu de trop, il n'a plus droit d'existence, il est en excédent dans la société contemporaine française telle qu'elle est dépeinte dans le texte. L'emploi du terme « vulnérable » dans l'extrait fait écho à la théorie de Butler. Dans *Precarious Life*, celle-ci définit le corps grâce à la notion de vulnérabilité :

> The body implies mortality, vulnerability, agency : the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence, and bodies put us at risk of becoming the agency and instrument of all these as well. [80]

[80] Butler, *Precarious Life*, p. 26.

La vulnérabilité est constituante du corps ; toutefois elle est ici poussée à l'extrême dans la précarisation jusqu'à l'annihilation de l'individu à travers le *ghosting*. L'excès de vulnérabilité fait pencher le corps du côté de la mortalité en le rendant fantôme et le prive ainsi de son agentivité.

Butler souligne également l'importance du regard de l'autre comme constitutif du corps et par là même du sens d'individualité. Nous avons déjà examiné dans le chapitre précédent le rôle du regard dans la constitution de l'individu genré. Après son expulsion, le regard de l'autre est dénié à Vernon. La première étape de ce refus se produit lorsqu'il quitte l'appartement de son amie Émilie, la première personne qui l'accueille après son expulsion. On note deux références au regard pour décrire leur échange, alors qu'elle lui donne de l'argent sans lui proposer de l'héberger plus longtemps :

> Elle lui a fourré deux billets de vingt euros dans la main, sur le trottoir, en évitant son regard et elle a rejoint sa station de métro presque en courant. […] En bas, quand elle a sorti les deux billets de vingt euros, il aurait voulu pouvoir dire « mais qu'est-ce que tu fais ? » et il les a empochés en détournant les yeux. (*VS1* : 65–6)

On se rappelle l'importance du regard dans la conceptualisation du spectre, notamment dans la pensée derridienne. Le spectre complique la visibilité et la vision ainsi que leur rapport à la connaissance. Ici, la possibilité même du regard est posée, l'échange qu'il implique n'a pas lieu. Une fois dans la rue, son corps perdra tout à fait sa visibilité :

> Assis à hauteur des sacs et des chaussures, Vernon doit lever la tête pour regarder les visages. Il est soûlé de voir défiler des culs. Ça se dandine sans pause, sur son bout de trottoir. Avant, il faisait attention à regarder les SDF dans les yeux, en passant, pour dire je te vois tu es là je te calcule. Ce qu'il ignorait, c'est qu'une fois au sol on s'en contretape que les passants vous regardent. Est-ce qu'ils portent la main à la poche, c'est la seule question intéressante. […] Cette fois il a eu la chance de pouvoir entrer dans un immeuble, derrière un couple. […] Il s'est allongé sur le sol, le parquet bien ciré lui a paru chaleureux après deux jours de bitumes. Il a été réveillé par un

> bruit de clefs, quelqu'un quittait son domicile, qui l'a enjambé, sans un mot. (*VS1* : 345–46)

Le corps du sans domicile fixe n'est plus objet du regard de l'autre. Sa position, à même le sol dans l'espace urbain, neutralise son regard. Le corps devient absence. Il n'est plus accordé le statut d'humain, au même titre que les cadavres décrits par Butler, il devient spectral. Paradoxalement, comme nous pouvons l'observer dans l'extrait, une fois SDF, Vernon ne cherche plus le regard de l'autre, il n'a pour lui plus d'intérêt, il ne fait plus sens. Donna Haraway, qui a théorisé la vision, note que : « Vision is always a question of the power to see – and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices. »[81] Vernon est déchu de ce pouvoir dans l'extrait et c'est précisément la violence de nos pratiques visuelles qui est mise en scène. L'échange de regard qui constitue le corps, à travers lequel l'individu existe, n'a plus de raison d'être pour le corps précarisé. Toutefois, comme nous l'avons noté dans le chapitre précédent, le regard peut également être le vecteur de l'objectification de l'autre. Ici, Vernon n'est ni objet regardé, ni sujet regardant. Il perd sa légitimité en tant qu'individu dans son extrême précarisation, il est exclu de la norme de productivité et de sociabilité et de fait son corps devient inintelligible et invisibilisé. Son corps, « enjambé, sans un mot », n'est plus perçu au même titre que les autres corps.

Caractérisé par l'absence, le fantôme urbain est également défini par son omniprésence dans la ville contemporaine comme nous l'avons observé plus haut. Ainsi, Olga, un autre personnage en situation de précarité, explique-t-elle à Vernon :

> Ils ont arraché les bancs, ils ont aménagé les devantures de magasin pour être sûrs qu'on ne pouvait s'asseoir nulle part, mais on ne nous ramasse pas encore pour nous mettre dans des camps, et ce n'est pas parce que ça coûterait trop cher, non… c'est parce que nous, on est les repoussoirs. Il faut que les gens nous voient pour qu'ils se souviennent de toujours obéir. (*VS1* : 372–73)

Les pratiques décrites par Olga résonnent tristement avec l'actualité. La Fondation Abbé Pierre parle ainsi d'« invisibilisation des pauvres » pour référer à un nombre de pratiques privées et gouvernementales qui cherchent à effacer les sans-abris de l'espace

[81] Donna Haraway, « The Persistence of Vision », in Nicolas Mirzoeff (Ed.), *The Visual Culture Reader* (London : Routledge, 1998) pp. 191–98 (p. 194).

urbain.[82] En même temps, dans l'extrait, le sans domicile fixe doit être vu. Il/elle constitue un avertissement pour le reste de la population. Il/elle fait donc office d'apparition qui met en garde contre une menace, celle de la précarité, de la non-conformité à la norme, un rappel constant dans l'espace urbain qui contraint à l'obéissance civile. La monstration du corps précaire peut ainsi être comprise en termes foucaldiens, que nous avons abordés dans le chapitre précédent, comme un dispositif du pouvoir pour rendre les corps dociles.

De la même manière, Vernon perçoit son propre corps simultanément comme une absence et une hyper-présence :

> Vernon attend qu'il fasse nuit et qu'autour de lui toutes les fenêtres se soient éteintes pour escalader les grilles et s'aventurer au fond du jardin communautaire. […] Il ne veut pas faire de bruit, ni qu'on détecte sa présence au matin. […] Vernon observe le Sacré-Cœur, en face, qui semble planer au-dessus de Paris. La pleine lune baigne la ville d'une lueur spectrale. […] Le peu de choses qu'il ressente encore avec intensité sont d'ordre physique : une brûlure atroce dans le dos, la main blessée qui pulse, les ampoules aux chevilles qui s'infectent, la difficulté à déglutir… (*VS2* : 15–7)

On remarque bien sûr l'allusion au spectral dans le paysage, qui établit une connexion entre Vernon et son environnement. Le corps de Vernon se définit à la fois par l'effacement du corps et une forme d'hyper-corporéité. Il s'agit bien là d'un corps problématique, selon l'expression employée dans le roman de Darrieussecq. Un corps marqué par la présence et l'absence, bien que nous ne soyons pas ici dans le « à la fois présence et absence » de Derrida qui ouvre à tous les possibles, mais plutôt dans le ni présence ni absence, la négation de l'humanité, l'effacement de l'individu.

De fait, le récit interroge notre rapport au corps autre précarisé. Privé de l'échange de regards qui constitue le rapport entre soi et autre, il ne bénéficie pas de l'empathie et de la reconnaissance que peut impliquer cet échange. Le sans-abri complique les dynamiques de regard, il est à la fois frappé d'inintelligibilité et constitue une hyper-

[82] Isabelle Rey-Lefebvre, « Bancs inconfortables, picots, rochers… une campagne contre les dispositifs anti-SDF », *Le Monde*, 07/12/2017 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/societe/article/2017/12/07/soyons-humains-la-fondation-abbe-pierre-lance-une-campagne-contre-les-dispositifs-anti-sdf_5226101_3224.html> [consulté le 14/02/2018].

visibilité. Ni regardant, ni regardé, il doit pourtant être constamment vu. Ce spectre social introduit le trouble dans les dynamiques de regards et les désorganise. En mettant en scène le processus du *ghosting*, le récit dénonce ainsi une pratique sociale de marginalisation du corps précaire, tout en rendant ce corps effacé extrêmement visible aux yeux de la lectrice, lui conférant une voix originale et créant dans le corps du texte la relation d'empathie qui lui est dénié dans le processus dépeint. En ce sens, le texte tisse de nouveaux liens entre les corps et devient de fait un espace de subversion et de résistance. En effet, le récit interpelle la lectrice quant au sort du sans-abri dans nos sociétés. Jeté hors de ce qui définit l'humain, il est dépourvu de toute légitimité sociale. En lui donnant une voix, et en créant une situation d'empathie entre ce spectre social et la lectrice, le texte lui réattribue la légitimité dont il est dépourvu.

Spectralisation des corps

Une fois dans la rue et après la première phase d'adaptation à sa nouvelle vie, Vernon choisit de rester sans domicile malgré les différentes offres d'hébergement qu'il reçoit de la part de ses amis. Ce changement de perspective sur la précarité est symptomatique d'une revalorisation affirmative de la spectralité dans le texte. En effet, le *ghosting* n'est plus imposé à Vernon mais un choix de sa part et permet de fait de repenser le corps. La précarité n'est plus subie mais devient plutôt désobéissance civile. Ainsi, il devient spectre plutôt que d'être victime du *ghosting*, de l'effacement de sa personne :

> Le spectre, c'est quand quelque chose d'amoindri persiste à se manifester et à faire signe, à apparaître de façon intermittente. […] Ce désir – symptomatique de notre temps, j'y insiste – peut se décrypter comme un mode paradoxal de résistance du sujet, comme une limite possible de soustraction face aux dispositifs omniprésents de contrôle social toujours plus pesant.[83]

Le commentaire de Dominique Rabaté va dans le sens de notre lecture de la spectralité comme subversion. Dans cette perspective, le corps spectral du sans domicile fixe permet de problématiser les normes qui régissent le corps en société et introduit le

[83] Dominique Rabaté, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre », in Fortin et Vray (Eds.), *L'Imaginaire spectral*, pp. 247–58 (p. 247).

désordre et la déconstruction des rapports sociaux. En effet, le phénomène d'invisibilisation des corps problématise ce qui constitue l'intelligibilité, comme nous l'avons observé dans notre étude du regard. De fait, l'identité de SDF annule par exemple l'identité de genre et place le personnage hors de la norme genrée. Cela est manifeste à travers l'expression du point de vue de Vernon, tandis que Pamela Kant,[84] une ancienne actrice porno, le rejoint sur le lieu de l'agression d'un de ses amis :

> Le côté pénible de l'affaire, c'était de sentir la solidarité masculine aussi pleinement déployée, et en être totalement exclu. Ça ne lui était jamais arrivé — mais un SDF, même rejoint par Pamela Kant, reste un bibelot aux yeux des gens qui bossent, il n'était plus du côté des vrais mecs, il était une personne à part, et si son regard rencontrait celui d'un pompier ils n'échangeaient aucune connivence, juste une curiosité intriguée. (*VS1* : 414)

Dans l'extrait, l'exclusion de la norme genrée est vécue avec difficulté par Vernon. Toutefois, il interpelle la lectrice quant à ce qui constitue l'identité genrée. Le corps précaire n'est plus reconnu comme masculin par les autres individus mâles. Et même la présence de l'ultra-féminin selon la norme hétéronormative aux côtés de Vernon ne parvient pas à le faire entrer dans la dichotomie genrée. Il est un « bibelot », « une personne à part », mais il n'est plus un homme. Là encore, l'échange de regards est troublé, « aucune connivence » n'a lieu, Vernon n'est pas reconnu dans la catégorie « homme » et ne bénéficie donc d'aucune empathie. On peut dire que l'identité de genre est spectralisée dans l'extrait, elle est déstabilisée et résiste à la catégorisation. Lorsqu'elle théorise le genre, Butler souligne le lien entre la perception du genre et la notion de personne : « 'persons' only become intelligible through becoming gendered in conformity with recognizable standards of gender intelligibility. »[85] Ainsi le récit suggère-t-il que le genre ne peut être réalisé de manière intelligible que dans une situation économique stable, soulignant de fait sa contingence. Butler ajoute à propos des individus qui ne se conforment pas à la norme de genre :

[84] Pamela Kant tient à la fois de la *pin-up* et du philosophe. Ancienne actrice porno, elle incarne par son physique une version clichée de la féminité, dans la veine de Pauline-Claudine. Elle est en même temps très active dans l'organisation et la pensée de la communauté spectrale formée par les personnages dans le deuxième et troisième volet.
[85] Butler, *Gender Trouble*, p. 22.

> Indeed, precisely because certain kinds of « gender identities » fail to conform to those norms of cultural intelligibility, they appear only as developmental failures or logical impossibilities from within that domain. Their persistence and proliferation, however, provide critical opportunities to expose the limits and regulatory aims of that domain of intelligibility and, hence, to open up within the very terms of that matrix of intelligibility rival and subversive matrices of gender disorder.[86]

Précisément et comme nous l'avons démontré, le spectre introduit un trouble dans l'intelligibilité, et participe de cette manière des matrices de subversion du genre évoquées par Butler. Or, bien que l'exclusion de la norme soit vécue avec un déplaisir, et même une angoisse certaine, exprimés par Vernon, le récit suggère que l'identité de genre, et plus largement la définition de personne, est toujours fluctuante et ancrée dans un contexte social. Il confère également à l'identité de sans domicile fixe la possibilité d'une multiplicité transformative plutôt que de demeurer dans l'exclusion mortifère. C'est ce qu'observe Patrice, un ami de Vernon, tandis qu'il découvre la nouvelle situation de ce dernier : « il y a tant de façons d'être un SDF, ils n'y avaient jamais autant réfléchi, les uns les autres. » (*VS2* : 81) On pourrait ajouter avec lui, il y a tant de façons d'être un genre, ou encore un corps.

Dans la même perspective, Olga, également sans-abri, est décrite en termes du mythique plutôt qu'à l'aide d'attributs genrés. Lorsque Vernon fait sa rencontre pour la première fois, elle est dépeinte comme « une géante rousse » (*VS1* : 364), « la brute », inspirée de « Scarface ou de Tarzan » (*VS1* : 365), ou bien encore « la géante » (*VS1* : 366). Les différentes hyperboles et les références cinématographiques (à des personnages masculins) placent Olga dans un au-delà du genre, elle incarne une figure de l'excès qu'il semble difficile de catégoriser. Dans cette perspective, elle évoque la figure de « King Kong », pensée par l'auteure dans sa réflexion sur le genre : « King Kong est au-delà de la femelle et au-delà du mâle. Il est à la charnière, entre l'homme et l'animal, l'adulte et l'enfant, le bon et le méchant, le primitif et le civilisé, le blanc et le noir. Hybride, avant l'obligation binaire. » (*KKT* : 112) Olga incarne cette forme d'hybridité qui spectralise les catégories strictes. En effet, bien que le texte contienne un nombre d'allusions à sa folie selon le point de vue adopté, elle est également un

[86] *Ibid.*, p. 24.

personnage central qui suscite l'empathie et la sympathie de la lectrice. Pourtant, elle est l'auteure de certains des discours les plus violents du récit, notamment lorsqu'elle s'adresse à des militants d'extrême droite :

> - Allez vous faire enculer fils de putes avec vos petites bites pleines de merde, foutez-lui la paix, vous voyez pas que vous lui faites peur sales tondus de fond de chiottes ? […]
> - Vous pourrissez la tête à tout le monde avec vos débilités – dégagez de là. Allez dire à vos mères les putes qu'elles auraient mieux fait de se faire coudre la chatte plutôt que dégueuler une merde pareille. Vous êtes de la pollution radioactive, bande de crevards dégénérés. (*VS1* : 364–65)

L'obscénité et la virulence des propos d'Olga, qui mobilisent de manière très vivace l'imaginaire de l'excès du corps, nous permettent également de nous pencher sur l'incursion de l'oralité dans le texte.[87] Comme dans la plupart des ouvrages de Despentes, le texte est très oralisant : il est à la fois constitué de dialogues et caractérisé par un langage très cru. Cette incursion de l'oralité dans l'écrit va dans le sens de la déstabilisation des normes et limites évoquées plus haut et d'une problématisation du genre romanesque. Le corps du texte est constamment contaminé par le langage oral, le langage de la rue, qui permet de donner voix au corps marginalisé. En effet, l'article cité en introduction, établit un lien entre la question du genre et de la marginalisation, en s'appropriant la formulation notoire de Beauvoir : « « On ne naît pas SDF, on le devient. »[88] L'auteur·e ajoute : « C'est-à-dire qu'il s'agit pour Despentes d'appréhender chacun des personnages à partir des conditions matérielles de son existence, et dans le même temps d'ouvrir le champ des identités. »[89] Spectraliser les corps dans le texte réalise cette ouverture, et permet de libérer les voix et les corps effacés.

Vers une communauté spectrale ?

[87] Olga est par ailleurs l'auteure dans le texte de raisonnements très articulés, faisant montre d'une grande empathie, notamment pour Vernon, qu'elle cherche à aider et protéger dans la rue, mais également pour les autres espèces, à travers notamment son amour pour les chiens. Cette tension rend compte de l'indécidabilité dont il est question ici.
[88] C. D., pp. 249–60 (p. 251) [en ligne].
[89] *Ibid*.

Le récit réassimile la spectralisation, notamment à partir du deuxième roman. Le *ghosting* tel que nous l'avons compris dans la première partie de notre analyse, soit l'effacement, le rendu spectre, dont est victime le sans-abri, se voit au fil du texte attribué une valeur positive. En effet, au contact de Vernon, les autres personnages du roman vont chercher à se spectraliser. Progressivement, le cercle qui se forme autour de Vernon, constitué des amis qui l'ont d'abord hébergé et d'autres personnages qu'il a rencontrés dans la rue, cherche également à s'effacer du système social. Céleste, un personnage qui les côtoie et qui les rejoindra finalement, se moque de leur volonté de rester anonyme lors de leurs réunions dans un bar du dix-huitième arrondissement de Paris, près du parc dans lequel Vernon vit désormais. Elle ironise ainsi sur le désir de discrétion des personnages : « Ils sont de plus en plus flippés - « pas un mot sur les réseaux sociaux de ce qui se passe ici ». Heureusement qu'ils ont pensé à la prévenir. » (*VS2* : 221) Peu à peu, le groupe va se constituer solidement et se réunir de manière organisée pour suivre Vernon, décrit par Despentes comme un « leader un peu passif […] pas très ambitieux, pas très déterminé »,[90] pour se rapprocher au son de la musique. Ces regroupements qui prennent dans la troisième partie de la trilogie le nom de « convergences » sont l'occasion d'élaborer un réseau de connections entre les corps, qui sont coupés du reste de la société dans des espaces tenus secrets, et réunis par leurs sensations et leurs mouvements :

> Des silhouettes se détachent et forment des grappes éphémères. La Hyène est presque immobile quand elle danse, sauf ce léger mouvement des hanches. La plupart des corps ne bougent pas encore. Beaucoup sont restés allongés. Il croise le regard de Pamela. Il établit le contact avec les absents. Mentalement, il cherche les parois mobiles — les passages secrets dans le temps et le solide des choses. Des volutes de lumière de lune s'ouvrent, entre les gens. Et comme souvent la nuit, il voit la longue silhouette d'Alex, géante dans la pépinière d'étoiles, qui se penche sur eux et les observent, souffle doucement sur le sol, en souriant. Tout autour des vivants dansent les morts et les invisibles, les ombres se confondent et ses yeux se ferment. Autour de lui, le mouvement est déclenché. Ça commence. Il les fait tous danser. (*VS2* : 405)

[90] François Brusnel et Despentes, *La Grande Librairie*, France 5, 18/05/2017, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=BZKb8T9vPzQ> [consulté le 01/07/2017].

Dans le passage, les notions de mouvement et de contact entre les corps sont explorées. La formation de cette communauté autour de Vernon permet de réinventer les relations entre les corps dans le temps et dans l'espace. De fait, de nombreuses figures spectrales sont mobilisées à travers l'image des « morts » et des « invisibles », mais également à travers la figure d'Alex, un personnage décédé au début du premier roman, qui veille sur la communauté. Le rapprochement des corps à travers la musique permet d'établir une forme de communication entre les corps par-delà le langage qui les constituent en flux de mouvements interconnectés et permet d'excéder les catégories fixes : « Les épidermes perdent leurs frontières, chacun devient le corps des autres, c'est une intimité étendue. » (*VS3* : 20)[91] De fait, les personnages forment au fur et à mesure de leur rassemblement une véritable société secrète qui substitue « à la complétude d'un corps centré sur lui-même un corps en relation, un corps en réseau relié, presque virtuellement, du moins imaginairement, aux autres corps. »[92] Dans son étude du corps réseau, Noémie Auzas fait référence à l'identité-rhizome théorisée par Deleuze et Guattari et souligne le parallèle possible avec le virtuel : « Par analogie, le réseau informatique semble apte à exprimer un nouveau mode à la fois de relation au corps et de relation entre les corps. »[93] Nous avons déjà observé le lien entre le virtuel et le spectral, à travers la reconfiguration en ligne du corps précaire. Toutefois, les convergences sont organisées dans des endroits abandonnés, le recours à la technologie y est tout à fait interdit. Le rejet de la technologie s'inscrit dans le mouvement de désobéissance civile et les corps se connectent plutôt par l'empathie et le plaisir. Qui plus est, il s'agit d'effacer toute trace de sa présence, dans une volonté de désorganisation de l'identité sociale.[94] Les membres fondateurs, constitués de Vernon et de ses proches, attirent de nouveaux venus par le simple fait du bouche-à-oreille. Cette société n'est pas hiérarchique et se structure autour de l'effacement des corps et de leurs communions. Ainsi, le devenir spectre s'étend à tous les membres du petit groupe. La communauté est donc marquée par la fluidité et le flux : les corps sont

[91] Cette conception du corps ne manque pas d'évoquer le corps spectral dans *Bref séjour*.
[92] Noémie Auzas, « Du corps esclave au corps réseau dans la littérature antillaise », in Claude Fintz (Ed.), *Les Imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier* (Paris : L'Harmattan, 2008), pp. 189–98 (p. 196).
[93] *Ibid*.
[94] Dans le récit, la technologie est donc associée à la fois au *ghosting* des corps, mais également à leur présence constante, puisque toujours localisable, tension que nous avons noté en première partie de cette section.

constamment en mouvement à travers la danse dans les convergences, mais également à travers le déplacement constant de la communauté, qui les empêche d'être découverts.

Le modèle proposé par le récit ne manque pas de rappeler les communautés hippies des années 1960 et 1970 ou bien encore la culture *rave* qui s'est développée dans les deux décennies suivantes.[95] Ces mouvements, souvent formés par des communautés jeunes, sont des formes de contre-cultures qui cherchent à réinventer le vivre-ensemble. Toutefois, il est notable que les personnages dans le roman viennent de générations et d'horizons politiques variés. Qui plus est, ils ne consomment pas de stupéfiants lors des convergences : l'euphorie et la fusion ressenties sont la marque de la formation d'une communauté de corps, d'une forme de dépassement des limites individuelles dans une réalisation de la multiplicité. Cette vision, qui semble bien sûr un peu naïve par bien des aspects, permet toutefois d'offrir une véritable réflexion sur le vivre-ensemble et place le corps au centre de cette réflexion. Dans le passage, et dans la mise en fiction des convergences, les limites entre autre et soi, présent et absent, masculin et féminin sont abolies et remplacées par un flux dynamique entre les corps, matérialisé dans le texte par l'importance donné au mouvement, qui connecte et multiplie toutes ses notions. La forme sérielle de la trilogie contribue à créer une esthétique du flux. L'immensité du flot de mots impliquée par la forme ainsi que la focalisation plurielle et alternée participent de la multiplicité mouvante des corps déployée dans le texte.

L'*explicit* du premier volume encourage cette lecture. Il décrit Vernon qui embrasse sa condition nouvelle pour la première fois, puis la prise en charge de la narration passe de la troisième à la première personne :

> Il n'est pas mort, pourtant, une douleur tenace au niveau de la gorge lui fait comprendre qu'il est, au contraire, bien vivant. Et malade. Mais content, putain, content comme un dingue, content comme un dément. Il découvre en face de lui une vue dégagée, il voit tout Paris d'en haut.
>
> Je suis un homme seul, j'ai cinquante ans, ma gorge est trouée depuis mon cancer et je fume le cigare en conduisant mon taxi, fenêtre ouverte, sans m'occuper de la gueule que font les clients.
>
> Je suis Diana et je suis ce genre de fille qui rigole tout le temps et s'excuse de tout, mes bras sont maculés de traces de coupures. […]

[95] Un point observé par Brusnel lorsqu'il reçoit Despentes sur le plateau de *La Grande Librairie*.

> Je suis l'arbre aux branches nues malmenées par la pluie, l'enfant qui hurle dans sa poussette, la chienne qui tire sur sa laisse, la surveillante de prison jalouse de l'insouciance des détenus, je suis un nuage noir, une fontaine, le fiancé quitté qui fait défiler les photos de sa vie d'avant, je suis un clodo sur un banc perché sur une butte, à Paris. (*VS1* : 427–29)

Le changement de pronom entre la troisième et la première personne crée une continuité entre l'autre et soi au cœur du texte. Le passage présente un sujet caractérisé par l'excès. En effet, la démultiplication des sujets qui commandent « je », renforcée par l'accélération du rythme dans l'extrait, ainsi que la formulation de sujets humains et non humains, permettent de représenter l'individu comme un pluriel et constitué par l'autre (humain, animal, végétal...). Cette image va dans le sens d'une conception du corps comme réseau, entre les individus, mais également entre les êtres humains et non-humains. Le corps se veut donc multiple, constitué par l'échange avec et le mouvement vers les autres corps qui l'entourent et l'animent. Cette représentation du corps ne manque de rappeler la conception post-humaine de la corporéité que nous avons évoquée dans la section précédente, celle d'un corps traversé de fluides et de flux, toujours connecté à l'immense variété du monde qui l'entoure. Elle propose également une vision du vivre-ensemble proche de la pensée butlerienne. Butler parle en effet des limites du corps en relation avec l'autre :

> [T]he limits of the body do not contain us but expose us to the world without which our living is not possible. Indeed, we are given over from the start, so to have a body is already to be in the care of the other or to be in need of such a care. [96]

Butler introduit les notions de responsabilité et de considération pour l'autre et par l'autre dans le fait même d'avoir un corps. La conception binaire soi/autre est réfutée dans la théorie butlerienne comme dans le récit. À travers cette vision spectralisée, le récit nous invite à repenser notre rapport au corps, et notamment notre traitement du corps précaire.

[96] Stephanie Berbec et Butler, « We Are Worldless Without One Another : An Interview with Judith Butler », *The Other Journal : An Intersection of Theology and Culture,* (2017) [en ligne] : <https://www.versobooks.com/blogs/3304-we-are-worldless-without-one-another-an-interview-with-judith-butler> [consulté le 03/07/2017].

Conclusion

À travers la représentation de la précarité dans la société contemporaine française, le récit délivre une réflexion sur le corps propre et autre, rejetant la possibilité d'une délimitation claire entre les deux. Le roman met en scène le procédé du *ghosting* du corps précaire dans la société contemporaine française, soit l'effacement, le rendu fantôme du corps du sans-abri à travers la figure du personnage principal éponyme. La violence faite au corps marginal a ainsi été analysée. Nous avons également observé que ce *ghosting* permet de repenser le rapport au corps, et spectralise notamment l'identité genrée. Nous avons démontré que cette conception mortifère de la spectralité est sujette à une récupération affirmatrice dans l'œuvre à travers ce que nous avons appelé le devenir spectre. Il s'agit alors pour les personnages de choisir de s'effacer d'un modèle social qu'ils rejettent pour créer une communauté érigée sur la base de l'interconnexion des corps. Le récit propose donc la possibilité du corps réseau à travers cette communauté spectrale, et réfute la conception d'un corps unifié et stable, régi par des normes fixes. En cela, les différentes acceptions du spectre et de la spectralité que nous avons théorisées ici nous ont permis d'établir un lien avec l'excès dans cette section : l'analyse du *ghosting* dans le texte permet de délivrer une critique de la violente marginalisation de certains corps dans la société capitaliste contemporaine ; et la récupération positive du spectre est un moyen de penser le corps comme un flux traversé par une multitude d'autres corps, dans un constant mouvement de transgression et de renégociation des limites et frontières qui cherchent à le fixer.

Toutefois, il nous faut observer en guise de conclusion que le texte offre une résolution pessimiste, dans le troisième volet, à cette tentative de réinvention de la communauté. Le groupe est rattrapé par l'intrigue noire que nous avons évoquée en introduction et décimé lors de l'une des convergences. Le meurtre de l'ensemble de la communauté, qui prend la forme d'une tuerie de masse, est commandité par Dopalet, un producteur, qui cherche à couvrir les traces d'un autre meurtre qu'il a commis. Le spectre des attentats qui ont affecté la France en 2015 et en 2016 hante ainsi le troisième *opus* de la trilogie. Seul Vernon survit au massacre, bien qu'il soit officiellement déclaré mort. À la suite du massacre, Dopalet réalise une série télévisée à grand succès inspirée des personnages et des convergences. De fait, Vernon devient encore une fois

un fantôme : il est officiellement mort, il n'a plus d'existence sociale, mais il est toujours là. De la même manière, les autres personnages sont tous des revenants au sein de la série télévisée. La fin du récit suggère donc la récupération financière du monde des spectres par Dopalet. L'autre est finalement exterminé et son annihilation exploitée à des fins commerciales. Comme *Bref séjour chez les vivants*, le récit offre une fin circulaire puisque Vernon est encore une fois enfermé dans un appartement dont il ne veut plus sortir. La fin semble donc suggérer l'impossibilité du (devenir) spectre dans une société capitaliste avancée, dans laquelle la violence sur les corps et le profit sont érigés en maître et triomphent toujours.

Les trois récits que nous avons étudiés dans ce chapitre offrent des visions du corps multiples et contrastées. *Ne te retourne pas* se prête à une interprétation psychanalytique du corps. Dans le film, le trauma refoulé entraîne un nombre de transformations sur le corps qui troublent l'appréhension du corps propre, notamment au sein de la structure familiale. *Bref séjour chez les vivants* propose une exploration du deuil comme mémoire incarnée, et donne une vision spectrale de la corporéité et la perception somatique. Enfin, dans *Vernon Subutex*, c'est le corps dans la communauté sociale qui est réinventé. Ces trois récits, à travers des approches originales, mobilisent la figure du spectre qui permet de déstabiliser les systèmes binaires, hiérarchiques et fixes qui organisent le corps. Le corps y devient le *locus* de la multiplicité et de l'excès transformateurs, suggérant une réflexion politique ainsi qu'une exploration esthétique qui nous a permis de tracer des liens thématiques et formels entre les récits et entre les médias.

Conclusion

Les quatre artistes étudiées dans cette thèse ont chacune mis en scène le corps-frontière selon des modalités diverses et originales de l'excès. Elles ont mobilisé l'excès comme un moyen de rendre compte de la complexité de la corporéité, et notamment de l'expérience corporelle féminine. Les nombreuses figures de l'excès dans les textes et dans les films de notre corpus ont permis de mettre en lumière le corps-frontière, soit l'aspect frontalier du corps, qui se trouve au carrefour d'un nombre de catégories d'intelligibilité et d'intégrité de la personne. Une compréhension dynamique de l'excès nous a permis de nous intéresser à la représentation du corps dans la sexualité, tout en dépassant ce champ strict, pour étendre notre compréhension de l'excès du corps à de multiple formes de dépassement, transgression et démultiplication, qui engagent l'expérience de la corporéité. Nous avons organisé notre réflexion à partir de la frontière la plus évidente du corps, la peau, jusqu'à questionner un corps qui problématise toute frontière stable, le spectre. Au fil des chapitres, nous avons donc progressé de la représentation du corps individuel vers la mise en scène des structures qui organisent le corps, pour conclure avec une réflexion qui concerne le corps collectif et la convergence des corps. Cette progression a toutefois révélé l'interconnexion de ces catégories et l'impossibilité d'une démarcation fixe et stable entre elles. Notre approche intermédiale a qui plus est exposé la multiplicité et la richesse des liens qui peuvent être tissés entre texte et film. Notre étude de l'expérimentation formelle dans les deux médias a démontré la recherche à l'œuvre chez les écrivaines et cinéastes d'inscrire le corps et la sensation au sein du texte et du film, engageant la lectrice et la spectatrice dans une expérience incarnée de l'œuvre.

Ainsi avons-nous examiné la représentation de la peau dans le chapitre 1 dans les œuvres de Marie Darrieussecq, Laurence Nobécourt et Marina de Van. Nous avons démontré que dans les trois œuvres étudiées, la peau est le vecteur d'un nombre d'attentes et de normes, symboliques et culturelles, qui la pétrissent. Nous avons analysé de quelle manière les récits cherchent à excéder la peau, à travers la figure de la métamorphose, ou bien à travers des formes de mutilation de la peau, telles que la démangeaison ou l'incision. Ces formes de transgression de la peau mettent en lumière les normes et attentes mortifères qui la structurent et en problématisent l'aspect de frontière « naturelle ». L'épiderme se voit saturé d'un nombre de contraintes qui

touchent au genre, à la race, à la santé, à la productivité, et qui enferment les personnages dans leur peau. Les œuvres performent de fait une réassignation du tactile en leur sein, dans une volonté de déterritorialiser la peau. Dans *Truismes*, la redécouverte de la dimension tactile de la peau à travers un contact nouveau avec l'environnement la débarrasse du toucher mortifère qui la définissait, et la pourvoit de nouvelles fonctionnalités. La peau est traversée de sensations et d'un plaisir nouveaux qui marquent les prémices d'une réflexion écologique et écopoétique dans le texte.[1] Dans *La Démangeaison*, la peau malade d'Irène l'isole du contact affectueux et amoureux. En se livrant toute entière à sa démangeaison, la narratrice réalise une réassignation de la peau érogène. À travers le regard nouveau qu'elle porte sur sa maladie, la narratrice épouse son symptôme, qui devient une forme excessive de masturbation et transforme la peau en surface multi-orificielle de plaisir. Le texte de Nobécourt déploie une esthétique haptique pour réaliser la reconfiguration de la peau. Nous avons ainsi commenté les différentes figures et stratégies qui cherchent à inscrire la matérialité du corps dans le texte et l'excès de la sensation telles que la synesthésie, la répétition, l'inversion, la désorganisation de l'ordre canonique de la phrase ainsi que l'emphase sur la texture, la couleur, et la sonorité. Nombre de ces éléments sont caractéristiques du travail des cinéastes du cinéma de l'extrême, dont *Dans ma peau* est un exemple édifiant. À la suite des récits de Darrieussecq et de Nobécourt, le film marque la peau comme le principal vecteur d'attentes normatives et étouffantes pour l'héroïne. Comme dans *Truismes*, la peau féminine est également le lieu d'un contact tronqué. L'automutilation représente un moyen dans le film de dépasser les attentes inscrites sur la peau, en traversant la frontière matérielle qu'elle constitue. La mise en place d'une visualité haptique, à travers le recours au gros plan, à la synesthésie, ainsi que le travail sur le cadrage et sur le point de vue, permettent, comme dans *La Démangeaison*, d'opérer une désorganisation sensorielle et une réassignation érogène de la peau. Dans les trois récits, ces méthodes échouent plus ou moins, car elles excluent tout à fait les protagonistes de l'espace social, suggérant l'impossibilité d'une réinvention du corps dans la société normative dépeinte.

Dans le chapitre 2, nous avons également dépassé la peau pour nous concentrer sur des images qui touchent à l'intérieur du corps. Nous avons ainsi observé la

[1] Réflexion qui traverse l'œuvre de Darrieussecq, et dont son roman le plus récent, *Notre vie dans les forêts*, est l'aboutissement.

représentation de la fécalité et des intestins dans *Rétention* de Marina de Van. Nous avons affirmé que le court récit, à travers sa narration elliptique et sa caméra haptique, cherche à réimaginer le corps intime. Qui plus est, la représentation de l'excrément dans le texte engage une réflexion sur la productivité du corps ; la rétention et l'accumulation, voire l'ingestion de l'ordure, contrevenant à une conception utilitariste et efficace du corps. Enfin, la réassignation de la matière fécale au premier plan de la narration pose la question du corps altérisé. En touchant, caressant, ingérant la matière la plus altérisée du corps, Marina de Van cherche à faire tomber les limites entre sujet et objet, intérieur et extérieur, soi et autre et performe le fantasme d'un corps sans frontière à l'écran. Le fécal est également un motif filé dans trois œuvres de Nobécourt, *L'Équarrissage*, *La Conversation* et *Nous*. Là, la matière fécale ne se voit pas réassimilée et réassignée ; c'est plutôt la matière fœtale qui se voit attribuée le statut d'ordure. À l'aide de la phénoménologie féministe, nous avons pensé ces images comme une volonté politique et narrative de mettre en mots l'expérience vécue du corps féminin dans la grossesse non-désirée et la grossesse interrompue. En choisissant de se concentrer sur des sensations et des émotions problématiques qui touchent à l'intérieur du corps féminin, Nobécourt crée un espace fictionnel qui ébranle les limites éthiques et symboliques qui touchent au corps. La mise en scène de la grossesse non désirée selon l'angle sensoriel est réalisée à travers une écriture haptique, qui permet d'inscrire les sensations uniques de l'expérience vécue féminine dans le texte.

Dans le chapitre 3, nous avons démontré que la performance du genre et de la sexualité dans *Les Jolies Choses* de Despentes permet de recartographier les frontières littérales et symboliques du corps. En se pliant aux attentes de genre hétéronormées, le corps de Pauline est traversé par l'excès. Il s'agit d'un corps hypersexualisé, qui se définit par l'incommensurable. Le texte offre en effet une réflexion sur les normes excessives et inatteignables qui régissent la performance de la féminité. Dans cette perspective, le corps excède symboliquement les frontières qui le constituent pour se rendre objet. Là encore, le corps devient objet d'un regard avilissant, d'un toucher mortifère, tandis que le récit met en scène le harcèlement de rue et l'exploitation sexuelle du corps féminin. Le texte n'offre pas de moyens de réassigner la performance du genre, si ce n'est pour en tirer un avantage financier qui permet de s'exclure du système plutôt que de le subvertir. Dans *Clèves* de Darrieussecq, c'est la formation du genre sur le corps de l'adolescente qui est mise en scène. Le récit pose la question :

« How is it that we embody discourse and especially the discourses of gender ? »[2] Le corps de Solange est traversé de discours qui le constituent, mais également de sensations impérieuses, et à travers ce flux, il est en constante mutabilité et réinvention. L'excès réside également dans la représentation de la sexualité dans le texte. L'urgence du désir et l'appétit sexuel de Solange sont mis en tension avec la violence des dynamiques de domination qui président aux rapports sexuels. La question du consentement et des relations de pouvoir entre soi et autre se posent dans la représentation explicite de la sexualité, qui oscille entre l'annihilation de l'intégrité du corps propre dans le rapport forcé, et la fusion des frontières entre corps propre et autre dans le plaisir et l'orgasme. L'écriture organique de Darrieussecq permet qui plus est de tisser des liens intertextuels entre *Clèves* et *Truismes*, ainsi qu'entre texte et autres médias. Nous avons ainsi pensé la narration de *Clèves* comme une série de clichés instantanés ou de séquences, qui révèlent le corps à la lectrice dans l'immédiateté de la sensation. L'écriture poreuse et hétérogène de Darrieussecq nous aide à penser l'objet fictionnel comme toujours intermédial. Certains des questionnements abordés dans *Les Jolies Choses* et *Clèves* sont poussés à l'excès dans *Baise-moi*. De fait, nous nous sommes penchée dans notre analyse sur la réification du corps dans le texte. Cette objectification, comme dans *Les Jolies Choses*, oscille entre performance de la féminité hétéronormée et marchandisation de cette féminité pour en tirer profit. L'objectification atteint sa violence la plus extrême à travers la représentation du viol dans le texte et le film, qui résonne avec notre réflexion sur le consentement entreprise dans l'étude du roman de Darrieussecq. Le texte et le film développent des stratégies de résistance à la déshumanisation du corps féminin, telles que la réassignation de l'autoérotisme comme dans *La Démangeaison*, ainsi que l'objectification ultra violente du corps masculin. Une analyse de la pratique intermédiale de l'adaptation comme livre-film nous permet de dépasser le dualisme qui structure les rapports entre les genres à travers la mise en scène d'une véritable rencontre avec l'autre, dans la relation qui unit Nadine et Manu.

Enfin, nous avons examiné le corps spectral dans le chapitre 4, un corps problématique qui cristallise nombre de nos questionnements. En effet, le spectre se fait particulièrement matériel chez nos auteures et cinéastes et constitue une figure de déconstruction des dualismes et structures qui ordonnent le corps. Nous avons ainsi

[2] Arne de Boever et Butler, « Judith Butler on Demonstrating Precarity », *LA Review of Books*, 23/03/2015, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=3OmCnyXbgwI> [consulté le 24/02/2018].

observé que la représentation du spectre dans *Ne te retourne pas* de Marina de Van engage une réflexion sur la corporéité et son organisation dans la parenté. La hantise problématise l'accès au corps propre et la naturalité de la filiation. Ces catégories apparaissent comme fluctuantes, à la fois sources d'étrangeté et d'étrangéité. Dans cette perspective, un intérêt particulier a été porté aux stratégies déployées par le film, et notamment au travail sur l'image numérique qui permet d'inscrire l'autre dans la matérialité du corps propre et de troubler la temporalité dans laquelle le corps se constitue. Le corps hanté est également exploré dans *Bref séjour chez les vivants*. La mémoire et le deuil y sont dépeints comme des processus ancrés dans la matérialité du corps. Le corps est formé d'une multitude de flux et de forces, toujours mouvants et démultipliés. Darrieussecq offre ainsi une vision particulièrement originale du spectre, qui se fait haptique en engageant la proprioception et la kinesthésie. Cette représentation du corps spectral nous apparaît en cela comme une métaphore de l'expérience du corps propre, toujours autre, traversé et modelé par l'héritage familial. Enfin, la dernière section du chapitre s'est intéressée au corps spectralisé dans *Vernon Subutex* de Despentes. Le corps spectral n'est plus ici compris comme un fantôme, mais comme un corps rendu fantôme, soit invisibilisé dans la société française contemporaine. Nous avons ainsi proposé une théorie de la spectralisation pour analyser les textes de Despentes. Le corps est compris comme *ghosté* lorsqu'il est rendu inintelligible, soit qu'il est en excès, en trop dans l'espace social. Le corps devient en revanche spectralisé lorsqu'il se rend invisible, dans un acte volontaire de résistance, pour former une communauté de corps animée par le plaisir d'être ensemble au son de la musique. Dans cette mesure, le corps se fait excessif car il est corps traversé par d'autres corps, communauté inter-corporelle qui annule les frontières entre soi et autre, et par là même devient un outil de subversion des limites sociétales et normatives. Ultimement, les textes et les films soulignent la place de l'autre dans l'élaboration de la corporéité propre et appellent à accepter cet autre, qu'il soit fantôme du passé, ou spectre urbain.

Le corps excessif : principaux axes de réflexion

Notre approche comparatiste et intermédiale a permis de rendre compte d'une multiplicité de liens entre les récits, qui cherchent à se rapprocher du corps dans leurs

formes mêmes. Nous avons démontré que l'excès, le dépassement de la limite, est au cœur de la recherche formelle dans les textes et les films à travers un nombre de figures que nous avons étudiées. Nous avons ainsi pu tracer les lignes d'une poétique excessive et intermédiale. Le lien d'organicité entre les œuvres auquel nous avons réfléchi dans notre étude de *Clèves* et de *Baise-moi* peut de fait être appliqué à toutes les œuvres du corpus à travers un système d'échos sensoriels. Par cette recherche formelle inventive, texte et film entrent en contact, dans un dialogue constant qui cherche à saisir le caractère insolite de l'expérience corporelle et la fulgurance des sensations. C'est une vision de l'objet littéraire et filmique comme toujours intermédiaux et connectés par des frontières poreuses qui transparaît à travers cette poétique de l'excès, et qui fait de l'expérience littéraire et filmique une expérience multisensorielle. Notre étude souligne ainsi la nécessité d'une multitude de supports et de stratégies pour dire cet autre objet hétérogène, le corps. Au fil de notre analyse, des axes se sont dessinés, nous en retiendrons particulièrement trois.

La question de l'intelligibilité apparaît comme primordiale dans les œuvres que nous avons examinées. Nous avons bien défini en introduction le corps comme frontière, point de rencontre des grandes catégories d'intelligibilité qui définissent l'humain. Nombre des corps que nous avons considérés sont frappés d'inintelligibilité. Ils ne peuvent être lus et/ou vus dans le cadre des normes qui régissent le corps, et constituent des corps hors norme, en excès. C'est le cas de la narratrice-truie de *Truismes*, d'Irène dans *La Démangeaison*, de Pauline avant de bien faire son genre dans *Les Jolies Choses*, ou de Vernon. Dans *Truismes*, le marabout se livre à la pratique de blanchiment de la peau dans un désir d'être intelligible selon la norme de blancheur qui organise la société raciste dépeinte. L'excès dans lequel ces corps se trouvent permet de questionner les normes d'intelligibilité qui les rendent invisibles ou trop visibles. De la même manière, l'expérience du deuil rend le corps propre inintelligible, non-reconnaissable dans le cas de Jeanne/Rosa-Maria. Qui plus est, l'excès des textes et des films permet de rendre ultravisibles des corps rendus inintelligibles. Dans cette perspective, il permet de mettre en lumière des sensations et des expériences du corps, souvent propres au corps féminin, traditionnellement invisibilisées. On pense ainsi à la représentation de la grossesse non désirée chez Nobécourt, du sang des règles dans *Clèves* et dans *Baise-moi*, ou à la mise en scène de la fécalité chez Marina de Van.

En même temps, les récits problématisent la question de la visibilité et de la vision. Pauline devient objet de regard lorsqu'elle réussit son genre, et perd sa subjectivité dans l'objectification extrême. Butler a longuement théorisé la notion d'intelligibilité dans la performance du genre et la violence qui peut résulter de son absence : « those who do not live their genders in intelligible ways are at heightened risk for harassment, pathologisation, and violence. »[3] Les textes et le film de Despentes soulignent toutefois que ce sont précisément les attentes et normes qui régissent la performance du féminin qui rendent le corps objet de harcèlement et de violence. Dans la précarité, Vernon perd quant à lui le statut de sujet regardant et genré, et même d'objet regardé. Cette absence de visibilité se transforme finalement en un acte affirmateur, et en une recherche d'une nouvelle manière d'interagir avec le corps autre. Le corpus intermédiale nous a permis d'explorer ces aspects selon le point de vue du texte et du film, et d'observer des stratégies similaires entre les deux médias. L'étude de l'haptique, qui rejoint notamment la question de la visibilité et de la vision, nous a permis de tracer des parallèles productifs entre les récits littéraires et filmiques.

Nous avons noté que le déploiement d'une esthétique haptique dans les textes et les films permet une reconfiguration sensorielle, et notamment une réflexion sur la tactilité et le toucher. A priori, le toucher et l'haptique n'ont pas leur place au cinéma, et encore moins dans le texte. Pourtant, nous avons démontré qu'à travers un nombre de figures, qui se font bien souvent écho, le film et le texte cherchent à inscrire le toucher et l'organisation somatique en leur sein. Et à travers cette démarche, texte et film parviennent à toucher et à nous toucher. Nous avons pu ainsi étudier le toucher mortifère du corps féminin dans *Truismes*, *Dans ma peau*, *Les Jolies Choses*, *Clèves* et *Baise-moi*. La peau et le corps féminins apparaissent comme plus touchables dans les textes, jusque dans la violence la plus abjecte du viol. Au contraire, la peau malade est intouchable et recherche désespérément le contact dans *La Démangeaison*, jusqu'à s'infliger un toucher autoérotique sous la forme d'une démangeaison obscène et obsessionnelle. La reconfiguration du toucher dans *Dans ma peau* passe également par une reconfiguration autoérotique de la tactilité dans la pratique transgressive de l'automutilation, qui vise à se réapproprier le corps docile et déconnecté de ses sensations. Le corps haptique est également interrogé dans la représentation du spectre chez Darrieussecq. La représentation de la mémoire incarnée dans le récit met en scène

[3] Butler, *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*, p. 34.

un corps traversé de flux et de forces jusque dans sa perception somatique. Enfin, cette reconfiguration du toucher doit également être comprise de manière plus figurée, comme une pensée du vivre ensemble, au contact de l'autre, telle que nous avons pu l'analyser dans *Vernon Subutex*.

De fait, ces axes principaux d'investigation du corps excessif révèlent ce qui a constitué la principale source d'interrogation de cette thèse : le corps propre et le corps autre, et la perméabilité des frontières entre les deux. En effet, toutes les représentations du corps excessif que nous avons abordées au fil de ces quatre chapitres ont cherché à penser le lien entre soi et autre, et la complexité de ce lien tel qu'il est vécu dans l'expérience de la corporéité. Ainsi les frontières entre soi et autre apparaissent-elles comme problématiques et mouvantes. Bien souvent, leur franchissement constitue une agression, une annihilation de l'intégrité du corps propre, comme dans l'expérience du toucher mortifère, du viol, de la grossesse non désirée ou du traumatisme de la perte. Mais elles peuvent également être fusion dans le désir et l'orgasme ou dans le plaisir d'un contact nouveau avec l'autre qu'est notre environnement. Elles peuvent aussi être reconfigurées à travers la collectivité et l'échange entre les corps. Les corps deviennent alors fluides et dé-limités à l'image du corps grotesque bakhtinien, fait de béances et d'ouvertures sur le tout cosmique, qui « ignore la surface sans faille qui ferme et délimite le corps pour en faire un phénomène isolé et achevé. »[4] Dans un entretien qu'elle accorde à Jordan, Darrieussecq évoque d'ailleurs le cosmos : « Je ne fais pas partie d'un tout dans le sens où je croirais en une harmonie, mais je suis une conscience, un cerveau qui pense, dans un ensemble cosmique qui est vraisemblablement là par hasard. »[5] S'il ne s'agit en effet pas souvent d'harmonie avec le cosmos dans nos œuvres, nous avons plutôt observé un corps en situation, traversant le monde et l'autre, et traversé par eux : « In this way, the body is less an entity than a living set of relations ; the body cannot be fully dissociated from the infrastructural and environmental conditions of its living and acting. »[6] C'est bien un corps excessif, vivant, et multiple qui est mis en scène ; indéfinissable et toujours engagé dans un dialogue – un contact – avec l'autre.

[4] Bakthine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 316.
[5] Darrieussecq et Jordan, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, 98 (2012), pp. 133–46 (p. 142).
[6] Butler, *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*, pp. 64–5.

Pourquoi l'excès et le corps aujourd'hui ?

Les débats actuels sur le corps, et notamment la polémique #MeToo et la version française #BalanceTonPorc, qui font rage sur les réseaux sociaux, nous rappellent la précarité du corps, notamment du corps féminin dans la société contemporaine en France et dans d'autres pays occidentaux. Nous souhaitons nous arrêter un peu plus longuement sur la réception du débat en France pour conclure notre réflexion. Comme nous l'avons noté en introduction, un collectif de femmes a signé en janvier dernier une tribune dans *Le Monde* défendant « le droit d'importuné, indispensable à la liberté sexuelle ». Les auteures écrivent ainsi :

> De fait, *#metoo* a entraîné dans la presse et sur les réseaux sociaux une campagne de délations et de mises en accusation publiques d'individus qui, sans qu'on leur laisse la possibilité ni de répondre ni de se défendre, ont été mis exactement sur le même plan que des agresseurs sexuels. Cette justice expéditive a déjà ses victimes, des hommes sanctionnés dans l'exercice de leur métier, contraints à la démission, etc., alors qu'ils n'ont eu pour seul tort que d'avoir touché un genou, tenté de voler un baiser, parlé de choses « intimes » lors d'un dîner professionnel ou d'avoir envoyé des messages à connotation sexuelle à une femme chez qui l'attirance n'était pas réciproque.[7]

Cet extrait présente nombre des éléments du contact mortifère au corps féminin que nous avons évoqués à plusieurs reprises dans cette thèse, si ce n'est qu'ici, il est défendu comme un droit de l'autre masculin sur le corps propre par les signataires féminines. Ces propos font montre de l'incorporation et de la normalisation de la violence à l'encontre du féminin par les femmes elles-mêmes, et une résistance en France à l'encontre de la reconfiguration des rôles genrés. Un collectif féministe dont fait partie Caroline de Haas a signé une tribune de réponse, en mobilisant le vocabulaire de l'excès pour désigner la situation du corps féminin dans l'espace social contemporain :

> « On risquerait d'aller trop loin. » Dès que l'égalité avance, même d'un demi-millimètre, de bonnes âmes nous alertent immédiatement sur le fait qu'on risquerait de tomber dans l'excès. L'excès, nous sommes en plein dedans.

[7] Collectif, « Nous défendons le droit d'importuner, nécessaire à la liberté sexuelle », [en ligne].

> C'est celui du monde dans lequel nous vivons. En France, chaque jour, des centaines de milliers de femmes sont victimes de harcèlement. Des dizaines de milliers d'agressions sexuelles. Et des centaines de viols. Chaque jour. La caricature, elle est là. [8]

Ces deux extraits révèlent l'urgence de penser le corps et la relation au corps autre collectivement. En effet, l'excès mortifère qui est au cœur de la situation du corps féminin dans la société française contemporaine selon Caroline de Haas, et qui est entériné par la diatribe quasi grotesque du premier extrait, évoque bien les images du corps féminin trop touchable et trop touché qui ont jalonné notre étude. De cette manière, notre corpus à la fois préfigure et entre en conversation avec l'actualité. Toutefois, il est remarquable que bien que le corps féminin soit le premier point focal de nos œuvres, les textes et les films étudiés nous invitent à penser les corps altérisés et objectifiés par le genre et la sexualité, mais également par la couleur de la peau, la maladie, la précarité et toutes les autres conditions de la corporéité. À travers ces images, un dialogue entre les corps s'instaure. Une pensée dynamique de l'excès nous permet ainsi d'envisager une corporéité hors de la différence sexuelle, toujours mouvante et fluctuante. Peut-être est-il ainsi nécessaire d'« aller trop loin », pour sortir de l'excès mortifère et épouser une inter-corporéité multiple et transformatrice ? Ultimement, même s'il est impossible (et peu souhaitable) de tirer un message clair et unifié des textes et des films, la poétique excessive intermédiale développée dans notre corpus nous intime de nous tourner vers la littérature et le cinéma pour repenser le corps.

[8] Collectif, « 'Les porcs et leurs allié.e.s ont raison de s'inquiéter' : Caroline De Haas et des militantes féministes répondent à la tribune publiée dans *Le Monde* », *Franceinfo*, 10/01/2018 [en ligne] : <https://www.francetvinfo.fr/societe/droits-des-femmes/tribune-les-porcs-et-leurs-allie-e-s-ont-raison-de-sinquieter-caroline-de-haas-et-des-militantes-feministes-repondent-a-la-tribune-publiee-dans-le-monde_2553497.html> [consulté le 19/01/2018].

Bibliographie sélective

Sources primaires

Darrieussecq, Marie, *Truismes* (Paris : Gallimard, [1996] 1998)

— *Bref séjour chez les vivants* (Paris : Gallimard, [2001] 2002)

— *Clèves* (Paris : Gallimard, [2011] 2013)

Despentes, Virginie, *Baise-moi* (Paris : Grasset, [1993] 2017)

— *Les Jolies Choses* (Paris : J'ai Lu, [1999] 2001)

— *Baise-moi* (Paris : Arrow Video, [2000] 2013)

— *Vernon Subutex 1* (Paris : Grasset, 2015)

— *Vernon Subutex 2* (Paris : Grasset, 2015)

— *Vernon Subutex 3* (Paris : Grasset, 2017)

Nobécourt, Lorette, *La Démangeaison* (Paris : Grasset, [1994] 2009)

— *L'Équarrissage* (Paris : Grasset/Les Inrockuptibles, 1997)

— *La Conversation* (Paris : Grasset, 1998)

— *Nous* (Paris : Pauvert, 2002)

Van, Marina de, *Rétention*, Bonus *Dark Touch* (Paris : KMBO, [1997] 2014)

— *Dans ma peau* (Paris : Montparnasse, 2004)

— *Ne te retourne pas* (Paris : Wild Side Video, 2009)

Sources secondaires

Ahmed, Sara, « Animated Borders : Skin, Colour and Tanning », in Janet Price et Margrit Shildrick (Eds.), *Vital Signs : Feminist Reconfigurations of the Bio/logical Body* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998), pp. 45–64

Amette, Jacques-Pierre, « Femmes folles de leurs corps », *Le Point*, 14/03/1998, modifié le 25/01/2007 [en ligne] : <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-25/femmes-folles-de-leur-corps/1038/0/89478> [consulté le 16/01/2018]

Amilhat Szary, Anne-Laure, *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui ?* (Paris : Puf, 2015)

Andrieu, Bernard, *et al*., *La Peau. Enjeu de société* (Paris : CNRS, 2008)

Anzieu, Didier, *Le Moi-Peau* (Paris : Dunod, 1985)

Ardenne, Paul, *Extrême : Esthétique de la limite dépassée* (Paris : Flammarion, 2006)

Armbrecht, Tom, « Comment y faire face : La parole faite chair de Virginie Despentes », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, 50. 2 (2017), 83–98

« Association Psoriasis France » [en ligne] : <https://francepsoriasis.org/> [consulté le 31/01/2017]

Auzas, Noémie, « Du corps esclave au corps réseau dans la littérature antillaise », in Claude Fintz (Ed.), *Les Imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier* (Paris : L'Harmattan, 2008), pp. 189–98

Azalbert, Nicolas, « Le Corps défendant – *Dans ma peau* de Marina de Van », *Cahiers du cinéma* 574 (2002), 82–3

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard, 1970)

— *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, [1975] 2016)

Baldwin, Thomas, *The Picture as Spectre in Diderot, Proust and Deleuze* (London : Legenda, 2011)

Bancaud, Florence, Hélène Barrière et Susanne Böhmisch, « Le Corps-frontière », Appel à communications, Journées d'études « Le Corps-frontière » [en ligne] : <https://www.fabula.org/actualites/journees-d-etudes-le-corps-frontiere-aix-en-provence-15-16-juin-2018_80334.php> [consulté le 23/01/2018]

Bard, Christine, « La Tribune signée par Deneuve est 'l'expression d'un antiféminisme' », *Le Monde*, 12/01/2018 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/societe/article/2018/01/11/la-tribune-signee-par-deneuve-est-l-expression-d-un-antifeminisme_5240249_3224.html> [consulté le 19/01/2018]

Barker, Jennifer, *The Tactile Eye* (Berkeley : University of California Press, 2009)

Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris : Gallimard, [1980] 2003)

Bataille, Georges, *L'Érotisme* (Paris : Minuit, [1957] 2011)

Baussand, Maël et Perrine Kervran, « Les Règles de l'art menstruel », *Rouge comme les règles* (4/4), *LSD : La Série documentaire*, mise en ligne le 19/10/2017 [en ligne] : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/rouge-comme-les-regles-44-les-regles-de-lart-menstruel> [consulté le 08/01/2017]

Beaulé, Sophie, « Le Corps en devenir et la machine de guerre : Bérard, Chen, Darrieussecq et Dufour », *Recherches Féministes*, 27. 1 (2014), 129–44

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe I : les faits et les mythes* (Paris : Gallimard, [1949] 1976)

—*Le Deuxième Sexe II : l'expérience vécue* (Paris : Gallimard, [1949] 1976)

Bélot, Sophie, « *Baise-moi* : From a Political to a Social Female Friendship Film », *Studies in European Cinema*, 1. 1 (2004), 7–17

Berbec, Stephanie et Judith Butler, « We Are Worldless Without One Another : An Interview with Judith Butler », *The Other Journal : An Intersection of Theology and Culture*, (2017) [en ligne] : <https://www.versobooks.com/blogs/3304-we-are-worldless-without-one-another-an-interview-with-judith-butler> [consulté le 03/07/2017]

Berger, John, *Ways of Seeing*, Episode 2 (1972), YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg> [consulté le 26/11/2017]

Berthiaud, Emmanuelle, *Enceinte* (Paris : La Martinière, 2013)

Best, Victoria, et Martin Crowley, *The New Pornographies : Explicit Sex in Recent French Fiction and Film* (Manchester : Manchester University Press, 2007)

Beugnet, Martine, « Close-up Vision : Re-mapping the Body in the Work of Contemporary French Women Filmmakers », *Nottingham French Studies*, 45. 3 (2006), 24–38

— *Cinema and Sensation* : *French Film and the Art of Transgression* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007)

Boever, Arne de et Judith Butler, « Judith Butler on Demonstrating Precarity », *LA Review of Books*, 23/03/2015, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=3OmCnyXbgwI> [consulté le 24/02/2018]

Boltanski, Luc, *La Condition foetale. Une sociologie de l'engendrement et de l'avortement* (Paris : Gallimard, 2004)

Bonaventure, Lionel, « PMA, GPA, fin de vie : la France lance les états généraux de la bioéthique », *France 24* avec AFP, 18/01/2018 [en ligne] : <http://www.france24.com/fr/20180118-consultation-etats-generaux-bioethique-pma-gpa-intelligence-artificielle-genetique> [consulté le 19/01/2018]

Bordo, Susan R., *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture and the Body* (Berkeley : University of California Press, 1993)

Borgomano, Madeleine, « Ouvrir Hortense ou l'écorchée vive : *Horsita* de Lorette Nobécourt », in Nathalie Morello et Catherine Rodgers (Eds.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* (Amsterdam : Rodopi, 2002), pp. 233–51

Bourcier, Marie-Hélène, « Pipe d'auteur : la 'nouvelle vague pornographique française' et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *L'Esprit créateur*, 44. 3 (2004), 13–27

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Paris : Seuil, [1972] 2000)

Bourmeau, Sylvain, « La jeune fille et le sexe des magazines », *Libération Next*, 27/08/2011 [en ligne] : <http://next.liberation.fr/livres/2011/08/27/marie-darrieussecq_757249> [consulté le 02/01/2017]

Braidotti, Rosi, *Nomadic Feminist Theory in a Global Era*, UCD Humanites Institute, 5/11/2012 [en ligne] : <https://soundcloud.com/ucd-humanities/rosi-braidotti-nomadic> [consulté le 01/07/2017]

— *The Posthuman* (Cambridge : Polity, 2013)

— « Between the No Longer and the Not Yet : Variations on the Body » [en ligne] : <http://archeologia.women.it/user/cyberarchive/files/braidotti.htm> [consulté le 03/07/2017]

Bridet, Guillaume, « Le Corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (Eds.), *Le Roman français au tournant du XXe siècle* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004) [en ligne] : <http://books.openedition.org/psn/1699> [consulté le 16/01/2018]

Bruhn, Jørgen, « Heteromediality », in Lars Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010), pp. 225–36

Brusnel, François, et Virginie Despentes, *La Grande Librairie*, France 5, 18/05/2017, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=BZKb8T9vPzQ> [consulté le 01/07/2017]

Butler, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (London : Routledge, [1990] 1999)

— *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of Sex* (New York : Routledge, 1993)

— « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », in Katie Conboy, Nadia Medina et Sarah Stanbury (Eds.), *Writing the Body : Female Embodiment and Feminist Theory* (New York : Columbia University Press, 1997), pp. 401–19

— *Undoing gender* (New York : Routledge, 2004)

— *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence* (London : Verso, 2006)

— « Judith Butler : Your Behavior Creates Your Gender », *Big Think*, 06/06/2011, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc> [consulté le 05/01/2017]

— *Notes Towards a Performative Theory of Assembly* (Cambridge ; Mass. : Harvard University Press, 2015)

— « Kinship Trouble in *The Bacchae* », *Housman Lecture*, Department of Greek and Latin, 08/02/2017, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=ixwrw0PMC8I> [consulté le 31/03/2017]

C. D., « Lire Vernon Subutex 1, 2 et 3 de Virginie Despentes. Compte rendu, compte tenu d'un état d'urgence », *L'Homme et la société*, 203–204. 1 (2017), 249–60 [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2017-1-page-249.htm> [consulté le 14/12/2017]

Caine, Philippa, « Marvellous Bodies ? Strange Sex(es) ? — Fantastic Genre in Recent French Fiction », *Forum for Modern Languages Studies*, 44. 4 (2008), 427–44

Cairns, Lucille, « *Dissidences charnelles* : The Female Body in Revolt », in Thomas Baldwin, James Fowler et Shane Weller (Eds.), *The Flesh in the Text* (Bern : Peter Lang, 2007), pp. 205–25

Carlini Versini, Dominique, Marie Darrieussecq et Carine Fréville, « Écrire 'par tous les moyens' : Marie Darrieussecq et les sciences », *Dalhousie French Studies*, (2018), [en préparation]

Carlini Versini, Dominique, et Marina de Van, Entretien non publié (2018)

Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian : Female Homosexuality and Modern Culture* (New York : Columbia University Press, 1993)

Centre national des ressources textuelles et lexicales [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/>

Chadderton, Helena, *Marie Darrieussecq's Textual Worlds : Self, Society, Language* (Bern : Peter Lang, 2012)

Chadderton, Helena, et Gill Rye, *Marie Darrieussecq*, *Dalhousie French Studies*, 98 (2012)

Chareyron, Romain, « Horror and the Body : Understanding the Reworking of the Genre in Marina de Van's *Dans ma peau*/*In My Skin* (2001) », *Imaginations : Journal of Cross-Cultural Media Studies*, 4. 1 (2013), 70–81

— « The Body Out-of-Bounds : Trauma, Corporeality and Representation in Marina de Van's *Ne te retourne pas*/*Don't Look Back* (2009) », *Chimères*, 32 (2015), 51–60

Chaudier, Stéphane, « Petite Enquête sur le désir contemporain de spectralité », in Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (Eds.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine* (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002), pp. 209–23

Chevillot, Frédérique, « Les Délires solidaires de Despentes, de *Baise-moi* à *King Kong théorie* », in Élise Hugueny-Léger et Caroline Verdier (Eds.), *Solitaires, solidaires : Conflict and Confluence in Women's Writing in French* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2015), pp. 237–44

Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (Paris : Galilée, 2010)

Cohen, Josh, « Psychoanalytic Bodies », in David Hillman et Ulrika Maude (Eds.), *The Cambridge Companion to the Body in Literature* (Cambridge : Cambridge University Press, 2015), pp. 214–29

Collectif, « Nous défendons la liberté d'importuner indispensable à la liberté sexuelle », *Le Monde*, 09/01/2018 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html> [consulté le 19/01/2018]

Collectif, « 'Les porcs et leurs allié.e.s ont raison de s'inquiéter' : Caroline De Haas et des militantes féministes répondent à la tribune publiée dans *Le Monde* », *Franceinfo*, 10/01/2018 [en ligne] : <https://www.francetvinfo.fr/societe/droits-des-femmes/tribune-les-porcs-et-leurs-allie-e-s-ont-raison-de-sinquieter-caroline-de-haas-et-des-militantes-feministes-repondent-a-la-tribune-publiee-dans-le-monde_2553497.html> [consulté le 19/01/2018]

Cottille-Foley, Nora, « Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : mais qui finit à l'abattoir ? », *Women in French Studies*, 10 (2002), 188–206

Courtine, Jean-Jacques, Alain Corbin et Georges Vigarello, *Histoire du corps* 3. *Les mutations du regard. Le XXe siècle* (Paris : Seuil, 2006)

Coustere, Capucine, « Le Harcèlement de rue dans une perspective de genre : significations, effets, solutions » (Dissertation non publiée, Institut d'Études Politiques de Toulouse, 2014)

Crowley, Martin, « Contact ! », *L'Esprit créateur*, 47. 3 (2007), 1–6

Damlé, Amaleena, « Posthuman Encounters : Technology, Embodiment and Gender in Recent Feminist Thought and in the Work of Marie Darrieussecq », *Comparative Critical Studies*, 9. 3 (2012), 303–18

— *The Becoming of the Body : Contemporary Women's Writing in French* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014)

Damlé, Amaleena et Gill Rye, *Experiment and Experience : Women's Writing in France 2000–2010* (Bern : Peter Lang, 2013)

Dangy, Isabelle, « Sables, brouillards et autres nébuleuses : la matière spectrale dans les romans d'Anne-Marie Garat », in Jutta Fortin, et Jean-Bernard Vray (Eds.), *L'Imaginaire Spectral de la littérature narrative française contemporaine* (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002), pp. 197–207

Darrieussecq, Marie, « Je est unE autre », in Annie Oliver (Ed.), *Écrire l'histoire d'une vie* (Rome : Spartaco, 2007) [pages non disponibles]

— « La Princesse de Clèves est une héroïne du NON », *Bibliobs*, 20/08/2009, [en ligne] : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20090820.BIB3867/la-princesse-de-cleves-est-une-heroine-du-non.html> [consulté le 18/01/2017]

— *Rapport de police* (Paris : Gallimard, [2010] 2011)

Darrieussecq, Marie, et Jean-Paul Hirsh, « Maire Darrieussecq – *Clèves* », 06/09/2011, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU> [consulté le 02/01/2017]

Darrieussecq, Marie, et John Lambeth, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *French Review*, 79. 4 (2006), 806–18

Darrieussecq, Marie, et Alain Nicolas, « Marie et les cerveaux », *L'Humanité*, 13/09/2001 [en ligne] : <http://www.humanite.fr/node/252139> [consulté le 25/04/2017]

Darrieussecq, Marie, et Elisabeth Philippe, « Marie Darrieussecq : 'J'adorerais être reprise par Beyoncé' », *Bibliobs*, 30/10/2017 [en ligne] : <http://bibliobs.nouvelobs.com/tous-feministes/20171024.OBS6440/reactions/> [consulté le 30/01/2017]

Davis, Colin, *Haunted Subject : Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007)

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux* (Paris : Minuit, 1980)

Denoual, Fabienne, « Arpenter la chair. Vertige et opulence dans l'œuvre de Jenny Saville », in Steven Bernas et Jamil Dakhlia (Eds.), *La Chair à l'image* (Paris : L'Harmattan, 2006)

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx* (Paris : Galilée, 1993)

Derrida, Jacques, et Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision* (Paris : Galilée, 1996)

Despentes, Virginie, « Nous avons été cette gamine », *Le Monde*, 20/10/2011 [en ligne] : <www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/20/nous- avons- ete- cette- gamine_1590708_3260.html> [consulté le 23/04/2018]

Despentes, Virginie, et Sophie Joubert, « Virginie Despentes, *Vernon Subutex 3* – Intégrale », Maison de la Poésie, 01/06/2017, mis en ligne le 13/06/2017, YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=l2R8t7d0FkU> [consulté le 30/04/2018]

Détrez, Christine, *La Construction sociale du corps* (Paris : Seuil, 2002)

Détrez, Christine, et Anne Simon, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral* (Paris : Seuil, 2006)

Dictionnaire de français Larousse [en ligne] : <http://www.larousse.fr/dictionnaires>

Dittmar, Pierre-Olivier, et Frédéric Joulian, « Des Corps frontières », *Techniques & Culture*, 60 (2013) [en ligne] : <http://journals.openedition.org/tc/6967> [consulté le 08 janvier 2018]

Dupont, Gaëlle, « Les anti-IVG de la Marche pour la vie défilent dimanche à Paris », 21/01/2017 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/famille-vie-privee/article/2017/01/21/les-anti-ivg-de-la-marche-pour-la-vie-ravis-du-soutien-du-mouvement-sens-commun_5066596_1654468.html> [consulté le 25/09/2017]

« États généraux de la bioéthique 2018 » [en ligne] : <https://etatsgenerauxdelabioethique.fr/> [consulté le 27/04/2018]

Faucher, Philippe, et Danielle Hassoun, *IVG médicamenteuse* (Paris : Estem, 2005)

Fayard, Nicole, « The Rebellious Body as Parody : *Baise-moi* by Virginie Despentes », *French Studies*, 11. 1 (2006), 63–77

—, « Sadeian Sisters : Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentes», in Sarah F. Donachie et Kim Harrison (Eds.), *Love and Sexuality : New Approaches in French Studies* (Bern : Peter Lang, 2005), pp. 101–20

Ferniot, Christine, et Delphine Peras, « Marie Darrieussecq a-t-elle versé dans le trash avec *Clèves* ? », *L'Express*, 29/08/2011 [en ligne] : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-darrieussecq-a-t-elle-verse-dans-le-trash-avec-cleves_1024339.html> [consulté le 02/01/2017]

Fevret, Christian, *Marie Darrieussecq, Lorette Nobécourt. Folles de leur corps*, *Les Inrockuptibles*, 139, 18/02/1998

Filleul, François, « La Revendication du corps chez Lorette Nobécourt. Désir versus aliénation », *Revista de filología*, 20 (2002), 71–85

Foo, Carissa Cai Li, *A Literary Feminist Phenomenology of Place in Early Twentieth Century Women's Writing* (thèse non publiée, Durham University, 2017).

Fortin, Jutta, et Jean-Bernard Vray, *L'Imaginaire Spectral de la littérature narrative française contemporaine* (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002)

Foucault, Michel, « Le Corps utopique », France Culture (1966), YouTube [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGlUNY> [consulté le 22/01/2018]

— *Surveiller et punir : naissance de la prison* (Paris : Gallimard, 1975)

— *Histoire de la sexualité. Tome 1 : la volonté de savoir* (Paris : Gallimard, [1984] 1994)

Freud, Sigmund, trad. Bertrand Féron, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais* (Paris : Gallimard, 2011)

Fréville, Carine, « Avortements et violences maternelles dans les œuvres de Lorette Nobécourt », *International Journal of Francophone Studies*, 15. 2 (2012), 257–75

— « Ghosts of Influence ? Spectrality in the Novels of Marie Darrieussecq », in Thomas Baldwin, James E. Fowler et Ana de Medeiros (Eds.), *Questions of Influence in Modern French Literature* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013), pp. 180–93

Garcés Jensen, Jessica, « Histoires de ventre : The Menopausal Body in Marie Darrieussecq's *Truismes* », *Symposium : A Quaterly Journal in Modern Literatures*, 71. 1 (2017), 1–13

Garrington, Abbie, « Touching Texts : The Haptic Sense in Modernist Literature », *Literature Compass*, 7. 9 (2010), 810–23

— *Haptic Modernism. Touch and the Tactile in Modernist Writing* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013)

Gil, Cécilia, « Monstrosity in Post-1990 French Women's Writing : A Case Study of Four Authors » (thèse non publiée, Newcastle University, 2016)

Guénif-Souilamas, Nacira, « Le Corps-frontière, traces et trajets postcoloniaux », in Achille Mbembe *et al*. (Eds.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française* (Paris : La Découverte, « Cahiers libres », 2010), pp. 217–29

Guillaumin, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature* (Paris : Coté-femmes, 1992)

Haraway, Donna, « The Persistence of Vision », in Nicolas Mirzoeff (Ed.), *The Visual Culture Reader* (London : Routledge, 1998), pp. 191–98

Holmes, Diana, *French Women's Writing, 1848–1994* (London : Athlone, 1996)

Horeck, Tanya et Tina Kendall, *The New Extremism in Cinema : From France to Europe* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011)

Jablonski, Nina G., *Skin : A Natural History* (Berkeley : University of California Press, [2006] 2013)

Jones, Katie, *Representing Repulsion : The Aesthetics of Disgust in Contemporary Women's Writing in French and German* (Bern : Peter Lang, 2013)

Jordan, Shirley Ann, « 'Dans le mauvais goût pour le mauvais goût' ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », in Nathalie Morello et Catherine Rodgers (Eds.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* (Amsterdam : Rodopi, 2002), pp. 121–39

— « Saying the Unsayable : Identities in Crisis in the Early Novels of Marie Darrieussecq », in Gill Rye and Michael Worton (Eds.), *Women's Writing in Contemporary France : New Writers, New Literatures in the 1990s* (Manchester : Manchester University Press, 2002), pp. 142–53

— *Contemporary French Women's Writing : Women's Visions, Women's Voice, Women's Lives* (Bern : Peter Lang, 2004)

— « 'Un grand coup de pieds dans le château de cubes' : Formal Experimentation in Marie Darrieussecq's *Bref séjour chez les vivants* », *Modern Language Review*, 100. 1 (2005), 51–67

— « Close-Up and Impersonal : Sexual/Textual Bodies in Contemporary Women's Writing », *Nottingham French Studies*, 45. 3 (2006), 8–23

— « Entretien avec Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, 98 (2012), 133–46

Kemp, Simon, « Darrieussecq's Mind », *French Studies*, 62. 4 (2008), 429–41

Kennedy, Barbara M., *Deleuze and Cinema : The Aesthetics of Sensation* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000)

Kim, Annabel L., « Marie Darrieussecq's *Clèves* : A Wittigian Rewriting of Adolescence », *Studies in 20th and 21st Century Literature*, 40. 1 (2016) [en ligne] : <http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1849&context=sttcl> [consulté le 03/12/2017]

Koos, Leonard R., « Abortion », in Eva Martin Sartori (Ed.), *The Feminist Encyclopedia of French Literature* (Westport : Greenwood Press, 1999), pp. 3–6

Kristeva, Julia, *Polylogue* (Paris : Seuil, 1977)

— *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Paris : Seuil, 1980)

Laqueur, Thomas, *Making Sex : Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge ; Mass. : Harvard University Press, 1992)

Lasserre, Audrey, « Mon corps est à toi. Écritures du corps dans les romans de femmes de la fin du XXe siècle », in Noël Bursh et Héléna Marquié (Eds.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?* (Paris : L'Harmattan, 2006), pp. 69–88

Le Breton, David, *La Peau et la trace : sur les blessures de soi* (Paris : Métailié, 2003)

— « Idéologies sensorielles du racisme : voir la laideur de l'autre », in Bernard Andrieu *et al*. (Eds.), *La Peau. Enjeu de société* (Paris : CNRS, 2008), pp. 245–56

— *La Sociologie du corps* (Paris : Puf, 2008)

Leclerc, Annie, *Parole de femme* (Paris : Babel, 2001)

Lennon, Kathleen, « Feminist Perspectives on the Body », in Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014) [en ligne] : <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/feminist-body/> [consulté le 20/11/2017]

Le Vaillant, Luc, « Très chair. Lorette Nobécourt, 29 ans, écrivain, publie *La Conversation*. Un deuxième roman plein de corps. », *Libération*, 28/03/1998 [en ligne] : <http://www.liberation.fr/portrait/1998/03/28/tres-chair-lorette-nobecourt-29-ans-ecrivain-publie-la-conversation-un-deuxieme-roman-plein-de-corps_230048> [consulté le 16/01/2018]

Leyris, Raphaëlle, « Une vraie jeune fille », *Le Monde*, 20/10/2011 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/20/une-vraie-jeune-fille_1590709_3260.html> [consulté le 05/01/2017]

Louar, Nadia, « Version femmes plurielles : relire *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Palimpsestes*, 22 (2009) [en ligne] : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/191> [consulté le 03/12/2017]

Lundquist, Caroline, « Being Torn : Toward a Phenomenology of Unwanted Pregnancy », *Hypatia*, 23. 3, (2008), 136–55

Lupton, Deborah et Virginia Schmied, « The Externality of the Inside : Body Images of Pregnancy », *Nursing Inquiry*, 8. 1 (2001), 32–40

McGrath, Dearbhla, « Trauma and Transformation : Eating Disorders in Marie Darrieussecq's *Truismes* » in Petra M. Bagley, Francesca Calamita et Kathryn Robson (Eds.), *Starvation, Food Obsession and Identity : Eating Disorders in Contemporary Women's Writing* (Bern : Peter Lang, 2018), pp. 145–65

Marcheix, Daniel et Nathalie Watteyne, *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980* (Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2007)

Mari, Mikkola, « Feminist Perspectives on Sex and Gender », in Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (2017) [en ligne] : <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-gender/> [consulté le 13/11/2017]

Marks, Laura U., *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiement and the Senses* (Durham ; NC : Duke University Press, 2000)

— *Touch* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002)

McMahon, Laura, *Cinema and Contact : The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis* (Oxford : Legenda, 2012)

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible* (Paris : Gallimard [1964] 1995).

Méaux, Danièle, « Photographie et revenance : une autre approche de l'histoire », in Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (Eds.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine* (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002), pp. 111–23

Miller, William Ian, *The Anatomy of Disgust* (Cambridge ; Mass. : Harvard University Press, 1997)

Ministère de la Santé, « IVG : un droit garanti par la loi », 25/09/2013, mis à jour le 19/10/2017 [en ligne] : <https://ivg.gouv.fr/ivg-un-droit-garanti-par-la-loi.html> [consulté le 11/02/2018]

Morello, Nathalie, « *La Démangeaison* et *La Conversation* de Lorette Nobécourt : Quand 'le parler chair' devient révolte… féministe ? », *Romance Studies*, 20. 1 (2002), 65–76

— « Avortement/accouchement/de soi/de l'autre : le douloureux apprentissage de l'être femme dans la fiction de Nobécourt », *Australian Journal of French Studies*, 42. 1 (2005), 122–35

Morello, Nathalie, et Catherine Rodgers, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* (Amsterdam : Rodopi, 2002)

Morrissey, Priska, et Emmanuel Siety, *Filmer la peau* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017)

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in Leo Braudy et Marshall Cohen (Eds.), *Film : Psychology, Society and Ideology* (Oxford : Oxford University Press, 1999)

Omélianenko, Irène, « Le Blanchiment de la peau : un obscur désir de clarté », *Sur Les Docks*, France Culture, 24/02/2016 [en ligne] : <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-

les-docks/le-blanchiment-de-la-peau-un-obscur-desir-de-clarte> [consulté le 30/01/2017]

Palmer, Tim, *Brutal Intimacy : Analyzing Contemporary French Cinema* (Hanover : Wesleyan University Press, 2011)

— « *Don't Look Back* : An Interview with Marina de Van », *French Review*, 83. 5 (2010), 96–103

Pawlikowska, Kamilla, *Anti-Portraits : Poetics of the Face in Modern English, Polish and Russian Literature* (Amsterdam : Brill Rodopi, 2015)

Peeren, Esther, et María del Pilar Blanco, *Popular Ghost : The Haunted Spaces of Everyday Culture* (New York : Continuum, 2010)

— *The Spectralities Reader : Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory* (New York : Bloomsbury Academic, 2013),

Penjon, Jacqueline, *Trop c'est trop : études sur l'excès en littérature* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005)

— *Débordements : études sur l'excès* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006)

Perrot, Michelle, *Mon histoire des femmes* (Paris : Seuil, 2008)

Phillips, John, *Forbidden fictions : Pornography and Censorship in Twentieth-Century French Literature* (London : Pluto Press, 1999)

Posthumus, Stephanie, « Posthuman Conjectures : Animal and Ecological Sciences in Marie Darrieussecq's Dystopian Fiction », *Dalhousie French Studies*, (2018) [en préparation]

Price, Janet, et Margrit Shildrick, *Vital Signs : Feminist Reconfigurations of the Bio/logical Body* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998)

— *Feminist Theory and the Body : A Reader* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1999)

Quandt, James, « Flesh and Blood : Sex and Violence in Recent French Cinema », in Tanya Horeck et Tina Kendall (Eds.), *The New Extremism in Cinema : From France to Europe* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011), pp. 18–28

— « More Moralism from that 'Wordy Fuck' », in Tanya Horeck et Tina Kendall (Eds.), *The New Extremism in Cinema : From France to Europe* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011), pp. 209–13

Rabaté, Dominique, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre », in Jutta Fortin, et Jean-Bernard Vray (Eds.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine* (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002), pp. 247–58

Rey-Lefebvre, Isabelle, « Bancs inconfortables, picots, rochers… une campagne contre les dispositifs anti-SDF », *Le Monde*, 07/12/2017 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/societe/article/2017/12/07/soyons-humains-la-fondation-abbe-pierre-lance-une-campagne-contre-les-dispositifs-anti-sdf_5226101_3224.html> [consulté le 14/02/2018]

Riviere, Joan, « Womanliness as Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, 10 (1929), 303–13

Robson, Kathryn, « L'Écriture de Peau : The Body as Witness in Lorette Nobécourt's *La Démangeaison* », *Nottingham French Studies*, 45. 3 (2006), 66–77

Rodgers, Catherine, « 'Entrevoir l'absence des bords du monde' dans les romans de Marie Darrieussecq », in Nathalie Morello et Catherine Rodgers (Eds.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* (Amsterdam : Rodopi, 2002), pp. 83–103

Rodgers, Julie, « Body Politics in *Truismes* : The Tyranny of Slenderness », *Dalhousie French Studies*, 98 (2012), 29–38

Rodrigues-Ely, Nina, « Esthétique de l'excrément », *Observatoire de l'art contemporain*, 17/05/2016 [en ligne] : <http://www.observatoireartcontemporain.com/revue_decryptage/tendance_a_suivre.php?id=20120822> [consulté le 29/09/2017]

Rolla, Chiara, « *Clèves* de Marie Darrieussecq : parcours de lecture et tentative(s) de définition(s) », *Cahiers de Narratologie*, 23 (2012) [en ligne] : <http://narratologie.revues.org/6630> [consulté le 06 février 2017]

Rouyer, Philippe et Marina de Van, « Entretien : Marina de Van. Le Corps-objet », *Positif*, 502 (2002), 28–31

Rye, Gill, *Hybrid Voices, Hybrid Texts : Women's Writing at the Turn of the Millenium*, *Dalhousie French Studies*, 68 (2004)

—*A New Generation : Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women's Writing in French*, *L'Esprit créateur*, 45. 3 (2005)

Rye, Gill et Michael Worton, *Women's Writing in Contemporary France : New Writers, New Literatures in the 1990s* (Manchester : Manchester University Press, 2002)

Rye, Gill et Carrie Tarr, *Focalizing the Body in Contemporary Women's Writing and Filmmaking in France*, *Nottingham French Studies*, 45. 3 (2006)

Salem Levy, Tatiana, « Le Corps hors de soi : une analyse de l'excès dans l'œuvre de Samuel Rawet », in Jacqueline Penjon (Ed.), *Débordements : études sur l'excès* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006), pp. 177–89

Schaal, Michèle A., « Virginie Despentes or a French Third-Wave of Feminism ? », in Erika Fulöp et Adrienne Angelo (Eds.), *Cherchez la femme : Women and Values in the Francophone World* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2011), pp. 39–55

— « Le 'Je' comme 'jeu' : genre féminin et performance dans *Truismes* de Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, 98 (2012), 49–58

— *Une troisième vague féministe et littéraire : les femmes de lettres de la nouvelle génération* (Amsterdam : Brill Rodopi, 2017)

Schiebinger, Londa L., *Feminism and the Body* (Oxford : Oxford University Press, 2000)

Sconce, Jeffrey, *Haunted Media : Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham ; NC : Duke University Press, 2000)

Service Public, « Reconnaissance d'un enfant (couple non marié) », Direction de l'information légale et administrative (Premier ministre), Ministère chargé de la Justice, vérifié le 08/04/2016 [en ligne] : <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F887> [consulté le 28/03/2017]

— « Revenu de solidarité active (RSA) » [en ligne] : <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/N19775> [consulté le 21/06/2017]

Shildrick, Margrit, *Leaky Bodies and Boundaries* : *Feminism, Postmodernism and (Bio)Ethics* (London : Routledge, 1997)

Sibireff, Anne-Marie, « L'excès, un défaut ? », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 77. 3 (2009), 13–22

Simon Anne, « *Tota mulier in utero* ? Réorientations de la maïeutique chez les romancières contemporaines », in Hugues Marchal et Anne Simon (Eds.), *Voyages intérieurs : actes de la journée d'étude du 18 juin 2004*, (2004), 32–43 [en ligne] : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00454034/document> [consulté le 09/10/2017]

— « Vénus ouvertes : procréation et avortement chez les romancières contemporaines », in Julia Kristeva (Ed.), *Guerre et paix des sexes* (Paris : Hachette, 2009), pp. 242–50

— « Déterritorialisations de Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, 93 (2010), 17–26

Smelik, Anneke, « Feminist Film Theory », in Pam Cook (Ed.), *The Cinema Book* (London: BFI, 2007), pp. 491–504

Sobshack, Vivian, *The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Experience* (Princeton : Princeton University Press, 1992)

— *Carnal Thoughts : Embodimennt and Moving Image Culture* (Berkeley : University of California Press, 2009)

Solé, Robert, « L'Écriture physique de Marie Darrieussecq », *Le Monde*, 20/05/2010 [en ligne] : <http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/05/20/l-ecriture-physique-de-marie-darrieussecq_1360601_3260.html> [consulté le 16/01/2018]

Stanley, Douglas Edric, « Déterritorialisation », *Abstract Machine* [en ligne] : <http://www.abstractmachine.net/thesis/abstracts.php?nom=déterritorialisation> [consulté le 21/09/2017]

Stojanovic, Sonja, « Marie Darrieussecq's Ghost », *Symposium : A Quaterly Journal in Modern Literatures*, 69. 4 (2015), 190–202

— « 'J'ai mangé, j'ai mangé' [I ate and ate] : Accumulation and Excess in Marie Darrieussecq's *Truismes* », in Petra M. Bagley, Francesca Calamita et Kathryn Robson (Eds.), *Starvation, Food Obsession and Identity : Eating Disorders in Contemporary Women's Writing* (Bern : Peter Lang, 2018), pp. 167–86

Stoller, Silvia, « The Indeterminable Gender : Ethics in Feminist Phenomenology and Poststructuralist Feminism », *Janus Head*, 13. 1 (2013), 17–34

Tarr, Carrie. « Director's Cuts : The Aesthetic of Self-Harming in Marina de Van's *Dans ma peau* », *Nottingham French Studies*, 45. 3 (2006), 78–91

— « Mutilating and Mutilated Bodies », in Flavia Laviosa (Ed.), *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean* (New York : Palgrave Macmillan, 2010)

Thibout, Lorette, *L'Avortement vingt ans après. Des femmes témoignent, des hommes aussi* (Paris : Albin Michel, 1995)

Trésor de la langue française informatisé [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>

Trout, Colette, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf* (Amsterdam : Brill Rodopi, 2016)

Van, Marina de, *Making of, Ne te retourne pas* (Paris : Wild Side Video, 2009)

Van, Marina de, et Claire Vassé, *Marina de Van : Entretien*, 2009 [en ligne] : <http://medias.unifrance.org/medias/145/152/39057/presse/ne-te-retourne-pas-dossier-de-presse-francais.pdf> [consulté le 19/04/2017]

Vasse, David, « Riposte cutanée : le cinéma au scalpel de Marina de Van », in Priska Morrissey et Emmanuel Siety (Eds.), *Filmer la peau* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017), pp. 85–94

Walon, Sophie, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs*, 10 (2013) [en ligne] : http://journals.openedition.org/entrelacs/530 [consulté le 23/01/2018]

— « Le Corps comme énigme, symptôme et protestation dans *Dans ma peau* de Marina de Van » [en ligne] : <https://www.academia.edu/33871434/Le_corps_comme_énigme_symptôme_et_protestation_dans_Dans_ma_peau_de_Marina_de_Van> [consulté le 19/02/2018]

— « Esthétique de la peau et dramaturgies incarnées dans le cinéma français », in Priska Morrissey et Emmanuel Siety (Eds.), *Filmer la peau* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017), pp. 71–84

Werner, Florian, trad. Tereza Kuldova, « Excerpts from 'Dark Matter : The History of Shit' », *Journal of Extreme Anthropology*, 1.1 (2017), 63–80

Williams, Linda, « Film Bodies : Gender, Genre and Excess », *Film Quaterly*, 44. 4 (1991), 2–13

Wimmer, Leila, « 'Sex and Violence from a Pair of Furies' : The Scandal of *Baise-moi* », in Tanya Horeck et Tina Kendall (Eds.), *The New Extremism in Cinema : From France to Europe* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011), pp. 130–41

Young, Iris Marion, *On Female Body Experience : 'Throwing Like a Girl' and Other Essays* (Oxford : Oxford University Press, 2005)

Wolf, Naomi, *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women* (New York : Perennial, 2002)

Annexe

Chapitre 1

Dans ma peau

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Chapitre 2

Rétention

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Chapitre 3

Baise-moi

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

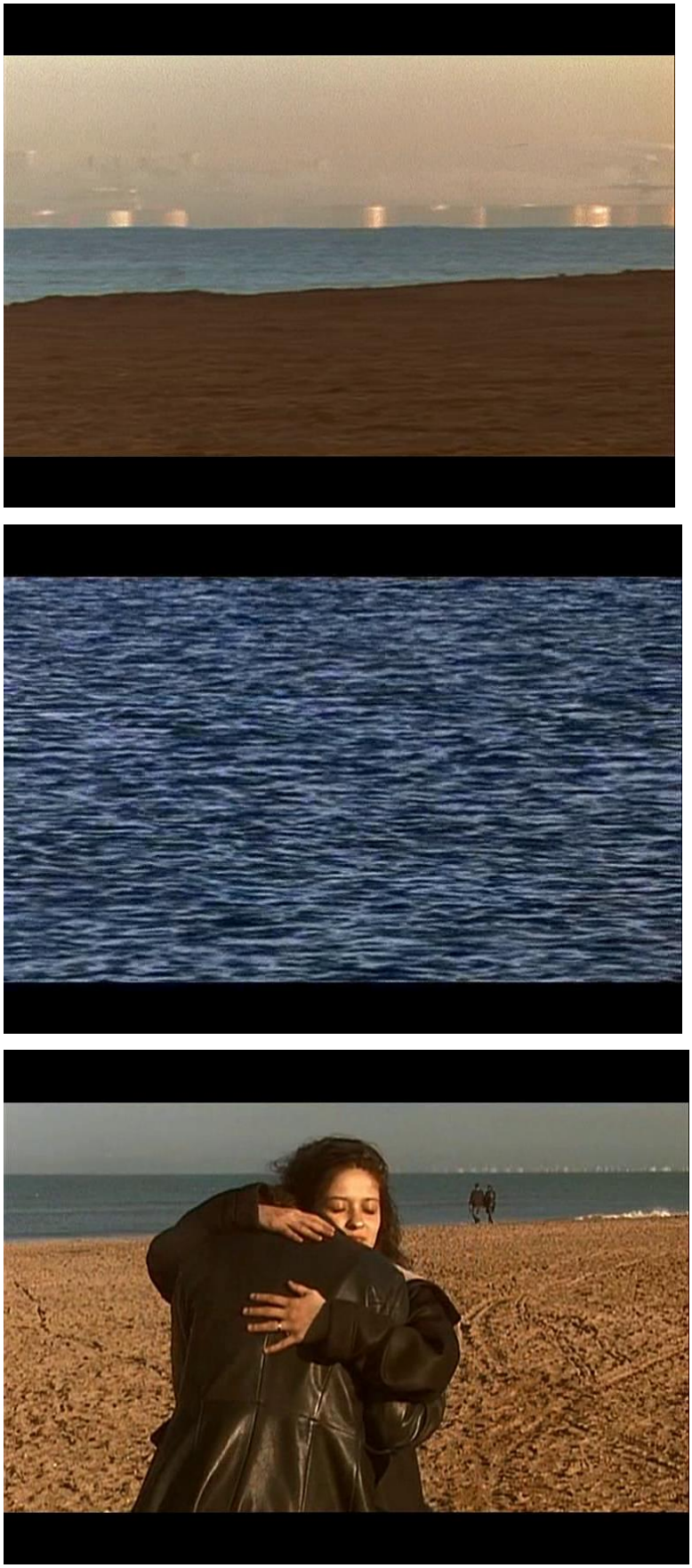

Fig. 5

Chapitre 4

Ne te retourne pas

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4