UNIVERSITE PARIS 8 – VINCENNES – SAINT-DENIS
ECOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THEORIES DU SENS

UNIVERSITY OF HELSINKI, FACULTY OF ARTS
DEPARTMENT OF PHILOSOPHY, HISTORY, CULTURE AND ART STUDIES

Doctorat en cotutelle
Études de genre (Gender Studies) / Littérature générale et comparée

Heta RUNDGREN

Vers une théorie du roman postnormâle

Féminisme, réalisme et conflit sexuel chez Doris Lessing, Märta Tikkanen, Stieg Larsson et Virginie Despentes.

Thèse dirigée par

Anne E. Berger, Professeure de Littérature française et études de genre

Tuija Pulkkinen, Professor of Gender Studies

Présentée à l'Université Paris 8 et à la Faculté des Lettres de l'Université de Helsinki, soutenue publiquement le 12 décembre 2016 à 14h à l'Université Paris 8

Jury :
Claudia LINDÉN, Associate Professor in Comparative Literature, Södertörn University, Sweden.
Frédéric REGARD, Professeur de littérature anglaise, Université Paris 4 – Sorbonne.
Denise RILEY, Professor of Poetry and History of Ideas, University of East Anglia, UK.
Tiphaine SAMOYAULT, Professeure de littérature comparée, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

Vers une théorie du roman postnormâle – Féminisme, réalisme et conflit sexuel chez Doris Lessing, Märta Tikkanen, Stieg Larsson et Virginie Despentes.

Entre littérature comparée et études de genre, cette thèse vise à théoriser ce que j'appelle le roman *postnormâle*. A partir d'un corpus constitué d'un ensemble de romans européens contemporains [*The Golden Notebook* de Doris Lessing (1962), *Les Hommes ne peuvent être violés* (1975) de Märta Tikkanen, la trilogie *Millénium* ou *Les Hommes qui haïssent les femmes* (2005-2007) de Stieg Larsson et *Apocalypse bébé* (2010) de Virginie Despentes], d'une part, et d'un corpus de textes théoriques, littéraires et féministes, d'autre part, j'analyse la façon dont le roman postnormâle reprend le discours social concernant la différence des sexes pour s'adresser à un large public, tout en déplaçant subtilement les conventions réalistes afin d'inscrire dans l'écriture l'expérience du conflit sexuel du point de vue des femmes, voire des lesbiennes.

Je procède en quatre étapes : j'étudie 1) l'ancrage des romans dans un « réel réaliste » et la fonction du détail dans l'esthétique postnormâle ; 2) le sociogramme du 'féminisme' dans les romans et leur réception ; 3) le récit de ce que j'appelle le contre-viol ; 4) l'inscription du désir-femme et la figuration, voire la constitution, d'un entr'elles. Ma proposition de théorisation du roman postnormâle s'inscrit dans une perspective postmoderne : elle implique de suspendre, sans toutefois l'ignorer, la double question de la littérarité et de l'évaluation des œuvres, au profit d'une étude de l'objet littéraire en contexte. Enfin, du point de vue de la théorie féministe, ce travail ambitionne de repenser les liens entre les notions de *féminin* et de *queer*, à l'aune des théories féministes et lesbiennes contemporaines.

Theorizing the *postnormâle* novel. Feminism, realism and sexual conflict in the works of Doris Lessing, Märta Tikkanen, Stieg Larsson and Virginie Despentes.

Situated at the intersection between comparative literature and gender studies, this dissertation theorizes what I term the *postnormâle* novel. It deploys readings of four contemporary European novels along with a corpus of literary and feminist theory. The novels include Doris Lessing's *The Golden Notebook* (1962), Märta Tikkanen's *Manrape* (1975), Stieg Larsson's *Millenium* trilogy or *The Girl with the Dragon Tattoo* (2005-2007) and Virginie Despentes's *Apocalypse baby* (2010). My analysis of these texts examines the way in which the *postnormâle* novel reclaims social discourses of sexual difference for a mass audience while subtly displacing realist conventions in order to inscribe women's—or lesbians'—experience of sexual conflict into the text.

A four step process is used to study the work. First, I anchor the novels to a "realist real", and study the function of detail within the *postnormâle* aesthetic. Then I chart the sociogram 'feminism' in the novels and their reception. Thirdly, I read the narrative of what I call "counter-rape", and lastly the inscription of woman-desire and the figuration—the constitution even—of *entr'elles*, a feminist space. The perspective of my study is postmodern, which implies a suspension—but not a disbelief—of the twofold question of literary status and literary evaluation, in order to focus on texts in their contexts. In this process, I aim to rethink the link between the notions of the *feminine* and the *queer* in light of contemporary feminist and lesbian perspectives.

Remerciements

L'aventure de thèse n'a pas été pour moi une expérience solitaire, au contraire. Cette étude est le fruit des échanges avec des gens magnifiques : qu'elles soient toutes remerciées.

Mes deux directrices, Anne Berger et Tuija Pulkkinen, m'ont fait découvrir l'espace de la théorie féministe et queer, un cadeau intellectuel et de vie dont on ne peut mesurer la force transformatrice. Les deux sont des brilliantes théoriciennes. Anne, une lectrice superbe, a régulièrement trouvé, dans mon travail, les questions qui n'avaient pas encore émergées à mes propres yeux. Je pouvais compter sur sa présence et ses subtiles propositions jusqu'aux derniers moments. Tuija a su m'introduire aux bonnes personnes et références aussi bien en Finlande qu'à l'international. Toujours curieuse de nouvelles manières de faire, elle m'a encouragé dans divers projets créatifs tout de long de la thèse. Bref, je n'aurais pas pu trouver de meilleures directrices de thèse.

Mes très généreuses et infatiguables relectrices ont corrigé mon français tout en m'en offrant des magnifiques lectures de mon travail : Claire Paulian, Marie-Jeanne Zenetti, Camille Bloomfield, Alice Coutant. Toutes les fautes qui restent sont bien évidemment ma responsabilité. Tout comme Anne, elles ont continué à me dire « mais c'est normal » ! I wish ! Leur soutien a été exceptionnel.

Je suis reconnaissante aux membres de jury qui ont accepté l'invitation à participer à la lecture postnormâle, Claudia Lindén, Frédéric Regard, Denise Riley et Tiphaine Samoyault. Je remercie également Pierre Bayard, dont la recherche conduite dans un mode ludique m'a beaucoup inspiré et qui a été mon premier directeur de thèse. Merci aussi à Heta Pyrhönen, pour l'encouragement, et pour son amour de Bridget Jones.

Je ne ferais pas ce que je fais sans mon accompagnatrice de route de thèse, Lily Robert-Foley, dont l'incroyable énergie créative et intellectuelle a soufflé le courage dont j'avais besoin non seulement pour cette thèse mais pour nombreux projets créatifs qui l'ont accompagné. Merci.

Je remercie également : mon équipe d'accueil *Littérature et histoires* à Paris 8, en particulier Mireille Séguy. L'Ecole doctorale Pratiques et théories du sens. Le Groupe de Recherche des doctorant.e.s en Genre de Paris 8, surtout Akila Kizzi, Kamila Bouchemal, Melinda Mod, Anne-Marie Van Bockstaele, Sylvain Gasançon, Alejandra Bello et Guillaume Roucoux. Le groupe de recherche « Politics of Philosophy and Gender », Heini Kinnunen, Jacek Kornak, Julian Honkasalo, Sanna Karhu, Soili Petäjäniemi-Brown, Mervi Patosalmi, Anna Elomäki et Eeva Urrio. Laboratoire du contemporain et Lionel Ruffel. Le groupe de « Tyhmä yliopisto » (« Université Stupide »). Nina Järviö pour l'expérience de l'enseignement à deux. Toutes les personnes avec lesquelles j'ai travaillé et papoté dans les bureaux et le « couloir » des études de genre pendant l'année passée à l'Université de Helsinki. Gonzalo Yañez-Quiroga, pour ses sensibilités sur les différences entre le Sens et les sens et son courage. Lara Cox pour son intelligence et son écoute. Lenka Vráblíková, Evelina Johansson, Ian Zdanowicz, Kira Ribeiro, Claire van Poperin, Claire Finch, The Very Rich Hours, l'Equipe l'Efféminin, Suvi et Ari, Malala, Mustikka, QFemZine, et les magnifiques femmes du groupe de lecture féministe à Helsinki, Iina, Maija, Sanna, Ilona et Heidi. Mes étudiantes et étudiants de finnois à l'Institut Finlandais. Les îles post-exotiques. Parmi les chercheuses dont les commentaires ont été particulièrement importants, je remercie Clare Hemmings, Elsa Dorlin, Drucilla Cornell, Hélène Cixous.

Aura Sevón, kiitos, pour avoir été la motrice de l'expérience de traduction de Cixous à vingt doigts, pour l'amitié avant et après, merci en particulier pour le projet de punk féministe Haureudenkäynti. Kiitos aussi à ma cousine presqu'identiqu'en apparence Anna Välimaa dont le nom-du-père est le nom de ma mère : « Entre-terre ».

Financièrement, cette thèse a été rendue possible par le soutien des instances suivantes : Koneen säätiö/Kone Foundation, SKY – le programme doctorale en études de genre de l'Université de Helsinki, Suomalainen Konkordia-liitto. Le programme « Kaksin » de l'Institut Français en Finlande et le projet de l'Académie de Finlande (Suomen Akatemia) de Tuija Pulkkinen ont financé les nombreux voyages entre la France et la Finlande.

**

Et encore, mes familles.

Bien avant d'entrer en thèse j'étais inspirée par ma chère amie, mon idole, la pionnière dans son domaine en Finlande, ma compagne de lecture Riikka Tuori : kiitos.

Kissssa à ma famille féministe parisienne, les chattes. Ce sont elles qui se cachent derrière les nombreuses traductions de l'anglais envers le français dans cette thèse : les capacités langagières des chattes sont étonnantes.

Grazie à ma famille italienne.

Kiitos à ma famille finlandaise « de naissance ». Ma sœur, mes frères et leurs familles sont toujours là pour m'héberger, pour discuter, pour partager. Ma mère m'a transmis sa *care* mais également son esprit critique, sa curiosité et ses connaissances des langues et cultures étrangères ; mon père, le patriarche anacronique mais – dieu merci ! – capable d'autodérision, m'a transmis la passion de transformer le monde. Leur amour qui libère et pousse à découvrir le monde ne cesse de m'étonner.

Carlo, tu m'a encouragé à commencer la thèse et depuis tu m'accompagne de très près et de très loin, tu me laisse venir et repartir, tu me pose un tas de défis intellectuels et corporéels. En plus, tu m'as transmis ton amour de la cuisine et du quotidien. Merci.

Sommaire

Remerciements **7**

Entr$_{é}$e **11**

1. Le roman postnormâle entre réalisme et féminisme **27**

2. Le discours social et la perspective féministe **125**

3. Le réel du viol : versions et inversions **203**

4. Vers un entr'elles **301**

Sortie **405**

Bibliographie **411**

Index des noms propres **435**

Table des matières **439**

Entr$_{é}$e

Elles disent qu'il n'y a pas de réalité avant que les mots les règles les règlements lui aient donné forme.
(Monique Wittig, 1969)

que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes
(Hélène Cixous, 1975)

mise en orbite autour de ses gestes, à elle
(Virginie Despentes, 2010)

Cette thèse est au moins double : la lecture critique des romans est accompagnée, tout du long, de lectures critiques de la théorie féministe et, dans une moindre mesure, de la théorie littéraire. Cette manière de travailler 'entre' peut dérouter un lecteur qui voudrait se faire renvoyer une image de lui-même comme différent alors qu'il reste toujours, normâlement, le destinaire phallique de l'espace théorico-littéraire. Dans cette étude, je ne m'attelle pas à la délimitation d'un terrain propre : je ne cherche pas à étudier ce qui est proprement littéraire dans les fictions, ou proprement théorique dans la théorie féministe et littéraire. Une attitude postmoderne, dont je vais définir les contours ci-dessous, signifie ici que la question de la 'valeur littéraire', aussi bien que celle de savoir ce qui est propre à la théorie, sont mises en suspens. Ce geste de suspension me permettra de prolonger le moment de la lecture qui est ici un moment de questionnement et d'intervention. Dans ma pratique de lecture, l'intervention postnormâle implique de prêter une attention à la fois ludique et concentrée à la politique des récits et des modes de narration, comme à celle des mots, des concepts, des histoires et des contextes.

Si, d'entrée de jeu, je te dis, également, 'entre', c'est parce que je ne cherche pas particulièrement à maîtriser les codes du vouvoiement en français, et j'espère que tu seras prête à envisager l'importance de cette indifférence de ma part. Je t'invite à situer la lecture, premièrement, entre la littérature et les études de genre. Cela

suppose, pour moi, que tu sois prête à focaliser ton attention sur le genre des outils de travail conçus comme scientifiques, et sur les pratiques genrées des concepts et des récits théoriques ; que tu réfléchisses aussi à l'expérience ou l'horizon de référence de ces outils et de ces récits, ainsi qu'au sens commun qui détermine l'unité et la communauté du 'nous' scientifique dans lequel nous nous inscrivons toi et moi. Dans les analyses des romans, ton attention se portera sur l'expérience du conflit sexuel, telle qu'elle est mise en mots et en récits, et sur le roman comme croisement de discours historiquement situables. Deuxièmement, je t'invite à lire entre les langues et, plus spécifiquement, entre le finnois et les langues indo-européennes. Tu dois tenir compte du fait que j'ai appris à parler et à lire dans une langue dans laquelle il n'y a pas de genres linguistiques. Troisièmement, je t'invite à lire entre différentes institutions, c'est-à-dire, différents ensembles d'habitudes d'enseignement et de représentation. Je t'invite, finalement, à être infidèle à mon parcours, à questionner la 'duplicité' de ma recherche, et, en tant que lectrice, à lui donner un sens imprévu.

Le roman postnormâle, entre réalisme et féminisme

Les fictions contemporaines qui sont mobilisées dans cette étude, celles des autrices désignées dans le titre, mettent en mots une expérience du conflit sexuel comme conflit avec le normâle[1]. L'invention du postnormâle comme concept critique vise à théoriser la position difficile des genres féminins dans un espace narratif réaliste. Pour (d)écrire les expériences des femmes, des féministes et des lesbiennes, bref, pour faire exister un lien social entre elles, la tentation de théorisation du roman postnormâle doit s'inscrire en conflit avec le normâle. L'invention conceptuel autour du normâle s'inspire largement de la théorie féministe. En ce qui concerne le vocable même du postnormâle, les recherches menées par Jack Judith Halberstam sur la culture populaire et la « fin du normal » et celles de Michael Warner autour du « trouble avec

[1] Je reviendrai ci-dessous sur l'utilisation du « concept » dans cette étude. Le néologisme 'normâle' a quelques utilisations précédentes dans la recherche publiée. L'expression 'retour à la normale' est en fait apparue dans la campagne présidentielle de François Hollande en 2012, et le colloque « Genre et sexualité dans la présidentielle française de 2012 », organisé à Paris 1 le 27 septembre 2012, incluait un panel intitulé « Le retour à la normâle ». L'article de Françoise de Barros qui utilise également l'expression 'normâlité' porte toujours sur la présidentielle : « Les jeux sur le genre : retour à la normâlité », *Genre, sexualité & société*, Hors-série, 2, 2013, disponible : http://gss.revues.org/2685, consulté le 9 juillet 2016. On trouve quelques articles qui utilisent le mot 'normâle' en rapport avec le travail du Lacan, qui l'aura sans doute utilisé dans son enseignement, mais je n'ai pas réussi à en retrouver les occurrences dans son travail publié.

du normal » valent d'être mentionnées ici[2]. Plutôt que d'annoncer une fin du normal, l'intervention postnormâle vise à mettre en évidence les éléments textuels et discursifs de la normâlité, pour mettre en suspens cette dernière, la déstabiliser ou à tout le moins l'interroger.

L'ensemble hétérogène que constituent *The Golden Notebook* de Doris Lessing (1962), *Les Hommes ne peuvent être violés* (1975) de Märta Tikkanen, la trilogie *Millénium* ou *Les Hommes qui haïssent les femmes* (2005-2007) de Stieg Larsson et *Apocalypse bébé* (2010) de Virginie Despentes, propose une écriture et une description des rapports sociaux, des lieux communs et des récits centraux de l'Histoire et des histoires occidentales après-guerre, des années 1950 jusqu'à aujourd'hui. Cette écriture et cette description – à propos desquelles je vais employer le verbe (d)écrire, pour mettre en suspens la question de la référentialité – tournent surtout autour des questions de genre et de sexualité et se situent géographiquement, pour l'essentiel, dans quelques capitales européennes[3]. Chaque roman, qui plus est, met en scène un monde fictionnel contemporain du moment de son écriture.

J'appelle cet ensemble le roman postnormâle. Le défi qu'il pose n'est pas de l'ordre de l'expérimentation littéraire, contrairement à certaines écritures qui se sont appelées « féminine » ou lesbienne à une certaine époque : si le roman postnormâle cherche bien à mettre en scène l'expérience par des femmes et des lesbiennes du schéma normâle ; s'il met en lumière le sexisme et s'attache à décrire de nouvelles expériences de sexualité et de nouvelles identités de genre, il travaille néanmoins avec les conventions réalistes d'écriture et de narration. Ce faisant, il joue avec les personnages et les milieux stéréotypés du genre ou des genres dans lesquels (ou entre lesquels) il se donne à lire. Il dérange ou déplace subtilement ces conventions pour inscrire quelque chose de 'nouveau', c'est-à-dire, quelque chose de 'son temps'. Il est souvent associé au féminisme, et parfois commercialisé en tant que « roman

[2] Judith Jack Halberstam, *Gaga Feminism, Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston, Beacon Press, 2012. Michael Warner, *The Trouble with Normal. Sex, Politics and the Ethics of Queer Life*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1999.

[3] Chaque roman (d)écrit surtout la ville où les villes où vivent les autrices au moment de l'écriture du roman : Londres, Helsinki, Paris, Barcelone, Stockholm.

féministe »[4]. En véritable best-seller, il est beaucoup lu, et les expériences qu'il met en scène s'adressent surtout aux lectrices, c'est-à-dire à toutes celles qui peuvent se reconnaître dans les diverses expériences du sexisme. Le roman postnormâle est ainsi traduit en plusieurs langues. D'abord il se répand en Europe et aux États-Unis, mais il voyage ensuite partout dans le monde 'globalisable'[5].

On pourrait choisir de lire ces romans 'de travers' et se désintéresser de leur rapport étroit avec les 'sociétés de référence' ainsi que de leur 'contenu', en se concentrant sur ce qui est 'littéraire'. Ce serait pourtant un geste violent, dans la mesure où ces romans cherchent à mettre en mots des expériences historiques, contingentes, et humainement difficiles, afin d'intervenir dans et sur les discours contemporains. Si je construis mon domaine de recherche selon une optique postmoderne, je trouve ainsi politiquement important de revendiquer de me désintéresser de l'évaluation et de la catégorisation littéraire. Je souhaite résister ainsi à la tentation de construire un « objet littéraire » purement esthétique et décontextualisé.[6]

Normâlement, le réalisme désigne, dans la culture littéraire française, un courant esthétique historiquement situé. Ainsi, le roman réaliste du XIX[e] siècle se distingue-t-il du courant esthétique romantique, et les deux se distinguent, dans les deux sens du terme, de la littérature populaire ou sentimentale. Le problème de cette façon de faire l'histoire de la littérature française est qu'il contribue notamment, encore aujourd'hui, à effacer les autrices de l'histoire littéraire[7]. Elles ne participent pas au roman réaliste du XIX[e] puisque, paradoxalement, par association 'extra-littéraire', les autrices sont considérées comme trop sentimentales[8]. Par la même association, elles ne trouvent

[4] *The Golden Notebook* est associé au féminisme surtout dans les années 1970, au moment où il entre également dans les premières listes de lectures des premiers cours en *women's studies* aux Etats-Unis. Associé au féminisme dès son sorti en Suède en 1976, *Les hommes ne peuvent être violés* est ensuite traduit en anglais en 1978 en tant que *Manrape*, « *The Scandinavian Bestseller* ». Stieg Larsson et Virginie Despentes sont les deux connues pour être féministes et mettre en avant la question de la misogynie et de la violence envers les femmes ainsi que la violence exercée par les femmes.

[5] C'est le mot de Gayatri Spivak pour dessiner les limites de la 'globalisation'.

[6] Le 'postmoderne', dans la sphère de la littérature, ne s'intéresse pas à la distinction high/low ou littérature/paralittérature, distinction qui caractérise le mode de pensée moderne.

[7] Dont témoigne l'absence du mot autrice, qui n'est pas utilisé aux XIXe et XXe siècles.

[8] À part George Sand qui est parfois considérée comme un réaliste, parfois comme un romantique ; parfois elle est aussi trop idéaliste pour entrer dans l'un ou l'autre courant. Sur l'association des femmes à la sentimentalité et ses effets littéraires voir Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Saint-Jus-la-Pendue, Éditions Belin, 2010.

pas de place dans le romantisme des grands auteurs. Je pars donc du constat que le conflit sexuel a déjà une place centrale dans la construction des 'courants littéraires', qui, bien sûr, dépassent toujours leurs définitions en tant qu'ils sont historiquement situés et liés à quelques grands auteurs.[9]

Pour donner une place centrale au conflit sexuel au sein du roman contemporain, je me réfère moins, en convoquant la notion de 'réalisme', à un courant esthétique, qu'à un ensemble d'institutions qui rendent possible la production d'un certain contenu et une manière de représenter le réel, toujours en lien avec d'autres discours historiques qui cohabitent avec le roman réaliste. Le réalisme permet notamment des mises en mots et des lectures d'expériences de 'tous les jours', là où il met l'accent sur la vraisemblance de telle ou telle expérience (d)écrite. En cela, je suis la définition du réalisme proposée par Riikka Rossi :

> I suggest that the reading of a realist text activates a particular frame of reference : the frame of the 'everyday,' which evokes a sense of familiarity, readability and transparency, features that have been attached to the realist discourse from Barthes to Philippe Hamon.[10]

Attirer l'attention des chercheurs et chercheuses sur les récits et les personnages qui apparaissent comme possibles dans le roman réaliste contemporain est un enjeu majeur de cette étude. L'intervention postnormâle rend ainsi lisible ce qui relève du normâle dans la formation du roman réaliste, qui est en fait intimement lié avec ce que la recherche anglophone appelle *the romance plot* ou le récit des romans d'amour[11]. Les protagonistes (d)écrites dans le roman postnormâle doivent être mises en rapport avec l'intrigue romanesque réaliste qui dicte, dans la plupart des grands romans réalistes, un champ d'action extrêmement limité pour les personnages de femmes, qui peut être défini comme un moment d'hésitation entre le mariage et la mort[12].

---

[9] Le romantisme de Musset, de Victor Hugo, etc. Le réalisme de Balzac, de Flaubert, etc.

[10] Riikka Rossi est une chercheuse finlandaise spécialiste du réalisme finlandais du XIX^{e} siècle qui étudie également les grands réalistes français. Riikka Rossi, « The Everyday Effect: The Cognitive Dimension of Realism », *Rethinking Mimesis : Concepts and Practices of Literary Representation,* éd. Saija Isomaa, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 115-138, 131. « Je suggère que la lecture du texte réaliste active un cadre de référence particulier : le cadre du 'quotidien", qui évoque un sentiment de familiarité, une lisibilité et une transparence, autant de traits qui, de Barthes à Philippe Hamon, ont été associés au discours réaliste. »

[11] Appelés péjorativement les 'romans à l'eau de rose'.

[12] Voir Penny Boumelha, « Realism and the Ends of Feminism », *Grafts: Feminist Cultural Criticism*, éd. Susan Sheridan, New York & London, Verso, 1988, 77-91, repris dans *Realism*, éd. Lilian R. Furst, London, Longman, 1992, 319-333.

Or, dans les littératures finlandaise et suédoise, le réalisme entretient historiquement un rapport étroit avec le féminisme. C'est même en tant qu'écriture du quotidien qui (d)écrit les difficultés des femmes à se débrouiller dans un monde normâle que le réalisme nordique s'est fait connaître. Des autrices comme Minna Canth en Finlande et Fredrika Bremer en Suède font indubitablement partie du « courant » réaliste, tout en étant des pionnières du mouvement des femmes de la première vague[13]. Le geste d'écrire le roman *Les Hommes ne peuvent être violés* en 1975, inspiré à Märta Tikkanen par la législation finlandaise qui détermine à l'avance les genres de la victime du viol et du violeur, a ainsi des précurseures importantes dans le réalisme nordique du XIX^{e} siècle. Notamment, le roman *Hertha* (1856) de Fredrika Bremer, qui mettait en mots et critiquait la dépendance féminine, a contribué à un changement de loi qui a donné aux femmes célibataires de 25 ans la majorité légale en Suède à partir de 1863.

Tout en partageant l'élan postmoderne et en appréciant les expérimentations langagières qui sont associées historiquement aussi bien au *féminin* qu'au *queer*[14] et tout en me situant du côté d'un questionnement des oppositions sexuelles et de genre ordinaires, je trouve pourtant très important d'étudier des récits qui contribuent à élargir le champ de l'expérience conçue comme ordinaire et qui ne perturbent pas forcément les codes langagiers, mais contribuent à faire récit et à nommer les expériences contemporaines du conflit sexuel. Ainsi, les romans que j'ai choisi d'étudier de près traitent d'expériences qui communiquent avec les mouvements sociaux, et s'inscrivent dans une tradition du roman réaliste méconnue en France.

Il est important de considérer l'historicité du discours social dans les romans ainsi que leurs contextes de lecture, et de réfléchir à la façon dont ils ont été lus, écrits et reçus par rapport au mouvement « féministe » et à sa place dans le spectre politique européen depuis les années 1960 jusqu'aux années 2000. Cela va me permettre d'évaluer les rapports entre le normâle et le postnormâle, et de mettre leur distinction à l'épreuve, dans divers contextes discursifs liés à ces romans et à leur réception. Les

[13] Il s'agissait d'un mouvement pour les droits des femmes, en traduction du suédois *kvinnorätsrörelse*. En finnois le mouvement s'appelait *naisasialiike*, constitué de trois mots : *nais-* (femme-), *-asia-* (affaire, chose, question) et -liike (mouvement).

[14] Je reviendrai sur ces concepts ci-dessous.

romans de Doris Lessing et de Märta Tikkanen invitent à un rapport critique avec le réalisme en mettant en avant une réflexion polémique sur ce qui compte comme le réel politico-poétique. Virginie Despentes et Stieg Larsson élaborent leurs récits pour mettre en avant de nouvelles identités genrées, tout en traçant un lien conscient avec la pensée féministe. Ainsi, les lectures de ces romans, associées aux lectures critiques et théoriques et à la mise en lumière des lectures féministes et queer – qui peinent à trouver leur place dans l'institution littéraire française –, permettent de tracer l'un des chemins du roman contemporain, celui du roman postnormâle, qui met en évidence la place centrale du conflit sexuel dans le roman européen.

Une situation théorico-politique

Pour voir émerger l'ensemble des contradictions au sein desquelles intervient cette étude, une histoire scientifico-biographique doit se construire. C'est en tant qu'étudiante en littérature[15] que j'ai rencontré ce qui m'a d'abord été présenté comme une « perspective féministe ». La pensée féministe n'était d'abord pour cette lectrice que je suis ni une discipline ni un mouvement social, mais une paire de lunettes parmi d'autres, à travers lesquelles on s'entraîne à la lecture des textes. La découverte des études féminines[16] a été pour moi quasi simultanée de celle de la théorie psychanalytique lacanienne. Dans mon travail de master, j'ai essayé de conjuguer ces deux découvertes, en lisant *Dedans* d'Hélène Cixous et *House of Incest* d'Anaïs Nin à la lumière de Lacan.

Quand j'ai décidé de commencer mon doctorat en littérature – parce que j'avais besoin de penser et de m'exprimer et, je crois, de me présenter autrement que comme une vendeuse de foulards qui ne parle toujours pas bien français – je m'intéressais au lien entre le 'féminin' et les femmes, à la critique littéraire féministe et, toujours, aux théories de Lacan. À fur et à mesure de ce parcours, j'ai plongé, grâce à l'enseignement de mes directrices que je n'ai rencontrées qu'une fois inscrite en thèse, dans la *feminist theory* et la *queer theory*.[17] Entre-temps, le *féminin* a commencé

[15] En 'yleinen kirjallisuustiede, 'la science générale de la littérature', à l'Université de Helsinki.
[16] *Naistutkimu*s, composé des *nais-*, une des racines du mot femme et *tutkimus*, la recherche.
[17] J'ai lu des 'classiques' comme Judith Butler et Gayatri Spivak au cours de mon Master – dans la littérature générale et comparée de l'Université de Helsinki, on m'avait donné la possibilité de lire la

à m'apparaître comme un concept lié aux 'femmes' en tant que sujet(s) du féminisme ; un concept que des penseuses comme Hélène Cixous ou Luce Irigaray considéraient capables de questionner un système de sexe/genre binaire où c'est le phallus qui donne le sens. Ce *féminin* reste en lien avec une sexualité et une « corporéalité » féministes dans la mesure où le sujet du féminisme – que ce soit les 'femmes' ou 'elles' – diffère du normâle.

J'ai cherché ensuite à comprendre l'apport du *queer* à la fois pour les études littéraires et pour le féminisme. D'abord le *queer* apparaît comme un vocable capable d'évoquer des rôles de genre et des scènes sexuelles qui contestent le normâle en tant qu'expérience de référence. Dans la sphère de la littérature, il amène à de nouvelles lectures de textes canoniques mais, également, à de nouvelles positions de lecture. Le *queer* a aussi un lien fort avec un sujet politique, celui du mouvement et des cultures LGBT. Teresa de Lauretis parle de *queer theory* en 1991 en introduisant un numéro spécial de la revue *Differences*, « Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities », et elle décrit ainsi le travail mené dans le numéro :

> Each in its own way, the essays recast the terms of the discourses they engage to expand or shift their semantic horizons and to rethink the sexual in new ways, elsewhere and other-wise. This elsewhere is not a utopia, an otherworldly or future place and time. It is already there, in the essays' work to deconstruct the silences of history and of our own discursive constructions, in the differently erotic mappings of the body, and in the imaging and enacting of new forms of community by the other-wise desiring subjects of this queer theory.[18]

Le *queer* fait également signe vers une sexualité qui déroute le normâle comme expérience de référence pour la mise en mots de la sexualité, mais également pour la construction d'une communauté. Tout comme le *féminin*, le *queer* est un rejeton bâtard de la normâlité, qui est déjà là et qui cherche à produire de nouvelles sen(ibilité)s et à rendre visibles de nouvelles identités sexuelles et de genre. Il s'agit de deux concepts qui visent pourtant moins à désigner exactement « une identité

---

littérature à travers les lunettes féministes et de genre ; j'ai aussi suivi cinq cours en études de genre au début des années 2000 à l'Université de Helsinki.

[18] Teresa de Lauretis, « Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction », *Differences Special Issue Queer Theory Lesbian and Gay Sexualities,* Tome 3: 2, Summer 1991, iii-xviii, xvi. Je traduis : « Chacun à sa manière, les articles refondent les termes des discours dont ils participent pour élargir ou déplacer leurs horizons sémantiques et pour repenser le sexuel selon d'autres modalités, ailleurs et autrement. Cet ailleurs n'est pas une utopie, un espace et un moment qui se situerait au-delà ou qui serait à venir. Ille se situe d'ores et déjà ici, dans le travail que mènent les articles pour déconstruire les silences de l'histoire et de nos propres constructions discursives, dans les cartographies des corps autrement érotiques, et dans les façons d'imaginer et de mettre en jeu des nouvelles formes de communautés qui mettent en scène, en désirant autrement, les sujets de cette théorie queer. »

spécifique » qu'à rendre lisibles certaines identités, dans l'ici et maintenant, dans leurs liens historiques avec les discours et les pratiques quotidiennes qui les produisent. Bref, les genres et les sexualités sont là et ils ne se contentent pas d' « être », ils font : ils font lire, agir, bouger, et construire des communautés et des récits.

Dans un sens, en tant que marqueur du potentiel transformateur des sexualités et des textualités, c'est-à-dire comme *sexte* au sens où l'entend Hélène Cixous[19], le *queer* joue le même rôle que le *féminin*, mais à un moment historique et dans une langue différente : l'un et l'autre signalent un potentiel de transformation dans les pratiques langagières de tous les jours ; l'un et l'autre maintiennent un lien avec les mouvements et les cultures féministes et/ou LGBT ; l'un et l'autre sont tendus entre des histoires de violence et de silence et les différentes pratiques de transformation ; l'un et l'autre cherchent à faire un récit qui évoquerait une expérience postnormâle, toujours à ré-identifier, mais jamais exactement identique à elle-même.

Or ce lien que je formule entre le féminin et le queer n'est pas mis en avant au moment et dans les milieux où je cherche à situer mon sujet de thèse. Lisant autour du *queer* et de la littérature, je découvre d'abord, en France, autour de l'année 2010, un versant du *queer* qu'on pourrait appeler masculin. En témoignent les deux premiers livres publiés en France et en français qui incluent le mot *queer* dans leurs titres, et qui traitent de la littérature[20]. Le deuxième, publié en 2002, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, est écrit par François Cusset. Celui-ci efface totalement le lien entre la pensée et les pratiques *queer* d'abord et entre le *queer* et la pensée féministe ensuite[21]. Il utilise un style 'ironique' pour effacer l'importance politique du *queer*[22] qu'il associe principalement à l'homosexualité mâle

[19] Le concept du 'sexte' apparaît notamment dans les textes « Le rire de la Méduse » et « Sorties », tous les deux repris dans *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

[20] Les deux sont également traités par Lara Cox dans son intervention « Queer's 'Arrival' in France and Contested 'Origins': François Cusset vs. Marie-Hélène Bourcier », journée d'étude « Queer Theory and Academia : The case of France in an International Frame », dans le cadre du projet de recherche AHRC, « Queer Theory in France », organisé par l'Université de Warwick, 14 décembre 2013.

[21] Les liens entre une pensée féministe lesbien États-Unienne (« working-class/lesbians of color ») déjà à partir des années 1970 et « *Queer Theory* » ont été mis en avant par Linda Garber, *Identity Poetics. Race, Class, and the Lesbian-Feminist Roots of Queer Theory*, New York, Columbia University Press, 2001.

[22] François Cusset, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2002. Il devrait être scandaleux qu'un livre sur les lectures *queer* ne

et aux chercheurs qui 'se font passer pour différents' alors qu'en réalité ils ne sont même pas gays[23]. La scène évoquée par le titre de son livre témoigne déjà des limites de son imaginaire érotique : les homosexuels américains mettent à nu la femme – pardon, la littérature française.

Je découvre ensuite le livre de la théoricienne et activiste *queer* Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs* qui, par beaucoup d'aspects, se situe à l'opposé des propos de Cusset[24]. Bourcier associe fortement le *queer* aux mouvements féministe et LGBT. Sa conception du *queer* émane d'abord des textes de Judith Butler, de Teresa de Lauretis et de Beatriz Preciado. Son objectif premier à la faveur de la création du groupe Zoo en 1996, est de mettre en valeur l' « originalité de la pensée *queer* » et « la spécificité des points de vue gais, lesbiens ou trans » au sein de l'université française[25]. En tant que chercheuse en études culturelles et en sociologie, Bourcier conçoit son travail comme un effort politique et féministe de *queerer* non seulement les individus mais également les disciplines, le savoir, et, en dernière instance, 'la France'. Pour elle, il n'y a pas de théorie *queer* sans politique *queer*, et sans que les deux aient un lien avec les 'contre-pratiques discursives' et avec des formes d'oppression sexuelle qui résonnent dans le geste qu'a été le retour du stigmate effectué par le mouvement *queer*.

Or Bourcier, sans doute pour rendre tangible sa perspective constructiviste sur le genre, travaille d'abord avec[26] les 'masculinités sans hommes' et, dans une moindre mesure, avec les 'féminités sans femmes'. S'inscrivant dans une perspective féministe

---

mentionne guère l'apport des théories féministes et lesbiennes sur le sujet. Cusset ne considère que le lien entre *queer* et l'homosexualité mâle. Le ton 'ironique' du livre indique le mépris que l'auteur voue sur un sujet qu'il connaît peu et mâle. Les citations mises en exergue avant chaque chapitre illustrent encore son ignorance. Par ordre d'apparition, les auteurs cités sont : Félix Guattari, Michael Warner, Roland Barthes, Anonyme, Rabelais, Jean-Francois Lyotard, Baudelaire, Marcel Proust et Jacques Lacan.

[23] Cusset fait-il cela pour pouvoir s'inclure lui-même dans le groupe ?

[24] Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Éditions Balland, 2001.

[25] Andrieu Bernard, « Entretien avec Marie-Hélène Bourcier », *Corps* 1/2008 : 4, 5-11, disponible : www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2008-1-page-5.htm, consulté le 9 juillet 2016.

[26] Je dis bien 'avec' et non 'sur', parce qu'elle s'inscrit dans une recherche féministe et *down to top*, l'expression utilisée dans l'introduction du numéro des *Cahiers du Genre* qu'elle a coordonné avec Pascale Molinier, *Les fleurs du mâle. Masculinités sans hommes ? Cahiers du Genre 45,* Paris, L'Harmattan, 2008.

et lesbienne, elle réussit à souligner le lien entre les lesbiennes féministes et le *queer*, et politiquement, ce geste est important.[27] Quand elle retrace les débuts de la théorie *queer*, je trouve pourtant déconcertant son oubli des théoriciennes françaises au profit des grands auteurs français :

> Cette redistribution de la pensée sur les sexualités, les genres et l'articulation sexe/genre s'est opéré [sic] via une relecture et une repolitisation constante d'auteurs français : Michel Foucault mais aussi Monique Wittig, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Gilles Deleuze et Jean-François Lyotard pour ne citer qu'eux. Ainsi donc, la théorie queer serait aussi cet hypertexte constant qui s'est fait et se refait dans le sillage de la déconstruction.[28]

Pourquoi ces cinq noms d'auteurs de *French Theory* accompagnés du seul nom de Wittig, alors qu'aussi bien Butler que de Lauretis sont largement influencées par exemple par Luce Irigaray ? Il s'agit d'un geste politique d'effacement de celles qui sont associées au 'féminin' dans la pensée féministe française de la deuxième vague, notamment Luce Irigaray et Hélène Cixous, qui, toutes deux, se sont pourtant largement préoccupées de la mise en mots des sexualités non normâles dans les années 1970 et 1980. Bourcier vise en effet à séparer le *queer* d'un continuum de pensée sur le 'féminin' qui rend possible, dans mon travail, de proposer un récit des liens entre les 'femmes' comme sujet du féminisme, le *féminin* et le *queer*[29].

Pourtant, à y regarder de plus près, les liens entre le geste queer de Bourcier au tournant des années 1990 et 2000, et le geste féminin de Cixous dans les années 1970 sont multiples. Toutes deux travaillent à transformer l'université française[30], et toutes deux affichent à la fois une proximité et une différence avec les mouvements

---

[27] Elle rappelle aussi, dans un note de bas de page, l'apport des femmes et des lesbiennes de couleur à la théorie *queer* : *op. cit.*, 176. C'est premières références restent Butler, de Lauretis et Eve Kosofsky Sedgwick.

[28] Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones*, *op. cit.*

[29] En 2012, Bourcier réaffirme son refus de concevoir le 'féminin' dans un rapport avec la déconstruction ou une pensée féministe sur le genre et la sexualité. Elle caractérise ce qui se passe, en France, dans les années 1970 et 1980, ainsi : « une littérature et des revendications artistiques qui célèbrent la féminité irréductible de la femme font leur apparition, comme 'l'écriture féminine' à la française d'une Hélène Cixous par exemple ». Bourcier associe Hélène Cixous à des théories et des théoriciennes dont la limite serait de « déboucher sur une vision 'renaturalisante', pour ne pas dire essentialiste, de la féminité » et de se baser sur « une conception de la femme anhistorique et universaliste, dépendante d'une définition de la différence des sexes figée, binaire et biologique ». Marie-Hélène Bourcier, *Comprendre le féminisme. Un essai graphique*, illustrations d'Alice Moliner, Paris, Éditions Max Milo, 2012, 61.

[30] La première a d'abord refusé un poste dans l'Université « Normâle », a pu ensuite co-fonder le centre expérimental de Vincennes et, un peu plus tard, le Centre d'études féminines à Vincennes, devenu l'Université Paris 8 où elle continue à enseigner ; la deuxième crée le groupe Zoo et continue à travailler et enseigner à l'Université de Lille III et à l'EHESS.

féministes et/ou LGBT de leur temps. Toutes deux travaillent sur un champ dont elles situent l'émergence aux Etats-Unis – *women's studies* pour la première et *queer studies* et *cultural studies* pour la deuxième. Toutes deux travaillent avec les sexualités et le genre en ayant pour visée de questionner la sexualité et le sujet normâle, ainsi que la *blanchité*[31] de l'université française. Elles étudient des concepts, des récits et des scènes sexuelles pour rendre lisible et questionner une binarité genrée et sexuelle. Comme le queer, le féminin a son moment historique ; le concept de l'écriture féminine s'avère un geste de resignification fortement lié à un 'maintenant et ici' spécifique qui vise à retourner le stigmate associé au 'féminin'. Ce geste se conçoit en lien avec le féminisme de la deuxième vague, et vise à (d)écrire l'anatomie politique'[32] de celleux qui arrivent, c'est-à-dire, dont les histoires sont à mettre en mots, ici et maintenant.

Je viens d'esquisser les enjeux d'une situation théorique et pratique qui m'a convaincue de l'importance de mon travail en tant qu'intervention postnormâle destinée à rendre lisible le conflit sexuel tout en montrant les liens entre le *féminin* et le *queer*. Dans cette étude, le normâle apparaît ainsi à la faveur de l'écart que je qualifie de postnormâle. Ce dernier est lié à la fois à ma manière de travailler et aux récits et gestes théoriques et fictifs que j'étudie. On pourrait concevoir le normâle comme une traduction culturelle de concepts féministes proposés antérieurement, tels que « la pensée *straight* », élaborée par Monique Wittig en 1980[33]. Celle-ci cherche à caractériser par cette formule un mode de pensée dans les sciences humaines issu du structuralisme, et tel que « la relation […] entre 'l'homme' et 'la femme' » est décrite comme « obligatoire ». Ensuite on peut penser à une expression comme l' « Empire du Propre », forgée par Hélène Cixous pour décrire un espace de pensée qui raconte l'histoire d'une même identité [sic] : « celle de l'homme se faisant reconnaître par

[31] Une traduction du mot 'whiteness' pour laquelle argumente notamment Judith Ezekiel, « La 'blanchité' du mouvement des femmes américain », communication au *Colloque international « Ruptures, résistances et utopies »*, Université de Toulouse II-Le Mirail, 20 septembre 2002.

[32] L'expression vient à la fois des « Rire de la Méduse », des « Sorties » (Hélène Cixous, *op. cit.*, 60, 118) et de Nicole Claude-Mathieu, dont le travail est souvent pensé comme relevant du 'féminisme français matérialiste' qui serait en opposition avec le travail de Cixous. Elle est relevée par Anne Berger dans « L'invention de l'écriture féminine », *Le Magazine Littéraire*, numéro 566, avril 2016, 83.

[33] Monique Wittig travaille avec le concept de « *straight mind* » d'abord dans une communication en anglais à New York en 1978. Elle traduit ensuite l'expression en « français » par « l pensée *straight* » dans son article du même nom, « La Pensée straight », *Questions féministes*, 7, 1980, qui apparaît ensuite en anglais comme « The Straight Mind », *Feminist Issues*, Tome 1 : 1, 1980.

l'autre (fils ou femme) »[34]. Il s'agit là encore d'un concept qui ne devient lisible qu'à travers un geste féministe.

Pour qualifier les liens entre le normâle et le postnormâle, je fais référence aux rapports entre le moderne et le postmoderne définis comme 'modes de pensée ou attitudes pensantes' par Tuija Pulkkinen dans *The Postmodern and Political Agency* :

> The modern attitude, which becomes discernible only with the emergence of the postmodern, is in search of foundation [...] The postmodern consists of the recognition of the repetitious gesture of the modern, and of the refusal of its continuation. [35]

En fait, mon approche du *féminin* et du *queer* est postmoderne dans la mesure où je ne cherche pas à les définir de façon définitive ou à les ramener à leurs 'origines'. L'un et l'autre participent, au sein de l'intervention postnormâle qu'opère cette étude, à la mise en lumière, et à la critique qui en résulte, d'un mode de pensée normâle.

L'analytique du roman postnormâle en quatre étapes

La première partie de la thèse définit le réalisme postnormâle, notamment par le biais de l'analyse de l'ancrage des romans étudiés dans ce que j'appelle un « réel réaliste » ainsi que du « détail postnormâle ». Théoriquement, je cherche ici à décrire les contours d'un certain anti-réalisme typique de la théorie littéraire qui s'est inspirée de l'analyse structuraliste du réalisme menée par Roland Barthes. L'intervention postnormâle consiste, dans cette partie, à rendre lisible un certain sexisme à l'œuvre dans les études littéraires, en étudiant non seulement ladite méfiance à l'égard du

---

[34] Voir Hélène Cixous, « Sorties », *op. cit*., 100-103, où Cixous repère les marques et les effets de cette pensée notamment chez Hegel, Freud et Nietzsche.

[35] Tuija Pulkkinen, *The Postmodern and Political Agency*, University of Jyväskylä, Sophie, 1996/2000, 37. Je traduis : « L'attitude moderne, qui ne devient discernable qu'avec l'émergence du postmoderne, repose sur la recherche d'un fondement. […] Le postmoderne consiste à reconnaître le geste répétitif du moderne, et à refuser de le perpétuer. » Elle précise ailleurs : « I define the modern and the postmodern as modes of thought or thinking attitudes, not as periods of history, societal formations, aesthetic styles, or cultural phenomena. The modern mode of thinking, as I define it, constantly contests foundations in the hope of revealing the final basis or core. The postmodern refuses the repetitive movement of stripping and instead pays attention to the layers. This occurs under the contention that there is no basic core in phenomena, only new layers behind others. » (1) Je traduis : « Je définis le moderne et le postmoderne comme des modes ou des attitudes de pensée, non comme des périodes historiques, des formations sociétales, des styles esthétiques ou des phénomènes culturels. Le mode de pensée moderne conteste, selon ma définition, constamment les fondements ou les bases, dans l'espoir de révéler la base ultime ou le noyau [de la chose]. Le postmoderne refuse de répéter le mouvement qui consiste à enlever une strate à la fois afin d'arriver au noyau nu, et prête, à la place, l'attention à différentes strates, en affirmant qu'il n'y a pas de noyau fondamental dans les phénomènes, seulement de nouvelles strates. »

réalisme mais également la façon dont les catégories de l'analyse littéraire – comme celle de la description et du détail réaliste – s'appuient sur des métaphores et des métonymies déjà genrées. Dans cette première partie, il devient clair qu'une intervention postnormâle ne peut pas ne pas prêter attention au fait qu'il n'y a pas de neutre dans la langue française. Ainsi, il n'est pas anodin que le 'nous' littéraire soit constitué par des 'auteurs', des 'écrivains', des 'chercheurs', des 'narrateurs' et des 'lecteurs', chaque fois au masculin universel. Non seulement je ferai attention à cultiver les deux genres pour chacun de ces mots, mais le mot « narrateur » sera remplacé par la notion de *narration*, qui prendra dès lors un sens et sera dotée d'une fonction singulière dans cette étude.

Dans la deuxième partie, j'étudie le discours social qui s'est tissé autour du conflit sexuel entre 1970 et aujourd'hui, c'est-à-dire l'ensemble des discours où prennent et reprennent forme le sens commun d'une communauté, et les figures et récits stéréotypés que le roman réaliste reconduit et déborde à la fois. On verra ici se dessiner un féminisme du roman postnormâle, dans sa façon de rendre compte des expériences du sexisme. Ainsi, mon analyse de la réception du *Carnet d'or* et des vocables 'féminisme' et 'féministe' dans les romans vise à montrer comment le féminisme entre dans le discours social à partir des années 1970. Finalement, une intervention postnormâle dans le dernier chapitre de la partie rend lisibles les effets altérisants du point de vue normâle dans le discours réaliste.

La troisième partie se concentre sur un récit qui cristallise la banalité de la violence sexiste quotidienne : le réel du viol et l'intervention postnormâle correspondante, le récit du contre-viol. Je fais voir comment le roman postnormâle met en mots le viol afin qu'on puisse distinguer son caractère spécifique. Ce faisant, il rend lisible à travers la configuration d'un fort et d'une faible, le plus important outil du travail sexiste : l'opposition binaire du masculin et du féminin. Ainsi deviennent lisibles les rapports de force dans les institutions telles que le mariage ou dans toutes les coutumes qui visent à 'protéger' les femmes, qui sont ainsi vues comme faibles, victimes. Le récit du contre-viol inverse les genres et traite ainsi de la question de l'identification de genre comme *cross-identification*. Pour rendre saisissable le rôle de la pensée féministe comme discours capable de transformer le réel, j'étudie

finalement, dans le dernier sous-chapitre de cette partie, les rapports entre le réel, le fantasme et l'imaginaire à partir du débat qui s'est ouvert à ce sujet au sein de la théorie féministe.

Dans la dernière partie de ma thèse, j'étudie l'expérience du conflit sexuel comme négociation avec ce récit de sexualité que Luce Irigaray et Teresa de Lauretis appellent « hommo-sexuel »[36]. Dans cette partie, je reviens enfin à la théorie psychanalytique lacanienne pour jouer des effets de son récit et intervenir dans une clôture référentielle où le conflit sexuel, du point de vue postnormâle, a un rapport avec la définition du pôle 'féminin' comme manquant ou manqué. Cette clôture rend difficile une prise de parole et une prise de position désirante sérieuses pour celleux qui ne se font pas passer pour normâles : les féministes (quels que soient leurs genres), les lesbiennes et les femmes qui cherchent à ne plus être normâles. La partie se termine par l'examen d'un autre débat de la théorie féministe, cette fois-ci sur la communauté ou le sujet du féminisme : la difficulté et la nécessité de bâtir sur les différences qui nécessitent de mettre en mots des identités toujours nouvelles et de nouveaux concepts, sans nostalgie pour, mais sans récusation non plus, de celleux qui les ont précédés.

Entre donc, s'il te plaît, dans le postnormâle qui te sera familier et étrange. Entre, par le tutoiement, parce que sur cette question – c'est moi qui l'aurai décidé – le finnois l'emportera sur le français.

[36] Voir Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974, surtout les pages 120-129 ; Teresa de Lauretis, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2, May 1988, 155-177.

1. Le roman postnormâle entre réalisme et féminisme

Entrée

The Golden Notebook de Doris Lessing[37], *Les hommes ne peuvent être violés* de Märta Tikkanen[38], la trilogie *Millénium* ou *Les hommes qui haïssent les femmes* de Stieg Larsson[39] et *Apocalypse bébé* de Virginie Despentes[40] proposent tous une vision du monde contemporain dans une écriture romanesque qui s'appuie sur les conventions réalistes d'écriture. Dans cette première partie, je vais d'abord voir comment ces romans effectuent un « ancrage » dans un réel constitué d'une pluralité des discours et qui a un fort rapport avec le « réel » du roman réaliste. Je vais ensuite étudier différentes critiques du réalisme, décrivant les contours d'un certain anti-réalisme dans le discours des études littéraires inspirées de l'analyse structuraliste du réalisme menée par Roland Barthes. L'intervention postnormâle consiste, dans cette partie, à rendre lisible un sexisme dans cette communauté des études littéraires, en étudiant non seulement ladite méfiance du réalisme mais également la façon dont les concepts littéraires – comme celui de la description et du détail réaliste – s'appuient sur des métaphores et des métonymies déjà genrées.

Parler des conventions réalistes indique une approche théorique qui cherche à critiquer la « naturalisation » de représentation[41]. On attribue ainsi souvent, au roman

---

[37] Publié en anglais en 1962, London, Michael Joseph, édition utilisée : London, Granada, 1977. Traduit en français comme *Le Carnet d'or*, par Marianne Véron, Paris, Éditions Albin Michel, 1976/2011.

[38] Publié en Finlande en 1975, simultanément en suédois (*Män kan inte våldtas*) et en traduction finnoise de Kyllikki Villa (*Miestä ei voi raiskata*), traduit en français en 2006 par Philippe Bouquet.

[39] Publié en suédois entre 2005 et 2007 (*Män som hatar kvinnor, Flickan som lekte med elden, Luftslottet som sprängdes*), en traduction française entre 2006 et 2007 (*Les hommes qui n'aimaient pas les femmes, La fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette, La reine dans le palais des courants d'air*), en traduction finnoise entre 2006 et 2008 (*Miehet jotka vihaavat naisia*, *Tyttö joka leikki tulella*, *Pilvilinna joka romahti*), et en traduction anglaise entre 2008 et 2009 (*The Girl with the Dragon Tattoo*, *The Girl Who Played with Fire*, *The Girl Who Kicked the Hornet's Nest*). Les traducteurs et traductrices sont, dans l'ordre, Lena Grumbach & Marc de Gouvenain, Marja Kyrö et Reg Keeland (un pseudonyme de Steven T. Murray).

[40] Publié en France en 2010, en traduction finnoise en 2012 (*Maailmanlopun tyttö*), traduit par Einari Aaltonen, en anglais (*Apocalypse Baby*) en 2013 en traduction de Sian Reynolds et en suédois (*Apokalyps Baby*) en 2012, traduction d'Anna Petronella Fredlund.

[41] Cette critique de « naturalisation » du discours réaliste qui se ferait passer pour plus « réel » que les autres indique une attitude postmoderne dans la mesure où les chercheurs et chercheuses veulent

réaliste du XIX[e] siècle[42], une croyance naïve dans les capacités du discours réaliste à représenter le réel, tandis qu'il ne s'agirait, en réalité [sic], qu'un effet des techniques narratives précises et historiquement situables. Les travaux littéraires que je vais étudier dans cette partie partagent une inspiration dans le travail pionnier sur l'effet de réel et lisibilité fait par Roland Barthes (entre 1968 et 1970). Ce dernier rappelle, dans l' « Effet de réel », que le discours réaliste utilise des techniques narratives spécifiques pour décrire un monde fictionnel qui – pour des raisons historiques et contextuelles – est appelé réaliste[43]. Continuant sur cette voie de l'analyse structurale du réalisme, Philippe Hamon définit le roman réaliste par rapport à un critère principal : celui de lisibilité. Selon lui, le roman réaliste décrit un monde en donnant des informations, en s'appuyant sur l'Histoire, et en créant des personnages/héros qui ont des motivations psychologiques vraisemblables[44]. La fonction du détail réaliste a été enfin étudié d'un point de vue féministe par Naomi Schor (1985, 1987).

La chercheuse américaine Marie-Laure Ryan, connue pour ses études sur les « virtualités littéraires », se concentre sur la problématique de la narration réaliste[45].

---

démontrer qu'il n'y pas de discours qui serait plus fondamental ou plus 'proche' du 'réel' que les autres. Or, souvent cette critique est associée, dans la communauté esquissée ci-dessous, à une envie moderne de démasquer le discours réaliste comme leurre pour défendre un autre discours littéraire plus fondamentale, plus authentique. Pour la distinction moderne/postmoderne, voir l'introduction de cette étude.

[42] « Le réalisme du XIXe » est, certes, une appellation problématique. Les études littéraires poststructurales – y compris une grande partie des études féministes et *queer* – sont restées bloquées pendant des décennies, et le font encore souvent, sur les grands écrivains (souvent d'ailleurs français, même dans les études Etats-Uniennes) du réalisme. Dans la littérature française, il y a un gros problème de narration de l'histoire littéraire, où les autrices n'apparaissent tout simplement pas. Voir les contributions d'Audrey Lasserre qui travaille sur l'invisibilité des femmes dans l'histoire littéraire française, par ex. « Les femmes ont-elles une Histoire littéraire ? », LHT-Fabula, n°7, janvier, 2011, http://www.fabula.org/lht/7/. Martine Reid dessine cette configuration dans son *Des femmes en littérature*, Saint-Jus-la-Pendue, Éditions Belin, 2010. Souvent les spécialistes du roman du XIXe sont plus disposés à élargir ce « canon » que ceux qui ont une « thèse » à avancer sur la nature du réalisme. Pour une problématisation de l'histoire du réalisme « Américain », voir Joyce W. Warren, « Performativity and the repositioning of American literary realism », Challenging Boundaries : Gender and periodization. University of Georgia Press, 2000.

[43] Roland Barthes, « Effet de réel », *Communications*, 11, 1968, 84-89, repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 81-89. D'ailleurs, Barthes n'étudie pas le roman dans cet article, mais prend ces exemples de détails réalistes d'une nouvelle (« Le cœur simple » de Gustave Flaubert, 1893) et d'un récit historique (*Histoire de France. La révolution. Tome V*, une édition de 1967 de l'ouvrage de Jules Michelet paru en 1851). De façon intéressante, les deux bouts de récit qu'étudie Barthes mettent en scène des protagonistes femmes, Flaubert racontant l'entourage de vie de la servante Félicité et Michelet décrivant les derniers moments avant l'exécution de Charlotte Corday.

[44] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Poétique*, vol. 16, 1973, repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 119-181.

[45] Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 2001.

Celle-ci varierait entre la narration omnisciente, le discours indirect libre et la focalisation variable. L'approche de Ryan est intéressante dans la mesure où elle prend également en compte le « contrat de lecture » d'une fiction réaliste, c'est-à-dire le rapport des lecteurs et des lectrices avec le roman, et rappelle que les conventions réalistes présupposent avant tout des narrateurs ou des narratrices qui se transforment (« *morphing narrators* »), par exemple, d'êtres humains en chair et os en machines à enregistrer invisibles[46]. En mettant l'accent sur la transformation et en incluant la machine parmi les narrateurs possibles, Ryan rejoint en partie la critique de Jonathan Culler quant au concept de « narrateur (omniscient) » souvent associé au discours réaliste. Ce dernier se base, selon lui, sur l'analogie entre l'homme et le Dieu puisqu'on a des narrateurs limités (hommes) et le narrateur omniscient (Dieu) :

> Our habit of naturalizing the strange details and practices of narrative by making the consciousness of an individual their source, and then imagining a quasi divine omniscient consciousness when human consciousnesses cannot fill that role, generates a fantasy of omniscience, which we then find oppressive. Since this fantasy oppresses at the same time that it obfuscates the narrative effects that lead us to posit it, we should abandon this critical vocabulary that does no service to us or to narrative. It's time to remove the blinders and explore alternative vocabularies better attuned to the strange effects of literature.[47]

Culler propose qu'il est temps de développer des vocabulaires alternatifs. En effet, l'image du narrateur/dieu est sans doute caduque, et non moins à partir d'un point de vue féministe. Historiquement, elle raconte pourtant quelque chose sur l'autorité imaginée du roman réaliste (dans la communauté des chercheurs et chercheuses) comme une autorité masculine. Dans les études littéraires en langue française notamment, et bien qu'on distingue soigneusement l'auteur du narrateur ou du personnage principal, on voit émerger une chaine conceptuelle masculine : l'auteur – le narrateur – le lecteur – le personnage/héros. Cela indique les possibles tensions entre le roman réaliste et le roman postnormâle, qui contribue à visibiliser le féminin. Je propose que le roman ne se lit pas de la même façon, selon qu'on associe la figure de narration à quelque narrateur barbu, à une machine à enregistrer ou à une

[46] Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, 159.

[47] Je traduis (toutes les traductions des citations en anglais envers le français sont à moi, sauf indication de la traduction publiée) : « Notre habitude de naturaliser les détails et les pratiques dépaysantes du récit en les attribuant à une conscience individuelle – pour ensuite imaginer une conscience omnisciente quasi divine là où les consciences humaines ne remplissent pas bien ce rôle – génère un fantasme d'omniscience que nous trouvons ensuite oppressant. Puisque ce fantasme nous oppresse en même temps qu'il obscurcit les effets narratifs qui nous ont amenés à le présupposer, nous devrions abandonner ce vocabulaire critique qui ne nous profite guère, ni à nous ni au récit. Il est temps d'enlever nos œillères et d'explorer un vocabulaire alternatif plus sensible aux effets dépaysants de la littérature. » Jonathan Culler, « Omniscience », *Narrative*, Volume 12 : 1, Jan, 2004, 22-34, 32.

célibataire de 40 ans. Pour faire un pas de côté, je parlerai, dans cette étude, de la *narration*, en cherchant à transformer le champ sémantique du mot vers un déploiement actif de la (con)textualité fictive qui prenne en compte, à plusieurs niveaux, les questions de genre.

Les critiques du réalisme parlent souvent des conventions réalistes et des problématiques de la narration réaliste. D'autres chercheurs et chercheuses du roman réaliste soulignent pourtant qu'il peut être mieux défini par ce qu'il (d)écrit : l'intérêt porté pour la « vie de tous les jours des gens ordinaires » constituerait une des pierres fondatrices du réalisme[48]. Je pense effectivement qu'il est important de réfléchir sur les contextes et les politiques du roman réaliste, sur les contours du quotidien et des événements habituels narrés dans le roman réaliste. Dès lors, il devient possible de demander dans quelle mesure le roman postnormâle doit-il déplacer ou déranger non seulement les conventions réalistes citées mais également les expériences quotidiennes (d)écrites pour situer le conflit sexuel au cœur du roman ? J'essaie ainsi de constituer, ci-dessous, une approche qui conçoit le roman réaliste postnormâle comme un ensemble des discours avec une tache pourtant particulière : celle de mettre en récit des vies et des identités contemporaines.

Une autre question transversale, dans cette première partie, concerne une attitude anti-réaliste discernible chez certaines chercheuses en études de genre qui déploient les concepts du féminin et du queer. Il y a effectivement un point où la critique du réalisme au sein des études littéraires ressemble à celle de la « naturalisation » des discours du sexe et du conflit sexuel, dans le champ des études de genre où il est notamment associé à une attitude féministe postmoderne. Ce dernier se méfie également d'une « croyance dans le réel » (le réel du sexe, par exemple, qui se cacherait derrière le genre) que les critiques du réalisme attribuent aux positions de lecture « réalistes ». Je cherche ici à développer une approche qui prend en compte la critique d'une tendance de « naturalisation » au sein du réalisme littéraire tout en

[48] Voir Steven Earnshaw, *Beginning Realism*, Manchester, Manchester University Press, 2010, 211. Cette définition par le « contenu » ou « thème » du roman réaliste entre en contradiction avec ce qu'avance la critique (post)structurale, en s'attachant aux « conventions réalistes », c'est-à-dire, aux critères « formelles » du discours réaliste.

insistant sur l'importance du roman réaliste pour la pensée féministe, dans la mesure où celui-ci rend lisible les différents récits autour du conflit sexuel.

1.1 Où suis-je ? L'ancrage dans le récit du réel du roman postnormâle

1.1.1 Les premières informations

Commençons par lire comment se construit l'ancrage dans le réel et le normâle qui indique une lisibilité réaliste. Quelles sont les informations ou les descriptions détaillées transmises dès les premières pages des romans ? Comment sont-elles narrées et quel est leur rapport avec l'intrigue et le genre ? Stylistiquement on peut dire qu'il n'a pas de « style propre » mais qu'il puise dans tous les régimes textuels de son époque et des époques passées. Ainsi, le roman réaliste d'aujourd'hui, en 2016, peut (d)écrire à la manière du « zapping télé », des pages Wikipédia, des textos, du langage bureaucratique, administratif, scientifique ou de la publicité, de la narration cinématographique, et ainsi de suite, mais ces textualités sont encadrées par et incorporées dans d'autres visées du roman réaliste, notamment le souci de lisibilité déjà mentionné. Je vais ainsi commencer par distinguer quelques premiers marqueurs du roman postnormâle.

1.1.1.1 Les discussions des deux « femmes libres »

The Golden Notebook s'ouvre par l'évocation des personnages centraux du récit qui va se déployer, suivie par la date, le lieu, et la situation :

> Anna meets her friend Molly in the summer of 1957 after a separation…
>
> The two women were alone in the London flat.
> 'The point is,' said Anna, as her friend came back from the telephone on the landing, 'the point is, that as far as I can se, everything's cracking up.'
> Molly was a woman much on the telephone. When it rang she had just enquired: 'Well, what's the gossip?' Now she said, 'That's Richard, and he's coming over. It seems today's his only free moment for the next month. Or so he insists.'
> 'Well I'm not leaving,' said Anna.
> 'No, you stay just where you are.' (25)[49]

[49] Je vais noter uniquement le numéro de page directement après la citation, quand il s'agit des citations qui viennent de mon corpus littéraire principal. Il s'agira toujours des éditions indiquées dans l'introduction de cette partie. La traduction française de Marianne Veron a pris la liberté de changer l'ordre des premières informations en précisant d'abord l'espace, ensuite le temps, ensuite les personnages : « Londres. Été 1957. Anna retrouve son amie Molly après une séparation… Les deux femmes étaient seules dans l'appartement. 'En fait, ça craque par tous les bouts', dit Anna tandis que

La première phrase, en italique dans le texte et séparée du début du « récit propre » par un espace blanc, constitue une sorte de didascalie qui introduit la protagoniste du récit, Anna, comme le sujet qui agit (« *Anna meets* »), et toute de suite après le deuxième personnage dont l'importance est défini par rapport au premier (son amie ; « *her friend* »). Le genre de protagoniste est également confirmé par le pronom « *her* » (qui confirme le genre du prénom, un marqueur plus faible). De plus, cette page est précédée par une autre où apparaît le titre de la partie : « *Free Women 1* », qui confirme qu'il va s'agir de protagonistes femmes. En même temps que ces informations apparaissent la date sous forme de la saison et de l'année ainsi que la situation « après une séparation ». La phrase en didascalie est écrite au présent qui se transforme, à partir de la deuxième phrase, en imparfait de description et en passé simple du récit dans le passé.

La deuxième phrase *re*introduit les protagonistes en *re*confirmant leur nombre et leur genre (on rencontre ici la redondance qui co-construit la lisibilité réaliste selon Barthes et Hamon), et ensuite spécifiant le lieu où elles se situent, un appartement privé dans une capitale européenne. Sans négliger le fait que « Londres » est en même temps le nom d'un lieu géographique, imaginaire et littéraire, l'appartement où les deux protagonistes se trouvent est un endroit (réel et imaginaire) qui se constitue après la naissance de la ville dans le sens moderne, plus spécifiquement, au moment où il y a des appartements (le mot anglais *flat* lui-même, dans le sens de « *floor or part of a floor set up as an apartment* » date de 1824). On (d)écrit ici un lieu historiquement et contextuellement spécifique. Ces deux femmes s'associent, de plus, à une classe ou un milieu spécifique : les classes moyennes, et plus spécifiquement, les artistes-intellectuelles de gauche.

Troisièmement, le roman commence *in medias res*, au milieu d'un dialogue. Le discours direct ou le dialogue est mis en scène avec ses marqueurs conventionnels : l'encadrement des paroles du personnage par les guillemets et l'habituel bout de phrase, « *said Anna* », en incise, qui indique la mise en page des paroles. Le dialogue

---

Molly reposait le récepteur. Molly passait sa vie au téléphone. Avant qu'il ne sonne, cette fois, elle avait juste eu le temps de demander à Anna : 'Alors ? Quels sont les derniers cancans ?' Et elle annonça en revenant du téléphone : 'C'est Richard. Il arrive. Son seul instant libre d'ici un mois, du moins il le prétend. – De toute façon je ne m'en irai pas, dit Anna. – Surtout pas, reste où tu es.' » (35)

et le statut de didascalie de la première phrase performent un rôle important dans le roman renforçant le rapport contigu entre les scènes du roman et le quotidien du monde des lecteurs et des lectrices. Comme le rappelle Thomas Bronwen dans son chapitre sur le dialogue dans *The Cambridge Companion to Narrative*, la mise en page des paroles des personnages, dans le roman en langue anglaise, ne se stabilise que dans les années 1820[50]. Ce n'est pas un hasard si l'époque de la « naissance » des conventions réalistes littéraires est aussi celle de la stabilisation des marqueurs du dialogue. La représentation de la vie quotidienne est aussi celle des paroles quotidiennes, dont les marqueurs se stabilisent dans le roman réaliste. Erich Auerbach (1892-1957) étudie les rôles possibles du discours direct dans la représentation de la réalité à partir du Bible et d'Homère jusqu'à Stendhal, et ici il s'agit clairement du discours direct qui cherche à exprimer les pensées des personnages, leur « monde intérieur », ce qui, pour Auerbach, est un marqueur du réalisme.[51]

La mise en page de la parole est un des moyens du roman réaliste qui vise selon Claude Duchet (né en 1925 et l'« inventeur » de la sociocritique) à rendre vraisemblable et authentifiable « moins le récit lui-même et ses éléments que l'univers extra-diégétique qu'il suppose, son hors-texte et sa référence ».[52] Si *The Golden Notebook* commence avec les « commérages intimes » qui prennent une place considérable dans le roman conventionnel situé au cœur du roman, ce n'est pas par hasard. D'abord, commencer dans le vif d'une discussion signifie commencer avec le discours direct où les paroles sont « rapportées telles quelles » : quoi de plus « vraisemblable » que s'en tenir à la forme dialoguée de la « société de référence » ? Ceci non pas principalement pour produire un lieu et des personnages « réels », mais, comme dirait Claude Duchet, pour mettre en relation le récit et l'espace historique

[50] Thomas Bronwen, « Dialogue », *The Cambridge Companion to Narrative*, Éd. David Herman, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 80-93, 81.

[51] Erich Auerbach commence son étude par une comparaison entre le récit biblique d'Abraham et une scène dans *L'Odyssée* et constate que le rôle du discours directe est différent dans les deux cas. Chez Homère il sert « à communiquer d'une manière manifeste la pensée », tandis que dans le Bible, « les pensées et les sentiments restent inexprimés, le silence et des paroles fragmentaires se bornent les suggérer », ce qui fait que « le tout (…) reste mystérieux et laisse deviner un arrière-plan ». Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, C. A. Francke A G Verlag, 1946 ; traduction de Willard R. Trask, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton & Oxford, USA, Princeton University Press, 1953/2003, 11 ; traduction de Cornélius Heim, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, 20.

[52] Claude Duchet & Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, 86.

(avec ses acteurs) où il apparaît possible. Ce qui est également à noter, dans ce début du roman, est la façon dont il met en scène le rapport entre les deux femmes : les mots « amie », « séparation » et « seules » indiquent une relation proche de longue date et font apparaître la question des contours précis de leur relation dont le récit qui suit ne dissipe jamais complètement l'ambiguïté. Le premier événement du roman : le coup de téléphone qui annonce la visite de Richard et interrompt ainsi la discussion des deux femmes, est également une métaphore pour cette relation, toujours menacée de disparition par l'intervention d'un personnage de sexe masculin. Bref, la première page met en scène le conflit central du roman, le conflit sexuel, présenté du point de vue des personnages féminins.

1.1.1.2 La mise en scène des Hommes qui haïssent les femmes

La trilogie *Millénium* de Stieg Larsson commence par la mise en scène d'une perspective tout à fait normâle : on entre dans le sujet du conflit sexuel de façon oblique. D'abord, la narration ancre les événements dans le temps : les dates s'inscrivent dans les titres des parties et dans les sous-titres du roman. Le premier tome s'ouvre ainsi :

> PROLOGUE
> VENDREDI 1 NOVEMBRE
> C'ÉTAIT MAINTENANT devenu un événement annuel. L'homme qui recevait la fleur fêtait ce jour-là ses quatre-vingt-deux ans. Il sortit le paquet de l'enveloppe et retira le papier cadeau. Puis il souleva le combiné du téléphone et composa le numéro d'un ancien commissaire de police qui depuis sa mise à la retraite était installé en Dalécarlie, près du lac Siljan. Non seulement les deux hommes avaient le même âge mais ils étaient aussi nés le même jour - ce qui, vu le contexte, pouvait paraître ironique. Le commissaire savait qu'il allait recevoir cet appel après le passage du facteur vers 11 heures du matin, et il prenait son café en attendant. Cette année, le téléphone sonna dès 10h30. Il décrocha et ne s'embarrassa même pas des préambules.
> — Elle est arrivée, je suppose. Qu'est-ce que c'est, comme fleur, cette année ?
> — Aucune idée. Je vais la faire identifier. Une fleur blanche. (Tome 1, 7)[53]

[53] La trilogie de Stieg Larsson (1954-2004) a été traduite en français par Lena Grumbach (née en 1950) et Marc de Gouvenain (né en 1947). Les deux travaillent souvent en binôme et ont traduit des dizaines de livres du suédois envers le français. « PROLOG / FREDAG 1 NOVEMBER / DET HADE BLIVIT en årligen återkommande händelse. Mottagaren av blomman fyllde nu åttiotvå år. När blomman anländ öppnade han paketet och plockade bort presentpapperet. Därefter lyfte han telefonluren och slog numret till en före detta kriminalkommissarie som efter pensionen bosatt sig vid Siljan. De två männen var inte bara jämngamla, de var födda på samma dag – vilket i sammanhanget fick betraktas som något av en ironi. Kommissarien, som visste att samtalet skulle komma efter postutdelningen vid elvatiden på morgonen, drack kaffe medan han väntade. Detta år ringde telefonen redan halv elva. Han lyfte luren och sa hej utan att presentera sig. / 'Den har kommit.' / 'Vad är det i år ?' / 'Jag vet inte vad det är för blomma. Jag ska få den identifierad. Den är vit. » (Tome 1, 5.)

Si chez Lessing on connaît l'année et la saison, ici on connaît la date exacte et même l'heure. Les chiffres exacts indiquent une temporalité précise et contiguë avec le réel du lectorat. Ainsi, les années coulent dans le monde romanesque : on parle d'un « événement annuel ». Une temporalité réaliste est mise en scène. La première partie du roman – après le prologue – s'appelle « *INCITAMENT 20 december till 3 januari* »[54] : la progression chronologique de l'histoire s'y confirme, et il n'y aura pas d'exceptions à cette progression, à part quelques passages clairement marqués comme des flash-backs.

Contrairement au roman de Lessing, les personnages introduits à la première page ne seront pas les personnages principaux de la trilogie. Le prologue introduit un mystère partagé par deux hommes âgés qui sont les « ancêtres » de l'histoire qui va suivre. Le commissaire attend bien un appel à son numéro fixe, et il faut savoir que dans la société de référence, en Suède des années 2000, il n'existe quasiment plus de lignes de téléphones fixes chez les particuliers. Le titre du roman, *Les hommes qui haïssent les femmes*, a introduit le conflit sexuel, et le prologue semble se référer à un temps antérieur, le bon vieux temps de rapports simples : de la relation entre hommes qui passe par le féminin représenté ici par la mystérieuse fleur blanche à « faire identifier ». Plus tard on saura que le mystère qui lie les deux hommes, c'est la disparition d'une adolescente, la « petite nièce innocente » du premier homme, qui se révélera moins innocente et plus capable d'action que ces hommes ne peuvent imaginer – en effet c'est elle qui envoie les fleurs, une chose impensable pour ces hommes qui ne sont pas capables de lui accorder un tel *agency*. Comme le dit le texte lui-même, cette scène peut bien « paraître ironique ».

Les relations d'espace ou les références à la géographie s'installent avec la mention de « Dalécarlie » et « lac Siljan ». Le texte suédois parle simplement de « Siljan », tandis que la traduction française précise la situation de cet endroit dans une région suédoise. Après le prologue, dans le premier chapitre, on est dans une ville qui s'avère être Stockholm. La référentialité géographique s'installe ainsi dans la lecture de la même façon que la référentialité temporelle : en créant un rapport de contiguïté entre le monde contemporain et le monde romanesque réaliste. Comme avec « Londres »,

[54] « INCITATION 20 décembre au 3 janvier ».

l'imaginaire qu'évoque le nom du lieu varie pourtant chez chaque lecteur ou lectrice. Les rapports de contiguïté concernent tous les noms propres, même les noms des personnages : à Londres, les personnages ont des noms anglophones, en Suède, des noms suédophones. Plus tard, on retrouve des listes des rues de Stockholm dont la plupart sont trouvables dans les plans de la ville que le lectorat pourrait consulter sur Google :

> En ressortant dans la rue, elle hésita sur le chemin à prendre. Elle pouvait choisir Svartensgatan où elle se trouvait déjà ou Hökensgatan plus bas vers Slussen. L'inconvénient de Hökensgatan était qu'elle passerait alors juste devant la porte de la rédaction de Millenium, et qu'elle risquait toujours d'y croiser Mikael Blomkvist. Elle finit par se dire qu'elle n'allait pas faire des détours rien que pour éviter Mikael. Elle se dirigea donc vers Slussen, bien qu'en réalité il s'agisse d'un tout petit détour, et tourna à droite via Hökensgatan jusqu'à la place de Mosebacke. Elle dépassa la statue des Sœurs devant Södra Teatern et rejoignit Fiskargatan par l'escalier. (Tome 2, 82)[55]

Suit la description des rues, des places, des quartiers et des statues dans Stockholm, leur localisation. Pour une lectrice francophone, les noms des rues et les descriptions précises des quartiers de Stockholm font partie de l'exotisme du roman. Ils ancrent les événements dans une réalité qui existe bel est bien, mais dans l'imaginaire spécifique d'un pays du nord. Ces descriptions introduisent dans le récit une des dimensions du quotidien, où on décide quelles rues on prend pour arriver chez soi, où la géographie d'une ville est également un imaginaire de certaines personnes qu'on peut croiser sur certaines rues. Ces listes de rues inconnues dans une capitale européenne font partie des descriptions du quotidien qui ancrent le roman dans la vie (d)écrite dans les romans « globalisables ». Cette « réalité » (d)écrite est une réalité qui peut devenir une marchandise, ce qui se voit dans les tours touristiques organisés désormais à Stockholm pour les fans de la trilogie en question.[56]

Mais revenons à l'analyse du début du roman. La trilogie de Larsson s'ouvre au milieu d'un événement qui lie deux personnages par un mystère dont les deux

---

[55] « När hon kom ut på gatan igen tvekade hon om vilken väg hon skulle välja. Hon kunde välja Svartensgatan upp eller Hökens gata en bit ned mot Slussen. Nackdelen med Hökens gata var att hon då måste passera omedelbart utanför porten till Millenniums redaktion och att hon därmed skulle riskera att springa ihop med Mikael Blomkvist. Till sist bestämde hon sig för att hon inte tänkte gå någraomvägar för att undvika honom. Hon promenerade följaktligen mot Slussen trots att det egentligen var lite längre och vek av till höger via Hökens gata upp till Mosebacke torg. Hon sneddade förbi statyn med Systrarna framför Södra teatern och tog trapporna upp till Fiskargatan. » (*Flickan som lekte med elden*, 58.)

[56] Les informations sur le « Millennium Tour » sont disponible par exemple sur le site visitsweden.com, le site officiel du tourisme et du voyage en Suède, financé en partie par les Services du gouvernement suédois, voir : http://www.visitsweden.com/millenium.

aimeraient connaître la solution : le mystère de « la fleur ». Par hasard, aussi bien le roman de Larsson que celui de Lessing mettent en scène, sur la première page, un coup de téléphone[57]. Si les études littéraires ont essayé de qualifier le discours réaliste en parlant d'un type de narration appelée « omnisciente » et qui s'associe aux conventions réalistes, il y a pourtant beaucoup à dire sur les manques de la métaphore de l'omniscience pour figurer la narration postnormâle. Jonathan Culler parle justement du téléphone en cherchant à refigurer la narration dans son article sur l'omniscience :

> The analogy of the telephone suggests an unnamed device permitting imaginative recuperation of details of inner and outer lives of the characters. As long as the narrator is imaginative and resourceful, he need not be hindered by physical limitations (Scholes and Kellogg 261).[58]

En effet, la narration du roman fonctionne selon un mode que Culler explique par la figure de la « télépathie » qu'il a trouvée chez Nicholas Royle (2003). Culler explique :

> Is 'telepathy' a way of describing what happens here and elsewhere? Nicholas Royle writes, ''Telepathy' opens possibilities of a humbler, more precise, less religiously freighted conceptuality than does omniscience for thinking about the uncanniness of what is going on in narrative fiction' (261). In particular, the notion of telepathy helps capture the fact that in cases of reports of characters' thoughts, we are not dealing with narrators who know everything all at once but rather with narrative instances reporting now on this consciousness, now on that, often relaying, transposing, or translating thought into the intermediate discourse of free indirect speech, for example.[59]

L'appel téléphonique qui inaugure le récit peut être lu comme figurant la narration qui va se déployer dans le roman. D'autres figures s'y ajoutent, comme la bibliothèque, le journal et la surveillance qui prennent une place importante dans la trilogie de Stieg Larsson. On verra une multiplicité d'inventions technologiques plus ou moins

---

[57] Le téléphone acquiert une place métaphorique également dans le séminaire d'Hélène Cixous de l'année universitaire 2010-2011, intitulé « Besoin d'une communication immédiate avec la vie ? – Téléphone. »

[58] Jonathan Culler, « Omniscience », *op. cit.*, 29. « L'analogie du téléphone suggère un appareil anonyme qui permet la récupération imaginative des détails des vies intérieures et extérieures des personnages. Tant que le narrateur est imaginatif et ingénieux, les limitations physiques ne doivent pas lui faire obstacle. » Culler cite Robert Scholes & Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1966.

[59] *Op. cit.*, 29. « La 'télépathie' est-elle une façon de décrire ce qu'arrive ici et ailleurs ? Nicholas Royle écrit, 'La 'télépathie' ouvre la possibilité d'une conceptualité plus humble, plus précise, moins imprégnée de religion que l'omniscience pour réfléchir à ce qui se passe de troublant dans la fiction narrative' (261). En particulier, la notion de la télépathie permet de saisir que, lorsque les pensées des personnages sont rapportées, nous n'avons pas affaire à des narrateurs qui savent tout à la fois mais plutôt à des instances narratives qui rendent compte d'une conscience et puis d'une autre, souvent en transmettant, transposant, traduisant la pensée dans le discours intermédiaire de la parole indirecte libre, par exemple. » Culler cite Nicholas Royle, *The Uncanny*, New York, Routledge, 2003.

récentes figurant les moyens narratifs dans les romans en considération, et le répertoire s'élargit en arrivant aux années 2000 : entrent en jeu la recherche sur internet, la vidéo-surveillance, l'email, les multiples possibilités d'enregistrement sonore et visuel, le travail effectué par les boîtes de sécurité, et les « métiers » du privé et du hacker.

1.1.1.3 Une protagoniste bien ordinaire, avec des soucis économiques

Dans *Les hommes ne peuvent être violés*, le caractère de la protagoniste commence à se révéler à travers une narration dont le style ressemble à celui qu'utiliserait le documentaire (sous forme d'un entretien-reportage écrit ou filmé), en dessinant l'image d'une personne à laquelle il est arrivé quelque chose de tragique. L'utilisation des verbes au présent et non au passé contribue à créer du suspense. Le début du roman présente ainsi la protagoniste dans son réseau de rapports sociaux :

> Tova Randers travaille au service du prêt de la bibliothèque municipale. Cela fait trois ans qu'elle y est et, à l'automne, elle va recevoir sa première prime d'ancienneté. Elle est mère célibataire de deux enfants. Elle considère qu'elle a droit à une double prime, en fait, car elle a travaillé pendant sept ans dans un collège d'État. Mais ce n'est qu'à titre de vacataire, car elle ne possède pas les diplômes nécessaires. En outre, elle n'effectuait pas un nombre d'heures suffisant, sa demande a donc été rejetée.
> Elle en conçoit une réelle amertume, car elle a bien du mal à joindre les deux bouts, pour elle et ses deux fils. Jon, son ex, est remarié et lui verse une pension alimentaire de 308 marks et 50 centimes par mois et par enfant. Elle n'était que de 150 marks sept ans plus tôt, lorsqu'ils ont divorcé, et a été relevée du fait de l'indexation prévue. (9)[60]

Le roman commence avec le nom de la protagoniste, un prénom féminin suédophone suivi d'un nom suédophone, suivi du verbe actif, « travailler ». Le roman s'ouvre ainsi avec ce ton neutre, et – à la différence des romans de Lessing et de Larsson qui comptent sur l'imparfait du récit – au présent. En premier, on note ce que la protagoniste *fait* : elle travaille. On verra comment, chez Virginie Despentes, le vocable « marché de l'emploi » donne l'idée qu'on est dans un monde qui ressemble au monde contemporain en ce qu'il y existe des travailleurs et des travailleuses qui

[60] En suédois : « Tova Randers arbetar på stadsbibliotekets låne-expedition. Hon har varit där nästan tre år, hon får alltså sit första ålderstillägg någång i höst. Hon är ensamförsörjare, tvåbarnsmamma. Hon anser sej ha rätt till två ålderstillägg redan nu eftersom hon tidigare arbetat som lärare vide tt statsläroverk i sju år. Men hon har varit vikarierande timlärare eftersom hon inte är formellt kompetent och har haft för få veckotimmar och därför fått avslag på sin ansökan. / Det är hon bitter över för hon har svårt att klara ekonomin för sej och sina två söner. Jon, hennes f.d. man, är omgift och underhållandet består av 308 mk och 50 penni per barn och månad, 150 mk med indexförhöjningar beräknade under de sju år som gått sen skilsmässan blev laglig. » (7)

vendent leur travail. Le protagoniste est sa situation historique sont définis par le travail, ici, Tova Randers est une fonctionnaire qui fait partie des « classes moyennes ». Son lieu de travail détermine en partie son milieu social, ainsi que sa situation économique qui s'explique plus en détail avec sa situation familiale de mère divorcée qui vit avec ses deux fils et reçoit une pension alimentaire de son ex-mari. La précision des chiffres indique que la narration compte sur l'exactitude. La protagoniste a travaillé trois ans à la bibliothèque, et « sept ans dans un collège d'État », les années coulées depuis sa divorce sont au nombre de sept : les chiffres indiquent le fait que la vie de la protagoniste se compte en années, qu'elle a un passé (elle n'est plus toute jeune) et sa vie a une chronologie. Les repères de contiguïté avec la vie finlandaise des années 1970 incluent la somme exacte de la pension alimentaire et la mention des procédures bureaucratiques (la prime d'ancienneté, la demande de prime rejetée par l'administration), qui se réfèrent à l'État-providence finlandais.

Un pacte de lecture réaliste commence ainsi à se nouer : ce récit va tourner autour de ce personnage « moyen », menant une vie « ordinaire », faisant partie des classes « moyennes ». Le lieu se définit, dans le roman de Tikkanen, également assez tôt, avec la mention d'une rue à Helsingfors ou Helsinki : « au numéro 30 de Hesperiagatan » (13). Les noms de lieu suédophones (Hesperiagatan en suédois, non Hesperiankatu en finnois) indiquent que le roman se situe dans une Finlande suédophone. Le bilinguisme officiel du pays rend possible ce quotidien dont la représentation fictionnelle est pourtant en décalage avec le « vécu », quant à sa mise en scène limitée par le monolinguisme. Ainsi, sont exclus du roman les changements de langues qu'une personne suédophone vivant à Helsinki/Helsingfors devrait continuellement effectuer entre le suédois et le finnois dans la vie quotidienne de la capitale finlandaise. Le bilinguisme de l'autrice ainsi que de la protagoniste n'ont ainsi pas de place dans le roman réaliste : la représentation des relations bilingues par le bilinguisme du récit ne fait pas partie des conventions réalistes dans le roman finlandais.

Couvertures spectaculaires du roman de Märta Tikkanen en quatre langues, de quatre époques.

Le premier chapitre de trois pages est, dans ce roman comme dans le roman de Larsson, une sorte de prologue. L'événement qui précède le début du roman et qui motive la narration situe le conflit sexuel dans le centre du roman : c'est le viol, qui sera introduit tôt dans le texte du roman, au début du deuxième chapitre. Or, considérant les péritextes entourant le roman, le viol était déjà là avant que l'on ne commence à lire. Le titre *Les hommes ne peuvent être violés* est suivi par une dédicace : « À Inez Garcia, Jo Ann Little et toutes leurs consœurs anonymes qui n'ont pas osé se révolter. » Le lectorat en déduit que le roman est dédicacé aux femmes violées, et, à la fin dans les années 1970, il connaissait peut-être même les noms mentionnés, deux États-Uniennes qui avaient tué leurs violeurs. Il n'est pas anodin de se référer à un univers lointain, et justement aux États-Unis, dans le contexte finlandais de l'époque : le viol et le contre-viol sont introduits comme des phénomènes « américains ». Des femmes abusées et violées qui tuent leurs violeurs – souvent leurs maris – il y en avait en Finlande aussi, mais on ne parlait pas encore du viol dans les journaux finlandais. Inez Garcia et Jo Ann Little étaient devenues célèbres également grâce aux campagnes de *Women's Lib* qui avaient pris leur défense. Mis à part le titre et la dédicace, ce sont aussi les quatrièmes de couverture qui racontent le(s) viol(s). Sous-jacente, l'histoire du viol donne une tension et un contrepoids au style proche du constat du début du roman : il commence « comme si de rien n'était », mais le lectorat anticipe la violence.

Les difficultés économiques de la protagoniste sont un point de départ commun aux romans de Tikkanen et de Virginie Despentes. Dans *Apocalypse bébé* (2010), on rencontre une protagoniste qui combat avec le souci de devenir une « femme mûre, sans qualifications » sur le marché de l'emploi. Chez Despentes, ce ne sont pas les dates mais les lieux et les personnages qui apparaissent dans les noms des parties et des chapitres. La date reste incertaine, et les évènements pourraient se situer dans un Europe du futur proche. Le réalisme postnormâle indique, dans ce roman, une fluctuation entre plusieurs genres, dont la dystopie. La première partie du roman s'intitule « Paris » et la deuxième – où on fait un aller-retour entre Paris et Barcelone - « Barcelone ». Le premier, le troisième et le cinquième chapitre n'ont pas de titre, et la narration se déploie du point de vue d'une narratrice-je. Le deuxième chapitre s'appelle *François*, le quatrième *Claire* et le sixième *Yacine*, et dans chaque chapitre la narration est focalisée du point de vue du personnage-titre, à la troisième personne. Dans la deuxième partie, la même stratégie de narration continue, et les points de vue changent entre Vanessa, La Hyène, Elisabeth et Valentine. Mais commençons, encore une fois, l'analyse de la première page :

> Il n'y a pas si longtemps de ça, j'avais encore trente ans. Tout pouvait arriver. Il suffisait de faire les bons choix, au bon moment. Je changeais souvent de travail, mes contrats n'étaient pas renouvelés, je n'avais pas le temps de m'ennuyer. Je ne me plaignais pas de mon niveau de vie. J'habitais rarement seule. Les saisons s'enchaînaient façon paquets de bonbons : faciles à gober et colorés. J'ignore à quel moment la vie a cessé de me sourire.
> Aujourd'hui, j'ai le même salaire qu'il y a dix ans. A l'époque, je trouvais que je m'en tirais bien. L'élan s'est ralenti, après mes trente ans, un souffle qui me portait s'est éteint. Et je sais que la prochaine fois que je me retrouverai sur le marché de l'emploi, je serai une femme mûre, sans qualification. C'est comme ça que je m'accroche à la place que j'ai, comme si ma vie en dépendait. (11)

On est donc apparemment à Paris – selon le titre inscrit sur la page précédente – mais la date et l'année ne sont pas précisées[61]. L'histoire s'ouvre à l'imparfait, et change au présent à la fin du premier paragraphe, fin du mini-prologue. Si les trois romans présentés jusqu'ici ont tous commencé par un ton neutre, ils ont également mis en scène des personnages avec leurs noms propres. Ici, par contre, la narration s'ouvre différemment : c'est le « je » qui parle, sans besoin de s'introduire par nom. On est au milieu d'une situation de vie quotidienne – comme chez Lessing et Larsson – tout de suite après cette première page d'introduction. Le sexe/genre de la narratrice ainsi que son âge et sa situation économique incertaine sont parmi les premières informations

[61] Cela constitue un petit écart par rapport aux « conventions réalistes ».

qu'on lit et, ainsi, on se rapproche du roman de Tikkanen. Le cadre réaliste s'instaure, suite à la narration à la première personne ainsi qu'au manque de date, différemment des autres romans en considération, et pourrait-on également dire, de façon moins déterminante, quant aux premières pages du roman. On remarquera que le roman de Tikkanen mélange également, dès le deuxième chapitre, des parties à la troisième et à la première personne. L'utilisation de la première personne construit un rapport de lecture différent, or, dans ces romans, la narration utilise plutôt la technique de changement de point de vue, et aucun des romans n'est écrit uniquement du point de vue d'une narratrice-je.

1.1.2 Entracte ou rappel de la tradition à déplacer : La meprise du conflit sexuel dans une étude classique sur la représentation de la réalité dans la littérature

On aura ainsi remarqué que les romans se situent principalement dans des capitales européennes (Londres, Stockholm, Helsinki, Paris), et, d'ailleurs, comme par hasard, dans les villes où vivent ou ont vécu les romancières. Les informations concernant les lieux viennent, peut-on présumer, des connaissances qu'ont les autrices sur ces villes qu'elles habitent. Il s'agit ainsi également de romans « urbains », de romans qui s'attachent à la tradition réaliste qui cherche à « révéler » les conditions de vie urbaines pour les protagonistes femmes. Les romans qui s'ouvrent en présentant des protagonistes « choisies au hasard » mais historiquement et géographiquement situées, entrent en dialogue avec une dimension du réel du lectorat dans le sens où ces personnages sont liés au temps et à l'espace de façon semblable à celleux qui lisent. Mais ce lectorat n'est pas homogène. Steven Earnshaw s'appuie dans *Beginning Realism* sur une conception du réalisme du XIX^{e} siècle qu'il attribue à l'étude classique sur le sujet, *Mimesis* d'Erich Auerbach : les deux lient l'émergence du réalisme du XIX^{e} à la naissance des nations, ce qui indique également une unité de langue (excluant d'avance le bilinguisme du roman réaliste, comme j'avais constaté par rapport au roman de Tikkanen) et le but de rendre le roman accessible à « toute la nation », c'est-à-dire, aux « classes moyennes » qui représentent le « lecteur moyen » :

> It has to be possible for a realist writer to firmly place a character in his or her social milieu, and that can only be attempted and achieved if there is a unity to the milieu. The use of the organic metaphor for character and society also reads as a continuation of the idea that Realist writers are obliged to see characters as absolutely tied to their

> environment. Accompanying this organic view there also needs to be an understanding of the reality of a country as a whole. […] By definition, the condition-of-England novels of authors such as Gaskell and Disraeli are premised on the idea that they have a sense that what they describe is the state of England at that time – 'the way we live now', to quote the title of one of Trollope's novels. Simultaneously, there is the assumption on the part of the usually omniscient narrators that they are speaking to a relatively homogenous audience about a society which was either instantly recognisable (middle-class) or seen as completing the social picture (the revelation of working-class conditions, for instance).[62]

On voit que nos romans féministes reconduisent certaines conventions qui viennent de cette tradition du roman réaliste, et en modifient d'autres. L'importance de l'unité de la langue-nation est lisible dans l'exclusion de bilinguisme et dans la situation des mondes romanesques (on part d'un pays ou d'une ville) ainsi que dans l'effort de compléter l' « image sociale ». Ce dernier effort concerne, dans tous les romans, la composition des vies des femmes qui travaillent dans les sociétés (d)écrites, et plus particulièrement, leur savoir-expérience du conflit sexuel.

Aussi bien les romans féministes en considération que la théorie d'Erich Auerbach sont ouvertement européocentrés, mais la dernière se construit en dialectique avec un canon particulier. Dans son étude magistrale, Auerbach n'inclut aucune des rares écrivaines du « canon officiel » de chaque littérature nationale, à l'exception de Virginia Woolf. Cette exclusion est liée à son rejet des « intrigues amoureuses ». Erich Auerbach ne souligne pas le conflit sexuel, mais plutôt les conflits de classe, quand il détermine le roman réaliste par excellence, *Le Rouge et Le Noir* (1830) de Stendhal qui raconte l'histoire d'un héros « enthousiasmé pour les grandes idées de la Révolution et de Rousseau, pour les grands événements de l'époque napoléonienne » et qui réussit à monter sur l'échelle sociale.[63] Auerbach évite de considérer le rôle des conflits de sexe/genre au sein de son propre « récit de développement » du roman

[62] Steven Earnshaw, *op. cit.*, 214. « Il doit être possible pour un écrivain réaliste d'ancrer solidement un personnage dans son milieu social, et cela ne peut être entrepris et mené à bien que si ce milieu possède une unité. Le recours à la métaphore organique pour désigner le personnage et la société peut aussi se lire comme un prolongement de l'idée selon laquelle les écrivains réalistes doivent concevoir des personnages qui dépendent entièrement de leur environnement. Cette vision organique doit aussi s'accompagner d'une compréhension de la réalité d'un pays comme formant un tout. [...] Par définition, les romans sur la 'condition de l'Angleterre' des auteurs tels que Gaskell et Disraeli reposent sur l'idée qu'ils ont le sentiment que ce qu'ils décrivent, c'est l'état de l'Angleterre à cette époque – 'The Way We Live Now' [tr. fr. Quelle époque !], pour citer le titre d'un des romans de Trollope. En même temps, on présume, du côté des narrateurs habituellement omniscients, qu'ils s'adressent à un public relativement homogène au sujet d'une société qu'on peut reconnaître immédiatement (la classe moyenne) ou considérer comme complémentaire dans le tableau social (l'exposition des conditions de vie de la classe ouvrière, par exemple). »

[63] Auerbach, *op. cit.*, tr. fr, 452.

réaliste, et il les exclut directement, en voulant attirer l'attention de la communauté littéraire sur ce qui « fait » le réalisme, soit la description de la « situation politique », détachant ainsi le réalisme de la « romance » et renforçant la masculinisation du genre, dont il ne traite pas les « grandes protagonistes », préférant se concentrer sur les héros. L'existence de la « romance » est ainsi au moins confirmée, bien que considérée de moindre importance – tandis que l'existence des autrices qui valent d'être considérées dans l'étude est tout a fait niée. [64]

Voilà comment Auerbach lit *Le Rouge et le Noir* :

> La scène, nous l'avons dit, est là pour préparer une intrigue amoureuse passionnée et tragique. Nous ne discuterons pas ici sa fonction et sa valeur psychologique ; un tel examen serait étranger à notre propos. Ce qui nous intéresse dans cette scène est ceci: elle serait presque incompréhensible sans la connaissance exacte et détaillée de la situation politique, de la structure sociale et des conditions économiques d'un moment historique bien déterminé, celui où se trouvait la France peu avant la révolution de Juillet, comme le précise le sous-titre du roman (ajouté par l'éditeur) : Chronique de 1830. (...)
>
> Les conditions politiques et sociales du temps sont intégrées à l'action d'une manière plus exacte et réaliste que dans aucun roman, et même dans aucune œuvre littéraire antérieure, à l'exception des écrits essentiellement politiques et satiriques. Une œuvre qui situe si logiquement et systématiquement dans l'histoire contemporaine la plus concrète l'existence, envisagée tragiquement, d'un individu subalterne par son rang social (ici celle de Julien Sorel), et qui se développe sur ces prémisses, constitue un fait nouveau et singulièrement important.[65]

Ainsi Auerbach présente ce qui est « nouveau et singulièrement important » dans le roman réaliste : situer dans l'Histoire contemporaine l'existence d'un « individu subalterne par son rang social », dont le destin est conçu dans une perspective sérieuse, c'est-à-dire, tragique. Il faut exclure la fonction et la valeur psychologique des histoires d'amour, ainsi que les protagonistes femmes, et distinguer la véritable nouveauté du roman réaliste : la mise en avant détaillée des « circonstances historiques » ou des « conditions politiques et sociales ». Il évite de parler d'autres caractères significatifs du roman réaliste dans le but de le distinguer de la

[64] Comme dit, il est vrai que cette exclusion des écrivaines historiques est constitutive du canon littéraire en langue française (l'exclusion des écrivaines illustre, de plus, la construction du roman réaliste comme un genre qui cherche à se masculiniser contre la féminisation de l'image de l'artiste, comme expliqué par Martine Reid dans *Des femmes en littérature*). Or, les écrivaines anglaises dont l'apport à la « représentation de la réalité » est habituellement considérée dans les ouvrages d'histoire de la littérature anglaise (George Eliot, Jane Austen, les sœurs Brontë, Elizabeth Gaskell, etc.) sont également absentes dans l'étude d'Auerbach. L'index de *Mimesis* ne contient que quatre noms de femmes : Virginia Woolf (seule autrice), Elena Eberwein (seule chercheuse), Madame Élisabeth-Charlotte d'Orléans et Mme Necker (personnages historiques).

[65] Erich Auerbach, *op. cit.*, 457-458.

« romance », c'est-à-dire, des genres sentimentaux et féminins du début XIX[e] qui attirent également, comme le roman-feuilleton des journaux, beaucoup de lectrices. Or, le choix d'Auerbach reflète une conception où le conflit sexuel est exclu de la sphère du politique et du sérieux. Pour lui, ce qui « fit naître à ce moment, dans l'esprit d'un homme de ce temps, le réalisme tragique moderne », c'est la Révolution française. Plusieurs chercheuses en études de genre situent également les débuts de la pensée féministe à cette même époque. La déclaration des droits de l'homme et du citoyen ne concerne certes pas tous les hommes, mais uniquement les « citoyens actifs » de plus de 25 ans qui paient un nombre considéré suffisant des impôts. Or, comme rappelle Olympe de Gouges avec sa « Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne », elle ne concerne pas du tout la moitié du peuple. La Révolution française met en scène un conflit sexuel qui persiste dans le discours des sciences humaines ainsi que dans le discours des droits politiques. En France, on vit ce conflit jusqu'à la deuxième guerre mondiale en ce qui concerne le droit de vote des femmes, et encore en 2016, en ce qui concerne l'Académie Française convaincue qu'il existe un masculin-neutre dans la langue française.[66] Le conflit sexuel est à resituer au cœur du roman réaliste, sans oublier ses liens avec les autres conflits centraux : conflits liés à la colonisation, conflits de race et de classe.[67]

1.1.3 Le roman réaliste postnormâle et l'Histoire des conflits

L'Histoire occidentale s'inscrit au sein du roman postnormâle sous forme de petites remarques évoquant les événements, les personnages ou autres références historiques. Mentionnés dans la foulée du récit, ces détails rappellent au lectorat que le monde du roman se construit en rapport avec un certain nombre de récits hégémoniques de l'Histoire occidentale.

---

[66] Le discours national qui date de la révolution est encore idéalisé même par les mouvements politiques contestataires – au moins ceux qui restent majoritairement blancs. Le mouvement *Nuit debout*, en avril 2016, demande aux gens de réécrire la constitution et pose encore la question *s'il faut garder* la devise « Liberté, Égalité, Fraternité ». Ces trois mots restent ainsi encore au centre du débat.

[67] N'oublions pas que je travaille ici sur le normâle, aussi dans la mesure où les autrices et les protagonistes sous considération sont des femmes blanches qui, tout en étant altérisées en tant que femmes, peuvent représenter le pouvoir colonisateur. Il ne faut pas oublier la multiplication des conflits dans l'expérience, par exemple, des femmes racisées, que Kimberlé Crenshaw met en relief en parlant des intersections de race, de genre, de classe, de sexualité, etc. Voir Kimberlé Crenshaw, « Mapping the margins: Intersectionality, identity politics and violence against women of color », Stanford Law Review 43, 1991, 1241-1299. Oristelle Bonis a traduit l'article en français en tant que « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre*, 39, 2005, 51-82.

1.1.3.1 La mise en récit de l'Histoire : entre information et désinformation, plusieurs points de vue émergent

Ainsi, l'attentat-suicide de la fin d'*Apocalypse bébé*, un événement qui pourrait d'ailleurs placer le roman du côté de la dystopie ou du récit fantasmatique, établit un rapport avec le roman réaliste par référence aux événements d'Histoire contemporaine, notamment le 11-Septembre :

> - Mais c'était quoi, au juste, un ministère ?
> - Non. C'est le Palais-Royal. Tu suis ou quoi ?
> - Putain j'ai une copine qui habite juste en face, je vais essayer de l'appeler.
> - Ça fait bizarre, tu te souviens, on dirait Haïti.
> - Ou le Chili.
> - Ça fait surtout penser aux Twin Towers.
>
> On aurait dit n'importe quel endroit du globe, ravagé par une bombe, un tremblement de terre ou la poigne puissante d'un géant mécontent. (326)
>
> Les Parisiens ont réintegré la ville, dès le lendemain. Le tourisme a explosé : le monde entier voulait venir voir le Ground Zero de la Ville lumière, en même temps que la tour Eiffel. (331)

Les personnages témoignant de l'explosion du Palais-Royal le comparent avec les séismes au Haïti (le 12 janvier 2010 ; au moins 300 000 personnes mortes) et au Chili (le 27 février 2010 ; 525 mortes), mais comme il s'agit d'une attaque « terroriste » dans la capitale d'un pouvoir occidental (et non d'un catastrophe « naturelle » dans un coin du monde « périphérique » dans le sens où il ne symbolise pas le pouvoir des blancs), ce sont surtout les *Twin Towers* ou le *Ground Zero* (environ 3 000 mortes) qui donnent la mesure de l'importance de l'explosion dans le monde romanesque. (En ce qui concerne la chercheuse à l'origine de ces pages, chercheuse blanche d'origine finlandaise habitant Paris depuis dix ans, c'est le seul événement de la liste qu'elle n'a pas eu besoin de chercher sur Google pour comprendre la référence.) La comparaison est effectuée dans un registre cynique, en rappelant que les scènes d'explosions et de meurtres deviennent en quelque sorte des « monuments historiques » touristiques, des sites à visiter comme la tour Eiffel.[68] A part le tourisme qui fait partie des mécanismes

[68] La tourisme de guerre existe depuis au moins la Grande Guerre, comme le rappelle le témoignage de Stefan Zweig sur les touristes à Ypres en 1928 : « Sur la Grand Place [d'Ypres], il y a un parc d'autos comme devant un théâtre, ces automobiles (…) déversent journellement des milliers de touristes dans la ville, lesquels contemplent sous la conduite d'un guide au verbe haut les « curiosités ». Pour dix marks on a tout : la Grande Guerre de 4 ans, les tombes, les gros canons, la halle communale détruite par les obus, avec lunch, ou dîner et tout le confort « and nice strong tea », comme il est dit sur chaque enseigne. Dans toutes les échoppes on fait des affaires avec les morts (…) ; on présente des articles de fantaisie fabriqués à l'aide d'obus (qui ont peut-être déchiré les intestins d'un combattant), des jolis souvenirs du champ de bataille », dans « La résurrection d'Ypres vue par un Boche. » Dans *Het*

économico-politiques qui se sont renforcés dans la période contemporaine en question, le *Ground Zero* est un mythe, l'objet de ce qu'on appelle les « théories de complot » et des récits de tout type – en même temps qu'il demeure un lieu géographique dédié aux mémoires des victimes.

Dans la trilogie *Les hommes qui haïssent les femmes*, il n'y a même pas une référence au onze septembre. A sa place apparaissent les références aux événements de l'Histoire contemporaine suédoise, en particulier l'assassinat du Premier ministre Olof Palme en 1986.[69] La référence à Palme revient régulièrement dans les romans policiers suédois et fonctionne un peu comme la référence au onze septembre, évoquant un événement connu par le lectorat (suédophone) et devenu mythique, suscitant toujours des théories du complot. Ces deux événements marquants – Twin Towers et Palme – sont des points d'Histoire contemporaine qui suscitent beaucoup d'histoires différentes. La trilogie de Larsson fait souvent référence aux théories du complot en mentionnant le meurtre de Palme[70], et le roman de Despentes (d)écrit un acte terroriste qui devient mythique, un point tournant de l'Histoire contemporaine

---

Ypersche, 9ème année, 5 janvier 1929, p. 8. Propos repris dans le mémoire de Delphine Lauwers, *Le tourisme de guerre en Belgique*, Université Libre de Bruxelles, 2005, et dans l'article de Pierre Dejemeppe, publié le 14 novembre 2008, disponible : http://lelivreestunehache.blog.lemonde.fr/2008/11/14/stefan-zweig-et-le-tourisme-de-guerre/, consulté le 23 avril 2016. Je dois cette référence à Anne Berger dont je la remercie. Pour une analyse de la figure de touriste dans la littérature post-coloniale féministe, voir Kamila Bouchemal, *Épistémologies et écritures du corps postcolonial dans les oeuvres de Gisèle Pineau, Malika Mokeddem et Jamaica Kincaid*, thèse de Doctorat en Études de genre et Littératures comparées, Université Paris 8, 2016, 45, 53-55, 208.

[69] Le trauma du deuxième guerre mondiale – on se situe, dans tous les romans, dans l'après-deuxième-guerre-mondiale – revient, dans la trilogie, surtout dans les bribes qui concernent l'histoire des organisations et penseurs Nazis en Suède. L'enquête du premier tome sur la famille d'ancienne noblesse suédoise devient une enquête sur les idées nazies de certains membres de famille qui se trouvent également être des meurtriers en série de femmes. Stieg Larsson étudiait l'histoire du nazisme en Suède, dévoilée dans les années 2000 (et pas avant !) dans plusieurs études, et la revue *Expo* qu'il a cofondée se concentre sur l'élucidation des liens entre différentes organisations fascistes et l'extrême droite suédoise.

[70] Tome 1, 77 : « Un jour, Mikael avait écouté une conférence de l'écrivain Karl Alvar Nilsson organisée par l'Université populaire, c'était à l'occasion de l'anniversaire de l'assassinat d'Olof Palme. La conférence était parfaitement sérieuse et dans le public se trouvaient Lennart Bodström et d'autres vieux amis de Palme. Mais un tas de gens ordinaires étaient venus aussi. Et, parmi eux, une femme d'une quarantaine d'années qui s'était emparée du micro quand était venu l'instant incontournable des questions. Elle avait baissé la voix en un tout petit chuchotement. Rien que cela laissait augurer une suite intéressante et personne n'avait été spécialement surpris quand la femme commença son intervention en annonçant : *Je sais qui a tué Olof Palme.* Les intervenants sur l'estrade répondirent avec un soupçon d'ironie que, si madame possédait cette information hautement dramatique, il serait du plus grand intérêt qu'elle la communique à la commission d'enquête. Ce à quoi elle avait vivement répliqué dans un souffle à peine audible : *Je ne peux pas – c'est trop dangereux !* », d'autres références à Palme dans la trilogie, voir tome 1, 70 ; tome 2, 232, 278, 446, 517 ; tome 3, 112-113, 115, 119,122,161,176, 366, 390, 397, 405.

française, qui suscite non seulement des histoires mais des mesures policières, tout comme le onze septembre. Par référence à ces événements, les romans posent la question de la surveillance (de la part des policières ainsi que des « privées »).

Dans la trilogie de Larsson, d'autres types de références abondent également, comme des petits passages informatifs de l'Histoire des lieux géographiques. Les détails historiques comportent une tendance didactique, et leur présentation souligne souvent le manque de fiabilité d'un récit majoritairement accepté ou appris à l' « école nationale ». On n'oublie pas que le roman se situe dans le monde romanesque du journalisme d'enquête, où la méfiance envers la version courante de l'Histoire est une vertu première. Par exemple, quand la protagoniste visite l'île de la Grenade aux Antilles, on lit sur son Histoire un long passage qui inclut également l'image d'une carte, imitant le modèle de Wikipédia. L'existence de ce passage montre également que le lectorat de Larsson a besoin de ces résumés historiques quand il se déplace « ailleurs », en-dehors de l'Europe – mais il est censé déjà connaître l'histoire de la Suède ou des capitales européennes. Le passage donne comme source *The Caribbean Traveller,* un guide (fictionnel) pour les touristes anglophones, et Philip Campbell, un habitant de l'île sceptique envers les informations dudit guide. Le choix de citer au moins deux références pour présenter l'histoire de l'île met en scène une conception de l'Histoire où le récit écrit au cœur du pouvoir colonial est ensuite mis en perspective par le récit local. Le passage qui joue sur la rhétorique du sommaire fait attention aux pouvoirs politiques du récit historique, mettant en lien un récit de l'Histoire occidentale avec une perspective qui décèle les imbrications des pouvoirs coloniaux[71] :

[71] Je reviendrai plus tard sur ce « mode critique » de la narration.

Historiquement, la Grenade était une des nombreuses anciennes colonies britanniques insignifiantes [où le capitaine Barbe-Noire avait peut-être, ou peut-être pas, débarqué et enterré un trésor. La scène avait le mérite de faire fantasmer].[72] En 1795, la Grenade avait attiré l'attention politique après qu'un ancien esclave libéré du nom de Julian Fedon, s'inspirant de la Révolution française, y avait fomenté une révolte, obligeant [suédois, föranleda : causer, provoquer, produire ; non « obliger »] la couronne à envoyer des troupes pour hacher menu, pendre, truffer de balles et mutiler un grand nombre de rebelles. Le problème du régime colonial [suédois, det som hade skakat kolonialregimen, ce qui avait choqué/secouer le régime colonial] était qu'un certain nombre de Blancs pauvres s'étaient joints à la révolte de Fedon sans la moindre considération pour les hiérarchies ou les frontières raciales [suédois, etikett eller hänsyn till rasgränserna : considération de l'étiquette ou les frontières raciales]. La révolte avait été écrasée mais Fedon ne fut jamais capturé ; réfugié dans le massif du Grand Etang, il était devenu une légende locale façon Robin des Bois.

Près de deux siècles plus tard, en 1979, l'avocat Maurice Bishop avait démarré une nouvelle révolution inspirée, à en croire le guide, par the communist dictatorship in Cuba and Nicaragua, mais dont Lisbeth Salander s'était rapidement fait une tout autre image après avoir rencontré Philip Campbell – professeur, bibliothécaire et prédicateur baptiste. Elle était descendue dans sa guesthouse pour ses premiers jours sur l'île. On pouvait résumer ainsi l'histoire : Bishop avait été un leader extrêmement populaire qui avait renversé un dictateur fou, fanatique d'ovnis par-dessus le marché et qui dilapidait une partie du maigre budget de l'Etat dans la chasse aux soucoupes volantes. Bishop avait plaidé pour une démocratie économique et introduit les premières lois du pays sur l'égalité des sexes avant d'être assassiné en 1983 [par une horde de staliniste écervelés, qui depuis séjournaient dans la prison de l'île][73].

Après l'assassinat, inclus dans un massacre d'environ cent vingt personnes, dont le ministre des Affaires étrangères, le ministre de la Condition féminine et quelques leaders syndicaux importants, les Etats-Unis étaient intervenus en débarquant sur l'île pour y établir la démocratie. Conséquence directe pour la Grenade, le chômage était passé de six à près de cinquante pour cent et le trafic de cocaïne était redevenu la source de revenus la plus importante, toutes catégories confondues. (Tome 2, 19)[74]

---

[72] Note de HR : La partie entre crochets est un texte rajouté par la traduction française.

[73] Note de HR : Autre rajout de la version française. C'est intéressant que l'éditeur a décidé que le résumé de l'Histoire de Grenade était un passage où il convenait de rajouter ces « fantasmes » spécifiquement dédiés, du coup, pour le lectorat francophone, sur la capitaine Barbe-noire et les « stalinistes écervelés ».

[74] « Historiskt var Grenada en av många oansenliga före detta brittiska kolonier. 1795 hade Grenada väckt politiskt uppseende sedan en frigiven före detta slav vid namn Julian Fedon hade inspirerats av franska revolutionen och inlett ett uppror som föranlett kronan att skicka trupper för att hacka, skjuta, hänga och lemlästa ett stort antal rebeller. Det som hade skakat kolonialregimen var att även ett antal fattiga vita hade anslutit sig till Fedons uppror utan minsta etikett eller hänsyn till rasgränserna.

Malgré la prégnance du modèle Wikipédia, les critères de « neutralité » ou d' « objectivité » apparente ne font pas partie de la rédaction du passage. De nombreux choix de verbes, adverbes et adjectifs démontrent des valeurs ou des attitudes présentes dans le sommaire. Il s'agit d'un point de vue qui met en scène la violence de ceux qui détiennent le pouvoir, que ce soit le pouvoir colonial britannique, le pouvoir d'un dictateur ou celui des États-Unis. Dans le récit, l'attention se focalise sur la distribution inégale des ressources : ce sont les « blancs pauvres » qui rejoignent la révolution des noirs ; un dictateur « dilapide le budget » de l'État ; le trafic de drogues devient la « source de revenus » la plus importante sur l'île. La référence au Robin des Bois, le héros de la redistribution, renforce encore ce point de vue.

Le passage exprime également une esthétique révolutionnaire associée à un récit héroïque où les grands rebelles combattent les graves injustices sociales pour sauver le peuple. La protagoniste Lisbeth Salander se situe dans la lignée de ces rebelles pas toujours bien comprises par les pouvoirs de leur temps, mais également dans la lignée de certains « super-héros » (Robin des Bois, la capitaine Barbe-Noire dans la version française). Les sympathies de la narration qui se place du côté de la protagoniste vont envers les leaders politiques locaux dont les idées citées sont inspirées de la révolution française (1795) ou de « la démocratie économique » et de « l'égalité des sexes » (1979) – ceux qui ont osé se battre pour les idées de l'égalité. La didactique du passage dépend de la mise en avant de certaines « valeurs rebelles ».[75] L'Histoire est pourtant présentée de façon normâle dans le sens où elle évolue autour de quelques figures de grands hommes (Julien Fedon, Maurice Bishop) – ainsi, les siècles précedents ou les 200 ans entre les révolutions menées par les deux héros

---

Upproret hade krossats men Fedon hade aldrig tillfångatagits utan försvunnit upp i bergsmassivet Grand Etang där han vuxit till en lokal legend av robinhoodska proportioner. Drygt tvåhundra år senare, 1979, hade advokaten Maurice Bishop startat en ny revolution som enligt guideboken var inspirerad av *the communist dictatorships in Cuba and Nicaragua*, men som Lisbeth Salander hade fått en helt annan bild av då hon träffat Philip Campbell – lärare, bibliotekarie och baptistpredikant – i vars gästhus hon hyrt in sig de första dagarna. Historien kunde sammanfattas med att Bishop hade varit en genuint populär folkledare som störtat en galen diktator som dessutom var UFO-fantast och ägnade en del av den magra nationalbudgeten till att jaga flygande tefat. Bishop hade pläderat för ekonomisk demokrati och infört landets första lagstiftning för jämställdhet mellan könen innan han mördades 1983. Efter mordet, en massaker på ungefär 120 människor inklusive utrikesministern, kvinnoministern och några viktiga fackföreningsledare, hade USA invaderat landet och infört demokrati. För Grenadas vidkommande innebar det att arbetslösheten ökade från drygt sex till närmare femtio procent och att kokainhandel åter blev den i särklass viktigaste inkomstkällan. » (*Flickan som lekte med elden*, 10-11)

[75] Je dois cette remarque sur l'esthétique rebelle à Lily Robert-Foley dont je la remercie.

disparaissent tout simplement du sommaire. Il s'agit d'un résumé qui commence à la révolution française, c'est-à-dire, au moment mythique européen où les idées de l'égalité et de l'individu sont nées.

Dans le roman de Lessing, ce sont également les catastrophes historiques, notamment les guerres du XX^{e} siècle (la deuxième guerre mondiale, la guerre froide, la guerre du Vietnam) qui fonctionnent pour ancrer le monde romanesque dans l'Histoire occidentale. Celles-ci sont intégrées, dans le texte du roman, dans la temporalité « personnelle » de la protagoniste, faisant partie de son passé et présent. Ici, elle réfléchit sur sa relation avec le parti communiste et ses engagements politiques. La citation se situe dans un des carnets-journaux du roman, le carnet noir qui se concentre sur le rapport de la protagoniste avec le travail (d'écrivaine). Ici, la narration utilise le sujet « nous » pour faire l'analyse de l'expérience d'un groupe communiste en Afrique[76] pendant la deuxième guerre mondiale :

> This war was presented to us as a crusade against the evil doctrines of Hitler, against racialism, etc., yet the whole of that enormous land-mass, about half the total area of Africa, was conducted on precisely Hitler's assumption — that some human beings are better than others because of their race. The mass of the Africans up and down the continent were sardonically amused at the sight of their white masters crusading off to fight the racialist devil — those Africans with any education at all. (83)[77]
>
> For us, then (and this was true of all the cities up and down our part of Africa), a period of intense activity began. This phase, one of jubilant confidence ended sometime in 1944, well before the end of the war. This change was not due to an outside event, like a change in the Soviet Union's 'line'; but was internal, and self-developing, and, looking back, I can see its beginning almost from the first day of the establishment of the 'communist' group. Of course all the discussion clubs, groups, etc., died when the Cold War began and any sort of interest in China and the Soviet Union became suspect instead of fashionable. (84-85)[78]

---

[76] La protagoniste du *Carnet d'or*, Anna Wulf, a habité pendant la deuxième guerre mondiale dans une ancienne colonie britannique qui se situe dans le Zimbabwe actuel, nommée Rhodésie (du Sud), selon Cecil Rhodes, Fondateur de la British South Africa Company et de la compagnie diamantaire De Beers. Doris Lessing a habité en Rhodésie depuis l'âge de 6 ans jusqu'à ses 18 ans (entre 1925-1937).

[77] « Cette guerre nous fut présentée comme une croisade contre les doctrines malfaisantes d'Hitler, contre le racisme, etc. ; or toute cette immense région – qui couvrait environ la moitié de l'Afrique – vivait précisément suivant les mêmes principes qu'Hitler : certains êtres humains valent mieux que d'autres en vertu de leur race. D'un bout à l'autre du continent, la masse des Africains éprouva un plaisir sardonique à voir ses maîtres blancs partir en croisade contre le démon du racisme – [les Africains « éduqués » du moins.] » (*Le Carnet d'or*, 121, traduction de Marianne Véron, sauf la partie entre crochets traduit par HR – là, Véron avait traduit « ces Africains sans éducation », ce qui semble une erreur de traduction.)

[78] « Pour nous commença alors une période d'intense activité (et cela fut vrai dans toutes les villes de notre partie de l'Afrique). Cette phase de joyeuse confiance s'acheva pour nous dans le courant de 1944, bien avant la fin de la guerre. Ce changement n'était dû à aucun événement extérieur, à aucune modification de 'ligne' de l'Union soviétique ; il fut strictement interne et se développa de lui-même. Et lorsque je regarde en arrière, je peux en voir le début se dessiner presque dès le premier jour de

Le roman reste bien européocentré et c'est l'Occident qui est au centre de l'Histoire à laquelle il fait référence, mais la particularité du *Carnet d'or* tient à l'intérêt porté aux frontières (en géographie ce sont l'Afrique, l'Union Soviétique, la Chine et les Etats-Unis qui s'affrontent à l'Europe) en tant que cruciales pour la « pensée du centre ». De façon analogue, le roman est constitué de plusieurs sections (les carnets et le roman dans le roman tous divisés en cinq parties, plus le dernier carnet, le carnet d'or) qui s'affrontent. Mais, revenons à la citation : ce genre de références historiques aux guerres apparaissent dans toutes les sections du roman qui thématise, de plus, la transformation de l'Histoire ou de l'expérience en fiction, sous forme d'un roman qui devient une marchandise. Le ton de la narration est souvent, comme chez Despentes, cynique, caractérisé par l'absence de croyance aux récits ou mythes révolutionnaires tels qu'on vient de les lire chez Larsson.

1.1.3.2 Le réel est-il là, avant sa mise en récit ? Une question moderne qui devient caduque

La narration du *Carnet d'or* thématise également une recherche de « vérité », c'est-à-dire, l'Histoire ou l'expérience non contaminée par l' « histoire » sous forme de roman réaliste :

> When I think back to that time, those week-ends spent at the Mashopi hotel [in Rhodesia], with that group of people, I have to first switch something off in me; now, writing about it, I have to switch it off, or 'a story' would begin to emerge, a novel, and not the truth. (82)[79]

Mais cette Histoire sans histoire que cherche à mettre en scène la forme même du roman, c'est le conflit, par exemple, la guerre, en tant qu'expérience humaine qui a une durée dans le temps : la temporalité des catastrophes ou des guerres n'est pas unique mais se constitue des événements quotidiens partagés par un groupe de gens représenté par un sujet « nous/je » (une « je » n'est pas moins pluriel dans ce sens) dans le texte (le texte sera ici une suite de phrases ou d'images, puisque penser et écrire deviennent synonymes dans la citation). On pourrait dire que la narration met

---

l''instauration' du groupe 'communiste'. Bien entendu, tous les clubs et groupes de discussion disparurent dès que commença la guerre froide et qu'il devient suspect – au lieu d'élégant – de s'intéresser le moins du monde à la Chine et à l'Union soviétique. » (*Le Carnet d'or*, 123.)

[79] « Lorsque je revis cette époque, ces week-ends passés à l'hôtel Mashopi avec ce groupe de gens, il me faut d'abord éteindre quelque chose en moi. Et maintenant, en écrivant cela, il me faut l'éteindre encore, sans quoi une 'histoire' commencerait à émerger : un roman et non la vérité. » (*Le Carnet d'or,* 119.)

en scène un souci d'historicisation des expériences de violences des pouvoirs colonisateurs et de la deuxième guerre mondiale.

Une des expériences conduites au sein de la narration, pour mettre en scène l'Histoire/l'expérience sans l'intervention d'histoire « personnelle » ou « romanesque », est le collage ou la coupure de titres ou de chapeaux d'articles journalistiques. Un des journaux, le carnet bleu, est ainsi graduellement envahi par de petits articles et titres de journaux jusqu'au point culminant où la lectrice a devant elle huit pages[80] de ces coupures de journaux sans explication ou commentaire entre une introduction et une conclusion entre crochets :

> [At this point the diary stopped, as a personal document. It continued in the form of newspaper cuttings, carefully pasted in and dated.]
>
> March, 50
> The modeller calls this the 'H-Bomb Style', explaining that the 'H' is for peroxide of hydrogen, used for colouring. The hair is dressed to rise in waves as from a bomb-burst, at the nape of the neck. Daily Telegraph
>
> July 13th, 50
> There were cheers in Congress today when Mr Lloyd Bentsen, Democrat, urged that President Truman should tell the North Koreans to withdraw within a week or their towns would be atom-bombed. Express
>
> July 29th, 50
> Britain's decision to spend £100 million more on Defence means, as Mr Attlee has made clear, that hoped-for improvements in living standards and social services must be postponed. New Statesman
>
> Aug. 3, 50
> America is to go right ahead with the H Bomb, expected to be hundreds of times more powerful than the atom bombs. Express
>
> Aug. 5th, 50
> Basing its conclusions on the lessons of Hiroshima and Nagasaki as to the range of blast, heat-flash, radiation, etc., it assumes that one atom bomb might kill 50,000 people in a British built-up area. But, leaving out the Hydrogen Bomb, it is surely unsafe to assume that … New Statesman (241-242)[81]

---

[80] *The Golden Notebook*, 243-250 ; *Le carnet d'or*, 363-375.

[81] « [Le journal s'achevait là, en tant que document personnel. Il continuait sous forme de coupures de presse soigneusement collées et datées.] / Mars 50. Le créateur de cette nouvelle coiffure l'appelle le 'Style Bombe H' en expliquant que 'H' représente le peroxyde d'hydrogène qui entre dans la composition du colorant. Les cheveux jaillissent en vagues sur la nuque comme une explosion de Bombe. *Daily Telegraph.* / 13 juil. 50. Des applaudissements éclatèrent aujourd'hui au Congrès lorsque M. Lloyd Bentsen, démocrate, demande au président Truman d'exiger le retrait des Nord-Coréens dans un délai de huit jours, sous peine de voir anéantir leurs villes à la bombe atomique. *Express.* / 29 juil. 50. La décision prise par la Grande-Bretagne de consacrer 100 millions de livres sterling supplémentaires au budget de la Défense signifie, comme l'a souligné M. Attlee, que les améliorations

Les coupures continuent ainsi sur plusieurs pages, jusqu'à ces deux dernières :

> 27th March, 1954
> 2nd H-BOMB IS DELAYED — Isles still too hot from blast No. 1. *Express*
>
> 30th March
> 2nd H-BOMB EXPLODED. Express
>
> [And now the personal entries began again.] (250)[82]

Les coupures parlent principalement de la bombe nucléaire et de la guerre de Corée en passant par les événements de la guerre froide (par exemple, la condamnation des dirigeants du parti communiste américain, ou la mort de Staline) et le début de la crise du Suez. Deux coupures seulement sortent du champ de la guerre : la toute première (voir en haut) sur la nouvelle coupe de cheveux (qui a pourtant un rapport avec la bombe H par son nom et par le produit qui contient de l'hydrogène utilisé pour colorer les cheveux) et une autre[83] sur les avancements de la technique de congélation du sperme humain (qui a toujours un rapport avec l'avancement technologique mais seulement un rapport indirect avec la guerre). Si on lit de près la deuxième coupure de la citation (July 13th, 50), au niveau de détails historiques on peut noter que Lloyd Bentsen a effectivement servi comme un des élus démocrates du Texas à la Chambre des Représentants des États-Unis de 1948 à 1955, et qu'il est également connu pour avoir parlé en faveur d'utilisation des bombes nucléaires en Corée du Nord. La coupure du journal est ainsi vraisemblablement historiquement correcte. L'expérience des coupures indique la disparition des observations personnelles de la protagoniste sous les informations concernant les « conflits mondiaux » et les avancées technologiques. Il s'agit, en apparence, de questions politiques qui concernent l'« humanité entière ». Un souci central, parmi le public qui suivait ces guerres et ces avancées dans les années 1950, était effectivement la question de la « survie de

---

espérées dans le domaine social et des conditions de vie devront être retardées. *New Statesman*. / 3 août 50. L'Amérique va poursuivre l'expérimentation de la bombe H, qui sera cent fois plus puissante que la bombe atomique. *Express*. / 5 août 50. Étayant ces conclusions sur les leçons d'Hiroshima et de Nagasaki en ce qui concerne la portée de l'explosion, la force calorifique, les radiations, etc., il est admis qu'une bombe pourrait tuer 50 000 personnes dans une zone urbaine britannique. Mais ce chiffre se situe certainement très au-dessous de la réalité, même en laissant de côté la bombe à hydrogène… *New Statesman*. » (*Le Carnet d'or,* 363-364.)

[82] « 27 mars 1954. LA SECONDE BOMBE H RETARDÉE – Les îles sont encore trop chaudes à la suite de la première explosion. *Express*. / 30 mars. LA SECONDE BOMBE H A EXPLOSÉ. *Express*. [Et à partir d'ici le journal personnel reprend.] » (*Le Carnet d'or*, 374-375.)

[83] « 1st Sept., 51 The technique of quick-freezing germ-cells and keeping them indefinitely can mean a complete change in the significance of time. At present it applies to the male sperm, but it might also be adapted to the female ovum. A man alive in 1951 and a woman alive in 2051 might be 'mated' in 2251 to produce a child by a pre-natal foster-mother. *Statesman* » (244)

l'humanité », au point où les efforts pour contrôler la reproduction des peuples sont devenus des « systèmes nationaux ». La naissance et la reproduction d'un mode de famille particulier et le souci de la destruction massive de la vie étaient les deux préoccupations importantes, signalées par le même signifiant 'nucléaire' : « nuclear family » et « nuclear bomb » se répandent en anglais au début des années 1950.[84]

1.1.3.3 L'ancrage dans un réel politique 'de gauche'

Dans le roman de Tikkanen, il y a moins de références aux catastrophes et guerres de l'Histoire occidentale, mais les détails et les « noms propres » qui indiquent la lecture réaliste sont plutôt des références aux personnes historiques. On peut suivre ces références à l'aide des notes du traducteur Philippe Bouquet[85] :

> Le pistolet en plastique de Mick. Un bas et un bonnet de laine sur la tête. Elle va jouer les gangsters. Si Clark Olofsson en est capable, elle doit l'être aussi. (126)[86]

Le personnage historique mentionné ici, Clark Olofsson, n'est plus très connu au sein du lectorat finlandais des années 2000. Dans la traduction française, une note de bas de page a été ajoutée : « Clark Olofsson. Sorte d'ennemi public no 1 du fait de ses hold-up spectaculaires, en Suède, à la fin du XX^{e} siècle. » On appelle Olofsson (qui est toujours vivant) le premier « pop-gangster » suédois. De parents alcooliques, lui et ses deux sœurs grandissent avec leur mère célibataire, et sont périodiquement placés en foyer, quand elle fait une rechute. La référence au criminel Olofsson renvoie à la sphère médiatique sensationnelle de l'époque, mais c'est également une référence au rebelle qui vient des classes défavorisées et qui est connu de son temps comme l'enfant « voué à l'échec » (en suédois, « Sveriges mest misslyckade barn av sin tid[87] »). On voit apparaître ici l'idée du romantisme rebelle dont on a déjà parlé à propos de *Les hommes qui haïssent les femmes*.

---

[84] Oxford English Dictionary situe l'apparition des termes en 1949 (*nuclear family*) et 1945 (*nuclear bomb*). http://www.oed.com/view/Entry/128926?redirectedFrom=nuclear#eid

[85] Né en 1937, le traducteur Philippe Bouquet est également chercheur et ancien professeur à l'Université de Caen. Il a étudié et publié sur roman prolétarien suédois et traduit, entre autres, Björn Larsson, Kjell Westö, Jan Guillou, Stig Dagerman, Henning Mankel, Karin Alvtegen, Vilhelm Moberg et Harry Martinson.

[86] En suédois : « Micks leksakspistol. En strumpa och den stickade luvan. Tova ska leka rånare. Kan Clark Olofsson så kan väl hon. » (90)

[87] *Aftonbladet* 1 mai 1999, accessible sur : http://wwwc.aftonbladet.se/nyheter/9905/01/clark2.html

Les autres noms propres du roman sont liés au fils de la protagoniste, Jockum, qui traverse une période de prise de conscience politique. Sa liste de lecture se constitue des romans liés au mouvement du « roman prolétarien », le *Saga des émigrants* (1949-59) de Vilhelm Moberg (37) ou les romans de l'écrivain Harry Martinson (38) (dont le plus connu est *Aniara*[88], publié en 1956 et qui se situe dans un futur où la terre a été détruite par la bombe nucléaire !). Jockum lit également *Toveri* et *Tiekkari* (*Tiedonantaja*, de son vrai nom), et une note dans la version française explique qu'il s'agit des « publications d'extrême gauche de l'époque » (37). Il s'agit en fait des publications en finnois, proche des idées socialistes ou du parti communiste. Il y a également, dans le roman, une référence à Alexandra Kollontaï : la protagoniste a collé dans la boîte de son vestiaire, au travail, une citation de l'autrice, et l'édition française a de nouveau ajouté un note pour celleux qui ne la connaissent pas : « Révolutionnaire et féministe convaincue (1872–1952), longtemps ambassadeur d'U.R.S.S. en Suède (1930–1945) » (43). Les noms historiques mentionnés dans le roman de Tikkanen sont tous liés aux questionnements de classe et à la pensée marxiste de l'époque, et la référence à Kollontaï se réfère également au féminisme socialiste.

Toutes ces références aux événements et aux personnes marquants de l'Histoire occidentale du XX^e^ siècle fonctionnent dans les romans pour entamer une lecture réaliste, pour ancrer le roman dans la « réalité historique » d'un certain lectorat, et le lier à une temporalité, à l'époque contemporaine. Les romans sont ainsi liés avec les grandes idées et les grandes histoires de l'Histoire nationale, européenne et occidentale de l'après-guerre. Ils entretiennent leur rapport avec l'Histoire politico-historique surtout à travers la répétition des événements ou des idées « hautement significatifs » – guerres, meurtres, catastrophes naturelles, personnages ou livres marquants, les deux grandes idéologies de la guerre froide. Comme on l'a vu, les grands événements dont la répétition constitue la « réalité historique » font déjà partie d'une certaine « mythologie », une fiction du contemporain. Si le roman réaliste se fie

[88] L'éditeur français d'*Aniara* (le livre a été traduit et publié en français en 2004 seulement) décrit le roman ainsi : « Les cent trois chants de cette épopée nous invitent au dernier voyage de l'humanité, enfermée dans le tombeau spatial Aniara, qu'une fausse manœuvre a condamné à errer indéfiniment dans l'espace. Écrit entre 1953 et 1956, en pleine guerre froide, ce poème de science-fiction inaugure la critique du développement technologique nuisible à la nature comme à la vie sociale. Très controversée au moment de sa parution en Suède, cette odyssée de l'espace connut en revanche un succès populaire immédiat. » Voir : http://agone.org/manufacturedeproses/aniara/index.html, consulté le 21 avril.

d'un côté à la répétition des grands conflits hautement significatifs et capables de « frapper l'imagination »[89] de l'Histoire contemporaine, d'un autre côté, les références aux conflits de classe sont moins faciles à visualiser immédiatement : on a vu que cela peut se passer en s'attachant à des figures héroïques qui deviennent emblématiques de ces conflits. On verra que pour situer les conflits sexuels et la pensée féministe au centre de l'Histoire, le roman réaliste postnormâle tentera également de « frapper l'imagination » à l'aide des protagonistes héroïques.

1.1.3.4 La narration postnormâle : une différence de ton

Selon Philippe Hamon, le discours réaliste est principalement didactique et autoritaire, un discours monopolisé par la transmission de l'information. On a vu qu'il y a des quantités d'information sur l'Histoire contemporaine ou sur la géographie dans le roman postnormâle, des informations que les lectrices vont arranger avec ce qu'elles savent déjà sur la géographie et l'histoire contemporaines aussi bien que ce qu'elles tiennent de leurs expériences de vie.[90] C'est à travers ce genre d'historicité que sont (d)écrites la vie quotidienne des protagonistes, leurs actions et pensées, leur motivations psychologiques. Or la narration est caractérisée par un ton, un sentiment lié à des scènes d'ouverture étudiées en haut qui diffèrent de ceux dont parle Hamon. Plutôt que de performer quelque éducation qui se repose sur une autorité narrative, les opérations du roman postnormâle que je viens de distinguer imitent plusieurs tons qu'il remet du même coup en question. Apparaît un ton cynique ou ironique accompagné de la mise en scène de plusieurs niveaux narratifs (collage). L'apparition de différentes perspectives indique un rapport non-univoque avec l'Histoire des conflits mise en scène et permet une lecture critique ainsi qu'un rapport critique avec le « monde (d)écrit ». Le roman postnormâle relève d'une lecture critique : l'Histoire y apparaît sous forme d'histoires, dont les unes sont plus hégémoniques des autres. Il ne s'agit pas du rapport didactique où les informations émanent du « narrateur », mais d'une façon de construire un rapport critique avec le monde (d)écrit, une vision à

[89] « [C]omparé aux possibilités de destruction et de désordre chaotique qui sont *en réserve,* pour l'avenir, dans les réseaux informatisés du monde, le '11 septembre' relève encore du théâtre archaïque de la violence destinée à frapper l'imagination. » in Jacques Derrida, « Entretiens avec deux grands intellectuels sur le 'concept' du 11 septembre 2001. Qu'est-ce que le terrorisme ? », *Le Monde Diplomatique*, février 2004, disponible : http://www.monde-diplomatique.fr/2004/02/DERRIDA/11005, consulté le 25 mai 2016.

[90] Plus tard on verra que la collecte d'information est même thématisée dans le roman postnormâle, où les personnages sont ou deviennent souvent les espions des vies des autres.

partir de laquelle l'information apparaît également comme relative, à relier à différentes expériences de vie et à plusieurs perspectives, corps ou technologies de narration. Si le réalisme postnormâle traite l'Histoire des conflits, il y rajoute, comme central, le conflit sexuel.

1.2 L'intervention postnormâle dans la critique littéraire du réalisme

1.2.1 Entrée : la lecture immersive et la lecture critique

Philippe Hamon extrait deux thèmes principaux des présupposés du projet réaliste : « celui de *lisibilité* (le message doit pouvoir « retransmettre » une information) et celui de *description* »[91]. Au monde réaliste (d)écrit « correspond » selon Marie-Laure Ryan une lecture immersive qu'elle voit comme une activité créative. Or les lectures des études littéraires critiques du réalisme méprisent souvent une lecture immersive, où c'est l'avancement ou l'avalement de l'histoire qui compte.[92] Cependant, comme on l'a vu, la pluralité des perspectives indique un rapport critique déjà inscrit dans le roman réaliste postnormâle : ainsi, l'immersion dans le monde du roman n'exclut pas un rapport critique avec celui-ci. Je te demande de garder cette question à l'esprit.

Le sens du mot « convention » se réfère à l'habitude, à l'accord, à l'usage commun, établi ou normalisé. Selon Marie-Laure Ryan, les conventions réalistes ont pour but la création d'un univers immersif, qui semble se dérouler, se narrativiser tout seul sous les yeux de la lectrice. Et, elle continue, « [l]anguage has to make itself invisible in order to create immersion »[93]. Il s'agirait ainsi, dans le roman réaliste, d'un roman « anti-littéraire » ou « anti-texte », où la langue ne se ferait pas remarquer.[94] Les conventions réalistes aideraient à créer un monde où la lectrice se plonge et auquel elle croit – pendant le temps que dure la lecture du moins – où les mots décrivent et

[91] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, 133.

[92] Les études littéraires cherchent à se distinguer comme discipline à l'aide du concept de « littéraire ». Cette attitude est incarnée dans le rêve de chercheur en littérature : distinguer définitivement le « littéraire » des autres facteurs. Par exemple, Lionel Ruffel, pendant sa soutenance de HDR en littérature comparée et générale à Paris 8, le 7 décembre 2012, avait adressé à François Cusset, en plaisantant, cette affirmation qui s'appuie sur le « nous » imaginaire des études littéraires : « Distinguer le littéraire de l'histoire, voilà ce qu'on aimerait tous faire, bien sûr ! »

[93] Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, 2001, 159 : « le langage doit se rendre invisible pour permettre l'immersion ».

[94] Je remercie Anne Berger pour cette formulation. George Levine parle de la poussée antilittéraire du roman réaliste (« antiliterary thrust ») dans son *The Realistic Imagination. English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1981, 12.

portent l'intrigue (l'histoire qui a son ancrage dans l'Histoire), plutôt que se questionnent ou questionnent le monde dont ils vont faire semblant de simplement décrire les apparences et les événements. Ryan parle des « pactes de lecture », et celui sollicité par un roman qui s'appuie sur les conventions réalistes serait ainsi un « pacte de l'immersion ». Dans cette approche, le lecteur complète en fait les « trous[95] » du monde décrit avec ses propres expériences, puisque le roman se passe dans « son » monde, un milieu qui reflète plus ou moins sa vie de tous les jours. La lectrice aurait ainsi également une relation dynamique avec le roman, puisqu'en se sentant familière avec le monde décrit, elle pourrait y distinguer des modèles, des fantasmes, des réponses en rapport avec ses « propres » expériences – ou bien, le manque de celles-ci. Ainsi, l'immersion n'exclut pas ici un rapport critique avec le lu.

Utilisant le verbe (d)écrire sur la narration des romans, on entre en léger désaccord avec la vue présentée plus haut. La visée de Marie-Laure Ryan est de défendre la lecture et la théorisation de lecture de la fiction non-expérimentale, c'est-à-dire, la fiction sous-évaluée dans les études littéraires telles qu'elles se font dans un mode de pensée moderne. Or, contrairement à ce but, elle n'élargit pas sa liste de lecture mais travaille sur les grands écrivains (hommes) du XIX^{e} et du XX^{e}, avec un désir sous-jacent de tracer des lignes de démarcation entre la fiction moderne/postmoderne et la fiction réaliste[96] et les modes théoriques qui correspondent à la lecture de chacune des deux. Pour entamer une lecture postnormâle, on va essayer de travailler pour (se) distinguer (de) ce désir de séparer l'une de l'autre. Nos lectures devraient ainsi questionner le désir de séparer le postmoderne expérimental du « populaire » qui répéterait le réalisme tel quel ; bref, le désir de distinguer le roman réaliste du roman expérimental. Ici, entrent forcément en jeu les fictions qui constituent le marché (ou les marchés) des livres : si ma considération première n'est pas de vouloir distinguer le littéraire de l'histoire/l'Histoire, ce n'est pas non plus de distinguer le livre de ses marchés, des rapports humains, économiques et de consommation qui le génèrent. De

[95] L'esthétique des trous est familière à ces chercheuses et chercheurs en littérature. Pour s'en détacher, on pourrait imaginer une lectrice qui soit familière avec une différente conception des « trous » ou ceux-ci ne demandent pas à être complétés mais possèdent une consistance complètement incompatible avec l'idée même de remplissage.

[96] En connexion avec le récit du développement historique de la « littérature moderne » tel qu'il est présenté par l'institution littéraire, le « postmoderne » s'associe au moderne, dans le sens où les deux « expérimentent », en opposition avec le « réalisme ». Voir par exemple Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, London, Verso, 2013.

plus, concernant l'expérience de lecture et le rapport des lecteurs et lectrices avec le roman, on ne peut pas distinguer entre les expériences qui sont « propres » aux lecteurs et lectrices, car celles-ci se (re)composent, se cristallisent et peuvent changer d'expression (sont mises et remises en mots) pendant la lecture.

1.2.1.1 Le réalisme et le capitalisme

Pour dire un mot de plus à propos des marchés, dans sa préface à *Littérature et réalité*, en 1982, Tzvetan Todorov (né en 1939) remarque la place particulière du réalisme dans la littérature. Selon lui, il a été maintenu « au sommet de la hiérarchie des discours pendant une longue et décisive période de la littérature européenne », et c'est pour cela qu'il est même « coextensif et (…) consonant au monde occidental moderne et à ses sociétés capitalistes ».[97] C'est parce qu'il a cette position de « maître discours » et cette relation particulière avec les sociétés capitalistes, que des chercheurs structuralistes, à partir des années 1960, créent une critique idéologique de cette forme d'écriture qui prétendrait simplement dire le vrai, le réel. Ces critiques que j'étudierai dans la suite voient dans le « réalisme » un discours qui trahit son identité, et ainsi ce qui est vu comme un « mensonge » réaliste est principalement condamné, parfois dans des termes presque moralisants. La trahison du roman réaliste est considérée comme d'autant plus grande qu'il prétend avoir un rapport critique avec le monde : exposer les injustices, montrer une sphère de réalité mal connue (vie des travailleuses et des classes défavorisées, vie dans les quartiers urbains ou pays mal connus, extrême sud/nord, etc.), décrire le monde avec tous ses défauts, « warts and all »[98], décrire la vie de tous les jours des personnes ordinaires.

Cette critique envers le réalisme est lisible, par exemple, dans *Critical Practice* de Catherine Belsey, une étude anglaise sur la représentation réaliste qui participe du geste critique barthésien. Catherine Belsey (née en 1940) parle du mode de « réalisme classique » (celui du roman du XIX^{e}) pour faire l'analyse de l'idéologie capitaliste :

[97] Tzvetan Todorov, « Présentation », *Littérature et réalité*, *op. cit.*, 7-10, 8.

[98] Expression utilisée par Caroline Kirkland (1801-1864) pour décrire son idéal de l'écriture. Kirkland est une des autrices américaines qui précèdent le genre réaliste tel que son commencement est conçu dans l'histoire littéraire américaine. Ces romancières sont étudiées comme des pionnières du réalisme par Joyce W. Warren, *op. cit*.

> Classic realism, still the dominant popular mode in literature, film and television drama, roughly coincides chronologically with the epoch of industrial capitalism. It performs, I wish to suggest, the work of ideology, not only in representation of a world of consistent subjects who are the origin of meaning, knowledge and action, but also in offering the reader, as the position from which the text is most readily intelligible, the position of subject as the origin both of understanding and of action in accordance with that understanding.[99]

Je vais revenir, dans le chapitre deux de cette étude, à cette position quant à la conception du sujet et du savoir. Pour l'instant, il suffit de comprendre que la critique du réalisme comme consonant avec l'idéologie capitaliste occidentale est un argument répandu dans le champ où on se situe et elle s'accompagne souvent d'une affirmation selon lequel le réalisme du XIX^{e} persiste dans la « culture populaire » d'aujourd'hui.

1.2.1.2 Fredric Jameson, entre Barthes-structuraliste et critique marxiste

Roland Barthes est, dans ce champ, une référence centrale, en particulier pour ses idées sur l'effet de réel et sur la lisibilité des textes réalistes. Les textes de Barthes sont étudiés notamment par Fredric Jameson, influencé aussi bien par *French Thought* que par la pensée marxiste et connu pour ses analyses littéraires autour du postmoderne et du « capitalisme tardif ». Fredric Jameson s'attache, dès son essai « Ideology of the Text » publié en 1975, à expliquer la critique idéologique du réalisme qu'il attribue à Roland Barthes. Or, le désir de comprendre et organiser des grands pans de l'Histoire littéraire occidentale conduit Jameson à revenir d'abord aux travaux d'Ernst Gombrich (1909-2001) qui travaillait dans son *Art and Illusion*, publié en 1960, sur l'histoire de la peinture occidentale. De là, Jameson compare l'invention des techniques narratives réalistes à l'invention de la perspective dans la peinture :

> For the literary equivalent of the phenomenon of perspective—we have implied as much throughout these pages without as yet saying so outright—is surely narrative itself. Gombrich indeed sees an intimate link between the development of naturalistic techniques in painting and the requirements of storytelling; the modernist attack on realism in literature was at one with its repudiation of plot, and Barthes' fluoroscopy of the text has been useful in implying some of the reasons (operation of the

[99] Catherine Belsey, *Critical Practice*, London & New York, Routledge, 1980, 67. « Le réalisme classique, mode populaire qui domine toujours la littérature, le cinéma et les fictions télévisuelles, coïncide grossièrement du point de vue de la chronologie avec l'ère du capitalisme industriel. J'aimerais avancer l'idée qu'il accomplit le travail de l'idéologie, non seulement en représentant un monde de sujets cohérents qui constituent l'origine du sens, de la connaissance et de l'action, mais aussi en invitant le lecteur à adopter une position de sujet en tant qu'il constitue l'origine à la fois de la compréhension et de l'action conforme à cette compréhension – position depuis laquelle le texte est le plus facilement intelligible. »

> proairetic schemata, organization of plot around enigmas and discoveries, naturality of the narrative sentence, dependence of narrative discourse on some type of effacement of the subject) why this should have been so.[100]

Ainsi Jameson arrive à faire le lien nécessaire pour son travail ultérieur : associer le réalisme littéraire avec « storytelling », « plot », « narrative itself », que le modernisme littéraire va ensuite rejeter, mais qui « restent là », au-dessous du nouveau roman qui « vient ensuite ». L'idée que nombre de conventions réalistes sont à la fois historiquement et géographiquement situables (répandues vers le début du XIX^e^ en Occident) et résistent au changement historique, dans la mesure où l'effet de réel reste une base irrévocable du roman contemporain (et non seulement du roman, mais également de la télévision, du film, des publicités, des techniques du marketing[101]), semble contradictoire et par conséquent difficile à soutenir. Cependant cette idée réapparait, dans ce champ des études littéraires, dans les affirmations qui cherchent à généraliser les critères de lisibilité. Ainsi Marie-Laure Ryan et Catherine Belsey soutiennent que le roman populaire du XX^e^ reproduit la lisibilité du roman réaliste du XIX^e^ ; Tzvetan Todorov transforme le roman réaliste en maître discours littéraire de la société capitaliste ; Fredric Jameson l'associe avec l'invention de la perspective en peinture Occidentale – et tout cela en même temps que ces penseurs et penseuses soutiennent l'historicité des conventions réalistes.

Revenons à « *Barthes' fluoroscopy of the text* » et les raisons que donne Fredric Jameson pour son argument selon lequel c'est « *the narrative itself* » qui est le fondement du réalisme littéraire : « *operation of the proairetic schemata, organization of plot around enigmas and discoveries, naturality of the narrative sentence,*

---

[100] Fredric Jameson, « Ideology of the Text », *Salmagundi* No. 31/32, 10th Anniversary Issue, Fall 1975-Winter 1976, p. 204-246, repris dans *The Ideologies of Theory*, London & New York, Verso, 2009, 73. « Car l'équivalent littéraire de la technique de la perspective – nous l'avons suggéré dans ces pages sans le dire directement – c'est assurément le récit lui-même. Gombrich voit en effet un lien intime entre le développement des techniques naturalistes en peinture et ce que requiert le storytelling ; l'attaque moderniste contre le réalisme en littérature concordait avec son rejet de l'intrigue (plot), et la fluoroscopie barthésienne du texte a servi à mobiliser quelques unes des raisons (l'opération du schéma proaïretique, l'organisation de l'intrigue autour d'énigmes et de découvertes, la naturalité de la phrase narrative, un certain effacement du sujet comme condition du récit) qui expliquent cette concordance. »

[101] Plus récemment, le *storytelling* a été, en France, l'objet critique d'étude de Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte, 2007. Salmon regrette le triomphe des « usages instrumentaux du récit », « leur essor aux Etats-Unis (puis en Europe) dans des activités jusque-là gouvernées par le raisonnement rationnel ou le discours scientifique » (17). Je vois apparaître, dans son étude, une curieuse nostalgie envers les formes de gouvernance et de science antérieures qui se seraient basées sur quelque « raisonnement » rigoureux, aux antipodes du récit. L'ouvrage est republié en 2008 avec une postface inédite de l'auteur où il fait l'analyse du *storytelling* dans la campagne électorale de Nicolas Sarkozy.

dependence of narrative discourse on some type of effacement of the subject ».[102] Notons d'abord qu'il s'agit ici d'une reconstruction du travail de Roland Barthes par Fredric Jameson, où n'apparaissent qu'une partie des « codes » que le premier invente dans *S/Z*, son étude sur une nouvelle de Honoré de Balzac publié en 1970. Le code proaïretique fait apparaître comment les actions du roman sont ordonnées pendant la lecture, en rapport dynamique avec l'organisation de l'expérience de celleux qui lisent – j'ai indiqué dans le sous-chapitre précédant le rôle de l'espace et du temps dans la lecture de l'action et de l'expérience des protagonistes. J'ai également évoqué – et je développerai ce point ultérieurement – comment le récit s'organise autour des mystères et du savoir à dévoiler. La « phrase naturelle » apparaît également dans les citations des romans déjà examinées : il s'agit de la « facilité à lire », de la concordance avec la typographie habituelle. Cela veut dire que chaque roman est écrit en une langue, que la grammaire de cette langue est respectée pour la plupart du temps, et que, par exemple, les dialogues ou les pensées des personnages sont marqués de façon conventionnelle. La lisibilité comme principe est majoritairement respectée.

1.2.1.3 Le conflit sexuel perturbe-t-il la phrase naturelle ?

Dans le roman postnormâle, les principales exceptions à la « phrase naturelle » se situent chez Märta Tikkanen, dans *Les hommes ne peuvent être violés.* On y trouvera des passages où les règles de grammaire se desserrent, comme ici, alors que la protagoniste se prépare à violer un homme :

> Rouge sombre. Tout devient rouge sombre autour d'elle quand elle voit la corde blanche. Des vagues rouge sombre déferlent sur elle
> il n'est pas pensable qu'elle lève la main pour frapper au moyen d'une corde quelqu'un qui est ligoté […]
> pan sur la poitrine, qui devient d'abord blanche puis rouge vif
> pan sur les jambes, elles aussi blanches puis rouge vif (211)[103]

Ici, les règles de typographie ne sont pas entièrement respectées : les points et les majuscules du début de phrase manquent, et la « phrase naturelle » se réorganise en

[102] Jameson, *op. cit.*, 73. En français : « l'opération du schéma proaïretique, l'organisation de l'intrigue autour d'énigmes et de découvertes, la naturalité de la phrase narrative, un certain effacement du sujet comme condition du récit ».

[103] En suédois : « Mörkrött. Allting blir mörkrött omkring henne när hon ser det vita repet. Vågor av mörkrött slår over henné / det är inte tänkbart att hon höjer armen för att slå en bunden människa med ett rep […] / svisch över bröstet, det blir vitt, så blir det djuprött / svisch, över benen, vitt och djuprött » (153)

phrases coupées, en onomatopées, en descriptions sans verbes. Une telle narration apparaît-elle pour représenter de façon plus « réaliste » la psychologie de la protagoniste qui perd le contrôle d'elle-même ? C'est sans doute la bonne réponse si on lit le roman avec les lunettes réalistes. Ainsi, on trouve que la vraisemblance, dans le réalisme littéraire, n'est pas uniquement une fidélité au langage commun, à l'expression conventionnelle, mais comprend aussi une partie négociable où le réel et le langage se confrontent, se questionnent. En effet, la couleur rouge du passage s'associe au sentiment de colère, le moment où on voit rouge. La colère et l'agression sont souvent narrées, dans les témoignages des personnes agressives, en rapport avec une perte de contrôle de soi à laquelle s'associent les difficultés de l'« historisation ».[104] D'un point de vue littéraire qui aime tracer des lignes de démarcation, ce passage dépasserait sans doute le réalisme et se situerait entre le modernisme et le réalisme, vraisemblablement dans le postmoderne. La ligne qui commence par « il n'est pas pensable » n'est pas une phrase qui affirme une réalité mais qui la met en doute. Quoi qu'il en soit, en tant que lectrice, j'imagine que la protagoniste frappe l'homme ligoté au lit avec une corde (comme dans le cas des phrases négatives qui (d)écrivent quand même une réalité, bien qu'une réalité niée), et, qui plus est, les conséquences de l'acte apparaissent dans la suite du récit, confirmant l'acte « impensable » comme celui qui « est arrivé à la protagoniste ». La grammaire desserrée « reflète » la psychologie de la protagoniste, sa perte de contrôle, mais l'expression et l'action restent séparables, et on peut toujours reconstruire la situation du passage. La convention réaliste que le passage viole est plutôt celle de laisser les adjectifs, comme les couleurs, (d)écrire une situation déjà faite, qu'on pourrait, quand même, imaginer même sans la couleur. « Rouge sombre » qui commence le passage fait régner, dans ce passage, un ton inhabituel au roman réaliste. Or, les couleurs sur la page peuvent également être lues comme un geste, justement, d'historicisation : la guerre civile finlandaise de 1918, une des divisions historiques

[104] Satu Venäläinen, « Women as Perpetrators of Violence. Meanings of Gender and Violence in Accounts of Women in Prison and in Tabloids », présentation du projet de thèse en cours, Skymeet 1/2015, le 20 janvier 2015, l'Université de Helsinki. Venäläinen étudie dans la double-perspective de la psychologie sociale et des études de genre, la mise en mots de l'agression des femmes dans son projet de thèse.

qui fondent l'unicité de la nation finlandaise (« née » en 1917), était une guerre entre les rouges et les blanches.[105]

Or, malgré l'hésitation quant à la phrase naturelle, la tendance pour la lectrice de romans, c'est d'essayer de distinguer le psychique ou le réel intérieur du réel partagé, l'état du personnage de ce qui se passe dans le monde romanesque autour de lui, l'intérieur de l'extérieur. Et ce n'est pas impossible d'arriver à faire cette distinction. Les phrases coupées sèment un doute par rapport à l'unité du personnage et de la séquence cause–effet. La protagoniste semble regarder ses propres actions – dans le passage sa « conscience » n'est pas unie mais plutôt divisée – on n'est pas sûr non plus qu'elle décide de faire quelque chose et le fasse ensuite. Plutôt, elle se retrouve, changée, après avoir agi de façon « impensable », mais pourtant pas inimaginable. Le passage (d)écrit même une scène très vivide, où les phrases coupées qui commencent avec l'onomatopée « pan » font appel à l'ouïe, mais font également écho avec le *panoramique*. (La version suédoise n'a pas cette double-référence, « svisch » indique de façon plutôt univoque le son du fouet.) Le passage semble imiter la narration filmique, avec des gros plans sur la poitrine et les jambes qui changent de couleur. En trafiquant la « phrase naturelle », on peut ainsi faire glisser l'accent sur la division à la place de la cohérence, et peut-être aussi sur les sens (l'ouïe et la vue) à la place d'un Sens, mais le réalisme ne perd pas forcément son « effet de réel ». Une lecture réaliste du monde romanesque se balance bien entre cohérence et division, et peut très bien rester indemne après des passages douteux, ce qui se passe dans *Les hommes ne peuvent être violés* : les phrases se normalisent quand Tova Randers « se reprend », mais gardent en réserve leur capacité de désorganisation.

1.2.1.4 Leo Bersani : la forme réaliste est trop cohérente

Qu'en est-il du dernier critère jamesonien (qu'il attribue à Barthes) déjà mentionné : « *dependence of narrative discourse on some type of effacement of the subject* » ? A ce sujet, on va étudier la problématique du « manque de désir » dans le roman réaliste évoqué par un autre chercheur du nom de Leo Bersani (né en 1931), lui aussi critique

[105] Une autre division, c'est la guerre entre les langues finnois et suédois, que le roman suédophone n'inscrit pourtant pas, en déplaçant peut-être cette différence vers la division entre les classes, les communistes rouges et les blancs devenus pères de la nouvelle nation.

du roman réaliste. Bersani évoque dans son texte « Le réalisme et la peur du désir », publié d'abord en anglais en 1969, l'absence du « désir » dans le roman réaliste. Considérant qu'aussi bien Jameson et Bersani que Barthes sont influencés par et critiquent la pensée psychanalytique, notamment la pensée lacanienne du sujet divisé, cet essai, traduit en français comme « Le réalisme et la peur du désir »[106], participe justement à (d)écrire le phénomène de l' « effacement » du sujet dans la narration réaliste. Leo Bersani étudie le roman réaliste du XIX^e^ et conclut qu'il ne laisse pas la place à des discontinuités – le caractère « propre » du désir – puisqu'il doit préserver l'ordre psychologique des personnages. Ainsi le sujet tant qu'il est divisé et le désir tant qu'il est discontinu doivent être toujours effacés jusqu'à un certain point, pour déplacer l'accent vers l'information, l'objectivité du monde romanesque, et surtout, l'unité psychologique des personnages. « La complexité psychologique est tolérée dans la mesure où elle ne met pas en péril une idéologie pour laquelle le sujet est une structure fondamentalement intelligible qui reste inaltérable face à une histoire faite de désirs fragmentés et discontinus »[107]. Voici effectivement une des questions autour desquelles je vais continuer à tourner dans les chapitres qui viennent : les rapports entre la naissance des sujets et/ou des désirs que Bersani appelle « discontinus » va être mise en relation avec la naissance des protagonistes féministes et le questionnement des conventions réalistes dans une perspective postnormâle[108].

Mais revenons encore à Leo Bersani et lisons comment il résume la problématique qu'il perçoit dans le roman du XIX^e^ :

> […] realistic and naturalistic literature gives constantly to society that seems to be severely judged, the comfort of a systematic vision of itself and the security of a structured meaning. The very desire 'to be realistic' represents a crucial, albeit obscure aspect of this connivance that binds the novelist and society together.[109]

---

[106] Leo Bersani « Realism and the Fear of Desire », *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston & Toronto, Little, Brown & Co, 1969, 51-88. La traduction française de Daniel Ferrer, « Le réalisme et la peur du désir », *Poétique*, 22 juin 1975, repris dans *Littérature et la réalité*, op. cit., 47-80.

[107] Leo Bersani, *op. cit.*, 53. En anglais : « Psychological complexity is tolerated as long as it doesn't threaten an ideology of the self as fundamentally intelligible structure unaffected by a history of fragmented, discontinuous desires. » (55-56)

[108] Nous parlerons de la construction des personnages aux « psychologies alternatives » plus loin dans cette étude.

[109] *Op. cit.* , 59. En français : « …la littérature réaliste et naturaliste offre constamment à la société qui semble jugée si sévèrement le confort d'une vision systématique d'elle-même et la sécurité d'un sens structuré. Le désir même d''être réaliste' représente un aspect crucial, bien qu'obscur, de cette connivence qui lie le romancier et la société »

Le chercheur associe ainsi, à son tour, une illusion idéologique au roman réaliste (et naturaliste, les deux ne sont pas, de ce point de vue, strictement séparable), qui serait basée sur une tendance à offrir « à la société qui semble jugée si sévèrement, le confort d'une vision systématique d'elle-même et la sécurité d'un sens structuré ». Le réalisme du XIX^{e} repose sur une tendance vers le simple « dévoilement des vérités psychologiques », la mise en avant de la lisibilité de la personne humaine, la mise en scène du sujet au service de l'ordre social établi, la mise en scène de la peur du désir, de ce désir qui s'aligne avec ce qui est difficile à exprimer, et ce qui est ainsi, pour Bersani, révolutionnaire. Ce qui dans le sujet est trop discontinu, trop bouleversant, trop contradictoire – et que Bersani appelle le désir – devrait ainsi être toujours effacé pour donner place à une *vision systématique*, un *sens structuré*. Or, ni le sujet ni le désir ne se structurent en-dehors des conventions narratives et historiques : ainsi la cohérence ou la continuité (c'est-à-dire, la vision systématique) sont des valeurs contingentes, sujettes aux changements historiques. Ce genre d'analyse du roman où on juxtapose la continuité et la discontinuité, la cohérence et la fragmentation, s'accompagne des rappels de la construction historique du roman réaliste. On verra que *The Golden Notebook* pose justement la question des rapports entre la métaphore de la fragmentation, les conventions de cohérence du roman réaliste et la possibilité du parler (du) vrai/réel. Leo Bersani rejoint la protagoniste de Doris Lessing, Anna Wulf, dans la tendance à situer les fragments dans le « réel » du désir et de la société (le vécu) et la cohérence (fictive) dans la forme du roman réaliste.

1.2.2 La critique idéologique du réalisme et le changement historique

Les genres et les courants littéraires sont des constructions historiques, et ainsi en va-t-il du réalisme. Marie-Laure Ryan remarque que les conventions réalistes sont justement conventionnelles (et non pas universelles ou « naturelles ») puisqu'elles sont historiquement constituées. Ce n'est pas seulement ce qu'il est « permis » de décrire dans un roman mais également la « vue » de ce que sont la réalité et ses parties constitutives, qui varie à chaque époque et pour chaque genre : « Les stratégies narratives du réalisme peuvent également être considérées comme conventionnelles pour une deuxième raison : chaque période historique a une vision de la réalité

différente, et chaque innovation stylistique se fait au nom de cette interprétation. »[110] La remarque de Ryan met l'accent sur le fait que ce n'est pas uniquement le courant auquel on a donné ou qui s'est donné le nom de réalisme qui porte des innovations stylistiques au nom d'une meilleure interprétation de la réalité, mais qu'il est très difficile de « renouveler » l'écriture ou la critique littéraire sans proposer une vue différente, une nouvelle vue de (ce qui constitue) la réalité, (que ce soit la réalité d'un corps social ou littéraire.) Ryan pense pourtant, comme Jameson, qu'il y a quelque chose dans le réalisme qui a résisté aux changements historiques, jusqu'aux années 2000. Devrait-on, en fait, revenir vers le roman réaliste du XIX[e] aussi longtemps qu'on se pose les questions : « Qu'est-ce que la réalité dans la littérature ? » ou « Qu'est-ce qui compte comme réel dans la fiction ? ».

1.2.2.1 La critique de l'illusion référentielle

Pour Fredric Jameson, l'analyse de l'effet de réel conduite par la critique structurale, à partir de Barthes, est une analyse avant tout idéologique, puisqu'elle expose l'illusion que le détail réaliste est destiné à produire :

> [...] the analysis of the reality-effect […] is precisely an ideological one in its exposure of the illusion the realistic detail is designed to produce (the ideological purpose of such an illusion—the propagation of a belief in the "referent' or in nature [...][111]

L'illusion réaliste a un but idéologique : répandre la croyance dans le référent ou dans la nature. Fredric Jameson réitère ainsi l'analyse de Roland Barthes sur l' « effet de réel » (1968), l'effet mensonger du discours réaliste, qui aspirerait à la transparence, aurait la prétention de montrer la réalité telle qu'elle est ; alors qu'il la crée à l'aide d'un ensemble de techniques narratives.[112] Cette analyse est conduite par Barthes pour

---

[110] Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, 159 : « Another reason why the narrative strategies of realism may be regarded as conventional is that every period has a different view of reality, and every stylistic innovation is made in the name of this interpretation. »

[111] Fredric Jameson, *op. cit.*, 23. « l'analyse de l'effet de réel [...] est précisément une analyse idéologique dans sa mise au jour de l'illusion que le détail réaliste est destiné à produire (le but idéologique de cette illusion – la propagation d'une croyance en le 'référent' ou en la nature… »

[112] Graham Allen, dans son introduction à Roland Barthes dans la série *Routledge Critical Thinkers*, rappelle également que Roland Barthes voudrait « démystifier la littérature bourgeoise » : « As Barthes frequently notes, in bourgeois Literature that which is detailed (in terms of description) is always associated with 'reality', with 'realism'. Barthes's engagement with the structural analysis of narratives continues, therefore, his demystification of bourgeois Literature by demonstrating the systematic (formal) rather than realistic basis of modern narratives. » Graham Allen, *Roland Barthes*, Routledge Critical Thinkers, London & New York, Routledge, 2003, 59-60. Je traduis : « Comme Barthes le constate fréquemment, dans la Littérature bourgeoise ce qui est détaillé (dans les descriptions) est

expliquer et critiquer les enjeux d'une narration qui se ferait passer comme plus réelle, plus réaliste que d'autres. Mais c'est également une analyse qui situe le réalisme dans l'Histoire (politico-économique et littéraire) comme le successeur de ce que Barthes appelle la culture classique ou le vraisemblable ancien :

> Ce nouveau vraisemblable est très différent de l'ancien, car il n'est ni le respect des « lois de genre » ni même leur masque, mais procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression.[113]

Le vraisemblable réaliste s'instaure, toujours selon Barthes, avec le but précis de faire oublier au lectorat la « nature tripartite du signe » en faisant coïncider le signifiant (expression) avec le référent (objet) ; le vraisemblable ancien, par contre, était plus concerné par les lois de genre que par un rapport avec quelque réalité. Fredric Jameson accepte la critique barthesienne du discours réaliste comme base, mais il critique ce qu'il appelle « la pensée poststructuraliste » qui se trompe, à son avis, quand elle ne donne pas assez de place, dans ses analyses, pour « le capitalisme » qui, pour lui, explique toujours l'Histoire. (Jameson fait en fait partie de ceux qui veulent expliquer l'Histoire systématiquement.[114]) Pour lui, ce qu'il appelle « la pensée poststructurale ou postmoderne » (cette dernière est surtout un mode de pensée qu'il veut critiquer mais dont il n'explique pas clairement les contours), n'a pas réussi à faire mourir le référent qu'elle voulait apparemment tuer ; ce dernier s'est juste caché derrière un nouveau style. En d'autres termes, le réalisme guette toujours « sous » le discours littéraire ou le discours critique et ainsi, pour Jameson, être « antiréaliste » n'a pas de sens : pour lui le réalisme construit « notre » rapport au monde de la même façon que le capitalisme : en tant qu'idéologie « sous-jacente ».

Roland Barthes élargit sa notion de réalisme pour y inclure « tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent »[115]. Ce *discours réaliste*, pour Barthes,

---

toujours associé à la 'réalité', au 'réalisme'. Le travail de Barthes dans l'analyse structurale des récits poursuit, en ce sens, sa démystification de la Littérature bourgeoise en révélant le fondement systématique (formel), plutôt que réaliste, des récits modernes. »

[113] Roland Barthes, « Effet de réel », *op. cit.*, 89.

[114] Je remercie Tuija Pulkkinen (née en 1956) de m'avoir indiqué la voie vers le questionnement d'un certain désir théorique qui vise à *expliquer* le monde et aboutit souvent à des constructions théoriques hermétiques, fortes certes en pouvoir explicatif, mais entièrement fermées, à la fin, puisqu'elles trouvent toujours les bonnes réponses là où elles attendent les trouver. Ainsi, la dimension de doute, de questionnement et de surprise est nettoyée d'une théorie qui devient une machine que les situations historiques et les changements de paysage intellectuel ne touchent guère, puisqu'elle peut toujours minimiser en expliquant (*explain away*) chaque changement, chaque différence.

[115] Roland Barthes, *Op. cit.*, 89.

fait partie d'une idéologie qui « charge sa machine à guerre » avec la référence indispensable au « concret » et la braque sur le sens :

> [...] dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au « concret » (dans ce que l'on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier – et réciproquement.[116]

Le moment historique où écrit Barthes – 1968 – n'est plus le « nôtre », or, on peut penser que la demande du « concret » existe toujours, si on interprète la notion du « concret » en tant que « choses quantifiables dans le réel », comme les articles, les résultats des recherches, les innovations-marchandises, et autres *choses* que le discours politique demande des universitaires. On pourrait aussi soutenir que la question du sens (et surtout, du Sens) est justement ce que le lectorat cherche dans le roman lisible et plus particulièrement dans le discours réaliste : le Sens de la vie, par exemple. Qu'est-ce donc ce souci de l'oubli du sens et de la promotion du concret ?

La critique barthesienne se conjugue avec la vision de Bersani, pour qui le discours réaliste vise un *sens* structuré. En effet, selon cette critique, le discours réaliste prétendrait qu'il n'existe qu'un sens, celui qu'on peut trouver dans les référents « concrets » (dans la nature des choses ?), qui « sont là » ou qui signifient « la réalité », et rien d'autre : dont la signification ne change pas selon le contexte, le moment historique, etc. mais qui constituent l'horizon stable des événements. Comme un discours qui aspirerait à la « transparence » de la langue et prétendrait simplement faire passer un « message » – sans participer à sa formulation – le discours réaliste cacherait ses conventions particulières en s'appuyant sur le sens commun (*common sense*). Quand Barthes parle de l'oubli du sens, il veut rappeler que ce qui vit, signifie. Quel rapport avec le sens commun ? Le sens au singulier coïncide avec la demande du concret : dans le paradigme réaliste, les choses sont là, et la vie ainsi que sa représentation peuvent bien avoir un sens. Si on lit le réalisme en tant qu'illusoire, en tant que cette demande du concret qui ne signifie pas, on parle d'un paradigme qu'on pourrait (d)écrire ainsi : le concret agit en tant que fond sur lequel se dessine le sens (de la vie). (Ici, on se détache de l'horizon historique, on ne prend pas en compte le fait que les conventions particulières du réalisme ont changé entre le XIX^{e} et aujourd'hui, ce qui pose problème.)

[116] Roland Barthes, *op. cit.,* 87.

1.2.2.1 La critique féministe du 'sens commun' réaliste

Dans cette perspective, le réalisme, c'est le discours lisible qui se prétend invisible, une écriture qui ne se questionne pas. L'illusion créée par le réalisme ou le naturalisme serait similaire, de ce point de vue, à l'illusion que produit le marqueur « sexe » dans le « système sexe/genre » (Gayle Rubin, née en 1949) : l'illusion que la « nature » coïncide avec les signifiants tels que la « binarité sexuelle » ou la « femme » sans avoir des significations contingentes, historiques, variables et ainsi politiques.[117] C'est cette illusion réaliste qui est mise en question dans le travail d'Hélène Cixous (née en 1937), qui, en 1975, évoque l'écriture poétique et refuse tout caractère révolutionnaire aux romanciers « solidaires de la représentation »[118] en même temps qu'elle questionne cette conception de la différence sexuelle. Être solidaire avec la représentation veut ici dire, être solidaire avec une pensée qui croit que la réalité est là et peut être lue/décrite de façon transparente. Dans un style très différent qui puise dans l'écriture philosophique allemande, Judith Butler (née en 1956) rejoint les autrices de « *feminist theory* » (dont Gayle Rubin et Hélène Cixous) dans la mise en garde contre un certain réalisme qu'elle construit (comme Roland Barthes) en tant que *common sens*.[119] Il s'agit, chez Butler et Cixous, de rejoindre une certaine critique du réalisme, dans le sens où elles s'intéressent à la critique de la « naturalisation » de représentation. Elles s'allient ainsi toutes deux avec des écritures et des lignes de pensée (universitaires) qui ne soient pas entièrement solidaires des règles de représentation, lesquelles s'associent immédiatement avec le « discours réaliste », devenu, à ce point-là, un ennemi conceptuel puisqu'il est constamment associé à ses utilisations conservatrices.

Ainsi, Judith Butler se méfie de l'écriture qui prétend pouvoir décrire le réel afin de le rendre transparent. Selon elle, dans un discours qui s'appuie sur ce qu'elle nomme la

---

[117] C'est à l'étude de cette illusion que se consacre la « *feminist theory* » naissante : l'article de Gayle Rubin qui étudie ce qu'elle nomme le « système sexe/genre » est un des textes fondateurs de ce champs théorique. Gayle Rubin, « The Traffic in Women : Notes on the Political Economy of Sex », *Toward an Anthropology of Women*, éd. Rayna R. Reiter, New York & London, Monthly Review Press, 1975, p. 157-210. [Rubin prend son titre de son article directement de l'essai intitulé « Traffic in Women », d'une précurseuse de *feminist theory*, l'anarchiste Emma Goldman, qui a publié son texte en 1910.]

[118] Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse* et *Sorties* 1975, édit. 2010, 45, 137.

[119] Judith Butler, « Preface 1999 », *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990/1999, New York & London, Routledge, xix-xx.

« clarté », il serait ensuite trop facile, pour le lectorat, de se plonger. Butler dit (sans donner de référence) que c'est Drucilla Cornell qui « dans la tradition d'Adorno » lui rappelle « qu'il y a rien de radical dans le sens commun ».[120] L'exemple butlerien qui cristallise l'association du *common sense* avec les discours conservateurs vient du monde politique et non littéraire. Elle parle des téléspectateurs et – spectatrices qui se sont apparemment plongés dans les mensonges du président Richard Nixon dès qu'il voulait *clarifier* les choses avec sa fameuse *pointer phrase* : « let me make one thing perfectly clear ».[121] En se référant à cet exemple de mensonge républicain, du seul président américain qui ait dû démissionner de son poste, Judith Butler parle en fait de l'utilisation d'un certain réalisme par les républicains. Dans cet exemple, on voit comment la méfiance envers « réalisme » est souvent, dans le champ de pensée poststructurale (féministe ou pas), liée avec la méfiance envers la capacité de grands pans de population (les masses des gens qu'on veut sauver des mauvaises influences de la culture populaire ou des discours populistes) à distinguer ce qui est « clair » ou « *common sense* » du vécu/désir qui est toujours plus complexe que ne le prétend le discours réaliste ou le sens commun qui semble – dans ce sens-là – presqu'intrinséquement conservateur. Or, mon étude met en avant que le « réalisme » ne fait pas que reproduire le sens commun, il va aussi, tel qu'il m'intéresse dans le roman postnormâle, participer à mettre en récit le conflit sexuel : ce geste trouble une croyance dans la clarté du sens commun comme 'fondement' d'une communauté de lecture.

1.2.2.2 La croyance dans un réel littéraire au-delà du réalisme

Les analyses de Jameson, de Barthes et de Bersani ne sont pas toutes récentes. Je distingue pourtant une critique idéologique du réalisme qui va dans le même séné dans les études littéraires en langue française des années 2000. Dans la collection d'études *Le roman français aujourd'hui – transformations, perceptions, mythologies*, parue en 2004, Tiphaine Samoyault (née en 1968) trouve « important d'ouvrir encore

[120] Op. cit., xix. Butler se réfère peut-être à Drucilla Cornell, *Philosophy of the Limit*, New York & London, Routledge, 1992. Drucilla Cornell, née en 1950, est une fervente productrice de *feminist theory*. 'Adorno' se réfère à Theodor W. Adorno (1903-1969), théoricien de l' « École de Francfort ».

[121] Judith Butler, *op. cit.*, xx. L'exemple que Butler attribue à Avital Ronell (de nouveau sans donner la référence exacte). N'oublions pas que dès que cette phrase est devenue l'objet de satire politique – d'une répétition avec différence – elle était complètement radiée des discours de Nixon, voir l'article « Pointer Phrase » in William Safire, *Safire's Political Dictionary,* New York, Oxford University Press, 1968/2008, 549.

une fois le débat à ce par quoi chaque proposition romanesque nouvelle tente malgré tout de s'imposer ou ce contre quoi elle s'efforce de réagir, je veux dire le réel ou la forme qu'il prend une fois récupéré, formulé, esthétisé : le réalisme ».[122] Samoyault rejoint ainsi l'idée d'un réalisme sous-jacent du roman contemporain. Elle continue :

> …si le réalisme est devenu une convention du roman c'est parce qu'avant tout il est convenable. Et s'il prétend faire toujours mieux que le précédent, être plus proche de la réalité, c'est bien parce que son but est de convenir au réel dans lequel l'écrivain croit s'inscrire et dont il espère rendre compte. […]
> Pour que le réalisme convienne au réel, il lui faut passer par les discours qui le constituent (dominants donc) ; aussi vise-t-il moins la plupart du temps à donner une forme au réel qu'à récupérer les messages qui en émanent directement. C'est ainsi que la pensée disparaît, et avec elle la forme. Lorsqu'il s'invente comme projet, comme propos et comme forme (Balzac) ou qu'il se réinvente vraiment (le nouveau roman par exemple, son souci du détail et de l'objet), il est loisible au réalisme de transcender le discours pour donner forme.[123]

On peut lire ici la continuation de l'analyse idéologique barthesienne du réalisme qui se « prétend » autre chose qu'il n'est, et qui devient synonyme d'une forme transparente. Convenable, c'est-à-dire, « conforme aux normes sociales, aux règles, aux mœurs acceptées dans un groupe social » mais également, pour le sujet en question, « de nature à être accepté sans difficulté »[124]. On retrouve ici les conventions réalistes dans le sens de : la base non seulement du roman mais également de la télévision et du cinéma contemporains, bref, les (re)productions de *mass culture*, la solidarité avec la *re*présentation, comme dirait Cixous.

Jetons un coup d'œil dans le champ de références où se situe cette pensée, étudiant non seulement les références de Samoyault mais également celles de Philippe Forest (né en 1962) dans l'essai *Le roman, le réel*.[125] Samoyault ne cite que quelques noms dans le champ des études littéraires françaises, dont justement Philippe Forest qui met, selon elle, « bien au jour » une des « deux confusions consenties » sur laquelle repose la « dictature de la communication spectaculaire » dont le « réalisme », en tant que littérature pas assez littéraire puisque pas assez différent, fait partie. Les

---

[122] Tiphaine Samoyault, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », *Le roman français aujourd'hui – transformations, perceptions, mythologies*, dir. Bruno Blanckeman et Jean-Cristophe Millois, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2004, 79-94, 79. Le recueil contient les textes de Dominique Viart, Dominique Rabaté, Christine Jérusalem, Tiphaine Samoyault et Lionel Ruffel.

[123] Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, 80-81.

[124] Trésor de la langue française informatisé, disponible : http://atilf.atilf.fr.

[125] Philippe Forest, *Le roman, le réel. Un roman est-il encore possible*, Mayenne, Editions Pleins Feux, 1999 ; repris dans *Le roman, le réel et autres essais*, Allaphbed 3, Nantes, Éditions Cécile Défaut, 2007, 19-58.

confusions sont d'abord celle entre réel et réalité et ensuite celle entre parole et discours.[126] Des écrivains liés au réalisme et qui apparaissent dans l'essai de Tiphaine Samoyault, il y en a seulement un, mentionné deux fois : Balzac.[127] Samoyault rejoint Forest dans l'envie de sauver le « réel » de la « réalité » construite dans le réalisme et que les consommateurs prendraient pour le réel. Pour critiquer ce qu'ils voient comme un reste du réalisme dans la littérature contemporaine, ces chercheurs font une distinction conceptuelle entre le réel et la réalité. Philippe Forest explique :

> il y aurait la « réalité », leurre que le réalisme substitue au « réel » pour en condamner l'accès, en interdire l'expérience. La « réalité » comme simulacre confondu avec un intouchable état objectif du monde, comme contrefaçon construite de notre vie. La « réalité » comme mauvais roman se substituant au sentiment propre de notre existence. La « réalité » : sédimentation de songes rêvés par d'autres, pesant gisement de fictions fossiles.
> Le réalisme romanesque, en effet, (en tant que fonction imaginaire, aujourd'hui épaulé voire relayé par le cinéma) est ce qui programme la façon dont nous envisageons notre existence, le schéma qui détermine la possibilité de nos pensées, de nos gestes, de nos émotions apparemment les plus intimes ou les plus singulières. Autrement dit, la « réalité », ce sont les romans qui nous enseignent ce qu'elle peut être, ce sont eux qui façonnent la forme du vraisemblable à nos yeux, qui déterminent les rôles stéréotypés que nous pourrons jouer en croyant les vivre, qui conçoivent les intrigues interchangeables dont nous aurons l'illusion qu'elles constituent le cours à nul autre pareil de notre propre histoire la plus secrète.[128]

Dans son essai, Philippe Forest méprise la « fonction imaginaire » du réalisme romanesque parce qu'elle est trompeuse. Il construit une opposition entre le réel et la réalité, dont uniquement le premier est capable d'écrire l'expérience. L'évocation d'une expérience commune de la littérature – « nos vies » – se réfère pourtant à un « nous » particulier. Qui fait partie de ceux qui ont appris la « réalité » et ses rôles stéréotypés des romans (de Balzac) ? On peut d'abord constater que le champ de références, la communauté dans laquelle Philippe Forest s'inscrit, se constitue entièrement d'auteurs hommes[129]. Les métaphores qu'il utilise reflètent son choix de

---

[126] Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, 81-83.

[127] Samoyault prend « le parti de ne citer aucun nom de [romanciers] 'contemporains' », comme elle l'explique dans la note de bas de page, 79. Les noms qui apparaissent dans l'essai, ce choix fait, sont les suivants, dans l'ordre d'apparition et dans la forme suivante : Georg Lukács, Lucien Goldmann, Robbe-Grillet, Balzac, Philippe Forest, Bataille, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Schönberg, Pierre Campion, Hugo, Baudelaire, Balzac, Mallarmé, Michaux, Hugo, Rimbaud, Marie-José Mondzain, Élisabeth Lebovici.

[128] Philippe Forest, *op. cit.*, 33-34.

[129] Il mentionne un très grand nombre d'auteurs et de romans classiques et contemporains. Le nombre d'autrices qu'il mentionne est 0. (La bande d'écrivains de Forest se consiste, entre autres, de Balzac, Saint-Simon, Jean-Luc Godard, Rabelais, Louis Aragon, André Breton, Antonin Artaud, Georges Bataille, Céline, Cendrars, Claude Simon, Robbe-Grillet, Philippe Sollers, Denis Roche, Marcelin Pleynet, Pascal Quignard, Milan Kundera, James Joyce, Jacques Lacan, Jean Allouch, Jacques Henric, Stéphane Zagdanski, Serge Leclaire, Arthur Rimbaud, Stendhal, Ernest Hemingway, Hegel, etc.)

signifier la problématique du réalisme en littérature du point de vue de quelqu'un qui croit en la « littérature authentique » – celle qui est à mettre en rapport avec le réel[130]. Ainsi, se référant à Milan Kundera, Ernest Hemingway et Jacques Lacan, il déclare que « le Réel, c'est l'impossible » (phrase lacanienne)[131] ou que le réel, c'est « le désir de percer (…) le mystère de la réalité immédiate qui déserte constamment nos vies »[132]. Le « nous », c'est une tradition de pensée particulière, une bande de penseurs qui veulent, selon Forest, *percer* la réalité trompeuse pour arriver au réel. Je vais revenir au mysticisme sous-jacent de cette pensée[133].

Un « nous » explicite apparaît également chez Tiphaine Samoyault quand elle se demande : « Qu'attendons-nous du réel, comme lecteurs, écrivains, du réel tel que la littérature l'invente ? » De nouveau, il s'agit d'un nous au « masculin neutre », se basant sur un champ de références constitué d'hommes littéraires. Dans sa première réponse à cette question, Samoyault évoque « *Erwartung* de Schönberg », et métaphorise la littérature et le réel d'une façon qui diffère pourtant de l'imagination de la bande de Forest :

> Destin d'une femme qui pourrait bien figurer la littérature elle-même en quête de réel, femme 'en proie à l'épouvante des ténèbres, qui cherche son amant pour finalement le trouver assassiné'. C'est moins pour ce récit que pour l'expression de l'instantané, de l'émotion, du choc, que ce mélodrame musical propose une image de l'attente du réel lui-même. Le réel apparaît alors comme ce que nous aurions perdu sans l'avoir jamais eu ou connu, comme ce qui est donné en même temps que sa perte et qui n'est là que parce qu'il est absent.[134]

La littérature ici est une femme et le réel, son amant. Cette femme cherche, dans les ténèbres, pour trouver un cadavre. La rencontre avec le réel – un homme mort – serait un choc, pour la chercheuse. Dans le texte de Samoyault, n'apparaît pas le « désir de percer » qu'on vient de trouver chez Philippe Forest, mais une autre lecture genrée des rapports entre le réel et la littérature. Samoyault rejoint le « fond lacanien » en parlant de la perte, du mystérieux et de l'absence dans l'expérience de chercheuse littéraire.

---

[130] Il utilise en effet cette expression, *op. cit.*, 34.

[131] Je vais revenir à ce problème de « Lacan comme fondement universel de référence » dans le chapitre 4 de cette étude.

[132] Philippe Forest, *op. cit.*, 52-53.

[133] Il sera au cœur de cette étude surtout dans le chapitre 4, où on reviendra à la clôture référentielle dont fait partie Lacan, qui travaille sur les liens entre le 'sens commun' et le point de vue normâle et sexiste.

[134] Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, 86.

Mais revenons, encore une fois, à ce que disait Marie-Laure Ryan sur le rapport entre la littérature et la réalité, c'est-à-dire quant aux difficultés de *ne pas* proposer une meilleure vue de la réalité, d'expliquer le réel mieux qu'avant, tout en critiquant le discours réaliste qui se ferait passer pour une représentation directe ou spontanée du réel ou de la réalité. L'essai de Leo Bersani déjà cité démontre cette difficulté : il y promeut une conception particulière de la société des écrivains réalistes du XIX^{e}. Pour lui, il semble évident que – si on se veut romancier réaliste – c'est la « fragmentation sociale » qui doit être le principe qui ordonne la forme romanesque réaliste, ou plutôt, qui la désordonne. Ce qui pose problème, pour lui, dans le roman réaliste du XIX^{e}, c'est un excès de cohérence :

> Reality is coerced into providing the suitable conclusion to a continuosly meaningful chain of events. The exertion toward significant form in realistic fiction serves the cause of significant, coherently structured character.[135]
> The realistic novelist is intensely aware of writing in a context of social fragmentation. [...] The realistic novel gives us an image of social fragmentation contained within the order of significant form [...].[136]

Pour Bersani, le roman réaliste a des super-pouvoirs : il est capable de « forcer la réalité ». On voit apparaître, ici, la même peur que chez Forest et Samoyault : que le réalisme (qui résiste, qui reste dans la « culture de masse ») ne fausse le réel. Une société des « forces fragmentées » demanderait, selon Leo Bersani, un roman qui met « à l'épreuve des versions moins destructrices de désirs fragmentés »[137]. Or, Bersani ne répond jamais à la question de savoir pourquoi la fragmentation serait la conception de la réalité que la forme romanesque réaliste devrait prendre comme son précepte principal. Pourquoi la fragmentation serait la vérité sociale ainsi que la véritable forme des désirs ? Pour Leo Bersani, le romancier devrait avoir honte des personnages à la « psychologie cohérente » – il parle d'un personnage qui « progresse » pendant le roman et qui a sa récompense, comme le mariage, à la fin.

---

[135] Leo Bersani, op. cit., 55. « Sans vergogne [rajout du traducteur français !], on force la réalité à fournir une conclusion appropriée à une chaîne d'événements de bout en bout signifiante. (…) l'effort pour obtenir une forme signifiante profite à une psychologie des personnages signifiante et structurée avec cohérence. » (52-53)

[136] Leo Bersani, op. cit., 60. « Le romancier réaliste est conscient au plus haut point du contexte de fragmentation sociale dans lequel il écrit. (…) Le roman réaliste nous présente une image de fragmentation sociale comprise dans l'ordonnancement d'une forme signifiante… » (57-58)

[137] Leo Bersani, op. cit., 58-59.

Par ailleurs, Bersani dit bien que « le roman réaliste nous présente une image de fragmentation sociale ». Est-ce à dire qu'aussi bien la fragmentation que l' « ordonnancement » seraient là, dans le roman, et non pas dans quelque réalité historique ? Or, « le romancier » a la conscience du « contexte de fragmentation social dans lequel il écrit ». Ce qu'on peut lire dans la pensée qui veut exposer l'illusion réaliste, c'est que le roman réaliste pose la question des rapports entre cohérence et fragmentation, vue d'ensemble et détail. Mais peut-être que ce qui inquiète ces chercheurs et chercheuses, c'est plutôt la place de celui qui écrit (l'auteur/l'autorité masculin) et de celleux qui lisent ? La fragmentation sociale, c'est-à-dire, la conscience contradictoire du fait que celui qui écrit a une position à part, un privilège relatif : les moyens matériels, le temps, et la formation nécessaire pour (d)écrire la vie. Pour Bersani, il a ainsi la responsabilité de s'écrire dans ce qu'il écrit, c'est-à-dire de faire apparaître son désir dans la forme signifiante en tant que coupure de signification. Pour Samoyault et Forest, il se doit d'admettre l'absence, le mystère.

Dans le désir de théoriser de façon plus « générale », beaucoup de ces études qu'on vient de parcourir perdent de vue le genre historique construit autour d'un canon spécifique. En même temps, elles utilisent des métaphores genrées, et restent dans la compagnie rassurante de quelques grands noms (chercheurs et romanciers).[138] Cependant, en associant le réalisme à une forme romanesque, on choisit automatiquement le moment de sa « naissance », et parlant du XIX^{e}, on risque de figer la vision de réalité de l'époque, et l'étudier, de nouveau, uniquement chez les grands romanciers réalistes.

1.2.2.3 La réalité, c'est un champ de bataille

Anna Wulf, la protagoniste de *The Golden Notebook* réfléchit, en dialoguant avec son amie, la question de l'historisation du réel. Lisons cette réplique en gardant à l'esprit que le roman réaliste se sépare historiquement des autres « courants », et que nombre

[138] Il y a cette différence nationale que de la littérature française on peut toujours écrire des livres entiers sans mentionner aucune autrice, tandis que, du côté anglophone, plusieurs autrices sont étudiés comme des références indispensables, ainsi Bersani étudie Jane Austen et George Eliot ensemble avec Balzac, Flaubert ou Henry James.

d'autrices sont confinées dans la sphère du romantique dont se distingue le réalisme des grands auteurs[139] :

> [Molly :] '…After all, you aren't someone who writes little novels about the emotions. You write about what's real.'
> Anna almost laughed again, and then said soberly: 'Do you realize how many of the things we say are just echoes? That remark you've just made is an echo from Communist Party criticism — at its worst moments, moreover. God knows what that remark means, I don't. I never did. If Marxism means anything, it means that a little novel about the emotions should reflect 'what's real' since the emotions are a function and a product of a society …' […] Here we are, 1957, waters under bridges, etc. And suddenly in England, we have a phenomenon in the arts I'm damned if I'd foreseen — a whole lot of people, who've never had anything to do with the Party, suddenly standing up, and exclaiming, just as if they had just thought it out for themselves, that little novels or plays about the emotions don't reflect reality. The reality, it would surprise you to hear, is economics, or machine-guns mowing people down who object to the new order.' (60-61)[140]

La question de la réalité ou du réel comme construction littéraire et historique se thématise dans ce roman où la question de la « fragmentation sociale » est un des fils conducteurs. Comme on l'a vu, la réplique « *as far as I can see*, ça craque par tous les bouts » ouvre la narration. Le texte français perd la référence aux sens et à la perspective qui limite précisément le point de vue où ça – et pas n'importe quel ça mais *everything – cracks* ; en même temps qu'il ajoute le vocable ambigu *ça*, marque de l'inconscient et de tout ce qui déborde le sens structuré. Le roman parle des conflits dans la réalité à partir d'un point de vue : le conflit sexuel fait éclater la signification à plusieurs niveaux.

Dans le passage, il s'agit des limitations que le parti communiste dessine pour l'art socialiste. La vraie littérature se doit de refléter un réel socialiste, qui est autre chose qu'une réalité des petites « émotions », qui font supposément partie de la famille

---

[139] C'est par exemple le cas de George Sand dans l'histoire de la littérature française. Martine Reid parle des difficultés de classer l'autrice dans sa « Préface » à George Sand, *Mademoiselle Merquem*, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 1996, 7-19.

[140] « –Tu n'es pas un auteur de petits romans guimauves, de petits romans sur les émotions. Tu traites la réalité.' Anna se retint à nouveau de rire, et répondit sérieusement : 'As-tu remarqué comme nous avons souvent tendance à répéter des échos ? La remarque que tu viens de faire est un écho de la critique du Parti communiste – à ses pires moments, qui plus est ! Dieu sait ce que signifie cette phrase, mais pas moi ! Je n'en sais rien et n'en ai jamais rien su. Si le marxisme a la moindre signification, il devrait signifier qu'un 'petit roman sur les émotions' reflète le réel, puisque les émotions constituent une fonction et un produit d'une société…' […] 'Nous voici en 1957, l'eau sous les ponts, etc. Et nous assistons soudain en Angleterre à un phénomène que je n'avais pas prévu dans le domaine artistique. Une quantité de gens qui n'ont jamais rien eu à voir avec le Parti se dressent soudain et s'exclament – comme s'ils avaient découvert tout seuls – que les petits romans et les pièces de théâtre sur les émotions ne reflètent pas la réalité. La réalité, je vais te surprendre, c'est l'économie – ou les mitraillettes qui fauchent les opposants au nouvel ordre. » (*Le Carnet d'or*, 89-90, traduction de Marianne Véron.)

bourgeoise. Or, si « les émotions sont une fonction et un produit de la société » – si c'est le capitalisme et la classe bourgeoise qui font naître certaines émotions et le socialisme en fera ressurgir d'autres – alors, elles ne sont pas moins réelles que l'économie ou les mitrailleuses. L'argument qu'expose la protagoniste, que les gens ont l'habitude de vouloir décider ce qui est réel, et que les relations économiques et les rapports de force physiques acquièrent facilement un niveau de réalité supérieur à celui des « émotions » est une des questions qui travaillent cette étude : on verra que les conflits physiques deviennent le « propre » du réalisme postnormâle, parfois jusqu'au point où les émotions sont thématisées comme incompréhensibles ou sujettes à une vulnérabilité qui échappe à la sphère du (re)présentable, comme c'est le cas avec les protagonistes-héroïnes de Larsson et de Despentes. La (violence) physique et l'économie s'associent à une rationalité à laquelle les émotions (mais également quelques grands mythes, comme l'orgasme féminin) échappent. D'un autre côté, la question de la psychologie de bout en bout signifiante et close est justement retravaillée à l'aide des protagonistes qui peuvent apparaître complètement invraisemblables : d'autres désirs s'insèrent dans la narration et font trembler le vraisemblable réaliste.

Le roman de Lessing peut être étudié comme une expérience de présentation d'une réalité *et* une psychologie fragmentaire. Comment se poserait alors, par rapport au roman réaliste fragmentaire, la question de la « solidarité avec la représentation » ? Ce qui est sûr, c'est que la narration de *The Golden Notebook* est toujours possédée par la question de la « vérité du réel » : comment raconter ce qui se passe vraiment, réellement, dans la vie et la tête de la protagoniste qui est incapable d'écrire puisqu'elle ne voit pas la forme cohérente ni dans sa vie ni dans un roman qui serait à la fois « vraiment réaliste » et pas « mensonger » – alors même qu'elle écrit tout le temps. Anna Wulf croit-elle dans la critique structurale du réalisme, dans cette idée que le roman réaliste est une forme faussement cohérente tandis que le « réel » se fragmente sous ses yeux ? Le thème réapparaît tout au long du texte, qui métaphorise la position d'écrivaine par exemple ainsi :

> I opened the box and forced them to look. But instead of a beautiful thing, which I thought would be there, there was a mass of fragments, and pieces. Not a whole thing, broken into fragments, but bits and pieces from everywhere, all over the world—I recognised a lump of red earth that I knew came from Africa, and then a bit of metal that came off a gun from Indo-China, and then everything was horrible, bits

> of flesh from people killed in the Korean War and a communist party badge off someone who died in a Soviet prison. This, looking at the mass of ugly fragments, was so painful that I couldn't look, and I shut the box. (253)[141]

La question de la rationalisation par la quantification est d'autant plut compliquée que les fragments pourraient tout simplement former « une chose », une totalité, une cohérence. La citation repose la question de la fragmentation et de la cohérence dans le roman réaliste, et y ajoute la question de la beauté, c'est-à-dire, la possibilité du lectorat/public à apprécier une chose qui n'en est pas une ; une nouvelle chose qui peut d'abord avoir l'air monstrueuse.[142] Cette nouvelle chose est en même temps une réalité historique. La protagoniste compare sans hésiter la situation de celui qui (d)écrit – dans une position de relatif privilège – aux pouvoirs européens et soviétiques qui détruisent des vies en Afrique, en Indochine, au Corée ou en Russie. La fragmentation est aussi une question de « masse de fragments affreux » qui reflètent une réalité devenue horrible, « si douloureuse que je ne pus la regarder ». Ainsi, *The Golden Notebook* cherche d'autres positionnements, possibles pour celle qui (d)écrit, des rapports réalistes qui questionneraient la position de l'auteur en tant que personne détachée du monde qu'elle regarde.

1.2.2.4 La métonymie du roman réaliste et l'ouverture du Sens

Dans son texte *S/Z*, Roland Barthes fait la distinction entre le texte *lisible* ou classique, qui serait la contrevaleur du texte *scriptible*, « sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit »[143]. La lecture n'est pas, pour Barthes, une activité passive, qui viendrait après l'écriture, dans la chronologie ainsi que dans la hiérarchie des choses. *S/Z* est une lecture (une lecture écrite) d'un texte de Balzac, *Sarrasine*, qui commence par quelques remarques sur le texte lisible, incomplètement pluriel mais

---

[141] « J'ouvris la boîte et les forçai à regarder. Mais à la place de la merveilleuse chose que j'avais cru trouver, il n'y avait que fragments et morceaux épars. Ce n'était pas une chose brisée en morceaux, mais des éléments disparates, provenant du monde entier – je reconnus une motte de terre, de la terre rouge d'Afrique, ainsi qu'un éclat de métal craché par un fusil d'Indochine, et puis tout devint horrible, des lambeaux de chair – celle des morts de la guerre de Corée, et un badge du Parti communiste qui avait appartenu à une victime des prisons soviétiques. La vue de cette masse de fragments affreux m'était si douloureuse que je ne pus la supporter et dus refermer la boîte. » (*Le Carnet d'or*, 379.)

[142] Il s'agit également, sans doute, dans les difficultés d'Anna Wulf à (d)écrire ses expériences, de « l'encore innommable qui s'annonce et qui ne peut le faire, comme c'est nécessaire chaque fois qu'une naissance est à l'œuvre, que sous l'espèce de la non-espèce, sous la forme informe, muette, infante et terrifiante de la monstruosité. » Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 409-428, 428.

[143] Roland Barthes, *S/Z,* Paris, Éditions du Seuil, 1970, 10.

pluriel quand même, le retour d'une différence qui « s'articule sur l'infini des textes, des langages, des systèmes »[144]. Avant d'expliquer sa « méthode » et sa conception de la lecture, Barthes est amené à parler de la *connotation*, « la voie d'accès à la polysémie du texte classique »[145]. Qu'est-ce que la connotation ? « [U]n trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte) », « *fonction* ou *indice* », c'est ce qui, chez un sujet, s'appellerait l'association.[146] Il s'agit des sens, mais des sens « qui ne sont ni dans le dictionnaire, ni dans la grammaire de la langue dont est écrit un texte »[147]. Si la psychanalyse cherche les associations pour pointer les chemins des signifiants (inconscients) chez l'analysant, la lectrice du texte classique cherche les connotations.

Pour Jacques Lacan, l'art réaliste est une affaire de *glissement métonymique du sens*. La métonymie est un type d'association, une « fonction que prend un signifiant », en tant qu'il « est dans la contiguïté de la chaine signifiante en rapport avec un autre signifiant »[148]. Dans la métonymie, il s'agit de la contiguïté, et non de la substitution (métaphorique), pour Lacan. « La métonymie, c'est un procédé du roman réaliste »[149], dans la mesure où les détails réalistes désignent finalement autre chose que ce qu'ils montrent, quelque chose qui n'est pas saisissable dans le discours lui-même :

> D'une façon générale, la métonymie anime ce style de création qu'on appelle, par opposition au style symbolique et au langage poétique le style dit réaliste. La promotion du détail qui le caractérise n'a rien de plus réaliste que quoi que ce soit. Seules les voies très précises peuvent faire d'un détail le guide de la fonction désirante – n'importe quel détail ne peut être promu comme l'équivalent de tout.[150]

---

[144] *Op. cit.*, 9.
[145] *Op. cit.*, 13.
[146] *Op. cit.*, 13.
[147] *Op. cit.*, 13-14.
[148] Jacques Lacan, *Le séminaire Livre V. Les formations de l'inconscient, 1957-1958*, Leçon IV, Le 27 novembre 1957, 86. Les pages se réfèrent à un pdf de l'Association Freudienne Internationale qui rassemble tous les séminaires de Lacan (Livres 1-25), préfacé et présenté par Charles Melman et Claude Dorgeuille en 2003. Les séminaires dans ce pdf sont établis collectivement par les membres de l'association. Le pdf est disponible sur internet, sur le site de Patrick Valas : http://www.valas.fr/IMG/pdf/_lacan_index_0223280564.pdf, consulté le 22 avril 2016.
[149] Jacques Lacan, *Le séminaire Livre IV. La relation d'objet, 1956-1957*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 245. La version PDF des séminaires de Lacan diffère légèrement de cette version publiée, il dit : « La métonymie, c'est le procédé du roman réaliste » (*Livre IV*, 246).
[150] Jacques Lacan, *Le séminaire Livre III. Les psychoses, 1955-1956*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 260. Le PDF de l'AFI titre le livre III *Les structures freudiennes des psychoses*, et contient des passages incompréhensibles qui ne figurent pas dans la version publiée, voir p. 385. Lacan parle d'ailleurs, dans ce passage, du style de Tolstoï : « La métonymie, là, est aussi

Mais c'est au long d'une chaîne qui procède vers cette chose que glissent les lecteurs et lectrices, en déchiffrant des connotations, en trouvant des sens, en les renommant, les traversant, les articulant : « ainsi passe le texte », et lire devient « un travail métonymique »[151]. En parlant du caractère métonymique du réalisme, Lacan dit qu'il *désigne* autre chose que ce qu'il *présente* : « Comme si nous n'avions pas appris dans notre analyse du réalisme à quel point dans tout art il est foncièrement métonymique, c'est-à-dire désignant autre chose que ce qu'il nous présente. »[152] Tel procédé réaliste consiste à glisser d'une chose à une autre, adjacente ou contiguë, mais cela n'arrive pas uniquement dans une « chaîne » des signifiants mais dans les réseaux de signifiants ou textes. Ce qui me semble faire question, en parlant du rapport entre le réel, la réalité et le roman réaliste (postnormâle), c'est comment on *désigne*, par contre, vers ce qui est « extérieur » : le sens de l'extériorité qui reste, dans ces discours, en suspens.

Barthes termine sa lecture de *Sarrasine* en se demandant comment il se fait que le discours lisible est « plein de sens » (ou connotations) et que pourtant « il semble toujours garder en réserve un dernier sens, qu'il n'exprime pas, mais dont il tient la place libre et signifiante »[153]. Quelle est cette place libre, place du sens dernier - à part d'être un effet de la théorie lacunienne ? C'est « la signature de sa plénitude », le fait qui permet à Barthes de comparer le texte lisible au visage pensif. Le texte est « doué d'une intériorité dont la profondeur supposée supplée à la parcimonie de son pluriel » (205). Et le texte classique ne répond rien quand on lui demande à quoi il pense – « donnant au sens sa dernière clôture : la suspension » (205). Le sens du discours réaliste est glissant, c'est-à-dire qu'il ne s'arrête pas au texte du livre. Le texte lisible devient, sous la plume de Barthes, un texte pensif qui supplémente le texte « d'un et caetera de la plénitude ». La suspension du sens (Barthes) et le manque autour duquel la métonymie du désir passe ou circule (Lacan) – ces deux développements supposent une lacune. Qu'est-ce qu'on gagne en parlant du manque qui ferait partie d'un discours basé sur le sens des phrases qui s'enchaînent, un discours métonymique, un

---

sensible que dans tel passage de l'œuvre de Tolstoï où vous pouvez voir chaque fois qu'il s'agira de l'approche d'une femme, vous voyez surgir à sa place, procédé métonymique de haut style, une ombre de mouche, tache sur la lèvre supérieure. »

[151] Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, 16.

[152] Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XIII. L'objet de la psychanalyse, 1965-66*, 275 (PDF).

[153] Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, 204.

texte classique, lisible, plein de connotations, un discours réaliste ? Ce qui est désigné, ce qui est en suspens, on indique qu'il a sa place dans le discours. Si le (dernier) sens reste en suspens, c'est que le discours reste ouvert. Mais ce sont également les sen(ualité)s au pluriel qui font la lecture réaliste, et que ces penseurs mettent de côté, en se concentrant sur le Sens.

Je reviens encore à « L'effet de réel », où Roland Barthes étudie les rapports entre le sens et le détail réaliste, et fait la conclusion que le détail s'oppose au sens – de la même façon que le vécu et le concret s'opposent à l'intelligible, au sens « théorisable ». Lisons encore une fois cette citation qu'on avait déjà relevée :

> La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible ; il suffit de rappeler que, dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au « concret » (dans ce que l'on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier – et réciproquement.[154]

Ce passage montre comment la critique où s'engage Barthes est une critique idéologique : ce qu'il appelle le discours réaliste et qui s'appuie sur le détail concret devient, pour lui, la porte-parole d'un discours qui simplifie « notre » rapport au réel, demandant toujours le « concret » par opposition au « sens ». On voit que Barthes ne pose pas la question des sens ou des sentiments, mais se concentre sur la défense du sens. Or, les détails n'évoquent pas uniquement le concret par opposition au Sens, mais ils ont un lien avec les sens du vécu lisible dans les descriptions de la vie de tous les jours où celle-ci est (d)écrite en détail, avec ses plaisirs et ses déplaisirs. Qu'est-ce donc que ce souci de l'oubli du sens et de la promotion du concret ? C'est un souci constitué sur l'oubli de l'option plurielle : les sens[155].

1.2.2.5 L'instabilité des normes réalistes

Les critiques du réalisme cherchent sérieusement à distinguer entre le réel, la réalité et les procédés réalistes littéraires. Pourquoi ? Le fait de « croire » en un monde décrit dans un roman et de vivre dans un monde qui ressemble à celui décrit dans ledit

[154] Roland Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, 86-87.

[155] En ce qui concerne le travail de Barthes, il s'agit d'un oubli temporaire : les sens doivent être exclus tant qu'on aspire à une analyse qui serait strictement structurelle.

roman construit une dynamique redoutable pour ces critiques. La lecture est pourtant un processus instable, renégocié, resignifié à chaque fois. Ce qui rassemble les lectures – la « réception » d'un roman ou l'enseignement de la littérature – se présente beaucoup plus unifié et cohérent que les détails des masses des lectures. De son côté, Philippe Hamon rappelle que le discours réaliste est un discours qui se tient en équilibre entre plusieurs tendances parfois contradictoires, en essayant d'assurer ce qu'il appelle « la cohérence globale » de l'énoncé. Le discours réaliste entend, selon Hamon, réduire les ambiguïtés, donner des réponses à questions posées, réaliser des projets annoncés, créer un monde romanesque descriptible, et éviter des personnages ou des choses où l'être ne coïncide pas avec le paraître. Ces contradictions qui seraient ainsi au cœur du discours réaliste racontent quelque chose sur les conventions réalistes.

Si on parle des conventions comme des *normes* réalistes, essayant un vocable butlerien, il est tentant de faire un rapprochement entre les normes discernables dans les jeux du féminin et du masculin, d'une part, et le discours réaliste et le *common sense*, d'autre part. Dans *Gender Trouble* ou *Trouble dans le genre*, Judith Butler cherche à démontrer – comme l'a constaté Penelope Deutscher – que ce qu'elle appelle la matrice hétérosexuelle est avant tout une construction instable qui vise à maintenir une cohérence malgré maintes contradictions dans ses éléments constitutifs.[156] Ainsi, penser à la « subversion » de cette matrice devient une activité compliquée : Butler ne la conçoit pas autrement que dans son instabilité, ce qui est inséparable de son caractère parodique/comique. Une approche analogue envers le discours réaliste me semble potentiellement fructueuse : le fait que les conventions réalistes sont toujours déjà soutenu par des contradictions, qu'elles sont constitutivement instables, et prêtent à la parodie, au comique, à l'ironie, promet des possibilités des lectures aussi bien subversives que normatives (elles-mêmes tout aussi instables que le discours dont elles s'inspirent). Tandis que, si on construit « un discours réaliste » en opposition avec l'expérimental, on risque de « réprimer » les caractères peu cohérents, toujours déjà contradictoires, des deux constructions.

[156] Voir Penelope Deutscher, *Yielding Gender. Feminism, Deconstruction and the History of Philosophy*, London, Routledge, 1997, 11-33, pour cette analyse de *Gender Trouble*.

Judith Butler lie l'effet de réel aux normes et à une sorte de « corporéalité » dans son analyse du roman *Passing* de Nella Larsen dans *Bodies that Matter* ou *Ces corps qui comptent* :

> This effect [of realness] is itself the result of an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm, a norm which is at once a figure, a figure of a body, which is no particular body, but a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance, but which no performance fully approximates.[157]

Ici Butler lie le vocable de la « norme » au discours réaliste, en argumentant que c'est en citant, en réitérant des normes qu'un discours littéraire construit l'effet de réel. Une citation des normes ou des conventions réalistes est toujours aussi une possibilité de transformation puisqu'elle peut être lue de multiples façons. Or, on a aussi vu que le sens commun, dans une communauté de lecture normâle, conduit à des récits et des métaphores normâles. Le roman réaliste se construit dans les pratiques de lecture, qui peuvent être rassemblés en parlant de la courant esthétique, mais qui ne sont pas moins instables, si on les détaille.

Les techniques stylistiques repertoriés et la communauté de lecture critique dont on a vu se dessiner les limites ci-dessus renforcent pourtant certains effets et façons de lire et en marginalisent d'autres. Une large partie des difficultés liées à la question du réalisme se situe dans les problèmes concernant l'interprétation du mot « réalité », mais également dans l'évaluation de l'expérience quotidienne qui peut entrer dans le 'roman réaliste'. Je reviens encore à la citation de Ryan, « chaque période historique a une vision de la réalité différente, et chaque innovation stylistique se fait au nom de cette interprétation »[158]. La conception de la réalité change, est différente à chaque moment historique donné, et les concepts des champs des arts et des sciences humaines ainsi que les agencements technologiques ont un rapport dynamique avec ces conceptions. L'interprétation de réalité devient ainsi un terme très vaste : il n'y a

---

[157] Judith Butler, « Gender is Burning. Questions of Appropriation and Subversion », *Bodies that matter. On the discursive limits of 'sex',* New York, Routledge, 1993, 121-142, 129. « Cet effet [de réalité] est lui-même le résultat de l'incorporation des normes, de la réitération des normes, de la personnification d'une norme raciale et sociale, d'une norme qui est en même temps une représentation, celle d'un corps qui n'est pas un corps particulier mais l'idéal morphologique, le modèle régulant la performance, mais qu'aucune performance ne peut entièrement satisfaire. » Traduction francaise de Charlotte Nordmann, « Le genre brûle : questions d'appropriation et de subversion », *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 129-146, 137.

[158] Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, 159.

pas d'innovation indépendante de ces conceptions de la « réalité ». Les textes qu'on a lu et qu'on va lire se situent pour la plupart dans l'Europe (et dans un sens plus vaste et symbolique, dans l'Occident) de l'après-guerre (deuxième « guerre mondiale »). Bien que, dans un roman ou dans un essai, une conception de la réalité se voie contestée, il est pourtant très difficile de ne pas lire une interprétation ou une défense d'une autre ou des autres réalités dans ce même texte. Parallèlement, les textes « théoriques » participent à créer un espace de discussion où se forme un « nous », une communauté ou un lectorat universitaire historiquement normâle. Les romans et les discussions de « feminist theory » dans lesquels on participera s'appuient sur un « nous » aussi, et doivent se confronter à la question de la communauté et du lectorat postnormâles. A nouveau se pose la question de la position de celle ou celui qui (d)écrit, qui doit, pour moi, se situer au cœur des débats sur les rapports entre le réel/la réalité et la littérature. Roland Barthes présente la lecture comme une pratique fébrile :

> Lire cependant n'est pas un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. C'est un travail […] Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer ; mais ces noms nommés sont emportés vers d'autres noms ; les noms s'appellent, se rassemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nommer : je nomme, je dénomme, je renomme : ainsi passe le texte : c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable, un travail métonymique.[159]

On voit que le sens est ici au pluriel. Si je sens un léger des-à-corps avec le geste de ramener le fait de lire trop systématiquement à l'activité de nommer, plusieurs gestes du passage rappellent ce que dit Gloria Anzaldúa (1942-2004) : « Se débattre avec une 'histoire' (un concept ou une théorie), embrasser une identité personnelle ou sociale, est une activité corporelle »[160]. Lire un genre se fait en pratiques sociales vécues, senties et signifiantes. Dans les pratiques universitaires où on peut considérer la lecture comme un travail, le nommer acquiert facilement une importance première ; la référence à l'activité corporelle se trouve dans le « je » qui nomme, dénomme, renomme, plus que dans le geste de parler de lire comme une « nomination en devenir ». L'attachement au nom ramène Barthes au Sens.

---

[159] Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, 15-16.

[160] « Struggling with a 'story' (a concept or theory), embracing personal and social identity, is a *bodily* activity », Gloria Alzandúa, éd. Analouise Keating, *Light in the Dark. Luz en lo oscuro. Rewriting Identity, Spirituality, Reality*, Durham and London, Duke University Press, 2015, 66.

1.3 La description réaliste : attention aux détails

1.3.1 Il n'y a pas *une* description réaliste

La description réaliste – dont le fameux détail de Barthes – est tant considérée dans la critique littéraire française pour une raison : il y en a beaucoup chez les (grands) réalistes de la langue française. Par contre, dans d'autres littératures, notamment chez les réalistes russes ou nordiques, comme le note Riikka Rossi, la description n'occupe pas une place aussi importante. Rossi rappelle qu'en étudiant la poétique de Fiodor Dostoïevski (1821-1881), Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) note même qu'il est impossible de trouver chez cet écrivain quelque chose qu'on pourrait appeler une description objective du monde extérieur – et pourtant il s'agit d'un auteur réaliste.[161] Or, cette notion de « description objective » est complètement relative – pour un contemporain de Bakhtine, André Breton (1896-1966), un passage de Dostoïevski (du *Crime et le Châtiment*) est justement exemplaire de description réaliste cliché.[162] Dans les sous-chapitres suivants, on va d'abord analyser deux différentes économies du détail qui apparaissent dans les romans ; on étudiera ensuite comment le détail comme trope a été constamment genré dans différentes approches littéraires.

1.3.1.1 L'insecte signifie-t-il ?

> Un insecte se déplace sur le carreau supérieur gauche de la fenêtre du placard qui me sert de bureau. Ses antennes sont immenses. (18)[163]

Ce petit détail dans *Apocalypse bébé* souligne peut-être l'état sordide et dégoûtant du « placard » qui sert de bureau au « je » qui l'inspecte. Il ne semble pourtant pas y avoir de raison particulière pour la remarque qui suit, concernant la taille des antennes de l'insecte, si ce n'est pour souligner que Lucie – la narratrice-je – observe l'insecte

---

[161] Cité dans Riikka Rossi, « The Everyday Effect: The Cognitive Dimension of Realism », *Rethinking Mimesis : Concepts and Practices of Literary Representation,* éd. Saija Isomaa, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 115-138, 131. Mikhaïl Bakhtine, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, première publication en russe 1929, version étendue et retravaillée 1963. *La poétique de Dostoïevski*, traduite par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Mikhail Bahtin, *Dostojevskin poetiikan ongelmia*, traduit en finnois par Paula Nieminen & Tapani Laine, Helsinki, Orient Express, 1991, 46. Pour Mikhaïl Bakhtine, la tâche artistique des romans de Dostoïevski était de « construire un monde polyphonique et casser les formes du roman européen fondamentalement monologique (homophone) », op. cit. 22.

[162] André Breton, *Manifeste du surréalisme (1924)*, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, « Édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre », 1988, 309-346, 314.

[163] En finnois : « Hyönteinen laskeutuu työhuonekopperoni ikkunan vasemmalnpuoleiselle yläruudulle. Sillä on jättimäiset tuntosarvet. » (16)

soigneusement. Est-ce que ce petit détail est là pour donner une image plus complète, plus réelle, plus référentielle de ce que voit la narratrice, de son environnement concret ? Est-ce qu'il s'agit d'un détail qui représente le monde concret, résistant ainsi au sens, d'un détail qui est là pour « authentifier le 'réel' » (Barthes) ou pour contribuer à la création d'une « plénitude référentielle », plutôt que pour ajouter du sens ? Si le fait que la protagoniste a le temps de paisiblement observer un insecte souligne peut-être un certain luxe dans sa vie, la localisation exacte de l'insecte « sur le carreau supérieur gauche de la fenêtre », est d'une précision qui souligne forcément le « réalisme » du monde de roman – à aucun moment du récit, ce détail de savoir qu'il existe un carreau supérieur dans la fenêtre du bureau de Lucie ne devient significatif du point de vue de l'intrigue. Du point de vue barthesien, ce détail est là pour renforcer l' « effet de réel », l'illusion que Lucie vit dans un monde qui ressemble au nôtre, où la réalité inclut des choses comme des carreaux de fenêtre et des insectes cohabitant avec les humains. Ce détail est aussi là pour faire de la place à la description qui s'émancipe de l'intrigue. Verrons d'abord en quoi cette citation diffère du détail réaliste barthesien, pour en donner ensuite une autre lecture.

Roland Barthes s'attache, dans son fameux texte sur le détail inutile nommé « L'effet de réel », à montrer que, si dans le discours réaliste il y a des détails qui ne signifient rien du point de vue structurel ou sémiotique, ces détails trouvent leur signification dans le fait qu'ils constituent la catégorie du « réel » dans le roman. En étudiant Gustave Flaubert (un de ces grands écrivains sur lesquels les théories du roman – réaliste en particulier – s'appuient), il remarque :

> Toutefois, la fin esthétique de la description flaubertienne est toute mêlée d'impératifs « réalistes », comme si l'exactitude du référent, supérieure ou indifférente à toute autre fonction, commandait et justifiait seule, apparemment, de le décrire, ou – dans le cas des descriptions réduites à un mot – de le dénoter : les contraintes esthétiques se pénètrent ici – du moins à titre d'alibi – de contraintes référentielles […][164]

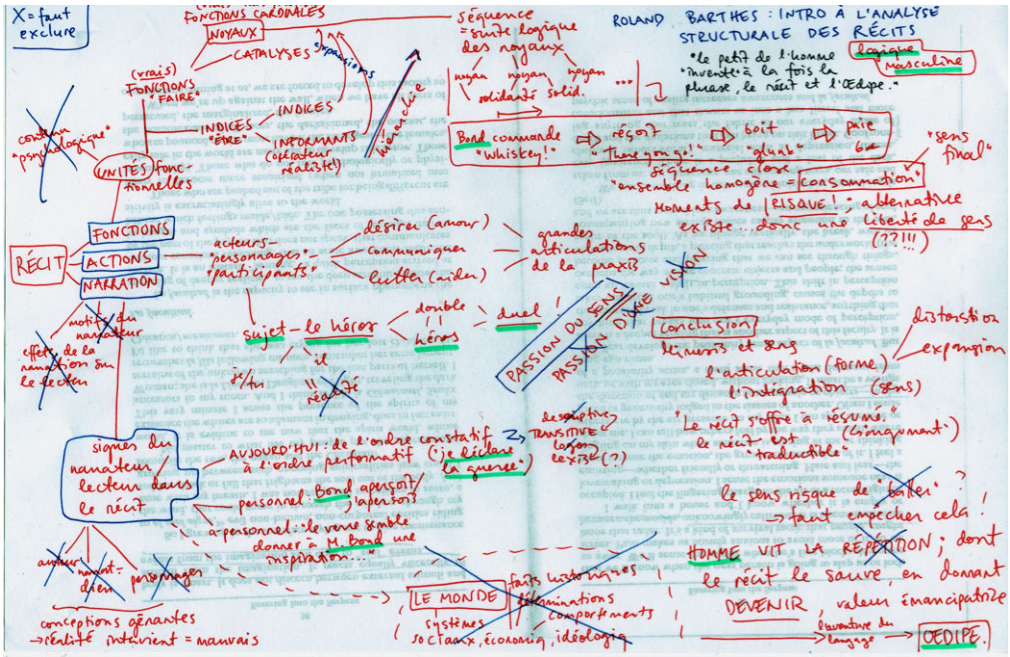
Barthes étudie ici les détails, les petits objets et incidents de tous les jours qui ne sont évoqués que pour renforcer la référentialité du monde (d)écrit. Barthes s'approche du détail d'abord dans une perspective sémiotique : il recherche les « résidus » de ce qu'il appelle une analyse fonctionnelle du récit, c'est-à-dire qu'il cherche les détails qui dénotent le « réel concret » : « menus gestes, attitudes transitoires, objets

[164] Roland Barthes, « Effet de réel », *op. cit.*, 85-86.

insignifiants, paroles redondantes ». Sans doute que cet article fait partie d'une période structuraliste du parcours de Barthes, pendant laquelle il va au cœur de la peur de l'impropre qui régit les « études littéraires » : c'est-à-dire, la peur de ne pas faire des études proprement littéraires, d'oublier les lettres, ce qui fait le « littéral » dans le récit.

1.3.1.2 James Bond, le héros de l'analyse structurale

Quand, en 1966, Barthes introduit à « l'analyse structurale des récits » en excluant, pas à pas, ce qu'il appelle le « contenu psychologique », « le monde », les « conceptions gênantes » qui font intervenir la « réalité » dans l'analyse littéraire, il montre que pour en arriver à la pureté de l'analyse proprement structurale—littéraire du récit, il doit procéder en excluant tout ce qui fait le « plaisir de lire-écrire » ainsi que toute « passion d'une vision du monde », auxquels il reviendra.[165]



Une lecture-palimpseste de l'article de Barthes.

[165] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, 1-27.

Mais ce qui est également intéressant dans l' « Introduction à l'analyse structurale du récit », c'est que le corpus de Barthes est à la fois extrêmement « populaire » et extrêmement masculiniste, venant du roman *Goldfinger* (1959) d'Ian Fleming : celui qui agit dans ses exemples n'est nul autre d'autre que James Bond en personne ! Ainsi Barthes arrive-t-il à la fois à étudier des textes peu « littéraires », qui font partie de « *mass culture* », de la production capitaliste de culture populaire par excellence, et à effacer toute surface du texte qui aurait un rapport en quelque sorte « intuitif » avec le réel (à effacer la perspective des études culturelles), puisque ce dernier ne peut faire partie de la recherche sémiotique ou structurelle du récit.

« L'analyse structurale des récits » se construirait en mettant entre parenthèses, l'une après l'autre, les conceptions gênantes (colonne gauche) et se concentrant à leurs *counterparts* (colonne droite) :

psychologique	unités fonctionnels :
motifs du narrateur	indices de l'être et
effets sur le lecteur	fonctions de faire
auteur, narrateur-dieu, personnage	signes du narr./lect. dans le récit
passion d'une vision	passion du sens
monde (faits historiques, systèmes soc.-écon.-idéol.)	aventure du langage
répétition	récit, devenir, Œdipe

Loin de l'analyse littéraire est l'envie de postuler un réel qui soit là avant le texte et que le roman réaliste reflèterait, re-présenterait. Or, en même temps qu'on postule certaines choses à effacer, on choisit ses exemples, et dans le texte de Roland Barthes, le personnage, c'est le héros populaire, James Bond, et les « unités fonctionnelles », ce sont ses actions. Bref, on est dans un monde où on lit James Bond (apparemment inspiré par l' « analyse du cycle James Bond, faite par U. Eco » que Barthes mentionne sans en donner la référence). Voici donc ces actions dont il faut exclure toute « réalité psychologique », toute « passion d'une vision » :

> James Bond vit un homme d'une cinquantaine d'années (7)
> Bond souleva l'un des quatre récepteurs (8)
> Le téléphone sonna (…) Bond décrocha (9)
> Bond se dirigea vers le bureau, souleva un récepteur, posa sa cigarette (9)
> James Bond commande un whisky en attendant l'avion (23)[166]

Ces phrases sont décortiquées pour constituer le squelette du récit. Le réel qui revient comme dénotation par le petit détail réaliste, c'est le réel sans sens qui défie la

[166] Roland Barthes, 1966, *op. cit.*.

structure et se démontre superflu pour le récit dans le sens strict, qui « nous » empêche de bondir vers la passion du sens. Or, ce « nous », ce bond, cette structure et cette mise en narration est tout à fait **normâle**, comme on peut le lire dans les dernières phrases de l' « Introduction à l'analyse structurale des récits » :

> Ainsi, dans tout récit, l'imitation reste contingente ; la fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui **nous** reste encore très **énigmatique**, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique ; la « réalité » d'une séquence n'est pas dans la suite « naturelle » des actions qui la composent, mais dans la logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait ; on pourrait dire d'une autre manière que l'origine d'une séquence n'est pas l'observation de la réalité, mais la nécessité de varier et de dépasser **la première forme qui se soit offerte à l'homme**, à savoir la répétition : une séquence est essentiellement un tout au sein duquel rien ne se répète ; la logique a ici une valeur émancipatrice — et tout le récit avec elle ; il se peut que **les hommes réinjectent sans cesse dans le récit ce qu'ils ont connu, ce qu'ils ont vécu** ; du moins est-ce dans une forme qui, elle, a triomphé de la répétition et institué le modèle d'un devenir. Le récit ne fait pas voir, il n'imite pas ; la passion qui peut **nous** enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une « vision » (en fait, nous ne « voyons » rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes : « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée. Bien qu'on n'en sache guère plus sur l'origine du récit que sur celle du langage, on peut raisonnablement avancer que le récit est contemporain du monologue, création, semble-t-il, postérieure à celle du dialogue ; en tout cas, sans vouloir forcer l'hypothèse phylogénétique, il peut être significatif que ce soit au même moment (vers l'âge de trois ans) que **le petit de l'homme « invente » à la fois la phrase, le récit et l'Œdipe**.[167]

Il s'agit du récit de l'émancipation du héros normâle en question, une constellation où les agents qui structurent la structure – les fantasmes qui supportent la version du réel pris comme *le* réel – sont James Bond, (« le petit de ») l'homme et l'Œdipe.[168] Le « nous » du texte se réfère immédiatement à un contenu qui devrait être rayé de l'analyse structurale et démontre son statut de manifestation dans un monde littéraire spécifique, celui des hommes littéraires dans la France des années 1960.

1.3.1.3 La signification du détail insignifiant

Revenons au détail que Barthes étudie chez Flaubert pour constater qu'il est assez spécifique : il s'agit de la dénotation d'un baromètre, une petite invention qui fait

---

[167] Roland Barthes, 1966, *op. cit.*, 26-27, c'est moi qui souligne.

[168] Comme le rappelle Carolyn Steedman dans *Landscape for a Good Woman* où elle cherche d'autres modèles pour mettre en récit les différences de classe et de genre, Freud a bien essayé d'extirper des récits des jeunes femmes « hystériques », mais ces récits n'étaient jamais constitués comme il les voulait, il fallait qu'il les reconstitue et les mette en relation avec l'histoire normâle. Voir Carolyn Steedman, *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives*, London, Virago, 1986.

référence au progrès occidental, à l'invention d'une machine qui devient un objet quotidien, presque décoratif mais pourtant la marque du progrès, des sciences, qui se situe dans une maison bourgeoise. Le baromètre est également un détail idéal pour situer le récit dans le temps, dans la géographie et dans la matrice « mondiale » comme indice du roman réaliste bourgeois blanc. Christopher Prendergast (né en 1942) et Antoine Compagnon (né en 1950) ont rappelé que ce détail prend des fonctions symboliques, qu'il est emblématique de la conception flaubertienne du temps dans ses deux sens, le temps gris[169] et ennuyeux de la Normandie et la futilité et l'ennui du quotidien. Compagnon écrit ainsi dans *Le Démon de la théorie*, publié en 1998 :

> Le baromètre pourrait bien indiquer un souci du temps, non pas seulement du temps qu'il fait aujourd'hui, car un thermomètre suffirait pour cela, mais du temps qu'il fera demain, et donc une obsession particulièrement appropriée en Normandie, région réputée pour son climat changeant et sa 'propension pluvieuse'. A tout le moins, un baromètre fait plus de sens en Normandie qu'en Provence (…).[170]

L'obsession avec le temps qu'il fera demain est mentionnée par l'écrivaine Nigérienne Chimananda Ngozi Adichie comme un souci qui caractérise la littérature Euro-Américaine, constitutif de son « réel littéraire ». Dans son discours « Danger of a Single Story » (« Le danger d'une histoire unique ») elle décrit les histoires qu'elle écrivait petite et qui imitaient les livres à sa disposition :

> I wrote exactly the kinds of stories I was reading. All my characters were white and blue-eyed, they played in the snow, they ate apples and they talked a lot about the weather, how lovely it was that the sun had come out. Now this despite the fact that I lived in Nigeria, I had never been outside Nigeria, we didn't have snow, we ate mangoes and we never talked about the weather because there was no need to.[171]

Le baromètre se réfère donc certes à un réel géographique tout particulier, celui de Normandie, si on veut, mais il est également symbolique de l'Europe. Roland Barthes choisit le baromètre pour indiquer l'effet de réel, pour exemplifier les détails qui ne

---

[169] A lire un autre best-seller des années 2010, 50 Shades of Grey d'E. L. James, c'est avec ce trope masculin que la littérature et la culture de masse blanche se débat toujours.

[170] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 134-135.

[171] « J'écrivais des histories exactement du même type que celles que je lisais. Tous mes personnages étaient des Blancs aux yeux bleus, ils jouaient dans la neige, ils mangeaient des pommes, et ils parlaient beaucoup du temps qu'il faisait, se réjouissaient du retour du beau temps. Et tout cela malgré le fait que j'habitais au Nigéria, je n'étais jamais sortie du Nigéria, il n'y avait pas de neige chez nous, on mangeait des mangues, et nous ne parlions jamais du temps qu'il faisait, parce que nous n'en avions pas besoin. » Chimananda Nzogi Adichie, « Danger of a Single Story » ou « Le danger d'une histoire unique », *TEDGlobal*, juillet 2009, la traduction française des sous-titres par Mathangi Subramaniam, revue par Amirella Rollerdancer, disponible (mn. 0.48-1.22) : https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=fr, consulté le 22 avril 2016. Ngozi Adichie s'inscrit dans la littérature nigériane anglophone, dans la suite de Chinua Achebe, et écrit en anglais et en pidgin nigérian.

disent rien d'autre que « nous sommes le réel »[172]. Il choisit cet exemple dans un récit particulier de Gustave Flaubert, *Un cœur simple*. Oui, on peut se dire que ce qui semble neutre – un détail insignifiant qui ne signifie que le réel – dans la matrice barthesienne est en effet masculin, blanc, occidental, bourgeois, normand ou européen ; tout comme le réel du roman réaliste, semble-t-il dire. Il y a donc deux arguments en question : la normalisation d'un réel particulier en tant que le réel du roman réaliste ; la mise en scène du réel dans la littérature à travers les détails qui ne sont là que pour indiquer le réel.

En même temps, le récit de Flaubert est en fait – comme souvent les romans réalistes – l'histoire d'une « femme ordinaire », la servante Félicité. Félicité réapparait deux fois dans « L'introduction à l'analyse structurale des récits », comme complément du perroquet :

> ce perroquet va avoir ensuite un grande importance dans la vie de Félicité (7)
> l'intrusion du perroquet dans la maison de Félicité (8)[173]

Félicité est un détail insignifiant dans le texte de Barthes, mais lisons-la comme le *counterpart* de « la puissance administrative qui est derrière Bond » : Félicité, ce n'est pas un acteur (c'est une « femme en bois ») mais un endroit ; la maison en campagne, une chambre pleine de kitch ; c'est le contraire de l'action avec un but ainsi que de la culture urbaine. Le récit de Gustave Flaubert se trouve également attaché à ce réel-là, un réel particulier à Félicité, dont la description ne contient pas – selon Barthes – des détails insignifiants, c'est-à-dire, des détails neutres, gris : détails normâles.[174] Le réel de Félicité ne peut pas contenir des détails qui ne sont là que pour dire « nous sommes le réel » puisque, déjà, c'est un réel particulier, exclu du genre de concret (masculin neutre, scientifique) qui peut devenir universel. La psychologie d'une Fécilité maîtresse de ses expériences de vie pose problème au récit ; elle n'apprend rien, elle ne parle pas pour elle, simplement, elle est là.

---

[172] Roland Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, 89.

[173] Roland Barthes, 1966, *op. cit*.

[174] Pour un excellent résumé des analyses féministes d'*Un cœur simple* et une argumentation convaincante qui reconstruit l'opposition entre la modernité et la féminité chez Flaubert, voir Lara Cox, « Flaubert, Femininity, and Free-Fall Stardom: A Reading of Madame Bovary (Chabrol, 1991) and Un Coeur simple (Laine, 2008) », *Modern & Contemporary France*, 2013, 21:4, 537-555, 540.

1.3.2 Le détail postnormâle

1.3.2.1 Le détail comme signifiant de transformation

Revenons au réalisme postnormâle. Il n'y a pas beaucoup de descriptions détaillées des lieux dans *Apocalypse bébé* de Virginie Despentes. Le roman s'ancre dans un environnement urbain qui est moins descriptif que symbolique de l'action qui s'y déroule. C'est ainsi que le roman se construit du point de vue de plusieurs protagonistes, une à la fois, chacune venant de milieux différents et ayant/subissant un regard différent, accomplissant des actions différentes, ayant des rapports différents avec ce qui les entoure. Si, dans l'*entourage* de Barthes, les « résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle » dénotent « ce qu'on appelle couramment le 'réel concret' (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes) »[175], chez Despentes, il est difficile de trouver des gestes, attitudes, objets ou paroles qui ne soient pas passion-nées du sens. En même temps, comme on l'a déjà évoqué, *Un cœur simple* expose également un nombre élevé des détails qui ont une fonction symbolique, dans le sens qu'entend Jenny Laurent dans son résumé :

> Plus généralement, on peut parler d'une fonction symbolique de la description chaque fois qu'elle est utilisée comme signe d'autre chose que ce qu'elle décrit. Ainsi, chez Balzac, la physionomie, l'habillement, l'ameublement et tout l'environnement des personnages révèle leur psychologie et la justifie. [176]

Or, dans le roman postnormâle, la psychologie n'est pas une chose à révéler mais les détails symboliques indiquent plutôt des psychologies en changement, parfois suspendues ou en résistance aux psychologies de personnages réalistes normâles.

Revenons à notre insecte, pour relire une fois de plus le petit détail de Despentes, cette fois-ci comme une *ekphrasis*[177] :

> Un insecte se déplace sur le carreau supérieur gauche de la fenêtre du placard qui me sert de bureau. Ses antennes sont immenses.[178]

Cette petite description fonctionne de façon indépendante, et se lit bien comme un « morceau discursif détaché ». Elle a une tache fonctionnelle : d'inverser l'échelle. Si la pièce a la taille d'un placard, les antennes de l'insecte sont pourtant immenses.

[175] Roland Barthes, 1968, *op. cit.*, 86.

[176] Jenny Laurent, « Méthodes et problèmes. La description », Université de Genève, 2014, disponible sur : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html#de011000, consulté le 22 avril 2016.

[177] Je remercie Anne Berger d'avoir initié cette lecture.

[178] Despentes 2010, 18.

Voici un changement d'échelle qui implique un changement de regard et expose la vraisemblance de la narration. Est-ce un détail symbolique du « moi » en question ? Un « moi » qui peut se perdre dans l'observation d'un insecte au point qu'il occupe toute sa vision. Mais qu'est-ce qu'un insecte ? L'insecte est aussi le signe de la métamorphose, et, dans la formation littéraire européenne, il amène souvent à Franz Kafka, pour parler de la *trans*ition, ou -scission. On peut ainsi tenter ce genre de lecture littéraire. Par exemple, dans leur discussion de l'année 1990 (publié en 1994), Hélène Cixous et Jacques Derrida rappellent qu'il y a un lien entre la coupure, c'est-à-dire, le sexe (la section) et l'insecte, qui est coupé différemment, dont on ne peut certainement pas voir le sexe.[179] Comment (d)écrit-on l'insecte ? Il faut changer de perspective, d'échelle. C'est ce qui se passe quand les antennes deviennent immenses. Le changement d'échelle indique qu'une chose petite – pour une observatrice humaine – peut devenir signifiante. Ce petit détail est tout sauf insignifiant, c'est même une condensation ou un métacommentaire de la philosophie du détail comme signifiant. Parlant de l'insecte comme indice du sexe, la question qui se pose, c'est de savoir si remarquer l'immensité de ses antennes pourrait se situer sur le même continuum que remarquer (l'immensité) du pénis-phallos.[180] Enfin, les antennes, c'est ce qui peut permettre une certaine communication technologique : elles captent les ondes. Pendant le roman, la narratrice va développer des antennes, c'est-à-dire, une nouvelle sensibilité au monde, en devenant lesbienne.

Pour un autre détail, considérons ce passage du *Carnet d'or*, dans lequel est (d)écrite une cuisine où se prépare le *Sunday roast*. La description de ce lieu est saturée de verbes qui indiquent des mouvements et des tensions, des métamorphoses. Il n'y a rien de statique dans cette description :

> The small kitchen was white, crammed with order, glistening from the surfaces of ranked coloured cups, plates, dishes; and from drops of steam condensing on the walls and ceiling. The windows were misted. The oven seemed to leap and heave with the energy of the heat inside it. Molly flung up the window and a hot smell of roasting meat rushed out over damp roofs and soiled back yards, as a waiting ball of sunlight leaped neatly over the sill and curled itself on the floor. (64)[181]

---

[179] *Lectures de la différence sexuelle*, des Femmes, 1994. Les signes initiaux de cette lecture ont été lancés par Anne Berger.

[180] L'immensité du pénis, c'est-à-dire, ses capacités phalliques. Je remercie Lily Robert-Foley de cette remarque.

[181] « Dans la petite cuisine blanche régnait un ordre absolu. La vaisselle bien alignée brillait sur les étagères, ainsi que les gouttes de condensation aux murs et au plafond. Les vitres étaient embuées, et le

Le paragraphe suit un passage où les deux protagonistes du roman critiquent la normalité anglaise, les « petites gens ». La discussion, dont le ton est sûrement désabusé sinon ironique, est interrompue par Molly qui se lève et dit qu'elle va préparer le déjeuner, tout en jetant « un regard coupable et contrit » vers Anna. Elle se lève au moment où Anna vient de mentionner ses troubles mentaux. Pour éviter de parler de la décomposition d'Anna, elle revient à la normâlité, le déjeuner. Le passage dans la cuisine n'est pas un passage neutre mais un retour au confort. Anna et Molly sont en train de critiquer le mode de vie anglais que le rôti métaphorise de façon délicieuse. La description de la cuisine rassemble les contradictions et les tensions de la vie des femmes libres. La cuisine est blanche, couleur neutre, et « crammed with order », bourrée d'ordre. En fait, elle semble prête à exploser, chaude, en condensation, brillante. Le contenu de la description a un rapport compliqué avec le « féminin » – les détails de la cuisine évoquent un espace décoratif et chaud comme une sorte d'utérus – avec la mise en abyme du four – et le ton d'ironie qui s'ajoute quand on fait attention au contexte de la description désigne une métaréflexion sur la féminité ainsi que la nationalité (anglaise). En effet, la description est suivie par la remarque suivante de Molly, qui met le point final au ton de la narration : « L'Angleterre ! se plaignit Molly, oh, l'Angleterre ! » (95). Voici un autre morceau brillant – une ekphrasis, plutôt qu'une description réaliste.

1.3.2.2 À la recherche des détails, à la recherche des indices

Continuons la recherche des détails inutiles. Le monde réaliste dans *Les hommes ne peuvent être violés* est ancré dans le quartier de Töölö à Helsinki, où la protagoniste vit et travaille. Ce passage du début du roman fait partie de la description d'une matinée après la nuit où elle a été violée, comme la narration vient de l'apprendre à la lectrice quelques lignes plus haut :

> Tova Randers, quarante ans, fonctionnaire territoriale mère de deux enfants, fait les quatre cents pas, en larmes, sur le tapis de lirette de sa salle de séjour, dans son appartement du quatrième étage, au numéro 30 de Hesperiagatan. (13)[182]

four semblait tressaillir de chaleur. Molly ouvrit la fenêtre, et la douce odeur de viande grillée s'échappa au-dessus des toits humides et des courettes tandis qu'une boule de lumière enjambait la fenêtre pour s'enrouler sur le carrelage. » (*Le carnet d'or*, 95.)

[182] En suédois : « Tova Randers, 40-årig kommunalanställd, tvåbarnsmor, går runt på den mörkbruna trasmattan i sitt vardagsrum fyra trappor upp på Hesperiagatan 30 och storgråter. » (10)

On rencontre de nouveau le style « journalistique » et informatif avec lequel commence ce roman. Or, ce ton neutre de la narration vient – juste avant cette phrase – d'être coupé par ces fragments de pensée de la protagoniste qui se souvient d'avoir bu la veille :

> L'alcool. Par-dessus le marché.
> Mon Dieu, oh mon Dieu (13)[183]

Toute la narration du roman se soutient des contrastes, des entrecroisements de plusieurs voix – l'une sèche, l'autre émotionnelle, la troisième ironique… – où, finalement, on ne peut plus toujours savoir si c'est la voix constative, la voix émotionnelle ou la voix distanciée qui représente les pensées de Tova Randers qui raconte l'histoire. En revenant à la première citation du roman plus haut, je distingue au moins un détail barthesien, « inutile », du point de vue sémiotique ou fonctionnel. Le fait qu'il y a *un tapis de lirette marron foncé* dans le séjour de Tova Randers ne semble pas indispensable ou particulièrement significatif. C'est un détail qui renforce tout simplement l'illusion référentielle, et en effet, la traductrice française a considéré que la couleur de ce tapis n'est pas nécessaire à la traduction dans le texte français – peut-être que le type de tapis est déjà considéré comme un détail suffisamment exotique (du nord) pour qu'une lectrice française puisse imaginer l'appartement. On peut classer ce détail comme un indice du social, de la société où vit la protagoniste, mais également, dans la traduction, comme un indice exotique.[184]

Dans un roman réaliste, selon la perspective de Philippe Hamon, la description est liée à la création d'un « univers réaliste » où se développe l'intrigue. Tandis que le déroulement de l'intrigue est lié à la progression temporelle et à la résolution des situations, les descriptions amèneraient plutôt vers la fragmentation, vers une dispersion des détails et une perte de pertinence en ce qui concerne l'histoire et sa construction à travers l'intrigue. Philippe Hamon rappelle ensuite que le détail peut

[183] « Alkoholen. Till raga på allt. / Å herregud. Å herregud herregud » (10)

[184] En Finlande, à la campagne, on faisait des tapis de lirette chez soi, pourvu qu'on eût un métier à tisser, couramment dans les années 1970 et encore pendant mon enfance, dans les années 1980. On peut faire un lien ici avec le roman de Michel Houellebecq, *La carte et le territoire* (2010) qui cherche à (d)écrire la disparition de la production artisanale des objets quotidiens. Le tissage en lirette est une technique ancestrale de récupération de textiles usagés développé dans le milieu paysan au XVIe ou au XVIIe siècle. Ainsi, on recyclait ses vieux chiffons, draps ou vêtements pour parer au manque de coton et de tissu, et surtout, pour ne rien devoir jeter dans la nature. Aujourd'hui, la Finlande produit à peu près 10 kg de déchet textile par personne par an. Voir la campagne des « Marttas » (Martta est un prénom féminin finnois) une association finlandaise d'économie domestique fondée en 1899. http://www.martat.fi/info/marttaliiton-vuosikokouksen-kannanotto-18.4.2015/

avoir deux tendances, deux directions dans le discours réaliste, et la contradiction entre les deux pourrait être vue comme une des ambigüités constitutives du discours réaliste :

> On aurait donc deux tendances complémentaires (contradictoires ?) du discours réaliste ; la première, que l'on pourrait appeler horizontale (dérouler les paradigmes lexicaux et technologiques…), aboutissant à une esthétique du discontinu et du non-récit ; la seconde, verticale (décrypter, chercher et lire les signes…), aboutissant à une esthétique de l'unité, réintroduisant le récit comme quête de savoir, et rétablissant une relation de type pédagogique (l'auteur transmet une information à un lecteur non ou moins informé). Il y aurait donc deux statuts différents donnés au fameux « détail » : le détail, d'une part, est la partie (microscopique et défonctionnalisée narrativement) d'un tout ; d'autre part, le détail est indice, symptôme permettant sens et interprétation.[185]

Les coordonnées du discours réaliste seraient ainsi l'horizontale, liée à la description d'un monde « infini », et à l'univers des mots (littérarité), et la verticale, liée à la création de la cohérence et des limites de l'interprétation (historicité). Dans la lecture immersive d'un roman réaliste, il y aurait une constante activité, de la part de la lectrice : à chaque moment elle est amenée à réfléchir, à tester et à décider quel détail compte ou signifie. Cette activité est particulièrement accentuée dans le cas du roman policier, un genre où on cherche véritablement la solution qui a laissé des indices de son existence tout au long du roman, pour être confirmée à la fin d'une lecture « linéaire ». Ainsi, selon Hamon, la description fonctionne en même temps comme un élément qui fragmente la narration (« la partie […] défonctionnalisée d'un tout ») et comme un élément qui maintient la cohérence (« indice […] permettant sens et interprétation »).[186]

La question de l'unité du roman, la relation entre la fragmentation et la totalité, revient dans la structure du *Carnet d'or*, qui semble, de premier abord, plutôt unifiée. Après la préface écrite par Lessing en 1971, les quatre blocs d'éléments contiennent les mêmes titres : d'abord « FREE WOMEN », ensuite les carnets, dans le même ordre : noir, rouge, jaune, bleu. Cette forme régulière se termine par une partie séparée, « THE GOLDEN NOTEBOOK », suivi d'un dernier chapitre de « FEMMES LIBRES ». Du point de vue de la lectrice, représentée ainsi sous le titre « Contents »,

---

[185] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, 159-160.

[186] Pour Hamon, il existe un « tout ». La fragmentation concerne les parties qui composent quelque chose comme une totalité. Mais quoi ? Le livre-objet ? Ou plutôt, l'imaginaire construit par le lectorat autour d'un roman réaliste dans ses rapports avec ses contextes, ses références ? Et si le fragment apparaît dans un autre contexte ? On peut imaginer un détail intertextuel.

la forme du roman n'est pas fragmentée dans le sens où les fragments seraient éclatés en mille morceaux, mais c'est plutôt une structure circulaire, où les mêmes titres se répètent, encadrée par les parties qui s'intitulent Femmes libres jusqu'en 1971, où la préface vient déranger ce cercle. Par les titres des carnets, on retombe dans la question de la couleur. Les couleurs, dans la description des endroits, par exemple, sont des détails assez rare dans la narration de ce roman. La mention des couleurs se réfère à l'imagination qui passe par la vue, le supposé « maître sens » du réalisme littéraire. On verra plus tard que les couleurs apparaissent « d'un coup » dans le roman de Tikkanen, sans liaison avec les objets. Ici, dans les titres des carnets, les couleurs symbolisent, du point de vue normâle, certaines choses : noir pour le carnet de l' « Afrique », rouge pour le parti communiste, bleu pour l'état émotionnel plutôt dépressif. Le carnet jaune – pour l'amour ? – est plus ambigü quant à son symbolisme normâle, bien que tout aussi indécidable reste le nom de carnet d'or (étrange morceau brillant qui raconte l'histoire d'une décomposition mentale).[187]

Les premiers petits détails du réalisme postnormâle, l'insecte aux antennes immenses et le tapis de lirette marron foncé, se révèlent superflus au cours de la narration des romans, dans le sens où ils ne sont pas des détails-indices, qui auraient à faire avec l'intrigue. On pourrait imaginer que l'apparition de l'insecte est l'indice d'un événement important dans *Apocalypse bébé* : il pourrait être d'une espèce menacé ; il pourrait s'avérer ne pas être un insecte mais un enregistreur parce que quelqu'un surveillait la protagoniste dès le début ; il pourrait l'attaquer et on découvrira la phobie des insectes de la protagoniste qui l'avait tout d'abord figée dans cette position où elle l' observait ; il pourrait s'avérer qu'il n'y avait jamais eu d'insecte dans le bureau. La couleur du tapis de séjour de Tova Randers pourrait devenir significative dans le cas où, par exemple, la couleur marron foncé cacherait des vieilles gouttes de sang d'où commencerait toute une intrigue policière ; si le tapis s'avérait être à l'origine du divorce de Tova dont l'ex-mari ne pouvait simplement pas en supporter la couleur, et à la fin, elle le jetterait pour revenir chez lui ; si le tapis avait été tissé par la protagoniste avec un groupe de féministes métisses qui viendraient, à la fin, à son secours pour participer à l'humiliation de son violeur.

[187] Les couleurs, indiquant le symbolisme, dévaluent, d'un côté, la clarté linguistique, et apparaissent, dans ce rôle, également chez Tikkanen, comme on le verra plus tard. D'un autre côté, les couleurs ont un rapport avec la spectacularité du monde réaliste.

Ces exemples montrent que tout au long du processus de lecture, les détails les plus insignifiants ne sont jamais négligeables, parce que la lectrice ne peut pas savoir, à l'avance, lesquels d'entre eux deviennent significatifs du point de vue de l'intrigue. Les détails renforcent la référentialité du monde (d)écrit : ils facilitent l'imagination de la lectrice, qui voit le monde romanesque réaliste se dessiner sous ses yeux, en couleur, et peut, à partir des petits détails, imaginer le reste de ce monde, en complétant les trous avec des détails de sa propre imagination. La deuxième fonction des détails est liée à l'intrigue : les détails non seulement aident à imaginer un monde mais constituent également un jeu de devinette, où la lectrice essaie de deviner les détails indices. Or, comme on l'a vu, les détails peuvent également devenir des sortes d'ekphrasis. Dans la mesure où la description détaillée distinguée de l'ekphrasis – détail « beau » qui ne relève pas du « référent » mais des lois du genre – constitue le réalisme pour Barthes, elle est justement le marqueur de genre. Ainsi, le détail inutile signifie bien le réalisme comme genre littéraire – comme ekphrasis, il relève des « lois du genre ». Du moins, on a vu que le détail postnormâle peut justement avoir un rapport avec le genre, dans le double sens de se référer au genre ici en question – le roman réaliste postnormâle – et de rendre visible/lisible ou métaphoriser un conflit genré. *Apocalypse bébé* et *Les hommes ne peuvent être violés* sont, tous les deux, assez économiques en détails. Par contre, la trilogie *Les hommes qui haïssent les femmes*, en contient beaucoup plus.

1.3.2.3 La fonction des chiffres

Dans le langage courant des années 2010, la référence au « réalisme » apparaît surtout dans le contexte des discours ayant trait au mesurable et au chiffrable : le « factuel » se construit avec ce qui est le plus précis et le moins ambigu, représentable en chiffres exacts.[188] Les deux protagonistes de ces romans – Mikael Blomkvist et Lisbeth Salander – se situent dans les deux mondes du journalisme et de l'informatique. Le

[188] « Il faut constituer une vision d'ensemble réaliste », déclarait Juha Sipilä, le président du parti de centre quand il commençait à former le gouvernement finlandais en mai 2015. Le mot « réaliste » se réfère ici directement à la « situation économique difficile », c'est-à-dire, aux chiffres qui fondent la politique de ce futur premier ministre et de son gouvernement. Depuis, il peut y avoir un débat sur les chiffres utilisés par chaque politicien pour décrire la « situation », mais il n'y a pas de débat sur le fait que l'utilisation des chiffres en soit ne soit pas le seul moyen de décrire le « réel » sur lequel on peut agir avec des mesures politiques quantifiables qui produisent des quantités de choses mesurables, etc. Ici, on est certainement dans la demande de concret auquel fait référence Roland Barthes en 1968.

journaliste écrit dans un souci différent de celui de romancier : avec une obligation légale, le souci de la démontrabilité (définie dans les articles de loi) de ses allégations écrites ou prononcées. Le premier chapitre du premier tome de la trilogie s'ouvre précisément sur un procès où Mikael Blomkvist est condamné pour diffamation après avoir publié des affirmations qu'il ne peut pas démontrer, ses sources s'étant révélées inexistantes. La condamnation faillit détruire sa carrière.

La protagoniste de la trilogie, quant à elle, est une *hacker*. La relation de l'informatique avec les chiffres et l'exactitude est, de prime abord, assez simple : l'indécidable, c'est ce qui n'existe pas pour un ordinateur.[189] La protagoniste de la trilogie est (d)écrite de façon à ressembler à un ordinateur, qui figure bien son côté autiste. Si un ordinateur « plante » en rencontrant un énoncé indécidable, la protagoniste « plante » dans les relations humaines où elle n'arrive pas à déchiffrer les émotions, le point ambigu de la communication langagière. Autrement, elle trouve une solution en menant, par exemple, des « analyses de conséquences » (*konsekvens analyser*), c'est-à-dire, en parcourant toutes les solutions possibles dans sa tête, une procédure dont le nom se rapporte au discours économique et dont la rationalité est censée exclure les ambiguités.

Ainsi, on a, dans la trilogie, deux personnages qui agissent dans des conditions (la conjonction légale et la psychologie autiste) susceptibles d'effacer la part de l'indécidable dans leur communication. De plus, ces personnages travaillent pour élucider des mystères, dans la collecte de l'information et des faits, dans le genre du roman policier qui se base sur la mise en scène des procédés logiques et rationnels qui vont dissiper la part d'inconnu dans le monde (d)écrit. George Levine rappelle qu'au cœur du roman réaliste du XIX^{e}, il y a l'envie de donner du sens à ce qui est nouveau, étrange ou même monstrueux ou mécanique dans la société contemporaine.[190] Le genre du polar lie ce moteur de narration à une énigme, et ainsi ce qui est étrange ou peu logique peut – ou même doit – y apparaître, si seulement, à la fin, les événements

[189] Virginia Hasenbalg-Corabianu, « Je n'entrave que couic. De l'indécidable. » Intervention au séminaire d'été de l'Association Lacanienne Internationale, le 5 octobre 2011, disponible : http://freud-lacan.com/freud/Data/pdf/Hasenbalg_Godel_der_1.pdf, consulté le 22 avril 2016.
[190] George Levine, *The Realistic Imagination. English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1981.

trouvent des explications qui ne défient pas les lois de la physique, et si toutes les énigmes s'alignent dans la narration pour construire une intrigue principale (*plot pattern*).[191]

Or, dans la trilogie de Larsson, on rencontre l'insurmontabilité de l'indécidable qui règne dans les procédés éliminatoires utilisés par les personnages en quête d'information, et entre dans la narration du roman de plusieurs façons. On verra comment les épitextes auctoriaux[192] dans leurs rapports avec la narration fournissent un exemple de l'indécidable qui n'est jamais éliminé du roman, pas même à la fin (où on devrait avoir la « solution complète », le récit principal). Avec l'indécidable se pose la question de la distinction entre le fictionnel et le factuel au sein du roman. Comme le remarque Natacha Levet, qui a étudié le roman noir français des trente dernières années, il existe une tension entre fictionalité et factualité, qui apparaît de plus en plus fortement dans le genre du polar et dans sa réception : les conventions du genre (bâties sur un nombre limité de stéréotypes) sont de moins en moins prises en compte en même temps que la narration s'enracine de plus en plus dans la réalité sociale et politique contemporaine, rapprochant ainsi le roman noir des récits factuels[193].

Il faut se rappeler que le fait qu'on ne « questionne » pas la vérité des affirmations d'un roman est bien la « convention constitutive » du fictionnel. En lisant un récit factuel, tu te demandes parfois comment l'autrice sait ce qu'elle déclare, ce qui ne t'arrive pas en lisant un roman, selon Culler :

> In a novel, this would simply be a statement about the actions of a character that we would accept as given, and the question of exactly how the narrator knew this would

[191] La fiction policière a souvent été alignée avec les disciplines académiques, rappelle Heta Pyrhönen qui continue : « Unlike scientific inquiry, however, detective fiction explicitly savours the *narrative* nature of the explanatory process. After all, in this genre, reaching a solution means the ability to put together a more or less coherently and plausibly emplotted account of past events : the solution equals narrative. » *Mayhem and Murder. Narrative and Moral Problems in The Detective Story,* Toronto, University of Toronto Press, 1999, 26. Je traduis : « Or, contrairement à l'enquête scientifique, la fiction policière se réjouit explicitement de la nature *narrative* du procès explicatif. En fin de compte, dans ce genre, aboutir à une solution signale la capacité à assembler une somme d'événements passés organisée en une intrigue plus ou moins cohérente et vraisemblable : la solution, c'est le récit. »

[192] Selon la définition de Gérard Genette, les textes qui « entourent » le « récit lui-même », écrit par l'auteur (les épigraphes, les noms des chapitres etc.), voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

[193] Natacha Levet, « Roman noir et fictionalité », colloque en ligne, fabula.org, 2001, disponible : http://www.fabula.org/effet/interventions/8.php, consulté le premier octobre 2015.

> not arise. It is not a matter of omniscience but of the constitutive convention of fiction.[194]

Alors, que veut dire Levet par la distinction entre le factuel et le fictionnel au sein d'une fiction ? Elle parle de l'ancrage fort des événements fictionnels dans « une réalité sociale et politique contemporaine ». Or, qu'est-ce que cette « réalité » ? En effet, Levet parle plutôt des ressemblances entre le roman noir et d'autres textualités – les articles journalistiques, la non-fiction, les sciences humaines, les publicités, les campagnes politiques – (d)écrivant le monde contemporain. Si le roman policier met l'accent sur la « nature narrative du procès explicatif », il est devenu habituel que beaucoup d'autres formes de représentation utilisent également le récit[195]. Pour moi, le roman réaliste se situe effectivement au mi-chemin entre factuel et fictionnel, dans le sens où la lectrice peut bien se demander comment le romancier sait ce qu'il met en mots lorsqu'il s'agit des expériences genrées. Une approche féministe du roman réaliste affirme en fait l'importance, pour toi et pour moi, de questionner, en tant que lectrices, le point de vue de la narration[196].

Chez Stieg Larsson, on remarque une tension entre l'ancrage référentiel qui relie la trilogie au roman réaliste et la présence des autres genres dont le récit fantastique. Le premier phénomène consiste à faire du monde du roman le miroir du monde quotidien de la lectrice – cette « illusion référentielle » ou composante mimétique se base sur une poétique des détails, de la description minutieuse du lieu, du temps et des personnages, mais également des « affaires quotidiennes » et répétitives des personnages, qui prennent beaucoup de place dans la narration (comment ils font leurs courses, mangent, arpentent les rues de Stockholm,…) et ne servent pas à faire avancer l'intrigue. Les conventions du genre du polar régissent l'intrigue (la quête des meurtrières, la quête du savoir), mais les personnages principaux ont une touche de fantastique et de « littéraire », ressemblant dans leurs actions extraordinaires aux « super-héros » de la culture populaire (des bandes-dessinés, des films, des livres d'enfant) et se référant par des citations directes à des modèles littéraires ou cinématographiques. Le dernier phénomène se cache pourtant souvent derrière des

[194] Jonathan Culler, « Omniscience », *op. cit.*, 27. « Dans un roman, ceci serait simplement une affirmation concernant les actions d'un personnage que l'on accepterait sans les questionner : le fait de savoir comment exactement le narrateur est au courant de tout cela ne se poserait pas. Il ne s'agit pas ici d'omniscience mais d'une convention constitutive de la fiction. »

[195] Voir Christian Salmon sur « storytelling », *op. cit*.

[196] Je vais revenir à cette problématique du « point de vue normâle » dans la partie 2.3.

explications plus ou moins techniques qui refont régner les lois de la physique, et une utilisation de la métaphore qui ne dépasse pas le niveau métonymique qui régit le récit : son rapport de contiguïté avec le quotidien du lectorat.

Or, une tension entre « factuel » et « fictionnel » est lisible dans la juxtaposition de l'épitexte auctorial avec la narration romanesque. Chaque tome de la trilogie est en fait divisé en quatre parties, qui ont chacune leurs noms et leurs « épigraphes ». Je me focalise sur ces derniers, sous forme des brefs textes qui sont soit des citations soit des petits textes de « non-fiction » supposément rédigés par l'écrivain. En effet, dans son étude sur le roman noir français, Natacha Levet remarque que l'épitexte auctorial, dans son corpus, a pour fonction de situer le roman dans la sphère du divertissement, d'assurer à la lectrice qu'il s'agit bien de la fiction et ainsi de renfoncer le statut fictionnel du livre.[197] Chez Larsson, par contre, il n'existe pas de péritexte qui situerait le récit dans le monde de fiction. L'accent mis sur les chiffres et leur apparente exactitude va de pair avec l'hégémonie du vocabulaire économique dans tous les discours politiques de l'Europe des années 2000. Les concepts qui viennent de l'économie encadrent en fait le premier tome de la trilogie avec des citations des statistiques qui viennent d'une étude sociologique.

Anna Westerståhl Stenport et Cecilia Ovesdotter Alm remarquent dans leur article (qui est d'ailleurs très critique envers le supposé « féminisme » de la trilogie) que les titres du premier roman relèvent du jargon du business :

> the titles of the novel's four parts are all derived from the business domain: "Incitament," "Konsekvensanalyser," "Fusioner," and "Hostile takeover" (11,131, 271, 435) ["Incentive," "Consequence Analyses," "Mergers," and "Hostile Takeover" (9,103, 217, 351)], as is the epilogue's title "Revisionsberättelse" (549) ["Final Audit" (449)].[198]
>
> Les titres des quatre parties du roman sont tous issus du domaine des affaires : 'Incitation', 'Analyses des conséquences', 'Fusions' et 'Hostile Takeover', et encore le titre de l'épilogue 'Rapport' […]

[197] À travers, par exemple, les déclarations usées qui assurent que les événements et les personnages du roman sont « de la pure fiction ». Il s'agit peut-être, en partie, d'une habitude américaine, où ce genre d'épigraphes ont une fonction légale, ce que Levet prend en compte.

[198] Anna Westerståhl Stenport & Cecilia Ovesdotter Alm, « Corporations, Crime, and Gender Construction in Stieg Larsson's The Girl with the Dragon Tattoo: Exploring Twenty-first Century Neoliberalism in Swedish Culture », *Scandinavian Studies* 81: 2, 2009, 157–178, 159.

Le premier roman de la trilogie est en effet cadré par ce paratexte économique, comme il est entouré de citations des statistiques de la violence envers les femmes[199]. Ces citations mettent l'accent sur les chiffres. Les épigraphes du deuxième tome présentent des équations mathématiques précédées de leurs « explications » :

> TERMINATOR MODE [le titre de la partie IV]
> 24 mars au 8 avril [la période où se situent les événements]
>
> La racine d'une équation est un nombre qui, remplaçant l'inconnue, fait de l'équation une identité. On dit que la racine satisfait à l'équation. Pour résoudre une équation, on doit en déterminer toutes les racines. Quand une équation est satisfaite par toutes les valeurs imaginables des inconnues, on parle d'identité.
> $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$

Cette page précède la dernière partie du deuxième volet, où la protagoniste essaie de tuer son père. De nouveau, on encadre le récit avec un discours qui s'appuie sur les chiffres, sur l'exactitude, sur l'existence des vérités mathématiques, dont l' « identité ».

Si on regarde les épigraphes de chacun des trois tomes, on remarque qu'ils relèvent de trois domaines de la non-fiction : les recherches sociologiques qui s'appuient sur des statistiques dans le premier tome, la mathématique dans le deuxième, et enfin l'Histoire et la littérature dans le troisième. Dans la juxtaposition de ces textes avec la fiction, on peut distinguer une problématisation des rapports historiques, au sein du roman réaliste, entre la fiction, le réel et l'information scientifique. Les textes du troisième tome sont différents dans le sens où il ne s'agit plus de chiffres, mais des petits récits qui racontent les résultats de recherches historiques mais également des mythes sur les armées féminines et les guerrières de l'Histoire occidentale. Ce ne sont pas des citations des œuvres existantes mais des simulations.[200] Les épigraphes de chacun des trois tomes lient le roman avec les discours scientifiques contemporains. Situées au seuil du récit, ces citations contribuent à ancrer la narration dans les autres discours de son époque, aussi bien factuels que fictifs. Ainsi la trilogie met-elle l'accent sur la narrativité de tous les discours et leurs ressemblances, et non sur quelque différence profonde entre le factuel et le fictionnel.

[199] Je vais les étudier de plus près dans la troisième partie de la thèse.

[200] Il s'agit de références fictionnelles mais qui pourraient bien être réelles jusqu'à ce qu'on tape ces titres sur plusieurs moteurs de recherche de bibliothèques sans les trouver.

1.3.2.4 La consommation des détails – une activité ennuyeuse ?

> The essential point is that the making of willing consumers readily fitted into the available ideological paradigm of a seduction of women by men, in which women would be addressed as yielding objects to the powerful male subject forming, and informing them of, their desires. The success of the capitalist sales project rested on the passive acceptance or complicity of its would-be buyers, and neither side of the developing relationship can be thought independently of the other. On the other hand, women's consumption could be advocated unequivocally as a means towards the easing of their domestic lot and a token of growing emancipation. [201]

Quand les détails abondent dans la trilogie *Les hommes qui haïssent les femmes*, on rencontre de vastes espaces narratifs où l'intrigue policière est mise en suspens. Ces passages peuvent ennuyer le lectorat, comme on peut le constater dans de nombreux comptes rendus diffusés sur Internet :

> […] toutes les descriptions inutiles et inintéressantes des achats des personnages au supermarché ou chez Ikea, on a de véritables listes de courses qui semblent fasciner l'auteur ; c'est parfois involontairement comique quand il détaille avec gourmandise la puissance du processeur des ordinateurs de nos héros. Les gentils travaillent sur Mac, comme moi, donc c'est un bon point quand même pour Larsson. Bref, on aurait pu couper la moitié du texte sans rien changer sur le fond et ca aurait été largement plus lisible.[202]
>
> je n'en pouvais plus […] des descriptions de son matériel informatique, des détails de ses tenues vestimentaires, de ses achats chez IKEA […][203]

Les descriptions minutieuses concernent en effet souvent les « marchandises ». Avec les listes de courses à la superette de coin ou chez Ikea, les détails vestimentaires et les descriptions du matériel informatique, il s'agit apparemment des détails qui se capitalisent. Plusieurs marques et boutiques « globalisables[204] » sont mentionnées par leur nom. Les marques des marchandises, les styles vestimentaires ou de décoration,

---

[201] Rachel Bowlby, « Commerce and Femininity », *Just Looking. Consumer culture in Dreiser, Gissing, and Zola*, New York & London, Methuen, 1985, 20. « L'idée essentielle, c'est que la fabrication de consommateurs consentants s'est adaptée au paradigme idéologique préexistant de la séduction des femmes par les hommes au sein duquel on s'adresse aux femmes comme à des objets disposés à laisser la puissance du sujet mâle former leur désir et les en informer. Le succès du projet commercial capitaliste repose sur l'acceptation passive ou sur la complicité de ses potentiels acheteurs, et on ne peut penser un aspect de cette relation en construction indépendamment de l'autre. Par ailleurs, la consommation féminine a pu être ouvertement promue comme un moyen de leur faciliter la vie domestique et comme le symbole d'une émancipation croissante. »

[202] *Benjamin Lachkar. Analyses, critiques et opinions*, disponible : http://benjilachkar.wordpress.com/2013/08/07/la-trilogie-millenium-de-stieg-larsson-le-succes-de-la-mediocrite/, consulté le 8 février 2016.

[203] Une critique anonyme, le 19 juillet 2010, accessible : http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/14087, consulté le 8 février 2016.

[204] Comme dirait Gayatri Spivak pour signifier les enjeux de pouvoir inhérents à cette métaphore de globalisation : certaines choses sont globalisables, d'autres non. Elle commence même son livre publié en 2012 par dire : « Globalization takes place only in capital and data. Everything else is damage control. » Voir Gayatri Spivak, « Introduction », *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge Massachusetts & London UK, Harvard University Press, 2012, 1-34, 1. Je traduis avec les chattes : « La globalisation ne concerne que le capital et les données. Pour tout le reste, il s'agit de gestion des dommages collatéraux. »

contribuent à produire l' « effet de réel » en constituant des points affectifs, des points d'identification, dans le récit. Comme le remarque la première critique : « [l]es gentils travaillent sur Mac, comme moi, donc c'est un bon point quand même ». Lisant, on reconnaît quelqu'un qui travaille sur Mac, qui achète des pizzas congelées ou des Marlboro à la superette du coin, qui va à Ikea et achète ses vêtements chez H&M. Les habitudes de consommation ainsi détaillées sont les preuves du type d'attention que la narration de la trilogie adresse au le quotidien de certaines et certains de ces lecteurs et lectrices, d'un certain « nous ».

D'autres points valent d'être soulevés quant à cette abondance de détails. La description répétitive des vêtements de la protagoniste peut être liée à la mise en lumière d'une habitude d'altérisation des corps de (jeunes) femmes par leur mise en avant.[205] Naomi Schor, entre autres, a soulevé des points importants concernant la « mise en détail » des corps de femmes dans le roman réaliste[206] et la femme objectifiée a un lien avec une certaine théorisation des rapports de l'homme avec la marchandise, comme on l'a vu dans la citation qui a ouvert ce sous-chapitre[207]. Mais prenons d'abord en compte les objets autres que le corps féminin, et faisons attention aux habitudes de consommation, en commençant par les habitudes alimentaires présentées dans le tome 2 de la trilogie :

> Elle tituba jusqu'à la supérette du coin où elle acheta du shampooing, du dentifrice, du savon, du lait caillé, du lait, du fromage, des œufs, du pain, des petits pains à la cannelle congelés, du café, des sachets de thé, des cornichons, des pommes, un pack géant de Billys Pan Pizza et une cartouche de Marlboro light. Elle paya avec sa carte Visa. (82)
> LISBETH S'ARRÊTA dans Gôtgatan au 7-Eleven faire ses courses pour la semaine : un grand pack de pizzas surgelées, trois gratins de poisson cuisinés, trois tartes au bacon, un kilo de pommes, deux pains, un gros morceau de fromage, du lait, du café, une cartouche de Marlboro light et les journaux du soir. (188)
> A 5 HEURES elle s'arrêta au 7-Eleven ouvert jour et nuit en haut de Hantverkaregatan près de Fridhemsplan. Elle acheta une quantité non négligeable de Billys Pan Pizza, du lait, du pain, du fromage et autres produits de base. (433)[208]

[205] On va étudier l'altérisation dans la narration dans le chapitre 2.

[206] Voir Naomi Schor, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York & London, Methuen, 1987.

[207] Voir également Anne Berger, « Le legs de Roxane. Féminisme et capitalisme en Occident », *Le grand théâtre du genre*, Paris, Éditions Belin, 2013, 179-235.

[208] « Hon vacklade över till 7-Eleven där hon handlade schampo, tandkräm, tvål, filmjölk, mjölk, ost, ägg, bröd, frysta kanelbullar, kaffe, Liptons tepåsar, inlagd gurka, äpplen, ett storpack Billys Pan Pizza och en limpa Marlboro Light. Hon betalade med Visakort. » (58) « Lisbeth stannade vid 7-Eleven och veckohandlade ett mjölk, kaffe, en limpa Marlboro Light och kvällstidningarna. » (140-141) « Klockan fem på morgonen stannade hon till vid den nattöppna 7-Elevenbutiken på krönet av Hantverkargatan

Le premier passage se situe à un point spécifique dans la trilogie, où la protagoniste revient en Suède après un séjour de plusieurs mois à l'étranger (d'ailleurs, elle ne titube pas parce qu'elle est ivre ou incapable de marcher normâlement mais parce que, venant des Caraïbes, elle est en sandales d'été pas particulièrement appropriées pour le sol glacé de l'hiver nordique). Elle revient riche de plusieurs millions de dollars, d'où la référence à sa carte Visa qu'elle peut utiliser sans soucis, maintenant que c'est elle qui a le contrôle de son compte bancaire, et non pas son tuteur, comme c'était le cas dans le premier tome.[209] Bien qu'elle ait passé ses vacances dans des hôtels de luxe, rentrée à Stockholm elle revient à ses habitudes de vie d'antan, c'est-à-dire, aux pizzas congelées. Les trois listes de courses sont similaires, et ne contiennent pas de détails significatifs du point de vue des événements. Leur seul apport informatif concerne les habitudes de consommation de la protagoniste, et leur répétition affirme le fait que ces habitudes ne changent pas.

Or, les visites au supermarché indiquent quelque chose : d'une part, une indépendance économique en contraste avec le premier tome, où la protagoniste était obligée de sucer la bite de son tuteur pour avoir accès à sa propre salaire ; d'autre part, il s'agit de décrire les habitudes de consommation d'une protagoniste qui a monté les échelles de la société, qui peut plus ou moins acheter tout ce qu'elle veut, mais *ne change pas ses habitudes*[210]. Les pizzas Billy Pan ont fait partie de sa nourriture de base également dans le premier tome, où elles apparaissent une fois. Ici, la protagoniste a passé plusieurs jours au lit après avoir été violée :

> Le mardi seulement elle eut assez de force pour s'extraire du lit. Elle sortit acheter un carton de pizzas Billy Pan, en mit deux au micro-ondes et remplit un thermos de café. (Tome 1, 259.)[211]

---

vid Fridhemsplan. Hon köpte en försvarlig mängd Billys Pan Pizza, mjölk, bröd, ost och andra basvaror. » (334)

[209] A cet effet, il y a, dans le premier tome, une définition intéressante de ce que c'est que d'être une personne « normâle » dans le monde (d)écrit : « Priver une personne du contrôle de sa vie, c'est-à-dire de son compte en banque, est l'une des mesures les plus dégradantes auxquelles une démocratie peut avoir recours »Tome 1, pdf 232. Dans la construction de la phrase, la vie égale un compte en banque.

[210] En fait, on pourrait concevoir de la vie de Lisbeth Salander en tant que métaphore de l'histoire du sujet féministe de la première vague jusqu'à aujourd'hui : elle commence sans droits civiques, accède à la majorité légale et l'indépendance économique ; tout de long du récit, elle est consciente du sexisme et du pensée normâle. Elle conçoit, enfin, la sexualité comme queere et l'hétérosexualité comme une construction, lançant à son avocate qui refuse sa proposition de se coucher avec elle : « Tu fais partie de ces hétéros invétérés. » (Tome 3, 683)

[211] « Först på tisdagen orkade hon ta sig upp ur sängen. Hon gick ut och handlade en storpack Billys Pan Pizza, satte in två av dem i mikrovågsugnen och fyllde en termos med kaffe. » (Tome 1, 254.)

Billy Pan, c'est la marque du quotidien, et en même temps c'est une marque suédoise d'une entreprise familiale (tout comme IKEA et H&M). Les habitudes de consommation décrites dans la trilogie sont celles d'une personne qui n'a pas l'habitude d'avoir l'argent, qui n'a pas le « style de vie » qui va avec l'aisance bourgeoise. A travers les listes de courses, le roman (d)écrit les rapports de la protagoniste avec la société, sa relationalité. En effet, les listes de courses (d)écrivent les structures économico-politiques de la vie de protagoniste : sa culture quotidienne spécifique.

1.3.3.3 Le détail publicitaire et l'appétit poétique

Mais qu'en est-il du caractère répétitif de ces listes de marchandises ? On pourrait dire que, pour (d)écrire le quotidien, qui se constitue de gestes répétitifs, un minimum de répétition est bien nécessaire. Ces descriptions peignent la vie « normâle » des personnages et retardent les actions principales qui deviennent ainsi exceptionnelles ; comme dit, elles mettent en suspens l'intrigue, l'histoire. Elles ont aussi l'effet de rendre les personnages familiers au lectorat : quand on (d)écrit les personnages dans leurs petites habitudes, la narration déclenche un jeu d'identification dans lequel le lectorat s'attache au personnage et à son entourage – ou, au contraire, s'ennuie. Ainsi Mikaël Demets écrit-il :

> L'écriture minutieuse, voire lente, de Stieg Larsson prend le temps de nous présenter l'action et les personnages à l'aide d'une foule de détails, d'anecdotes, d'aventures parallèles et de descriptions qui, chez un autre, nous auraient fait lâcher ce pavé bien avant sa moitié. […] Mais ce non rythme qui tempère toute la première partie du livre parvient tout de même à nous accrocher, en instaurant de manière très progressive une ambiance oppressante et malsaine qui fait naître chez le lecteur un attachement très fort pour ce récit. L'extraordinaire épaisseur des personnages, mais aussi la précision et la profondeur de tout le décor et du passé, jouent pour beaucoup dans cette impression de familiarité qui place le lecteur au coeur des événements. Il n'y a pas que l'enquête qui compte, pendant ce temps la vie des protagonistes continue, et Stieg Larsson nous raconte ces vies avec un talent de conteur remarquable.[212]

Demets trouve que ce sont les détails qui sont constitutifs du rapport affectif du lectorat avec le « réel » du roman. Les descriptions « inutiles » ralentissent le récit mais en même temps elles contribuent à (d)écrire un monde romanesque plus

[212] Le Figaro.fr, La critique de la rédaction par Mikaël Demets, disponible : http://www.evene.fr/livres/livre/stieg-larsson-les-hommes-qui-n-aimaient-pas-les-femmes-20918.php consulté le 8 février 2016.

complet, plus vaste, qui peut, certes, ennuyer celleux qui veulent vite savoir comment avance l'intrigue « principale ».

Ariel Ramchandi, une journaliste et bloggeuse américaine, qualifie ces passages dans Larsson de *consumerist poetry*.[213] Elle fait surtout référence à la visite de la protagoniste à Ikea. Une de ses premières mesures, une fois devenue « économiquement indépendante pour le restant de sa vie », est de s'acheter un énorme appartement dans le centre de Stockholm (pdf, 82-83). Elle meuble ensuite quatre pièces de l'appartement qui en contient le triple. Pour ce faire, elle va à Ikea. (La communauté et le lectorat du roman, d'ailleurs, ce sont tous les gens qui vont à Ikea, c'est-à-dire, « tout le monde » - sauf celleux qui ne participent pas à la normâlité, c'est-à-dire, qui n'ont pas de compte en banque, voir note 120 plus haut.) Je cite le passage de la traduction américaine, puisque dans la version française on omet les noms suédophones des produits qui rythment ce passage poétique :

> She drove to IKEA at Kungens Kurva and spent three hours browsing through the merchandise, writing down the item numbers she needed. She made a few quick decisions.
> She bought two Karlanda sofas with sand-coloured upholstery, five Poäng armchairs, two round side tables of clear-lacquered birch, a Svansbo coffee table, and several Lack occasional tables. From the storage department she ordered two Ivar combination storage units and two Bonde bookshelves, a TV stand, and a Magiker unit with doors. She settled on a Pax Nexus three-door wardrobe and two small Malm bureaus.
> She spent a long time selecting a bed, and decided on a Hemnes bed frame with mattress and bedside tables. To be on the safe side, she also bought a Lillehammer bed to put in the spare room. She didn't plan on having any guests, but since she had a guest room she might as well furnish it.
> The bathroom in her new apartment was already equipped with a medicine cabinet, towel storage, and a washing machine the previous owners had left behind. All she had to buy was a cheap laundry basket.
> What she did need, though, was kitchen furniture. After some thought she decided on a Rosfors kitchen table of solid beechwood with a tabletop of tempered glass and four colourful kitchen chairs.
> She also needed furniture for her office. She looked at some improbable "work stations' with ingenious cabinets for storing computers and keyboards. In the end she

[213] Le blog où se situe son texte n'est plus disponible, mais on trouve d'autres sites qui se réfèrent à son texte, par exemple : http://www.apartmenttherapy.com/lisbeth-salanders-ikea-shoppin-125114, consulté le 12 février 2016, où on retrouve les images des meubles achetés par Lisbeth, et un petit texte dont une citation éclaire la nature : « To celebrate Lisbeth's list — she spent about 90,000 Swedish Kroner, the equivalent of approximately $12,000 UDS — I've linked to specific products that are still available from IKEA in the passage below. For images of products that are no longer available, see the gallery images! » Je traduis : « Afin de célébrer la liste de Lisbeth – elle a consommé environ 90 000 couronnes suédoises, l'équivalent de 12 000 dollars américains à peu près – j'ai rajouté en bas des liens envers les produits spécifiques qui sont toujours disponible à IKEA. Pour voir les images des produits qui ne sont plus disponible, se diriger vers la galerie d'images ! »

> shook her head and ordered an ordinary desk, the Galant, in beech veneer with an angled top and rounded corners, and a large filing cabinet. She took a long time choosing an office chair—in which she would no doubt spend many hours—and chose one of the most expensive options, the Verksam.
> She made her way through the entire warehouse and bought a good supply of sheets, pillowcases, hand towels, duvets, blankets, pillows, a starter pack of stainless steel cutlery, some crockery, pots and pans, cutting boards, three big rugs, several work lamps, and a huge quantity of office supplies—folders, file boxes, wastepaper baskets, storage boxes, and the like. She paid with a card in the name of Wasp Enterprises and showed her Irene Nesser ID. She also paid to have the items delivered and assembled. The bill came to a little over 90,000 kronor.
> She was back in Söder by 5:00 p.m. and had time for a quick visit to Axelsson's Home Electronics, where she bought a nineteen-inch TV and a radio. Just before closing time she slipped into a store on Hornsgatan and bought a vacuum cleaner. At Mariahallen market she bought a mop, dishwashing liquid, a bucket, some detergent, hand soap, toothbrushes, and a giant package of toilet paper.[214]

Un « poème consumériste » est également une publicité. Ikea de « Virage de roi » (tr. littérale de Kungens kurva) où se rend la protagoniste a été ouvert en 1965 et c'est le premier grand magasin de meubles Ikea et le deuxième magasin Ikea jamais bâti – on est donc aux origines « exotiques » du magasin. Les achats dont la somme s'élève à 9 500 € – achats qui incluent pour la plupart des meubles que la protagoniste ne va jamais utiliser – signifient une inscription dans une économie capitaliste mais également dans l'Histoire et l'idéologie (dans un sens plutôt ambigu ici) suédoise, puisqu'Ikea représente la grande *success story* suédoise.[215] C'est-à-dire que, comme tout le monde, la protagoniste participe à la « vie de société » de son époque. Faire des achats à Ikea fait partie de la grande saga du quotidien européen des années 2000, et constitue un point d'expérience commune au lectorat présupposé de la trilogie. La protagoniste effectue ses achats et sort « épuisée mais contente de sa folle tournée de shopping »[216]. Et alors ? La protagoniste ne jouira pas de ces contours de la vie normâle pendant longtemps. Elle est hantée par l'image de la famille : non seulement,

---

[214] Je vais pas ici donner la version suédoise ou française du texte : imaginons que *consumerist poetry* donne plus d'appétit dans la langue 'globalisable' de l'anglais hégémonique.

[215] L'histoire intéressante puisque tellement normâle est celle d'un homme d'affaires européen – un des plus riches du monde en 2016, Ingvar Kamprad (né en 1926). Il soutenait des idées nazies dans les années 1940 ; habitait pendant très longtemps en Suisse ; sa deuxième femme avait 20 ans quand ils se marièrent alors que lui en avait 46 ; il a relocalisé l'entreprise familiale en Hollande en la divisant en plusieurs parties (dont une à Liechtenstein) pour éviter de payer trop d'impôts en Suède et afin de pouvoir la léguer à ses trois fils (sa fille, adoptée avec sa première femme, héritera de quelques dizaines de milliers d'euros, alors que la compagnie vaut des billions). Ikea utilise du bois qui vient de Russie et ses usines les plus grandes se situent en Chine et en Russie, et la compagnie n'utilise pas les billions gagnés pour vérifier si le bois utilisé vient des forêts « certifiées » ou pas. Voir Peter S. Goodman & Peter Finn, « A Corrupt Timber Trade », *Global Politics in a Changing World: A Reader*, éd. Richard W. Mansbach & Edward Rhodes, Boston & New York, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2009, 383.

[216] Tome 2, 94. Tr. mod. HR, rajout du mot « contente » qui manque dans la traduction publiée.

le soir même, elle repensera à son ancien amant[217], mais suite à des circonstances qu'elle ne pouvait pas prédire, elle sera enfermée dans cette maison Ikea dont elle ne pourra sortir que déguisée. Pour mettre fin à l'enfermement, elle sera amenée à essayer de tuer son père. Après toutes les listes de courses suivies par l'enfermement, elle est prête pour le désir de meurtre.

1.3.3.4 Les détails ennuyeux et les dynamiques de lecture

La relation entre les objets et les personnages (d)écrits, et le rôle de l'ennui et du désir dans la lecture sont étudiées par Jeff Nunokawa dans son article « The Importance of Being Bored »[218]. Nunokawa met l'attention sur l'ennui qu'évoque la lecture de *The Picture of Dorian Gray*, son entrecroisement avec les désirs et les ennuis décrits dans le roman, et la consommation des marchandises. L'article souligne le fait que le contraste entre l'ennui et le désir est d'autant plus significatif que les deux états sont proches (« comme le jour et la nuit »). Nunokawa met la narration du roman en rapport avec les marchés capitalistes :

> If the rule of ennui readies its subject for ever new labors of commodity consumption, it also allows him to avoid the sight of the spoiled body, even as it requires that he submit his own to the depredations of boredom. And as much as the anxiety to avert this sight reinforces the regime of ephemeral passion where it can be averted, the fortunes of market capitalism owe a debt of gratitude to the fear induced by the spectacle of physical decay, a spectacle that Oscar Wilde, and others besides, pictures first of all as the ruined body of homosexual desire.[219]

Les désirs éphémères demandent une série infinie d'objets dont la description – ainsi que la consommation – ne peut pas ne pas devenir ennuyante, selon Nunokawa. Mais qu'est-ce que l'ennui ici ? Quelque chose qui prépare le sujet à la consommation ? Le temps d'attente avant l'union charnelle du sujet avec la marchandise ? L'ennui qui prépare la protagoniste à tuer ou être tuée ? Le temps qui passe est fait de cercles de désirs, d'ennui et de nouveaux objets de consommation. Pour Nunokawa, ce cercle

---

[217] Tome 2, 94.

[218] Jeff Nunokawa, « The Importance of Being Bored. The Dividends of Ennui in *The Picture of Dorian Gray* », *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*, éd. Eve Kosofsky Sedgwick, Durham, Duke University Press, 1997, 151-166.

[219] Jeff Nunokawa, *Op. cit.*, 165. « Si la règle du spleen prépare son sujet pour le travail, sans cesse renouvelé, de consommation des marchandises, elle le permet également de détourner son regard de la vue du corps pourri gâté, bien que cela exige qu'il soumet le sien aux déprédations de l'ennui. Et autant que l'angoisse d'éviter cette vision renforce la régime de la passion éphémère où elle peut être évitée, les fortunes du capitalisme de marché doivent une dette de reconnaissance à la peur qu'incite le spectacle de la décomposition physique, un spectacle qu'Oscar Wilde, et d'autres encore, dépeint prémièrement comme le corps ruiné du désir homosexuel. »

cacherait une réalité où le corps (lu et lisant) n'apparaît pas uniquement comme surface mais aussi, face au temps, comme un corps mortel. Citant Rachel Bowlby, Nunokawa remarque l'existence des alliances et des analogies entre les promotions de la beauté, du plaisir et de la mode dans la narration romanesque et le discours des publicités. On a vu que dans la trilogie *Millénium*, les descriptions détaillées des meubles mais aussi des vêtements ou des produits technologiques s'épanchent dans la narration et se rapprochent des publicités. Dans la culture visuelle, de telles descriptions seraient précédées de la mention « peut contenir des placements de produits ».

Tout cela me renvoie aux dynamiques de la lecture. La lecture inclut des moments plus ou moins intensifs ou immersifs. Les moments de distraction, d'inattention, construisent tout autant l'expérience de lecture que les moments d'immersion, et ce sont spécifiquement les premiers moments qui font potentiellement penser au discours réaliste du roman comme un discours fictif construit pour captiver et orienter – de manière plus ou moins réussie – l'attention de la lectrice. Celleux qui lisent vont-illes se demander pourquoi certains événements quotidiens sont choisis comme dignes d'être décrits plusieurs fois tandis que d'autres sont absents ou dignes d'une mention unique ? On a vu que les descriptions minutieuses qui rendent visible et même familier le quotidien (d)écrit en même temps qu'elles retardent l' « action » exceptionnelle peuvent, quand elles deviennent répétitives et redondantes, inciter le lectorat à critiquer les choix narratifs. La conscience critique est peut-être éveillée au moment où la narration revient pour la énième fois aux vêtements de Lisbeth Salander ou à sa visite à la superette du coin – elle va peut-être se demander pourquoi donner autant de place aux détails superflus et insignifiants si ce n'est pas aussi pour des raisons de publicité ? Les détails évoquent également ce qu'on appelle le fétichisme de la marchandise – le désir et la consommation capitaliste ne peuvent pas être distingués l'une de l'autre.

1.3.3 Les genres de la description

Dans ce dernier sous-chapitre de la première partie, je vais faire un nouveau passage par les critiques littéraires qui se disputent, cette fois-ci, sur la question des genres du trope de description. L'États-Unienne Naomi Schor (1943-2001) part, dans son étude

sur le réalisme et le détail qui date de l'année 1987, des liens entre le détail et le féminin, mais on verra d'abord ce qu'ont dit sur le sujet d'autres chercheurs et chercheuses en littérature, pour dessiner un contexte français des années 2000. Dans la rhétorique des chercheuses, j'attire l'attention sur leur façon de situer la description par rapport à d'autres termes littéraires. Pour introduire cette problématique, il suffit de dire que la description est souvent définie de façon négative, par opposition aux termes comme théorie, analyse, interprétation.

1.3.3.1 La description et le descriptif

La chercheuse Jagna Oltarzewska, qui travaille en France sur la littérature anglophone ainsi que sur *French Thought*, remarque la tendance de Gérard Genette à féminiser la description et ses fonctionnements dans le récit. L'article où se situe cette remarque est paru dans un numéro spécial consacré au « descriptif » de la revue *Polysèmes* (publié en 2007), centré sur ce qu'est la description dans la fiction contemporaine. Selon les autrices de l'« Avant-propos » du numéro, Isabelle Alfandary et Isabelle Gadoin, la description y persiste sous la forme des « bribes », d'un reste qui devrait attirer l'attention des chercheurs et des chercheuses pour plusieurs raisons. Les éditrices mentionnent d'abord la difficulté d' « extraire le descriptif de la gangue de la description »[220]. Ce faisant, elles définissent le descriptif non comme un topos – ce que serait la description – mais un processus d'écriture, quelque chose de plus diffus que la description, dont les limites « sont moins immédiatement assignables » et qui « brouille les pistes et surgit là où on ne l'attend pas, déplaçant les frontières entre narration et description »[221].

Alfandary et Gadoin affirment que la description est trop souvent vue comme « une pratique désuète », liée au roman réaliste ou victorien. Or, selon elles, elle s'élabore « à l'ère du soupçon qu'est l'époque moderniste et postmoderne » comme métaréflexion sur le topos des limites de la représentation romanesque :

---

[220] Isabelle Alfandary et Isabelle Gadoin, « Avant-propos », *Polysèmes. Arts et Littératures*, no 9, *Le descriptif*, articles réunis par Isabelle Alfandary et Isabelle Gadoin, publications des actes du colloque SAIT (janv. 2003, à l'Université Paris III), Centre de recherche Intertextualités littéraires et artistiques, Paris, Publibook, 2007, 11.

[221] Alfandary & Gadoin, *op.cit.*, 12.

> Cette posture méta-réflexive peut prendre le ton de l'ironie, ou de tout autre mode désabusé. Et elle implique un changement de point de vue, dans la mesure où la description contemporaine, dans sa pratique critique d'elle-même, s'intéresse moins à ce qu'elle dit du monde qu'à la manière dont elle le dit : à son faire et à ses modalités – ce en quoi elle glisse de la description au descriptif. La description n'est pas morte pour autant : il en subsiste toujours des bribes qui s'insèrent dans le texte sous quelque autre modalité, […] C'est ce « reste » qui doit faire l'objet d'une attention toute particulière.[222]

La description qui s'élabore à partir d'une posture métaréflexive est resignifiée comme le descriptif. La distinction que font Alfandary et Gadoin entre les deux se base sur la distinction entre contenu et forme : la description peut s'intéresser à « ce qu'elle dit du monde », mais elle glisse vers le descriptif quand elle s'intéresse « à la manière dont elle le dit », « à son faire et à ses modalités ». Le descriptif serait moins « réaliste », ou moins lié aux formes d'antan du roman réaliste, auxquelles la description reste plus fortement attachée. La « nouveauté », la pratique critique de métaréflexivité, s'associe au roman contemporain et apparaît en contraste avec un roman réaliste où la description traditionnelle, statique, s'intéresse plus simplement (et de façon moins critique) à ce qu'elle dit du monde. La description ferait partie des romans qui demandent une lecture immersive (ou la lectrice entre et reste dans le *monde romanesque*), tandis que le descriptif risquerait de perturber la transparence du discours. Ce caractère est ensuite évoqué dans les appellations de *topos* (pour la description) et de *procès d'écriture* (pour le descriptif).

La description se lit ici de paire avec la narration (l'intrigue, l'action), cette dernière constituant la partie dynamique de l'opposition binaire où la description est plus statique. Alfandary et Gadoin essaient alors de sortir de l'impasse où la description se stabilise (devient « passive ») en allant vers le terme de « descriptif » (par hasard ? un terme masculin). Elles rappellent pourtant qu'il ne faut pas considérer les romans dont les pratiques de description se rapprochent, de façon naïve, de celles des auteurs réalistes (dans la citation, on parle des « naturalistes », mais pour mon argument il n'y a pas de distinction qualitative entre la description réaliste et naturaliste) :

> La description … pour ceux qui s'y adonnent encore, elle se donnerait comme activité nostalgique, regardant vers un temps où l'on aurait cru à la mimesis. Encore faut-il s'entendre sur ce que signifie le terme de « mimesis » : il n'est pas sûr qu'aucun des auteurs dits « naturalistes » aient jamais cru en la possibilité d'offrir un parfait décalque de la réalité, sans distance et sans réflexion. Car la description

[222] Alfandary & Gadoin, *op. cit.*, 11.

> naturaliste elle-même incluait une réflexion sur les limites et les modalités de sa pratique, déjà consciente qu'elle fabriquait son objet plus qu'elle ne le reproduisait.[223]

Les autrices considèrent la description comme une pratique nostalgique, sauf si elle se réactive en glissant vers la forme plus contemporaine du descriptif. Elles problématisent l'existence d'une croyance naturaliste/réaliste en la transparence de la forme littéraire, mais en même temps la description apparait, dans la fiction contemporaine, sous deux formes : celle nostalgique où il manquerait l'aspect « méta », c'est à dire, par exemple, « le ton de l'ironie » – un ton qui introduit une distance et une réflexion – et celle du descriptif, constitué des bribes de cette description complète/nostalgique. Mais comment distinguer les descriptions nostalgiques du descriptif méta-réflexif ? Et – surtout – pourquoi constituer cette opposition ? Est-ce un outil qui aide à distinguer ce qui se passe dans la fiction contemporaine – si oui, de quelle fiction contemporaine s'agit-il ?

Dans le même numéro de *Polysèmes*, Jagna Oltarzewska étudie le descriptif dans son article « Projecting Wor(l)ds : The Descriptive in Theory and Fiction ».[224] Elle fait la remarque habituelle sur la persistance de l'héritage des conventions réalistes liées à la description dans le roman contemporain, et se réfère ainsi également au problème du choix des œuvres : sur quel corpus se base la réflexion sur le descriptif ?[225] L'article d'Oltarzewska est particulièrement intéressant pour deux raisons. Premièrement, selon elle le descriptif continue à prospérer dans la culture ambiante, bien qu'il soit « méprisé par la théorie ». La théorie dont elle parle est plutôt proche de celle dont il a été question ci-dessus : elle se réfère à une critique structurale de la description réaliste dont la fonction est de participer à l' « illusion réaliste ». Deuxièmement, Oltarzewska attire l'attention – bien que discrètement, dans une note de bas de page – sur le fait que la description est souvent genrée et organisée autour de l'opposition binaire statique/dynamique.[226] En effet, cette façon de définir la description était déjà

[223] Alfandary & Gadoin, *op. cit.*, 11.

[224] Jagna Oltarzewska, « Projecting Wor(l)ds : The Descriptive in Theory and Fiction » *Polysèmes*, no 9, 2007, 187-199.

[225] « A huge body of literature cutting across the serious/popular divide testifies to the resilience of realist modes of writing, where description's referential drive and efficacy seem unimpaired », Oltarzewska, *op. cit.*, 193-4.

[226] On retrouve cette remarque d'Oltarzewska sur Genette dans une note de bas de page : « One cannot help but be struck by the persistent gendering of description, most commonly (and predictably) organized around the « static/dynamic » binary. » Oltarzewska, *op. cit.*, 188. Je traduis : « On ne peut

présente dans l'introduction d'Alfandary et de Gadoin, où la description se stabilise en opposition avec le descriptif actif.

1.3.3.2 La description, l'esclave de l'Homme

Suivant la remarque d'Oltarzewska, on peut retracer la façon dont la description est sans cesse genrée dans les études littéraires. Les citations suivantes, chez Philippe Hamon et Gérald Genette, en témoignent :

> La description est (…) l'un des principaux moyens sémiotiques dont dispose l'homme pour dire le réel et le maitriser (ou pour l'enseigner). […]
> 'Servante' du récit, lui-même au service de l'unité psychologique des personnages, la description demeure souvent confinée par la critique à des tâches finalisées et transitives, soit d'exposition (elle inaugure le récit en le précédant et en le préparant), soit d'explication (elle installe dans l'œuvre une redondance, en redoublant par exemple l'information sur les personnages habitants par une information sur leurs habitats), soit d'éducation.[227]
> La description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre ; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement ancilla narrationis, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée. Il existe des genres narratifs, comme l'épopée, le conte, la nouvelle, le roman, où la description peut occuper une très grande place, voire matériellement la plus grande, sans cesser d'être, comme par vocation, un simple auxiliaire du récit.[228]

L'humain est ici représenté par l'homme dont l'ambition est de dire, de maitriser ou d'enseigner le réel : la description est un moyen pour arriver à ces buts. Elle apparait toujours ensemble avec la narration qui ne peut pas exister sans son accompagnement, or, la narration joue le premier rôle, la description étant son esclave « naturelle » et « ancienne » : une esclave « toujours soumise, jamais émancipée », la « [s]ervante », le « simple auxiliaire » du récit. Les termes genrés deviennent des personnages dans une comédie littéraire qui se joue autour d'un couple d'opposition.

Les qualificatifs qui s'attachent à la description sont multiples, et peuvent aller aussi bien vers la nature, la matérialité et la spontanéité que l'artificialité, la construction

---

que s'étonner de voir comment la description est, obstinément, genrée, le plus souvent (et de façon prévisible) autour du binarisme 'statique/dynamique'. »

[227] Philippe Hamon, *La description littéraire De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, 6, 11.

[228] Gérald Genette, « Frontières du récit », *Communications*, no 8, 1966, 152-163, repris dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 259-263, 260.

réflexive, et la littérarité. La citation suivante, due à Alexandre Gefen, permet d'illustrer les descriptions de la description :

> A bien y regarder, la description constitue […] à la fois l'irruption « naturelle » du réel dans le texte, mais aussi le moment où le texte s'affiche dans sa matérialité (la prégnance du lexique par rapport aux actions, des noms par rapport aux verbes), son artificialité (les jeux de symétrie et de construction dont procède la mise en espace du réel), et donc dans sa « littérarité » (moment de stase du texte littéraire, la description est souvent poétique dans un récit). D'où ce paradoxe que le descriptif est à la fois perçu par la tradition comme un opérateur fondamental de la mimésis et un perturbateur de celle-ci : elle pousse la représentation, au risque de l'intrigue, vers le miroir aux alouettes de l'exhaustivité et la dangereuse passion des détails.[229]

Ainsi on se réfère à la description comme un endroit qui devient la *matrice-utérus* de la narration : le mot « prégnance » (rappelant la grossesse) n'apparaît pas ici par hasard. Il s'agit d'un espace de contradictions : elle est à la fois naturelle et artificielle, réelle et construite, poétique et prosaïque. La description est là où l'action peut être suspendue, d'où la stagnation qui lui est associée (le « moment de stase » où manquent les verbes). La description pousserait à la « dangereuse passion des détails ». Ainsi féminisée, cette matrice apparait comme une tentation, un appât que la narration se doit d'essayer d'éviter au prix de ne pas passer à l'action, au prix d'oublier sa fin véritable qui est de se dérouler, de se développer, d'aller de l'avant. Le rapport de la narration et de la description renvoie en miroir le rapport entre le masculin et le féminin. À quoi sert ce genre de description de la description pour une communauté des études littéraires ?

1.3.3.3 L'attention postmoderne et l'essor de détail non-réaliste

Revenons enfin aux liens entre le détail, le féminin et les femmes mis en avant par Naomi Schor. À la fin des années 1980, elle part, dans *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, du fait que le détail n'occupe pas un espace au-delà de celles qu'elle appelle les lois de la différence sexuelle (*the laws of sexual difference*) : elle montre ainsi comment il a été, dans la pensée esthétique occidentale, genré comme « doublement féminin ». Le détail s'associe, dans l'histoire reconstruite par Naomi Schor, au féminin des deux côtés : parce qu'il fait partie du décoratif (efféminé, associé à la décadence) et du quotidien (la sphère domestique présidée par les femmes).[230] Ce qu'on vient de lire sur le genre de la description dans la communauté

[229] Alexandre Gefen, *La mimèsis*, Paris, Flammarion, 2002, 216.
[230] Naomi Schor, *Reading in Detail, op. cit.*, 4.

littéraire française, rend également lisible un lien entre le féminin et le détail. Naomi Schor part du constat que le détail est devenu légitime dans les années 1980, et elle ouvre son livre ainsi :

> We live in an age when the detail enjoys a rare prominence. Responding to a questionnaire on 'The Adventures of Reason in Contemporary Thought and Science', Jürgen Habermas sketches some of the recent trends and tendencies that have contributed to the widespread legitimation of the detail: 'Contextualism is heretofore spelled with a capital C; the living world appears only in the plural; ethics has taken the place of morality, the everyday that of theory, the particular that of the general.' [...] Nowhere have these tendencies been more spectacularly in evidence than in the writings of some of the major figures of poststructuralist France. [...] Michel Foucault [...] Roland Barthes [...] And, last but not least, Jacques Derrida [...][231]

Schor évoque ensuite la métaphysique idéaliste ou le classicisme qui avait règné dans les théories esthétiques occidentales depuis le XVIII[e] siècle, et que ces penseurs ont commencé à démanteler. Ainsi, Schor se lance dans la compagnie de ces hommes dont la participation à la valorisation du détail – sous différentes formes dont « the minute, the partial, and the marginal » – est, pour elle, majeure. Schor fait ici référence au travail qui se fait dans la « France poststructuraliste ». Par cela, elle semble se référer au corpus des penseurs français en sciences humaines regroupés aux État-Unis et plus largement dans la recherche anglophone souvent sous l'appellation « *French Theory* » ou « *French Thought* »[232].

Le travail de Schor rappelle que ce qu'elle appelle la « critique poststructuraliste » célébre le détail – non le détail réaliste mais le détail dispersé, qui sera le signifiant du caractère discontinu du chaque discours. Pour Schor, justement, là où le détail devient proéminent, il n'est plus abordé dans ses liens avec l'Histoire du roman réaliste, mais donne lieu à d'autres approches. Le moment historique où cela arrive est en même temps caractérisé, par Schor, comme le moment d'effondrement de « la différence sexuelle » :

---

[231] *Op. cit.*, 3. « Nous vivons une époque où le détail connait un rare engouement. Dans sa réponse à un questionnaire consacré aux 'Aventures de la raison dans la pensée et la science contemporaines', Jürgen Habermas repère certaines des modes et tendances récentes qui ont contribuées à étendre la légitimité du détail: 'Le contextualisme s'écrit désormais avec un C majuscule ; le monde vivant ne se manifeste que dans la pluralité ; l'éthique a remplacé la morale, le quotidien la théorie ; le particulier le général.' […] Nulle part ces tendances ne se sont manifestées avec une telle évidence que dans les écrits de quelques unes des figures majeures du poststructuralisme français. […] Michel Foucault […] Roland Barthes […] Et, le dernier mais non des moindres, Jacques Derrida […] »

[232] Comme remarque Anne Berger (née en 1958), cette pensée est, aux Etats-Unis, dans les années 1980 et 1990, « diversement qualifiée de poststructuraliste ou de postmoderniste ». Naomi Schor participe dans la recherche féministe qui distingue dans cette pensée une préoccupation centrale avec « la question du féminin et des différences sexuelles ». Anne Berger, *op. cit.*, 7.

> But so long as the history of the detail was viewed as a footnote to the history of realism and, furthermore, as sexually unmarked, a crucial factor in its current hegemony was overlooked: the breakdown of sexual difference. If today the detail and the wider semantic field it commands enjoys an undisputed legitimacy it is because the dominant paradigms of patriarchy have been largely eroded. Eroded, but not eradicated. By reversing the terms of the oppositions and the values of the hierarchies, we remain, of course, prisoners of the paradigms, only just barely able to dream a universe where the categories of general and particular, mass and detail, and masculine and feminine would no longer order our thinking and our seeing.[233]

Schor affirme ainsi que le détail devient légitime au moment où « les paradigmes dominants de la patriarchie se sont largement érodés […] mais non déracinés ». Elle parle du détournement où les valeurs des oppositions s'inversent, mais restent en place, de façon qu'on peut « à peine rêver » d'un univers où ces catégories – général ou universel/particulier, masse/détail, masculin/féminin – n'ordonneraient plus « notre pensée et notre point de vue ».

Mais que veut-elle dire par « the breakdown of sexual difference » ? Cette démarche s'associe apparemment au moment historique, années 1960-70, le moment de la deuxième vague féministe. Or, le mot « féminisme » n'apparaît pas dans le livre de Schor, n'apparaît que le mot « féministe », souvent associé à sa propre pratique, dans des expressions comme « my own brand of feminist hermeneutics », « feminist project », « feminist archeology I have reconstructed », « work carried out in recent years by feminist critics » (elle n'en nomme aucune). Ainsi, on ne comprend pas vraiment ce que la décomposition de la différence sexuelle veut dire, dans ce contexte où Schor elle-même continue à s'appuyer sur un « nous », une communauté littéraire/théorique, dominé par les hommes. De plus, le choix des mots dans la citation précédente indique plutôt une démarche d'inversion, quand Schor écrit : « [b]y reversing the terms of the oppositions and the values of the hierarchies, we remain, of course, prisoners of the paradigms ». Il ne s'agit pas tant d'un effondrement que d'une inversion, et d'une inversion où la question du « patriarcat » reste ouverte.

---

[233] Naomi Schor, *op. cit.*, 4. « Tant que l'histoire du détail n'a été considérée que comme une note de bas de page dans l'histoire du réalisme et, de plus, comme sexuellement non marquée, on a sous-estimé un facteur crucial dans son hégémonie actuelle : l'effondrement de la différence sexuelle. Si le détail et le champ sémantique élargi qu'il détermine jouit aujourd'hui d'une incontestable légitimité, cela tient au fait que les paradigmes dominants du patriarcat ont été largement ébranlés. Ébranlés, non abolis. Mais, en inversant les termes des oppositions et les valeurs des hiérarchies, on demeure, bien entendu, prisonniers des paradigmes, tout juste capables de rêver un monde où les catégories du général et du particulier, de la totalité et du détail, du masculin et du féminin n'ordonneraient plus ni notre manière de penser ni notre manière de voir. »

1.3.3.4 L'oubli du détail réaliste, l'oubli du féminin ?

Naomi Schor est attachée à la relation historique du détail avec le féminin telle qu'elle a été mise en avant par les auteurs qu'elle étudie. Si le détail triomphe, que le féminin triomphe avec lui, que les connotations du détail comme féminin ne soient pas niées :

> from a feminist perspective a new and nagging question emerges: does the triumph of the detail signify a triumph of the feminine with which it has so long been linked? Or has the detail achieved its new prestige by being taken over by the masculine, triumphing at the very moment when it ceases to be associated with the feminine, or ceasing to be connoted as feminine at the very moment when it is taken up by the male-dominated cultural establishment?[234]

Ce souci est lié au fonctionnement du « cultural establishment » : Schor a peur qu'on oublie l'Histoire du détail au même moment où il triomphe, qu'on oublie ses connotations féminines au moment où il acquiert une valeur positive dans une institution où ce sont les « mâles » qui ont le pouvoir. La question des hommes et des femmes comme groupes sociaux et la domination masculine dans l'institution où travaille Schor se mélange ici avec la féminisation ou la masculinisation d'un trope littéraire. En lisant la formation d'un « nous » littéraire, on a vu que les deux questions se croisent. Or, Schor néglige elle-même une des sphères où elle pourrait effectuer des changements : elle travaille avec un corpus presque entièrement masculin, seule avec un groupe d'hommes, et son projet double, elle l'exprime, en effet, de manière suivante : « doter de légitimité ma propre marque de fabrique herméneutique féministe, tout en reconnaissant la valeur du savoir-faire de mon père » (« to endow with legitimacy my own brand of feminist hermeneutics, while giving value to my father's craft »)[235].

Bien que Schor se réfère plusieurs fois à Hélène Cixous dans le chapitre où elle étudie les textes de Sigmund Freud, cette dernière ne fait pas partie des penseurs principaux de son étude. Si cela avait été le cas, la question de l'inversion de la différence sexuelle aurait peut-être été posée de façon différente. Chez Cixous, le féminin peut potentiellement faire s'effondrer la binarité masculin/féminin, en tant que troisième

[234] Naomi Schor, *op. cit.*, 7. « …d'un point de vue féministe une question nouvelle et lancinante émerge : le triomphe du détail est-il synonyme d'un triomphe du féminin, auquel il a si longtemps été associé ? Ou bien le détail a-t-il accédé à un nouveau prestige quand le masculin s'en est emparé ? A-t-il triomphé au moment même où il cesse d'être considéré comme féminin, ou cessé d'être connoté comme féminin au moment même où la domination masculine de l'institution culturelle s'en est emparé ? »

[235] *Op. cit.*, 8. La traduction HR avec les chattes.

principe, c'est-à-dire, en tant que genre qui ferait partie d'une autre économie, une économie où le masculin (masqué neutre) ne déterminerait pas ses attributs, ne l'altériserait pas.[236] Or, ce n'est pas de ce genre de décomposition, rupture ou effondrement (*breakdown*), de la binarité masculin/féminin dont parle Schor. Paradoxalement, le refus de Naomi Schor de donner place aux penseuses féministes au sein de son étude s'accompagne de la crainte que l'établissement culturel dominé par les hommes ne masculinise le détail. Le détail et la description peuvent effectivement changer de genre, s'inscrire dans de nouvelles configurations, sans qu'on se débarrasse des connotations liées au féminin. Si chez Genette ou Hamon la description est féminine par opposition avec la masculinité du récit, dans les « théories poststructurales » mises en avant par Schor, la montée du détail se rattache à la montée du féminin, la mise en question de la différence sexuelle ainsi que la distance prise avec le discours réaliste – or, on reste dans la compagnie des grands penseurs (au masculin-neutre, et dans ce sens-là, normâles).

Apostolos Lampropoulos décrit également quelque chose qu'il appelle un « renversement poststructural » dans le chapitre intitulé « Connotations 'masculines' et modernité descriptive » de l'ouvrage *Pari de la description*. Lampropoulos lit une

[236] Voir Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Éditions Galilée, 2010, qui reprend les essaies sortis en 1975. L'enjeu cixousien consiste à métisser la texture de la culture occidentale où le « féminin » n'a pas de place sauf en relation avec le masculin ; il ne s'agit pas de chercher spécifiquement ou uniquement l'écriture des femmes (*women's writing*), mais de questionner les catégories d'identification tout en travaillant sur le centre, sur celui qui a envie de généraliser, dans l'Université. Cixous déplore le manque des femmes dans l'histoire littéraire: « on sait que le nombre de femmes écrivains (tout en ayant augmenté très peu à partir du XIXe siècle) a toujours été dérisoire » et la note de bas de page précise « ce que le XXe siècle a jusqu'à présent [1974] laissé s'écrire, et c'est bien peu, je n'ai vu inscrire de la féminité que par Colette, Marguerite Duras et… Jean Genet. » (42-43, *op. cit.*). Voilà, il s'agit de les chercher, ces écrivaines, de les citer, et d'apprendre à les lire (puisqu'elles ne vont pas écrire exactement comme les 'auteurs' qui font déjà partie du corpus universitaire). Pour cela, Cixous a justement établi, à l'Université, un endroit où ce travail peut se faire (« Centre d'études féminines » à Vincennes-Paris 8 depuis 1974). Or si elle a travaillé avec des écrivaines dans les années 1970 et 1980, elle est depuis revenu dans le corpus canonique et lit surtout Shakespeare, Proust et Freud. Je me demande quand, au lieu d'entériner le manque de femmes, on citera (dans le centre, normalement) un maximum d'autrices et de penseuses, aussi bien de la « littérature blanche » que de la « littérature de genre » ? Monique Wittig refait d'ailleurs ce geste dans « Le point de vue, universel ou particulier. Avant-note à *La Passion* de Djuna Barnes », où elle déclare, à propos des lesbiennes et de la littérature : « combien d'homosexuels ou de lesbiennes ont été avant eux pris pour thème de la littérature en général ? Qu'y a-t-il en littérature entre Sappho et *Ladies Almanack* de Barnes ? Rien. » Djuna Barnes, *La Passion*, Paris, Flammarion, 1982, repris dans Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007 (première édition, Éditions Balland, 2001), 99-106, 103.

remarque de Jonathan Culler[237] sur « la critique féminine » (pour éviter de citer des critiques féministes elles-mêmes, encore moins écrire le mot féministe). Jonathan Culler remarque en effet que les pères « manquent d'une connexion physique directe avec les bébés » (de quels pères est-il question ?) et ainsi insistent pour donner leur nom, d'où le fait qu' « [o]n pourrait prévoir une tendance d'évaluer […] [les] relations métaphoriques […] par rapport aux relations métonymiques et maternelles, fondées sur la contiguïté »[238]. Lampropoulos trace ensuite une analogie qui lui semble intéressante : « dans sa relation avec la réalité, la description agit un peu comme le père ». La description devient ici la partie dominante d'une opposition. Elle s'assimile à la masculinité qui veut garder, au moyen des mots, le contrôle sur une réalité féminine toujours en mouvement :

> La bipolarité devient ainsi assez claire : description masculine vs. référentialité féminine ; rationalité et ordonnancement descriptifs et masculins vs. complexité et manque de discipline du monde réel – tous des traits féminins. La description est masculine en ce qu'elle promeut une relation métaphorique avec le monde, ou plutôt une relation de transposition du réel brut à la sphère du verbal ; il s'agit sans doute d'une relation de pouvoir qui se rapproche peut-être d'une tyrannie descriptive. La relation proprement féminine de contiguïté n'est pas reprise dans la description qui impose une distance par sa seule nature verbale.
> Bref, on jette l'opprobre sur la réalité féminine et désobéissante et on met tous les espoirs dans la description masculine et dominatrice. Les attaques contre la description sont rétrospectivement concevables comme renoncement – apparemment très précoce – à un discours manifestement patriarcal. La description mine tout contact avec le discours féminin qu'est la littérature, c'est-à-dire avec le discours qui met en doute et qui ne respecte point l'ordre du monde réel ou de n'importe quel monde possible connu. La description est masculine car, en posant, elle impose et elle établit un état des choses ; c'est par rapport à elle qu'on s'attend à une série de déviations et d'infidélités.[239]

Ici la description devient « un discours manifestement patriarcal », qui *mine* (tourmente ? trouble ?) « tout contact avec le discours féminin qu'est la littérature ». On a vu que la description peut changer de genre, mais, en même temps, la conception du genre reste manifestement binaire. Les connotations liées au féminin et au masculin jouissent d'une stabilité plus forte que le genre associé à tel ou tel concept littéraire dans des contextes différents.

---

[237] Dans Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1982.
[238] Jonathan Culler, *op. cit.*
[239] Apostolos Lampropoulos, *Le pari de la description : l'effet d'une figure déjà lue*, Paris, L'Harmattan, 2002, 241.

Sortie

En analysant la description comme féminine ou masculine, dynamique ou statique, passive ou active, je reviens non seulement à la question des couples d'opposition mais également à la question du corpus : quelles autrices ou quels auteurs, quelles théoriciennes ou théoriciens introduis-je dans la discussion ? Un tournant dans la pensée n'est pas un changement significatif si le corpus sur lequel on continue à travailler, le « nous » littéraire autour duquel on tourne, ne change pas. La question du support d'un canon, qu'il s'agisse des œuvres de fiction ou de recherche est au cœur de cette étude. Le réalisme postnormâle serait un genre qui ne fait pas attention à la distinction *high*/*low*, où il est question d'autrices, de protagonistes et de questionnements féministes autour du conflit sexuel.

Les conventions analysées dans ce chapitre contribuent à lancer un mode de lecture réaliste : la lecture comme un jeu d'identification et de quête de savoir vivre dans un monde déjà « connu » par d'autres moyens textuels et sensuels. Le rapport de lecture qui s'instaure avec ces débuts du roman se base sur un rapport de contiguïté entre les scènes narrées et les scènes quotidiennes du lectorat. Il s'agit d'une narration « de quatrième mur » sans métalepses, sans l'intervention d'un métarécit ou l'interpellation directe du lectorat. Si la lecture devient ainsi une quête de savoir sur un monde qui se développe « devant nos yeux », cette quête aura un rapport avec la vie quotidienne de la lectrice : si les connaissances mises en scène par le roman se rapprochent des connaissances quotidiennes du lectorat, le roman forme un rapport où on lit pour connaitre un monde dont on a déjà dessiné les contours, où la quête de savoir a un rapport métonymique avec le quête de savoir vivre dans les conditions de tous les jours. Or, le rapport de lecture que noue le réalisme postnormâle est également un rapport critique : le lectorat est prêt à évaluer non seulement la crédibilité ou le vraisemblance du roman et de ces personnages mais également son rapport avec les autres discours qui l'entourent, qu'il s'agisse des discours médiatiques ou des discours politiques. L'intervention postnormâle va souléver la question des positions de lecture divisées que les métaphores de « nous », de « narrateur », de « l'homme » peinent à contenir. Dans le chapitre suivant, je vais continuer la réflexion autour d'un « nous », d'une communauté de lecteurs et de lectrices, des chercheurs et des chercheuses.

2. Le discours social et la perspective féministe

Entrée

Dans le premier chapitre, j'ai parlé de la critique du sens commun dans ses rapports avec la critique du réalisme. Ici, on va se pencher sur ses liens avec le quotidien ou l'ordinaire. Je vais ainsi réfléchir aux possibilités pour le roman réaliste (postnormâle) d'intervenir dans ce que la sociocritique appellerait le discours social. En réinscrivant les normes et les lieux communs qu'elles produisent, le roman réaliste participe à une activité de mise en lumière et en exergue des pratiques quotidiennes. Le chercheur en littérature Marc Angenot (né en 1941) écrit, à propos du discours social :

> Pour quiconque ouvre la bouche ou prend la plume, le discours social est *toujours déjà là* avec ses genres, ses thèmes et ses préconstruits. Il va falloir se faire entendre à travers cette rumeur, ce brouhaha, cette facticité omniprésente.[240]

Marc Angenot présuppose ainsi une présence antérieure du discours social, en parlant de « préconstruits ». Je démontrerai ci-dessous comment le féminisme fait son entrée dans le discours social et dans le roman réaliste, où j'étudierai sa présence en tant qu'intervention qui vise à questionner et à déplacer le normâle[241]. Je propose que le roman ne se fait pas uniquement « entendre à travers cette rumeur », mais qu'il peut également se faire entendre de travers. On a déjà vu que le roman réaliste participe à une « facticité », c'est-à-dire qu'il est bourré des faits contingents (et donc historiques) qui se reproduisent dans d'autres contextes. Angenot continue :

> C'est peu dire que les textes apparaissent « sur fond d'histoire », leur signification et leur influence mêmes sont histoire. On ne peut dès lors dissocier ce qui est dit, la *façon* dont c'est dit, le *lieu* d'où cela est dit, les *fins* diverses que cela sert, les *publics* à qui cela s'adresse.[242]

---

[240] Marc Angenot, « Fonctions du discours social », *1889. Un état du discours social*, Montréal, Éditions Balzac, coll. « l'Univers des Discours», 1989, réédité en ligne 2013, ch. 49 : 1. Disponible : http://www.medias19.org/index.php?id=11003, consulté le 23 avril 2016.

[241] Le rapport interventionniste au savoir et à la recherche apparaît souvent dans les études de genre. Il faut noter que le champ sémantique du mot anglais « *intervention* » diffère un peu de son « équivalent » français. Tuija Pulkkinen développe l'idée que les théories féministes et *queeres* se constituent dans un rapport non seulement critique mais « interventionniste » au savoir, leur visée étant de déplacer et de questionner les connaissances scientifiques qui se prennent pour des « vérités » sur le genre. Voir « Identity and Intervention: Transdisciplinarity and Disciplinarity in Gender Studies », *Theory, Culture & Society* 32, 5-6, 2015, 183-205. Pulkkinen fait explicitement référence au travail de Clare Hemmings à ce sujet, voir *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*, Dunham, Duke University Press, 2011.

[242] *Op. cit.*, ch. 49 : 21.

Le roman réaliste participe à la réitération du discours social, et peut, dès lors, faire histoire, se faire entendre par différents publics et ainsi « créer » ou conférer une visibilité à des publics, cristalliser et réutiliser des lieux communs.

Le roman postnormâle raconte le conflit sexuel en réitérant les propos sexistes et les clichés ou stérétotypes genrés – (d)écrits souvent comme datés mais pourtant persistants. Il contribue ainsi à rendre visible le poids du normâle dans le « réel » (d)écrit en langue ordinaire et apparemment « facile » à lire, attaché à une temporalité linéaire et, dans un sens, « progressiste ». Or, en (d)écrivant le discours social, le roman réaliste le dédouble : ainsi apparaissent les possibilités de l'ironie et d'une pratique de lecture qui présuppose une duplicité du dit. La répétition – et la répétition avec différence – du *discours social* est un des procédés du roman réaliste qui contribue à la création de sa vraisemblance. Le possible redoublement du dit établit en même temps une distance avec les normes (d)écrites. L'ironie n'est ainsi pas étrangère au roman réaliste du XIX^e^ siècle, à Gustave Flaubert ou à Jane Austen avant lui, et on peut même se demander si elle n'est pas une « modalité » constitutive du discours social qui s'y (d)écrit. Si l'ironie peut parfois exprimer, comme le dit Claire Colebrook, « le questionnement continuel ou la distance par rapport aux normes figées »[243], son utilisation et ses possibilités dépendent du genre de performance dans lequel elle s'inscrit, et du public auquel elle s'adresse. L'ironie peut très bien devenir un moyen de renforcement du point de vue normâle, dans la mesure où il faut toujours une communauté spécifique qui « comprend » l'ironie, et qui se distingue ainsi de celleux qui ne le saisissent pas. Je démontrerai ici comment le roman postnormâle est capable de créer des communautés de lecture ironiques envers le normâle.

On peut avancer l'hypothèse que l'histoire du féminisme et celle du roman (réaliste) sont liées : les deux partageraient un rejet des universaux. Ce dernier est étudié par Ian Watt (1917-1999), dans son essai classique sur le réalisme et la forme romanesque, où il associe la « naissance » du roman à l'époque moderne, dont « l'orientation intellectuelle générale était en rupture complète avec son héritage classique et

[243] « On the other hand there are those who see irony as a way of life […] Irony – the continual questioning or distance from fixed norms – is the possibility of politics as *praxis* », Claire Colebrook, *Irony – The New Critical Idiom*, London & New York, Routledge, 2004, 44. Je traduis : « D'un autre côté, on peut concevoir l'ironie comme un style de vie […] L'ironie – le questionnement continuel ou la distance par rapport aux normes figées – est la possibilité de la politique comme *praxis*. »

médiéval, en tant qu'elle rejetait, ou du moins tentait de rejeter, les universaux »[244]. Les recherches qui visent à remontent jusqu'aux « débuts » du réel réaliste et le comparent avec les formes d'art narratif qui l'ont précédé, concluent effectivement souvent que ses caractéristiques sont étroitement liées au fait qu'il décrit la vie de personnages ordinaires – par opposition aux personnages symboliques ou mythologiques. En même temps, ces recherches distinguent une forme d'« universalisme » dans le roman réaliste : la quête des vérités humaines qui se lie avec le désir d'exposer une vision cohérente du réel. Le roman réaliste chercherait, plus spécifiquement, à atteindre des vérités concernant la socialité d'une personne libre ou – le cas échéant – hantée par un idéal de la liberté. Ainsi, le réalisme se construirait également toujours par rapport à *une* conscience ou à *un* point de vue en particulier et ce point de vue cristalliserait le réel comme une sorte de scène cohérente, avec ses limites, et où se déroule la vie particulière *en général*. Il y a ainsi une tension entre le particulier et l'universel dans le réel (d)écrit dans le roman réaliste. Voilà pourquoi, comme on l'a vu dans le chapitre premier, on associe la « stabilisation » de la forme réaliste écrite aux mutations dans les autres arts où la question de la mise en lumière du social est importante. La naissance et la mise en valeur d'*un* point de vue se produisent avec l'introduction de la perspective en peinture (qui deviendra hégémonique après la Renaissance) et, dans le théâtre, avec la victoire de la scène de type *proscenium* où le regard du public s'uniformise et devient unidirectionnel[245].

Le discours social n'est pas uniforme mais constitue un ensemble hétérogène et hiérarchique de discours normatifs. Je vais étudier ces hiérarchies à travers le trope réaliste des commérages (*gossip*). On verra comment les cancans ou les potins sont le versant féminin de la « rationalité historique ». Bien que la notion et la pratique du « potin » évoquent le vocabulaire utilisé par la sociocritique pour décrire le discours social – le brouhaha, la rumeur du monde –, suggérant le rôle d'une communauté imaginaire dans la formation d'un sens commun, Marc Angenot n'évoque pas directement cette forme de « discours social ». Il écrit plutôt:

[244] Ian Watt, « Realism and the Novel Form », *The Rise of the Novel*, Londres, Chatto & Windus, 1957, traduit en français par Fanny Deleuze, « Réalisme et forme romanesque », *Poétique*, 16 novembre 1973, repris dans *Littérature* et réalité, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 11-46, 15.
[245] Voir aussi Elizabeth Deeds Ermarth, *Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1983, 97-98.

> Le discours social est le médium obligé de la communication et de la rationalité historique, de même qu'il est instrument du prestige social pour certains, au même rang que la fortune et le pouvoir. En lui se formulent et se diffusent tous les « sujets imposés » (Bourdieu) d'une époque donnée. La variété même des discours et des positions doxiques permises semble saturer le champ du dicible. Le discours social a « réponse à tout », il semble permettre de parler de tout et de multiples façons, constituant du fait même le non-dicible en impensable (absurde, infâme ou chimérique). Dans le discours social se repèrent donc les formes « douces » de la domination (des classes, des sexes, des privilèges et des pouvoirs statutaires).[246]

Dans ce chapitre, on s'intéressera à ce qui est vu soit comme ordinaire soit comme extraordinaire dans le quotidien du roman réaliste postnormâle. En étudiant les *gossip*, on étudiera les « formes 'douces' de la domination », dont la 'douceur', on le verra, est toute relative. Les potins mettent en scène un réel quotidien, connu et partagé par l'ensemble des lecteurs et lectrices supposées. Riikka Rossi dit, en rappelant que le roman réaliste met en scène la vie de tous les jours : « le paradoxe de la vie quotidienne, c'est sa nature simultanément particulière et universelle » (« [t]he paradox of everyday life is its simultaneously particular and universal nature »).[247] Le roman réaliste (d)écrit des habitudes ordinaires largement partagées mais pourtant toujours historiquement et culturellement spécifiques. Ainsi, il est capable de déranger les conceptions du particulier et de l'universel qui se cachent derrière la présupposition d'une possible « nature universelle » de la vie quotidienne. Dans le réalisme peut toujours apparaitre aussi un désaccord avec les habitudes du bon sens.

Revenant aux questions de la duplicité et de la perspective ou point de vue dans le réalisme postnormâle, je propose, en suivant les sugggestions de la critique littéraire lesbienne Bonnie Zimmerman (née en 1947), de réfléchir au rôle de la « double-vue » ou « double-vision » dans le roman réaliste postnormâle. Zimmerman appelle, en 1981, les groupes sociaux qui « incarnent » le normâle, à développer, à leur tour, une double-vision qui, pour les « groupes subalternes », est une nécessité, une condition de survie :

> Disenfranchised groups have had to adopt a double-vision for survival; one of the political transformations of recent decades has been the realization that enfranchised groups-men, whites, heterosexuals, the middle class-would do well to adopt that double-vision for the survival of us all. Lesbian literary criticism simply restates what feminists already know, that one group cannot name itself 'humanity' or even

[246] Marc Angenot, *op. cit.*, ch. 49 : 21.
[247] Riikka Rossi, « The Everyday Effect: The Cognitive Dimension of Realism », *Rethinking Mimesis : Concepts and Practices of Literary Representation*, éd. Saija Isomaa, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 115-138, 131.

> ‘woman’: “We’re not trying to become part of the old order misnamed ‘universal’ which has tabooed us; we are transforming the meaning of ‘universality.’[248]

Les questions de l’universel et du particulier, du commun et de la différence, travaillent la pensée féministe, et on va voir comment le roman postnormâle met en scène ce débat. Si un certain « point de vue » des femmes était, à la publication du *Carnet d’or* mais également des *Hommes ne peuvent pas être violés* – dans les années 1960 et 1970 – « trop inhabituel ou trop radical pour rester à l’arrière-plan du roman »[249], cet arrière-plan n’est pas le même dans les années 2000. Il peut maintenant contenir nombre de soucis féministes, comme la violence quotidienne envers les femmes, le conflit sexuel ou de nombreux aspects de la sexualité des femmes. Cet arrière-plan a un rapport avec le projet de transformer le(s) sens de l’« universalité » formulé par Zimmerman.

Dans ce chapitre, je commence à élaborer la notion d’ « entr’elles », qui a à voir avec les stratégies de résistance au sens commun, et qui sera élaboré de plus près dans la dernière grande partie de cette étude. Pour envisager les différents sens de l’entr’elles, je continue à interroger les rapports entre le réalisme et le féminisme ainsi qu’entre le normâle et le discours social. Ainsi, je continue à prêter attention au « commun » et aux « communautés », aux divisions binaires lisibles dans le réalisme postnormâle ainsi que dans la critique littéraire et féministe.

2.1 L’entr’elles, le sexisme et le discours social

2.1.1 Le paradoxe des « Femmes libres »

Pour ouvrir le sujet des « formes douces de la domination » véhiculées par et dans le discours social (Marc Angenot), observons les protagonistes du *Carnet d’or*.

---

[248] Bonnie Zimmerman, « What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism», *Feminist Studies*, Vol. 7, No. 3 (Autumn, 1981), 451-475, 471. « Les groupes privés de leurs droits doivent adopter pour survivre une double perspective : une des transformations politiques des dernières décennies réside dans la prise de conscience que les hommes appartenant aux groupes bénéficiant pleinement de leurs droits, blancs, hétérosexuels, issus de la classe moyenne, feraient bien d'adopter cette double perspective pour la survie de tous. La critique littéraire lesbienne réaffirme simplement ce que les féministes savent déjà, à savoir qu'un groupe ne saurait se désigner lui-même comme ‘l’humanité’, ou même comme ‘la femme’: ‘Nous ne cherchons pas à appartenir à cet ordre ancien qu'on a improprement qualifié d''universel’ et qui nous a exclues ; nous transformons le sens de l''universalité’.’ »

[249] Alice Ridout, *Contemporary Women Writers Look Back. From Irony to Nostalgia*, « Continuum Literary Studies », London & New York, Continuum, 2010, 60.

Voici comment les « Free Women » réfléchissent à leur position :

> 'But do you know something? I discovered while you were away that for a lot of people you and I are practically interchangeable.'
> 'You've only just understood *that*?' said Molly, triumphant as always when Anna came up with—as far as she was concerned—facts that were self-evident. [...] 'When we're so different in every way,' said Molly, 'it's odd. I suppose because we both live the same kind of life—not getting married and so on. That's all they see.' (25-26)

> –Mais tu sais, j'ai découvert pendant ton absence que nous sommes interchangeables pour la plupart des gens, toi et moi.
> –Tu viens seulement de t'en apercevoir ? » s'écria Molly de cet air triomphant qu'elle arborait chaque fois qu'Anna découvrait ce qui lui paraissait une vérité de La Palice. [...] 'Alors que nous sommes tellement différentes en tout, poursuivit Molly, c'est curieux. Ce doit être parce que nous menons toutes deux le même genre de vie – parce qu'on ne se marrie pas, etc., ils ne voient que ça. (36-37) [250]

Cette discussion entre les deux protagonistes prend place après une année de séparation, pendant laquelle Anna a fait sa découverte. L'absence de Molly l'a rendue consciente du rôle social, de l'identité, qu'elle partage avec son amie. Ces « femmes libres » – l'appellation renvoie aux vies supposément similaires qu'elles mènent, « ne se mariant pas, etc. » – sont « vues » par « les gens », par « *they* », comme « pratiquement interchangeables ». Quels gens, quel « *they* » ? S'agit-il d'une sorte d'« autorité » du discours social ? La phrase « ils ne voient que ça » désigne un sens spécifique, la vue. Si elles sont vues, c'est aussi parce que la vue est un médium central pour le réalisme.

Dans leurs commérages intimes, les « femmes libres » se moquent souvent de « *they* ». C'est justement cet échange entre les protagonistes que cherche à mettre en scène « Free Women », le roman dans le roman *Carnet d'or*. Ce qui les lie, ce n'est pourtant pas seulement l'opposition au regard que porte sur elles le discours social, ou leur distance d'avec l' « identité » que ce dernier leur impose, mais c'est également l'expérience partagée de cette position. Si leur rapport à l'autorité du discours social est critique, elles sont également critiques l'une de l'autre. Les deux femmes ne s'accordent pas souvent, et leurs échanges prennent souvent place sur un terrain où elles cherchent le « commun » entr'elles sans le trouver. De quoi est faite leur amitié ? Dans leurs discussions, les différences entre les deux femmes apparaissent tout le temps, et elles sont conscientes de ce que dit Molly ci-dessus : qu'elles sont

[250] J'ai modifié ici la traductin publiée (dans la suite : tr. mod. HR).

« tellement différentes en tout ». Même ici, dans la discussion où elles pourraient s'unir dans une opposition commune à « *they* », des tensions apparaissent :

> 'Free women,' said Anna, wryly. She added, with an anger new to Molly, so that she earned another quick scrutinising glance from her friend: 'They still define us in terms of relationships with men, even the best of them.'
> 'Well, *we* do, don't we?' said Molly, rather tart. 'Well, it's awfully hard not to,' she amended, hastily, because of the look of surprise Anna now gave her. (26)

> –Femmes libres', dit Anna d'un ton ambigu. Puis elle ajouta avec une colère que Molly ne lui connaissait pas, si bien qu'elle eut droit à un second coup d'œil inquisiteur : 'Ils nous définissent encore, même les gens les plus évolués, en fonction de nos relations avec les hommes.
> –C'est assez juste, non ?' rétorqua Molly d'un ton aigre, puis elle se rattrapa vite en voyant le regard étonné d'Anna : 'Enfin, c'est assez difficile à éviter.' (37)

Anna réfléchit ici au pouvoir de définition du discours social, à son autorité. Dans leurs commérages intimes, les « femmes libres » parlent souvent des « gens ». Or, ici, quelque chose vient de changer, parce que la protagoniste est en colère, et c'est une colère que son amie ne lui connaissait pas. La frustration dans la réplique « ils nous définissent encore » exprime une conception « progressiste » de la société. La protagoniste souhaite qu'on *ne* soit *plus* obligé de ne la concevoir en tant que membre de cette société qu'à travers ses rapports aux hommes ; or, « même les meilleurs » ou les « plus évolués » de ses membres (la traduction interprète ici le sens du 'best' de façon progressiste, justement) continuent à le faire. La frustration et la colère – féministes ? – viennent du fait qu'on en est *encore* là, *still*, que les mœurs ne changent pas aussi vite qu'on voudrait.

On, « *they* », « même les gens les plus évolués », « *even the best of them* ». Ces agents ambigus sont des instances du discours social qui a un certain pouvoir sur les deux femmes : le pouvoir de définition. Anna et Molly sont des artistes et intellectuelles de gauche, blanches toutes les deux, et non mariées. Dans cette position, leur « liberté » est complètement relative : elles sont « libres » du point de vue de leurs relations avec les hommes (non mariées) et par contraste avec les femmes mariées. Or, le rôle qu'elles remplissent dans leur cercle social, c'est d'être disponible et de subvenir aux besoins des autres : besoins émotionnels des femmes mariées et des enfants, besoins sexuels des hommes (mariés ou non). Elles ne sont pas non plus, aux yeux du monde, déterminées par leur vie professionnelle – ce qui semblerait bien possible, puisqu'il

s'agit d'une écrivaine et d'une actrice[251]. *Encore* définies par leurs rapports avec les hommes, dans l'Angleterre des années 1950 – alors que les deux femmes habitent seules avec leurs enfants, alors qu'elles ne sont pas financièrement dépendantes d'un homme en particulier, alors qu'elles exercent toutes les deux un métier et mènent une activité politique et intellectuelle.

La remarque de Molly qui surprend Anna, à savoir qu'elles se définissent elles-mêmes par leurs rapports avec les hommes, est-elle juste ? Pourquoi Anna est-elle surprise par cette idée ? Un des problèmes dont Anna se rend compte dans cette première discussion après une année de séparation, c'est que, d'habitude, elles se lient, entr'elles, dans une opposition à *they*, aux *hommes*. Anna veut en finir avec cela, et, ainsi, elle se garde de se liguer avec Molly « contre les hommes » :

> If I join in now, in a what's-wrong-with-men session, then […] Molly and I will feel warm and friendly, all barriers gone. And when we part, there'll be a sudden resentment, a rancour—because after all, our real loyalties are always to men, and not to women… […] I want to be done with it all, finished with the men vs. women business […]. (66)

> 'Si je commence à jouer au jeu de 'ce-qui-m'exaspère-chez-les-hommes' [...] [n]ous nous sentirons bien toutes les deux ensemble, amies comme avant, toutes barrières disparues. Et puis en nous quittant nous éprouverons un brusque ressentiment, une rancœur – car c'est aux hommes et non aux femmes que va notre loyauté profonde. […] Je veux en finir avec toutes ces histoires d'hommes contre les femmes […]. (97)

Cette négativité, le fait qu'elles ne partagent qu'une opposition, une contre-position, indique la position paradoxale dans laquelle elles se trouvent, celle d'un « entre elles » entre eux, défini par leur relation aux hommes. Or, dans cette première discussion mise en scène dans *Le Carnet d'or*, Anna cherche à se lier avec Molly d'une façon nouvelle, à se définir dans d'autres termes :

> That they were both 'insecure' and 'unrooted' […] they both freely acknowledged. But Anna had recently been learning to use these words in a new way, not as something to be apologised for, but as flags or banners for an attitude that amounted

[251] La situation des « Femmes libres » ressemble à celle des femmes blanches éduquées dans les années 1950 et 1960 aux États-Unis, mises en mots par Betty Friedan dans son étude classique *The Feminine Mystique*, sorti un an après *Le Carnet d'or*. Friedan parle d'un « problème sans nom » que rencontrent les femmes mariées enfermées à la maison après avoir fait des études, et, surprise, malheureuses. Anna et Molly ne sont pas mariées et elles exercent les deux leurs métiers. Anna est justement occupée à mettre en mots leur situation. Ce qui a ensuite été précisé par rapport au livre de Betty Friedan concerne également la situation des « Femmes libres » : leur rapport avec le marqueur de « la femme » est particulier, c'est le produit de leur classe, de leur couleur, de leur situation qui est celle des femmes blanches privilégiées, qui font partie d'une élite culturelle, avec ses préoccupations sociales particulières. Voir Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W. W. Norton & Company, 1963.

> to a different philosophy. (31)
>
> Elles reconnaissaient volontiers qu'elles manquaient de 'sérénité', qu'elles étaient 'déracinées', mot [...] qu'Anna, depuis quelques temps, avait appris à utiliser dans un sens different; non plus comme excuses mais comme étendards d'une attitude qui se résumait en une nouvelle philosophie. (45)[252]

Anna cherche peut-être une identité qui serait une source de fierté ? Elle cherche les choses qui la lient à Molly, leurs similarités, puisque leur identité est forcément liée à leur expérience partagée des difficultés qu'elles rencontrent en tant que « femmes libres ». Mais quel étendard pour cet entr'elles de celles qui manquent d'assise, de racines? Si les expériences qu'elles partagent, une fois mises en mots, deviennent une base de définition négative, est-ce assez ?

Si Molly continue à affirmer qu'elles sont « as different as chalk and cheese » (30), Anna suggère : « perhaps not so different » (30)[253]. Pour illustrer sa pensée, Anna raconte l'histoire de trois lettres écrites par trois membres[254] différents du parti communiste, dans le but commun de dissiper toute rumeur sur les possibles erreurs du « Père Staline » :

> 'The point is, these letters were interchangeable. Discounting handwriting of course.'
> 'Quite a lot to discount.' […]
> 'They might have been written by the same person. *Don't you see?*'
> 'No. What are you trying to prove?'
> 'Well, surely the thought follows—what stereotype am I? What anonymous whole am I part of?'
> 'Does it ? It doesn't for me.' Molly was saying: If you choose to make a nonentity of yourself, do, but don't stick that label on me. (67)
>
> 'La question, c'est que ces lettres étaient interchangeables. Si l'on excepte l'écriture bien entendu.
> –C'est une exception importante. [...]
> –Elles auraient pu être écrites par la meme personne – tu ne comprends pas ?
> –Non. Que cherches-tu à prouver?
> –Eh bien, la réflexion suit obligatoirement : Quel stéréotype suis-je donc ? De quel anonyme suis-je l'élément ?
> –Vraiment ? Je ne le trouve pas.' Molly signifiait clairement à Anna : 'Si tu choisis d'être une non-entité, d'accord, mais ne me colle pas cette étiquette-là sur le dos.' (99-100)

Anna cherche le commun dans les échanges entre femmes libres, elle cherche à lire leurs échanges « de l'extérieur », pour faire apparaître le stéréotype, l'ensemble

[252] La traduction de Marianne Véron parle de manque de sérénité, la version anglaise parle de l'insécurité ; la 'sécurité' (vraie ou fausse) serait procurée par le mode de vie habituel, normâle.
[253] La traduction française : « Nous sommes pourtant si différentes l'une de l'autre ! » ; « Peut-être pas tellement » (43).
[254] « Three fine sons of the working class » (66) ; « trois nobles fils de la classe ouvrière » (98).

historique dont elles font partie. La narration explique, à la fin de la citation, la courte remarque de Molly où elle n'est toujours pas d'accord avec Anna. Déjà la première remarque de Molly sur le fait qu'Anna ne prend pas en compte la graphie (*handwriting*) illustre son attitude. Le stéréotype serait une non-entité, une étiquette qui effacerait la singularité de la « signature » de chacune. Or, Molly ne se soucie pas d'écriture (ce sont les affaires d'Anna-l'écrivaine), mais se concentre sur les joies du quotidien (les fraises [33] ou le *Sunday roast*) et sur ses performances théâtrales. Son mot d'ordre, c'est d'avancer : « on with the next thing »[255] (70). Anna, par contre, cherche à faire l'analyse de leur position, à la mettre en mots, à reconnaître les mécanismes du discours social, à *nommer* l'entr'elles.

Le problème auquel se confronte Anna, c'est le rapport entre différents groupes de gens, pas seulement les hommes et les femmes, mais également les communautés politiques, les classes, ainsi que la question de la race qui apparaît dans le carnet racontant l'expérience de la protagoniste en Afrique. Elle considère qu'en tant que membre bourgeois du parti communiste anglais après l'échec du rêve communiste, en tant que blanche anglaise après l'explosion de la bombe atomique, en tant que « femme libre » qui cherche à se nommer, elle fait partie d'un certain « nous » qui ne devrait, dans ces circonstances historiques, faire qu'une chose : admettre sa défaite.

> 'Why do our lot never admit failure? Never. It might be better for us if we did. And it's not only love and men. Why can't we say something like this—we are people, because of the accident of how we were situated in history, who were so powerfully part—but only in our imaginations, and that's the point—of the great dream, that now we have to admit that the great dream has faded and the truth is something else—that we'll never be any use. After all Molly, it's not much loss is it, a few people, a few people of a certain type, saying that they've had it, they're finished. Why not? It's almost arrogant not to be able to.' (71)

> Pourquoi n'admettons-nous jamais l'échec ? Jamais ? Il vaudrait beaucoup mieux que nous l'admettions. Pas seulement dans le domaine des hommes et de l'amour. Pourquoi sommes-nous incapables de dire certaines choses ? Du fait de notre situation accidentelle dans l'histoire, nous sommes trop fortement ancrées dans le grand rêve – en imagination, le problème est là –, et maintenant il nous faut admettre que le grand rêve s'est évanoui, et que la réalité diffère totalement. Nous ne servirons jamais à rien, Molly. Après tout, ce n'est pas une grande perte, si quelques personnes avouent qu'elles ont touché le fond. Pourquoi pas ? C'est arrogant, d'en être incapable ! (104-105)[256]

[255] La traduction française dit « tourner la page » (104).

[256] La construction anglaise de la phrase est plutôt étrange et compliqué, une traduction qui suit sa logique de la partie au milieu dirait : « Pourquoi sommes-nous incapables de dire certaines choses ? De

La traduction de Marianne Véron utilise ici le mot « réalité » pour l'anglais « *truth* » : « *the truth is something else* » ; « la réalité diffère totalement ». Nous avons vu et nous reverrons que la vérité et la réalité se confondent sans cesse dans ce que le roman réaliste cherche à (d)écrire. Le « grand rêve », c'est ici le rêve communiste, le rêve d'une société différente, plus égalitaire, qui vient d'échouer. La communauté en laquelle la protagoniste a cru n'existe plus. Elle peine à nommer l'entr'elles. Elle voudrait que « nous » « *our lot* », admette l'échec de tout, admette que leur « nous » n'est plus utile du tout, ou qu'il n'est utile que pour admettre son échec. Or, ce « nous » n'y arrive pas. La protagoniste n'arrive pas à se lier avec son amie non plus – Molly n'est pas d'accord avec son analyse, pire encore, elle s'en moque, elle n'est pas intéressée par le fait de « réfléchir au sens de tout cela » (101)[257]. Admettre l'échec d'un certain « nous », ce serait non seulement admettre que notre « nous » ne fait pas toujours partie des « gagnants » de l'histoire, ce serait également admettre que « nous nous trompons ». La grande question des « Femmes libres », c'est l'échec du « sens commun », et la remise en question de « nous », de la communauté. C'est dans cet espace discursif que se construit l'entr'elles, dans un dialogue critique, entre accord et désaccord. J'y reviendrai.

2.1.2 La mise en lumière du sexisme ordinaire

La trilogie *Les hommes qui haïssent les femmes* a paru quarante-trois ans après le roman de Lessing. Comme le titre l'indique, elle met en scène des situations où les femmes sont *encore* définies par leur sexe/genre, qui est l'objet de la haine. Or, les hommes qui haïssent les femmes sont les « méchants » de ce roman policier. Si, chez Lessing, les femmes libres s'efforcent parfois seulement de nommer la misogynie qui les entoure – tant elle est ordinaire –, dans la trilogie de Larsson, elle est nommée et (d)écrite de façon plus directe. La trilogie est peuplée de femmes professionnelles qui sont définies par ce qu'elles font, et dont personne n'attend qu'elles servent les hommes. Le discours social convoqué par la trilogie n'est pas le même que celui *du Carnet d'or*. En même temps, on trouve des similarités entre ces deux œuvres. Le rapport au changement de mœurs et la temporalité linéaire (celle où on *progresse*) est

---

dire, nous sommes des humains qui, du fait de notre situation accidentelle dans l'histoire, nous étions ancrées dans le grand rêve – en imagination, le problème est là –, de façon tellement puissante, et que maintenant il nous faut admettre que le grand rêve s'est évanoui, et que la réalité diffère totalement. »

[257] En anglais : « *thinking out what it all means* » (68).

du même type que dans le *Carnet d'or* : les attitudes sexistes sont décrites comme « classiques » –si elles persistent *encore* chez les « conservateurs » ou les méchants, elles relèvent du passé, et ne devraient plus exister. Le moment historique est différent : la trilogie (d)écrit une société de référence où le capitalisme a définitivement « gagné » la partie. Le « nous » de la trilogie se constitue autour d'hommes et de femmes caractérisées par la faculté d'entreprendre et par le succès, qui font clairement partie des qualités « progressistes ». Il s'agit, à nouveau, d'une « élite culturelle », pour laquelle le sexisme tel qu'il va être mis en mots fait partie du passé.

La protagoniste du passage suivant, Erika Berger, est la nouvelle rédactrice en chef du plus grand quotidien suédois. Dans une réunion de travail, elle débat du budget du quotidien avec deux hommes, Flodin et Sellberg :

> La discussion s'était poursuivie. Erika s'était bien rendu compte que Flodin et Sellberg ignoraient ses remarques. Pour eux, la seule valeur admise était les restrictions, chose compréhensible du point de vue d'un chef du budget et d'un directeur financier, mais inacceptable de celui d'une toute nouvelle rédactrice en chef. Ce qui l'avait irritée était qu'ils balayaient sans cesse ses arguments avec des sourires aimables qui la faisaient se sentir comme une lycéenne interrogée au tableau. Sans qu'un seul mot inconvenant soit prononcé, ils avaient à son égard une attitude tellement classique que c'en était presque comique. *Ne te fatigue pas la tête avec des choses aussi compliquées, ma petite*. (Tome 3, 301)[258]

Les deux hommes en face de la protagoniste se sont gardés de formuler quoi que ce soit de sexiste. Or, « sans qu'un seul mot inconvenant soit prononcé », ils réussissent à exercer un pouvoir de définition face à la protagoniste : elle distingue une attitude misogyne dans leur façon de balayer ses arguments avec des « sourires aimables » qui affichent, pour elle, une espèce de paternalisme bienveillant. Du coup, elle se sent comme « une lycéenne interrogée au tableau », c'est-à-dire, une petite fille[259] face à l'autorité. Affichant en italiques les pensées des deux hommes après avoir décrit leur attitude comme « tellement classique que c'en était presque comique »[260], la narration

[258] « Diskussionen hade fortsatt. Erika började bli akut medveten om att hennes invändningar nonchalerades av Flodin och Sellberg. För dem var det nedskärningar som gällde, vilket var begripligt ur en budgetchefs och en ekonomidirektörs synvinkel och oacceptabelt från en nytillträdd chefredaktörs horisont. Det som irriterade henne var dock att de ständigt avfärdade hennes argument med vänliga leenden som fick henne att känna sig som en tonårig skolflicka inför ett läxförhör. Utan att ett enda otillbörligt ord uttalades hade de en attityd mot henne som var så klassisk att det nästan var underhållande. *Du ska inte bry din hjärna med så komplicerade saker, lilla stumpan*. » (*Luftslottet som sprängdes,* 252-253)

[259] En suédois, « *stumpan* » (253).

[260] Ou presque amusant, « *underhållande* » en suédois (253), proche de l'anglais « *entertaining* ».

indique que ces hommes – qui sont, tous les deux, des personnages secondaires du roman – sont plutôt ridicules. En discours indirect libre, apparaissent les pensées des deux hommes, pourtant imaginées par la protagoniste. S'il y a pas d'entr'elles dialogué dans la trilogie (comme c'est le cas dans le *Carnet d'or*), je suggère que de telles apparitions des pensées des protagonistes femmes constituent des instances d'entr'elles dans la narration : la protagoniste parle ici avec elle-même, et la mise en mots de son irritation s'adresse aux lectrices qui reconnaissent une expérience qu'elles ont elles-mêmes pu vivre. Les « sourires aimables » et l'agacement de la protagoniste sont soulignés dans la narration qui réussit ainsi à (d)écrire une scène de misogynie quotidienne.

La narration des *Hommes qui haïssent les femmes* est très différente de celle du *Carnet d'or*. Les dialogues y font rarement place à l'expression des émotions, et diffèrent, en cela, des dialogues des « Femmes libres » où les personnages réagissent par la parole, débordent, disent souvent des choses et expriment des sentiments qui échappent à leur contrôle[261]. La trilogie, par contre, met l'accent sur les capacités rationnelles des protagonistes femmes et hommes (d)écrits, et fait apparaître des rapports humains et des communautés très différents de celles et ceux (d)écrits chez Lessing. Le point de vue que représente Erika Berger dans la discussion, c'est l'opinion de quelqu'un qui est responsable de la ligne journalistique, du contenu des articles. Elle se bat contre les restrictions budgétaires, en particulier contre les licenciements, puisqu'ils ne sont pas, selon elle, le bon moyen pour augmenter la distribution du journal, pour gagner des lecteurs et des lectrices. Face à elle, un chef du budget et un directeur financier parlent de chiffres et de restrictions. Ces derniers ne prennent pas en compte les véritables ressources du journal – les ressources humaines qui garantissent la qualité des articles et qui vont faire de l'argent à long terme, selon Erika Berger.

La protagoniste tient à discuter des choses dont il est question, et, maîtrisant son irritation, elle parvient à triompher par l'argumentation face à deux hommes. Elle « gagne » par la maîtrise de ses sentiments, par la capacité de convaincre. La rédactrice en chef va proposer une solution qu'elle présente comme étant celle qui

[261] Je vais y revenir dans la partie 2.2.2.3.

prend véritablement en compte les « règles du capitalisme » :

> — Je propose un système de gain zéro pour cette année. Ça signifierait une économie de près de 21 millions de couronnes et la possibilité de fortement renforcer le personnel et l'économie de *SMP*. Je propose aussi des baisses de salaires pour les directeurs. On m'octroie un salaire mensuel de 88 000 couronnes, ce qui est de la folie pure pour un journal qui n'est même pas en mesure de pourvoir les postes à la rubrique Sports. […]
> — Ce que vous ne comprenez pas, c'est que nos actionnaires sont actionnaires parce qu'ils veulent gagner de l'argent. Ça s'appelle du capitalisme. Si vous proposez qu'ils perdent de l'argent, ils ne voudront plus être actionnaires.
> — Je ne propose pas qu'ils perdent de l'argent, mais on peut très bien en arriver là aussi. Etre propriétaire implique une responsabilité. Vous venez de le dire vous-même, ici c'est le capitalisme qui prévaut. Les propriétaires de *SMP* veulent faire du profit. Mais les règles sont telles que c'est le marché qui décide s'il y aura profit ou perte. Selon votre raisonnement, vous voudriez que les règles du capitalisme soient valables de façon sélective pour les employés de *SMP*, mais que les actionnaires et vous-même, vous soyez des exceptions. (Tome 3, 332-333)[262]

Si le point de vue d'Erika Berger – défendre les « ressources » humaines – pourrait d'abord sembler être relié à quelque éthique du « *care* » que la réalité économique ne peut pas prendre sérieusement en compte, ce n'est pas, en fin de compte, de cela qu'il s'agit. La protagoniste représente plutôt le point de vue rationnel et bien argumenté, le point de vue du « véritable » capitalisme, qu'elle présente comme une forme de capitalisme *responsable* par opposition au capitalisme irresponsable et illogique que représentent le chef de budget et le directeur financier. Ainsi, elle ne défend pas les salariés pour défendre les droits des salariés contre les actionnaires (ce serait un conflit socialiste), mais elle présente la solution qui va rapporter de l'argent « à long terme ». Son argument repose sur les chiffres ; c'est la rentabilité économique qui gouverne toute la discussion.[263]

---

[262] « 'Jag föreslår ett nollvinstsystem i år. Det skulle innebära en besparing på närmare 21 miljoner kronor och möjlighet att kraftigt förstärka SMP:s personal och ekonomi. Jag föreslår också lönesänkningar för chefer. Jag har fått en månadslön på 88 000 kronor, vilket är fullständigt vansinne för en tidning som inte ens kan tillsätta tjänster på sportredaktionen.' […] 'Det du inte begriper är att våra aktieägare är aktieägare därför att de vill tjäna pengar. Det kallas kapitalism. Om du föreslår att de ska förlora pengar så kommer de inte att vilja vara aktieägare längre.' 'Jag föreslår inte att de ska förlora pengar, men det kan mycket väl komma till det läget också. Med ägarskap följer ansvar. Det är som du själv påpekar kapitalism som gäller här. SMP:s ägare vill göra en vinst. Men reglerna är sådana att marknaden avgör om det blir vinst eller förlust. Med ditt resonemang så vill du att reglerna för kapitalism ska gälla selektivt för anställda på SMP, men att aktieägarna och du själv ska undantas.' » (*Luftslottet*, 280-281)

[263] Ce genre d'encadrage économique (*economic framing*) des questions d'égalité fonctionne, dans les années 2010, au niveau d'Union Européenne, où se developpe « a market oriented gender-equality discourse ». Voir l'article de la chercheuse en études de genre Anna Elomäki, « The economic case for gender equality in the European Union: Selling gender equality to decision-makers and neoliberalism to women's organizations », *European Journal of Women's Studies*, vol. 22 : 3, 2015, 288-302.

Si la narration des romans de Larsson expose les stéréotypes d' « hommes sexistes », la pensée sexiste constitue pourtant toujours une norme ou un horizon d'attente avec laquelle les protagonistes doivent composer. Les attitudes sexistes font toujours partie du sens commun du discours social. Le bruit du monde dont « même les gens les plus évolués » n'arrivent pas à se détacher dans le roman de Lessing apparaît différemment chez Larsson, où les protagonistes femmes se battent pour se montrer aussi valables ou meilleures que les hommes. On pourrait parler de la persistance du sexisme comme horizon de la narration : le roman réaliste met toujours en scène ce qu'on pourrait appeler le point de vue du normâle qui se construit nécessairement en relation avec le sens commun du discours social. L'expression du *Carnet d'or*, « même les gens les plus évolués » (« *even the best of them* »), évalue les gens : sont-ils assez cultivés pour comprendre les enjeux en question ? On ne peut pas détacher cela de la rhétorique du progrès qui régit les sociétés occidentales modernes, où « *the best of them* » recoupe une certaine classe sociale – la classe moyenne éduquée, une élite culturelle.

La réalité genrée est également toujours liée à une réalité économique qui se raconte, dans la trilogie de Stieg Larsson, en chiffres. Les romans tournent autour d'un « nous » qui devrait, pour la protagoniste du *Carnet d'or*, admettre sa défaite, mais qui continue à se situer au cœur de la réalité (d)écrite. Les romans ne parlent pas que du sexisme, mais également des rapports économiques. Si la lecture académique de la trilogie *Les hommes qui haïssent les femmes* la met souvent en rapport avec le triomphe du discours économique des années 2000 et avec la montée des idéologies néolibérales et la mise en question de l' « État providence »[264], l'échec de la révolution communiste constitue un des horizons de lecture du roman de Lessing qui étudie largement le phénomène de commercialisation de la « littérature bourgeoise ». Ce sont également les conflits économiques et les conflits de classe qui travaillent ces romans.

La perspective sociocritique dont se sert Marc Angenot étudierait les « on dit » de la réalité (d)écrite comme des instances du « discours social » dans le roman. Ce point de vue est intéressant dans la mesure où la sociocritique n'oublie pas de lire les

[264] Voir Anna Westerståhl Stenport & Cecilia Oversdotter Alm « Corporations, crime, and gender construction in Stieg Larsson's The Girl with the Dragon Tattoo: Exploring twenty-first century neoliberalism in Swedish culture », *Scandinavian Studies* 81 : 2, 2009, 157-178.

contextes et les co-textes, sans pourtant oublier les mots sur la page. Comme le dit Régine Robin (née en 1939), « la visée de la sociocritique, c'est le statut du social dans le texte, […] de l'historicité dans le texte ». Le discours social est le co-texte du roman, mais un co-texte auquel personne n'a « accès en bloc » :

> Le discours social est une rumeur globale non cohérente aux incohérences soudées, reliées, la voix du ON, le doxique qui circule, le déjà-là, le déjà-dit, ce qui fonctionne à l'évidence sous forme de présupposés, de préconstruits, de cristallisé, de figé, l'informe de l'habitude, le non-dit, l'impensé, ce qui bloque, une pluralité fragmentaire, le bruit du monde qui va devenir matière textuelle. Ce discours social est donc le co-texte (…)[265]

Le co-texte, c'est en quelque sorte la grille référentielle historique à travers laquelle le texte se rend compréhensible pour les locuteurs et locutrices des langues dans lesquelles il est écrit et traduit. Le fait qu'une femme soit définie par ses relations avec les hommes ou qu'elle soit définie comme un être inférieur par rapport à l'homme fait partie du discours social, de ses présupposés, de ses habitudes qui fonctionnent sans qu'on y fasse attention – mais de quelle époque, de quel contemporain ? Le discours social est toujours le discours social d'une époque – et, pour le « nous » en question, ces attitudes « classiques » qu'on vient d'y lire et qui reposent sur la dépendance de la femme, sont censées faire partie du passé. Dans le *Carnet d'or* aussi bien que dans la trilogie *Les hommes qui haïssent les femmes*, ce qu' « on dit » sur les relations entre les sexes/genres, ce sont souvent des attitudes considérées comme datées, mais qui pourtant persistent dans le réalité (d)écrite. Ainsi, la narration qu'on appelle postnormâle instaure une distance critique avec ce « bruit du monde » concernant « les femmes », mais permet également, continuellement, la mise en mots et la mise en évidence de ce dernier. Qu'y a-t-il de tellement réaliste dans le sexisme ordinaire qui fait que le roman postnormâle ne s'en détache pas ?

N'oublions pas qu'il s'agit ici de romans qui (re)mettent le conflit sexuel au cœur du réel (d)écrit. Le discours social – « pour qu'il y ait parcours de sens, découpage »—, se « cristallise autour de quelques points nodaux » que Claude Duchet appelle des « sociogrammes »[266]. Les conversations des « Free women » se réfèrent à la figure de la femme « à libérer » qui fonctionne dans le *Carnet d'or* de façon similaire à la

[265] Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *La Politique du texte: enjeux sociocritiques*, éd. Jacques Neefs & Marie Claire Ropars-Wuilleumier, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, 95-122, 104.
[266] Régine Robin, *op. cit.*, 105.

figure du « misogyne » dans *Les hommes qui haïssent les femmes*. L'une et l'autre pourraient être définis comme des sociogrammes, que Robin décrit de la façon suivante :

> Instable, parce que le sociogramme ne cesse de se transformer. Il est impossible de le fixer. A travers des pratiques socio-historiques elles-mêmes mouvantes, le sociogramme peut à un moment donné se figer en *doxa*, cliché, stéréotype, mais la plupart du temps, le travail de la fiction va consister à le faire bouger, à le transformer, à le déplacer par adjonction de nouveaux éléments, par glissement de sens, par retournements sémantiques ou par extinction sémiotique. Le sociogramme ne cesse de se reconfigurer, de changer de régimes de sens, de déplacer la signification des mots. Conflictuel, il s'agit du mot essentiel de la définition. Pas d'activité sociogrammatique sans enjeu polémique. L'absence de conflit étant l'indice d'une fossilisation consensuelle et censurante.[267]

Les deux sociogrammes, « femme libre » et « misogyne » font référence à un troisième terme : le « féminisme », qui peut être occulté des romans mais qui réapparaît dans les polémiques liées à leur réception. Ce ne sont bien sûr pas les seuls sociogrammes qui fonctionnent dans les romans, mais la lecture de ces deux romans passe par des cristallisations autour du féminisme, qui est apparemment toujours capable de susciter la polémique.

2.1.3 Le féminisme dans le discours social

Dans les romans du premier moment historique, les mots « féminisme » ou « féministe » n'apparaissent pas, tandis qu'ils connaissent quelques occurrences dans les romans des années 2000. Dans *Le Carnet d'or*, l'expression « sex war » apparaît une fois. Il s'agit du terme qui décrit, dans les discours de Doris Lessing, les « excès » de l'atmosphère dans laquelle son roman est reçu dans les années 1970. Toutes les autrices affirment être féministes ou soutenir le mouvement des femmes. Doris Lessing dit deux mots sur le mouvement des femmes dans sa préface : « Pour en finir avec le sujet de la libération de la femme [*Women's Liberation*] – j'y souscris, bien sûr, car les femmes sont des citoyens de seconde classe, comme elles l'affirment avec une énergique compétence dans de nombreux pays. »[268] Märta Tikkanen affirme ainsi son féminisme dans un entretien de 1998 :

> 'Yes, I'm a feminist,' she says, 'but in the real and original meaning of the word. It

[267] *Op. cit.*, 106.

[268] *Le carnet d'or*, 9. En anglais : « To get the subject of Women's Liberation over with—I support it, of course, because women are second-class citizens, as they are saying energetically and competently in many countries. » *The Golden Notebook*, 8.

> simply stands for the obvious, that any person has the same rights and responsibilities regardless of sex. To this day, I have not met one single Scandinavian or Nordic soul who would disagree.[269]

Doris Lessing et Märta Tikkanen affirment soutenir le mouvement des femmes ou le féminisme dans la mesure où ils pronent un statut égal de tous les citoyens. Tikkanen parle d'ailleurs des pays nordiques comme d'une utopie où le féminisme égalitariste serait conçu comme une évidence – or, si la pensée de l'égalité l'était dans les années 1990[270], le marqueur 'féministe' reste toujours un mot menaçant dont il faut expliquer le sens, comme le démontre Tikkanen elle-même dans l'entretien.[271] En ce qui concerne les autrices des années 2000, le féminisme de Stieg Larsson est affiché partout où on parle ou fait la publicité de sa trilogie. Selon sa compagne Eva Gabrielsson, « en 1972, il était déjà un féministe acharné », et son féminisme était d'apparence « égalitaire » – il s'agissait de « s'adresser de la même façon aux deux » sexes/genres, femmes et hommes[272]. Virginie Despentes affiche son féminisme dans *King Kong théorie* (2006), où elle développe ses propres définitions quant à ce mouvement qu'elle considère non pas comme égalitaire mais avant tout comme révolutionnaire[273].

---

[269] Thomas Romantschuk, « Helsinki: Märta Tikkanen », *Europe*, Apr 1998 : 375, 46. « Oui, je suis féministe, dit-elle, mais dans le sens véritable et premier du mot. C'est tout simplement évident que toute personne bénéficie des mêmes droits et devoirs, quel que soit son sexe. Jusqu'à aujourd'hui, je n'ai jamais rencontré personne de Scandinavie ou des pays du Nord qui dirait le contraire. »

[270] Elle ne l'est plus, il me semble, dans la Finlande des années 2010 avec la montée des mouvements politiques qui contestent l'utilité des organismes d'État qui ont été fondés, entre les années 1970 et 2000, pour promouvoir l'égalité. Sur la montée de l'extrême droite et la popularisation des idées qui questionnent la valeur d'égalité en Finlande, voir Tiina Rosenberg, *Arvot mekin ansaitsemme: kansakunta, demokratia ja tasa-arvo*, Helsinki, Tammi, 2014. Je traduis le titre : « Les valeurs finlandaises : le peuple, la démocratie et l'égalité ».

[271] Dans un recueil qui se demande s'il existe un « féminisme nordique », publié la même année 1998, les éditeurs argumentent que si les femmes ont pu, dans les pays nordiques, gagner une influence politique certaine, il s'agit, à la fin des années 1990, d'une situation où les prémisses de cette influence sont problématisées par la 'nouvelle Europe' et l'Union Européenne en particulier, le « défi le plus notable étant la situation incertaine et contestée de l'État-providence nordique ». Les chercheuses se demandent quelle va être la situation dans un Europe centralisée, gouvernée par des moyens procéduraux et des principes essentiellement différents de ceux où les femmes ont d'abord gagné leur pouvoir politique ». *Is There a Nordic Feminism?* Éd. Drude von der Fehr, Anna G. Jónasdóttir & Bente Rosenbeck, London, UCL Press, 1998, 5.

[272] Elle consacre un petit chapitre au féminisme dans son livre sur Stieg Larsson. Eva Gabrielsson & Marie-Françoise Colombani, *Millénium, Stieg et moi*, Paris, Actes Sud, 2011, 71-74. On n'a donc pas de déclaration de l'écrivain sur son féminisme, mais de nombreux témoignages de ses amies et collègues. Dans la mesure où le féminisme est entré dans la culture générale en Suède (ce qui ne veut pas dire que les pratiques citoyennes de tous les jours seraient informées par lui), ce n'est pas surprenant qu'un écrivain et un « homme de gauche » suédois se déclare féministe dans les années 2000.

[273] Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006. Je reviendrai au féminisme despentien plus loin dans ce chapitre.

Ouvrons maintenant les romans. Dans *Les hommes ne peuvent être violés*, on retrouve l'histoire de femmes qui renoncent à leurs soutiens-gorge – une histoire qui fait référence au *Women's Lib*, le mouvement féministe États-Unien de la deuxième vague.[274] C'est suite à cet événement que, dans la culture populaire anglophone, les féministes sont aujourd'hui également connues sous l'appellation de « *bra-burners* ».[275] Cette histoire fait écho à ce qui se passe sur le lieu de travail de la protagoniste du roman de Tikkanen. La narration évoque un événement « à l'époque de l'ancien directeur », quelques années auparavant, où une jeune femme était venue travailler « en T-shirt sans manche et sans soutien-gorge » :

> Cela avait aussitôt fait jaser.
> Eva n'aimait pas, mais Agneta avait dit que la façon de s'habiller ne regardait que l'interessée. Pourvu qu'on soit propre et pas négligée.
> Et puis, un mot de la direction avait été affiché près des armoires. 'Pour des raisons évidentes, le personnel est prié d'éviter de venir au travail en tenue trop estivale.'
> Il n'avait rien dit sur ce qu'il fallait porter sous la chemise, la simple pensée de mentionner ce détail aurait fait défaillir le Vieux. Le lendemain, la jeune fille en question portait une chemise à manches. Mais, parallèlement, Agneta et Tova avaient cessé de porter un soutien-gorge.
> En fait, c'était surtout parce qu'elles en étaient venues à parler de cela. (104)[276]

Tout commence par un incident anodin – une jeune femme « fait jaser » tout le monde en ne s'habillant pas « comme il faut ». Cette inconventionnalité suscite des commérages entre les collègues, et divise les opinions – ce qui fait, à la fin, que la protagoniste rejoint une docile « protestation » contre la direction, mieux connue sous le nom du « Vieux ». La narration met en évidence que le fait de porter un soutien-gorge ou non n'est pas tellement important ; l'important, c'est de se mettre du côté de la « jeune fille », contre le « Vieux ». (On voit ici réapparaitre le temps progressif du féminisme.) C'est en quelque sorte par hasard que cela arrive, juste parce qu'« elles en étaient venues à parler de cela ». Le hasard fait que, depuis, la protagoniste se sent

---

[274] On a mentionné, dans le premier chapitre, que le roman est dédiées aux femmes devenues héroïnes du *Women's Lib* états-Unien au début des années 1970.

[275] « Bra-burners » vient de la prostestation, devenu fameuse, à New Jersey en 1968, contre le concours de beauté *Miss America*, organisé par *New York Radical Women*, où les femmes ont jeté des objets « oppressants », y compris des soutiens-gorges, à une poubelle qu'elles appelaient « *freedom trash can* ». Elles ne les ont pourtant pas brûlé. « No More Miss America », Éd. Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writing From the Women's Liberation Movement,* New York Vintage Books, 1970, 521-524.

[276] « Det blev genast tissel loch tassel om det. / Eva ogillade men Agneta sa att kläderna var varsochens ensak. Bara man var hel och ren. / Sen kom det opp ett plakat nere vid klädskåpen. 'Av förekommen anledning bedes alltför sommarlätt klädsel undvikas i tjänsten' stod det. Det stod ingenting om vad man måste ha under blusen, blotta tanken på direktiv i den vägen skulle ha gett Gammelgrå svindel. Flickan hade en skjorta med ärmar dan därpå. Men Agneta och Tova slutade gå med bh i samma veva. / Egentligen var det mest för att de kommit att tala om det. » (75-76)

mieux sans soutien-gorge, bien qu'elle « n'en fa[sse] pas une histoire » (105) ou plutôt, qu'elle ne fasse pas de bruit à ce sujet (« *hon gjorde aldrig väsen av det* », 76). Ce n'est pas une chose que la protagoniste déclare à haute voix, mais le fait qu'elle ne porte pas de soutien-gorge trouve ses origines dans un choix fait entre femmes (pour la jeunesse) et contre l'autorité masculine (âgée). Cette petite histoire renvoie à un lien symbolique entre trois femmes, par référence aux « *bra-burners* », à *Women's Lib*.[277]

Chez Larsson, on fait référence à une autre histoire féministe qui fait partie du discours social (du moins dans les pays nordiques). Elle prend à nouveau sa source dans la deuxième vague féministe. On raconte que les femmes qui luttaient « au sein » du mouvement de gauche se sont rendu compte que certaines tâches domestiques, comme la préparation et le service du goûter, leur étaient réservées. Le questionnement de ce partage du travail a contribué au fait qu'elles sont devenues féministes. Dans les années 2000, cette inégalité dans la répartition des tâches de travail considérées comme ingrates existe toujours, souvent ancrée – avec le harcèlement sexuel – dans les pratiques de tous les jours.[278] La jeune protagoniste de la trilogie, Lisbeth Salander, entre dans le marché du travail en tant qu'assistante censée préparer le café et faire des photocopies. Son chef l'embauche pour rendre service à un vieil ami (l'ancien tuteur de la protagoniste), mais regrette sa décision tout de suite, parce que la nouvelle recrue ne fait pas ce qu'on attend d'elle. Après avoir compris que Lisbeth Salander est capable d'autres types de missions, Armanskij finit « par comprendre que Lisbeth ne préparerait jamais le café comme on l'attendait d'elle » (Tome 1, 122), mais, au contraire, elle attend d'être servie :

> – (...) Il vient, ce café ?
> Cette dernière réplique était destinée à Armanskij, qui sans tarder ouvrit le thermos qu'il avait commandé pour la réunion. D'un geste, il invita Salander à continuer.

[277] Voir le sous-chapitre 1.1.1.3. de cette étude.

[278] Voir, à ce sujet, le livre d'entretiens d'Eveliina Talvitie, *Keitäs tyttö kahvia*, Helsinki, WSOY, 2011. Je traduis le titre : « Prépare le café, ma petite ». Le titre est en fait un euphémisme : le livre raconte les expériences de harcèlement sexuel des femmes au sein des partis politiques. Anna G. Jónasdóttir et Drude von der Fehr parlent de cela – sur un niveau plus abstrait – dans leur Introduction pour *Is There a Nordic Feminism ?* Elle nomment les changements dans les visées féministes du paysage nordique ainsi : « 10 years ago (…) a main focus was on women's participation and visibility in politics, in paid work, in cultural activities. (…) today (…) the focus has widened. Also, concentration seems to have moved (…) to engage with the very preconditions/premises on which women were 'let in' in the first place, as well as with those which frame their possibilities today. This means that equality and difference – both as institutionalized principles (in law and other formal rules) and as rhetorical arguments – have come into focus. » *Op. cit.*, 4.

(Tome 1, 56, pdf)

Le refus de la protagoniste de préparer ou de servir le café sur son lieu de travail s'accompagne d'autres refus qui signifient le plus souvent le refus d'entrer dans le rôle de « femme »[279]. Avec son absence d'émotions et son refus du statut de « victime », Lisbeth Salander n'est pas du genre servile.

Le mot « féministe » apparaît une dizaine de fois dans la trilogie de Stieg Larsson, c'est-à-dire, à peu près aussi souvent que la mention des marques suédoises IKEA ou Billy's Pan Pizza.[280] Le premier champ d'utilisation du vocable, c'est le langage des médias. Ainsi, la rédactrice-en-chef Erika Berger ou l'avocate spécialisée en droit de la famille Annika Giannini sont désignées comme féministes. Elles pourraient bien se définir comme féministes elles-mêmes, mais la narration ne leur donne pas directement la parole à ce sujet : ce sont « les pages des magazines », les « débats à la télé » (Tome 1, 82), ou un chroniqueur « expert en l'art de dénigrer avec mépris tous ceux qui s'étaient engagés pour une cause » (Tome 1, 164) qui utilisent le mot « féministe » comme appellation. Le féminisme fait dans ces cas-là partie des appellations médiatiques. La narration montre comment le féminisme est, dans le discours social, devenue une « marque » qui apparaît, par exemple, en quatrième de couverture :

> Il s'assit sur la banquette de la cuisine et essaya de lire un roman, qui au dire de la quatrième de couverture était le début sensationnel d'une adolescente féministe. Le roman racontait les tentatives de l'auteur pour mettre de l'ordre dans sa vie sexuelle pendant un voyage à Paris, et Mikael se demanda si on l'appellerait féministe si lui-même écrivait un roman avec un vocabulaire de lycéen sur sa propre vie sexuelle. Probablement pas. (Tome 1, 149)[281]

Ici, le protagoniste Mikael Blomkvist se demande « si on l'appellerait féministe » s'il écrivait un livre pareil. Pour lui, ici, le mot « féministe » n'a pas sa place, puisqu'il

[279] On pourrait esquisser l'idée que la vie de la protagoniste reflète celle d'une femme blanche européenne mariée il y a quelques décennies (40 ou plus, dépendant du pays). Suite à sa position particulière, le fait qu'elle a un tuteur, qu'elle n'a pas de situation légale indépendante, pas de possibilité d'ouvrir un compte en banque ou de gagner avec son travail sans que cela passe par le tuteur. Elle n'a pas fait d'études non plus, et quand elle commence à travailler, c'est d'abord pour effectuer des tâches mécaniques. Elle a une maison (héritage de ses parents), ce qui fait qu'elle est plutôt privilégiée.

[280] Dans la version française, on retrouve le mot féminisme deux fois et le mot féministe onze fois ; dans la version suédoise, le mot féminisme n'apparaît qu'une fois, le mot féministe, pareil, onze fois.

[281] En suédois : « Han satte sig på kökssoffan och försökte läsa en roman som enligt baksidestexten var en sensationell debut av en tonårig feminist. Romanen handlade om författarinnans försök att få ordning på sitt sexliv under en resa till Paris, och Mikael undrade om han skulle kallas för feminist om han i gymnasial ton skrev en roman om sitt eget sexliv. Förmodligen inte. » (113)

s'agit simplement d'une jeune écrivaine qui raconte « sa vie sexuelle ». Or, prenant en compte les rapports asymétriques de genres, le livre pourrait bien être considéré comme féministe, dans la mesure où la vie sexuelle des femmes est toujours rarement définie par les femmes elles-mêmes dans le discours social[282]. Cet exemple témoigne du fait que dans la trilogie, l'appellation féministe est couramment utilisée dans l'espace médiatique, et souvent pour faire parler d'un produit ou d'une personne (dans le but de vendre). On pourrait ainsi parler d'une « instrumentalisation » du féminisme ; mais il s'agit aussi tout simplement du fait que le féminisme est un sociogramme du discours social.[283]

Quant à Erika Berger, une des féministes femmes, elle est nommée rédactrice en chef du plus grand journal suédois grâce à son féminisme, afin de donner « un coup de jeune » au « Grand Dragon » (Tome 2, 220). C'est pour créer un peu de polémique, mais pas trop. La narration explique que, du point de vue du directeur du groupe de média, « [p]acer une femme et féministe de surcroît à la tête de l'institution la plus conservatrice de la Suède des Mâles était un défi, c'était gonflé » (Tome 2, 220).[284] Or, il y a des éléments qui jouent en faveur d'Erika Berger mais que le directeur s'abstient de lui révéler : « Il ne le dit pas, mais il s'agissait aussi de classe sociale. Erika avait le bon passé, elle était issue du bon milieu. » (Tome 2, 221)[285]. Ainsi, d'autres facteurs que le genre entrent également en jeu, des facteurs dont Erika Berger n'est pas, selon la narration, au courant. Si elle avait été, de plus, non-blanche ou issue d'une classe défavorisée, par exemple l'enfant de parents ouvriers d'origine finlandaise, la direction du groupe de média ne l'aurait pas choisie. Le chroniqueur mentionné plus haut, qui attaque celleux qui s'engagent « pour une cause » et que la narration décrit ironiquement comme « le parfait insipide en costard-cravate », écrit ainsi, au sujet de la situation de la revue *Millenium* à la tête de laquelle Erika Berger

[282] Je vais y revenir dans les deux parties à venir de cette étude.

[283] Il est intéressant que la seule personne qui réfléchit sur son rapport au signifiant « féministe », c'est le protagoniste homme qui fait partie des « bons » du roman policier. Cela est peut-être lié au fait que pour les personnages femmes de la trilogie, le féminisme n'est pas un choix choquant mais – comme d'ailleurs dans la société suédoise contemporaine – il a une place plus ou moins « normalisée » dans le discours social. C'est également la signe d'une certaine manque d'entr'elles, dont je parlerai dans la suite : il y a tout simplement pas tellement de dialogues ou de monologues des personnages femmes dans la trilogie, où une réflexion sur leur rapport avec le féminisme pourrait prendre place.

[284] En suédois : « Att sätta en kvinna och feminist som chef för Det Manliga Sveriges mest värdekonservativa institution var utmanande och fräckt. »

[285] En suédois : « Han hade inte sagt det, men det var också en klassfråga. Erika kom från rätt bakgrund och miljö. »

travaille avant de rejoindre le « Grand Dragon » : « La rumeur court que *Millenium* est en train de sombrer, bien que sa directrice soit une féministe en minijupe et qu'elle nous fasse des mines à la télé » (Tome 1, 164)[286]. La « féministe en minijupe » est une figure du discours social qui passe plutôt bien dans les médias, du moins dans la tête d'une revue engagée qui attire un lectorat jeune. L'article du chroniqueur est inséré dans la narration pour montrer que l'apparance compte toujours pour les femmes, et détermine leur « traitement » dans les médias. Erika Berger incarne un personnage qu'on appellerait, dans la *feminist theory*, post-féministe : la femme d'affaires « issue du bon milieu », féministe et féminine, en minijupe et talons hauts, brillante et couronnée de succès[287].

L'avocate Annika Giannini est une autre figure féministe de la trilogie, plutôt proche d'Erika Berger :

> Elle s'était engagée comme avocate de femmes maltraitées, avait écrit un livre sur ce sujet et était devenue un nom respecté parmi les féministes. Pour couronner le tout, elle s'était engagée politiquement au côté des sociaux-démocrates. (Tome 2, 227)[288]

Or, ici, la narration ne cite pas un chroniqueur mâle, mais se réfère aux « féministes » comme à un groupe qui a une certaine force politique, dont l'opinion a de la valeur. Cette apparition du mot féministe se réfère à un autre champ d'utilisation du vocable dans la trilogie. Il y a notamment des organisations et des revues féministes : il existe un féminisme qui informe, qui produit du savoir. Ainsi, la protagoniste Lisbeth Salander s'intéresse à ces revues, quand elle s'engage dans une enquête sur la prostitution :

> Elle trouva plusieurs textes sur ou de Mia Bergman. Quelques années plus tôt, elle s'était fait remarquer par un rapport sur la manière différente dont la justice traitait les hommes et les femmes. Son rapport avait été repris dans des éditoriaux et des articles de fond dans les revues de plusieurs organisations féministes ; Mia Bergman avait personnellement contribué au débat avec plusieurs articles. Lisbeth Salander lut avec grande attention. Certaines féministes considéraient ses conclusions comme

[286] « Ryktet går att Millennium är på väg att haverera trots att chefredaktören är feminist i kortkort och plutar med läpparna i TV. » (125)

[287] Sur le pourquoi et le comment théoriser ces figures (qui sont souvent surtout des jeunes femmes, où la trilogie de Larsson diffère un peu de la norme, mettant plutôt en lumière des femmes d'affaires de plus de 40 ans) et leur succès « fondé non sur le féminisme mais sur l'individualisme féminin », voir Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture, and Social Change*, London, SAGE, 2009 ; *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, éd. Yvonne Tasker & Diane Negra, Durham, Duke University Pree, 2007, 16.

[288] « Hon hade engagerat sig som advokat för misshandlade kvinnor, skrivit en bok i ämnet och blivit ett respekterat namn. Till råga på allt hade hon engagerat sig politiskt för socialdemokraterna, vilket föranledde Mikael att reta henne för att vara en politruk. »

> importantes alors que d'autres critiquaient Mia Bergman et l'accusaient de 'répandre des illusions bourgeoises', sans que soit pour autant précisé ce qu'étaient ces illusions bourgeoises. (Tome 2, 196-197)[289]

Ici, les féministes constituent également un groupe hétérogène : toutes les féministes ne sont pas d'accord les unes avec les autres. L'association du féminisme avec différents courants qui s'accusent mutuellement de véhiculer des « illusions bourgeoises » fait apparaître un débat entre les féministes sur les alliances politiques des unes et des autres.

Le féminisme existe également, dans la trilogie, en tant que « sous-culture » spécifique. La protagoniste et sa compagne Miriam Wu sont associées à un mouvement que les journaux à scandale – dont l'ignorance des faits devient claire dans la narration – commencent à appeler les « lesbiennes satanistes ». La narration met en scène comment ces mêmes journaux dessinent les différentes sous-cultures féministes en liaison avec le mouvement LGBT en cherchant à choquer les lecteurs :

> L'article établissait qu'il s'agissait d'une variante féministe louche et élitiste dans la périphérie du mouvement gay et qui s'exprimait entre autres dans un *'bondage workshop*' lors de la Gay Pride. Pour le reste, le texte se basait sur des citations d'un article de Miriam Wu vieux de six ans et qu'on pouvait éventuellement qualifier de provocateur, qu'elle avait publié dans un fanzine féministe et qu'un reporter avait déniché. (Tome 2, 390)[290]

Dans le même article, on parle également d'un club « anarcho-féministe » à Kreuzberg, à Berlin. En citant ces journaux qui parlent des « sous-cultures » féministes et LGBT sans les connaître, la narration du roman continue à mettre en scène les hiérarchies de savoir et de connaissance qui apparaissent dans le discours social. En même temps, ces informations contribuent à (d)écrire le féminisme comme un phénomène vivant, multiforme, et associé à différents groupes de gens, de différentes professions, âges et classes sociales.

---

[289] « Hon hittade flera texter om eller av Mia Bergman. Några år tidigare hade hon väckt uppmärksamhet med en rapport om särbehandling av män och kvinnor i domstolar. Denna hade föranlett både ett antal ledarstick och inlägg på olika kvinnoorganisationers debattsidor; Mia Bergman hade själv bidragit med flera av de sistnämnda inläggen. Lisbeth Salander läste uppmärksamt. Vissa feminister ansåg att Bergmans slutsatser var viktiga, medan andra kritiserade henne för att 'sprida borgerliga illusioner'. Exakt vari de borgerliga illusionerna bestod framgick dock inte. » (147)

[290] « Artikeln fastslog att det handlade om en skum och elitistisk feministisk avart i gayrörelsens utkanter och som bland annat tog sig uttryck i en 'bondage workshop' på Pridefestivalen. I övrigt byggde texten på citat från en sex år gammal och möjligen provocerande text av Miriam Wu från ett feministiskt fanzine som en reporter hade kommit över. » (300-301)

La première fois que la lectrice rencontre le mot « féminisme » dans le texte français de la trilogie, il est suivi par « sciences occultes », et la deuxième fois (et il apparaît deux fois uniquement dans la traduction française), c'est quand l'éditrice en chef du magazine *Millénium*, Erika Berger, dit vouloir inclure dans son journal « davantage de reportages d'investigation, sur le féminisme ou des sujets d'actu comme ça » (Tome 1, 290)[291]. Le commentaire de Berger apparaît quand elle explique que 70% des nouveaux abonnés du magazine *Millenium* sont des femmes et que « l'abonné type » est « un salarié moyen en banlieue avec un boulot qualifié : profs, petits cadres, fonctionnaires ». En suédois, Berger dit qu'elle veut plus de reportages d'investigation sur « par exemple les questions qui concernent les femmes »[292]. Erika Berger pense en effet qu'il existe des questions qui concernent spécifiquement les femmes, et en suédois elle dit cela sans évoquer le féminisme. Le glissement, dans la version française, des « questions qui concernent les femmes » au « féminisme ou des sujets d'actu comme ça » est intéressant. Deux choses se superposent : d'abord le glissement des « questions concernant les femmes » au « féminisme » et ensuite le classement de ce dernier parmi « les sujets d'actu comme ça ». Il semblerait que, par son choix de mots, Erika Berger, en tant que « femme et féministe de surcroit », comprend très bien que toutes les femmes ne sont pas féministes, mais estime important d'essayer de les cibler à l'aide d'enquêtes spécifiques. La traduction, par contre, transforme les questions qui s'adressent spécifiquement aux femmes, dans leur vie de salariées, par exemple, en « féminisme ou des sujets d'actu comme ça ». Dans une tournure de traduction culturelle, le contexte français veut mentionner le féminisme, bien que le geste de Berger soit plutôt dans le fait de vouloir enquêter sur les problèmes spécifiques d'un groupe social. En même temps, la version française réinscrit le féminisme dans le langage médiatique, où il fait partie des « sujets d'actu comme ça ».

Dans *Apocalypse bébé,* le marqueur féministe n'apparait que dans la partie où la narration se fait du point de vue de la jeune protagoniste, Valentine alias Apocalypse bébé, qui se fait exploser à la fin du roman, en protestation contre tout et pour rien.

[291] « fler artiklar om fackliga frågor med koppling till TCO och den sortens texter, men också mer undersökande reportage om till exempel kvinnofrågor. » (226)
[292] En suédois « *till exempel kvinnofrågor* » ; traduit en anglais « *women's issues for instance* » et en finnois : « *esimerkiksi naisia koskevista kysymyksistä* ».

Avant de fuguer afin de se procurer la bombe, elle rencontre une jeune femme, Magali, la leadeuse d'un groupe de jeunes altermondialistes qui s'intéresse à « l'industrie de la viande, la situation du Venezuela, les opérations boursières ou la discographie de Crass » (288). C'est elle qui lui parle du féminisme :

> Magali, en fait, était assez drôle. Elle avait un cerveau qui marchait comme un rouleau compresseur. On ne s'y attendait pas, à cause de la délicatesse de ses traits, sa peau porcelaine, et ses lèvres de petite poupée. Mais une fois qu'elle se laissait aller, chaque fois qu'elle disait quelque chose, c'était brutal. Pourtant, elle s'exprimait bien, comme une première de la classe – le grand-père de Valentine aurait dit d'elle qu'elle était très articulée. Magali était féministe dièse, sans la moindre concession dans le discours, mais ne fréquentait que des garçons. (286-287)

Magali sait mener un discours et n'a pas uniquement des opinions sur le féminisme, mais également « sur la question d'Israël » ou sur le « goût pour le luxe » de Valentine, qui, après un moment, « préfère zapper la bande » (299), parce qu'elle ne supporte pas le jugement de Magali mais aussi, elle se l'avoue, par jalousie. Pour Magali, le féminisme fait partie de son mode de vie alternatif; or, la remarque sur le fait qu'elle ne fréquente que les garçons dit quelque chose sur ses idées, qu'on pourrait, dès lors, interpréter dans un cadre « post-féministe » : Magali est en fait une jeune femme belle et « articulée » pour laquelle il ne s'agit pas de se lier avec des femmes. Elle est l'équivalent des féministes couronnées de succès en minijupes, qui avancent toutes seules dans un monde d'hommes. Devenue extrémiste, Valentine a son point de vue sur un certain féminisme :

> Un mouvement politique n'est validé que s'il a fait des morts. Sinon, c'est du féminisme : un hobby pour femmes entretenues. Il faut la violence. Sinon, personne n'écoute. (150)[293]

Pour l' « Apocalypse bébé », enfant d'un écrivain égocentrique issu d'une bonne famille française et de la fille d'immigrés nord-africains élevée dans une banlieue de Paris[294], le féminisme n'est pas la réponse, mais fait partie de tout ce qui a échoué à revigorer un « nous » qui n'a jamais existé pour Valentine. Si le féminisme n'est

[293] En finnois : « Poliittinen liike voi oikeuttaa olemassaolonsa vain kuolonuhreilla. Muuten se on pelkkää feminismiä: ylläpidettyjen naisten harrastus. Väkivalta on tarpeen. Muuten kukaan ei kuuntele. » (317)

[294] Voici comment sa mère – qui a abandonné sa fille – explique la naissance de Valentine : « Si vous saviez le nombre de conversations sur les tagines et les cornes de gazelle que j'ai dû tenir dans des dîners… À gauche, c'était les pires, ils avaient peur qu'on oublie nos racines. Moi, comme n'importe quelle fille de mon âge, c'est tout ce que je demandais, oublier d'où mes parents venaient. Je suis vite tombée enceinte, j'étais contente, je me voyais bien femme au foyer et lui qui écrirait ses trucs… J'aimais bien François. Mais même ses amis ouverts d'esprit qui comprenaient qu'il me mette dans son lit lui ont dit de faire attention. Que je risquais de retourner au bled avec la petite. Le bled, qu'est-ce que j'irais y foutre ? Il y a un salon Carita, là-bas ? » (183)

qu'un « hobby pour femmes entretenues », il fait partie d'un « nous » (d'une communauté normâle) que Valentine rejette.

2.2 Le réalisme, le féminisme et la parodie dans le *Carnet d'or*

2.2.1 L'ironie, la lecture réaliste et le sujet du savoir

Si l'expression « femme libre » peut-être considérée ironiquement dans *Le Carnet d'or*, c'est parce que la narration à la fois met en scène et questionne ce sociogramme, qui évoque un slogan du mouvement des femmes. La lecture-double commence déjà avec le titre « *Free Women* », qui veut dire à la fois « femmes libres » et « libérez les femmes ». Plusieurs chercheuses argumentent que la partie « *Free Women* » du *Carnet d'or* est une parodie de l'imaginaire réaliste anglais ou du « roman féminin conventionnel »[295]. Que veut-on dire par parodie dans ce cas-là ? La parodie présuppose une double-lecture. Une certaine duplicité du dit fait déjà partie du réalisme, ce que démontrent nombreuses études sur l'ironie chez les écrivaines et écrivains réalistes.[296] Voyons d'abord quelle est la place de l'ironie dans le roman réaliste normâle, pour réfléchir ensuite à la parodie proposée par *Le Carnet d'or*.

Catherine Belsey étudie l'ironie comme un des moyens qu'utilise couramment le roman réaliste du XIX^{e} siècle, qu'elle nomme « classique », pour créer de l'unité : le point de vue unique, le discours maître ou la conscience unie que ce genre de réalisme produirait. Selon elle, l'histoire réaliste classique est composée de façon à conduire les lecteurs et les lectrices vers une solution où les différentes voix se retrouvent et forment, à la fin, *un* accord commun, harmonieux, une fin où la *closure* (la conclusion) est également *a disclosure* (une révélation). Son travail rejoint dans ce sens celui de Leo Bersani[297] : tous deux cherchent à critiquer le roman réaliste classique pour son excès de cohérence. Fortement influencés par des penseurs tel que

[295] Alice Ridout, *op. cit.*, 11 ; Linda S. Kauffman, *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992, 17 ; Magali Cornier Michael, *Feminism and The Postmodern Impulse. Post World War II Fiction*, New York, State University of New York, 1996, 97.

[296] Dans la formation de la littérature française, on pourrait dire que le travail de Gustave Flaubert « incarne » une certaine ironie réaliste. L'ironie a été aussi beaucoup étudiée chez Balzac, par exemple. Dans la littérature anglaise, une forme d'ironie est souvent associée à Jane Austen.

[297] Et, plus largement, les critiques du réalisme étudiés dans le chapitre précédent. Son point de vue est informé par une collection des penseurs français de « *French Thought* » (Lacan, Barthes, Derrida, Althusser).

Jacques Lacan, ils cherchent le « manque » ou le « sujet divisé » que le roman réaliste ne met pas en évidence puisqu'il contient toujours, à la fin, *une* voix narrative (ou *l'auteur* implicite) qui chercherait à se mettre d'accord avec *le* point de vue du *lecteur* (implicite), pour accéder à la clôture réaliste. L'analyse de Catherine Belsey vise, dès lors, à montrer comment l'ironie fonctionne dans le roman réaliste comme un facteur d'unification. Elle argumente que le modèle normâle du roman réaliste est celui où les discours du sujet de l'*énoncé* (celui des personnages, de l'histoire du roman) et du sujet de l'énonciation (la narration, la voix d' « auteur ») convergent graduellement jusqu'à la fusion triomphante au moment de la clôture[298]. Pour Belsey, la forme même du roman réaliste confirme un type de lecture où sont produits – parallèlement – les positions de l'auteur, du narrateur, du lecteur et du personnage. Ainsi, dans la lecture conventionnelle[299] du roman réaliste, il s'agit avant tout de *knowing*[300] : savoir ce qui va se passer, deviner comment l'histoire va se terminer, être confirmé dans ce savoir qui sera partagé finalement entre l'auteur et le lecteur.

Ainsi, Catherine Belsey argumente que l'ironie, bien qu'elle implique une double-lecture, n'empêche en rien la confirmation de la position transcendante du lecteur par rapport au récit. Ce dédoublement ne contribue pas à questionner le sujet du savoir ou de la conscience :

> The reader assumes a position of knowledge – of a history, a 'truth' of the story which may not be accessible to a dramatized narrator who, as a character in the text, is a subject of the *énoncé*. […] Robert Langbaum perfectly describes the common reading experience in which the knowledge of the reader seems to surpass the knowledge of the author, so that author and reader independently produce a shared meaning which confirms the transcendence of each:
> It can be said of the dramatic monologue generally that there is at work in it a consciousness, whether intellectual or historical, beyond what the speaker can lay claim to. This consciousness is the mark of the poet's projection into the poem ; and it is also the pole which attracts our projection, since we find in it the counterpart of our own consciousness. (Langlam 1963, p. 94)
> Irony thus guarantees still more effectively than overt authorial omniscience the

[298] Catherine Belsey, *op. cit.*, 78-79.

[299] Catherine Belsey proposera ensuite elle-même de nouvelles façons de lire, parce que, comme elle dit : « I am concerned at this stage primarily with ways in which [texts] are conventionally read : conventionally, since language is conventional, and since modes of writing as well as ways of reading are conventional, but conventionally also in that new conventions of reading are available […] » (69). Je traduis : « Je m'intéresse principalement, à ce stade, aux manières dans lesquelles les textes sont conventionnellement lus, car le langage est conventionnelle et les modes d'écriture aussi bien que les manières à lire le sont aussi, mais j'entend également, par le mot 'conventionnel', le fait que de nouvelles conventions de lectures sont disponibles […] »

[300] Belsey parle de « *knowing subject* », *op. cit.*, 69.

subjectivity of the reader as the source of meaning.[301]

La cohérence qu'associe Belsey au roman réaliste confirme la subjectivité savante du lecteur et de l'auteur qui sont ainsi confortés dans leur savoir (ce qu'ils savaient déjà) et dans leur identité, que l'histoire du roman réaliste ne secouerait guère. Le projet du roman réaliste est, pour Catherine Belsey, entièrement lié à la création et la confirmation du sujet de savoir qui est aussi le sujet de l'idéologie[302]. Le réalisme s'intéresse, dans cette analyse, à mettre en scène une vérité non-contradictoire (une vérité plus ou moins critique du monde mise en scène) qui offre au lecteur la position de sujet du savoir – « *a knowing subject* » ou « *a position fixed in 'knowing' subjectivity* » – comme la base de la compréhension du monde et de l'action qui suivra cette compréhension. L'ironie ne fait que confirmer, selon Belsey, la position transcendante du sujet du savoir.

J'ai délibérément traduit les notions sur lesquelles se base Catherine Belsey – *reader, author, narrator* – de façon conventionnelle en français de nos jours, c'est-à-dire au masculin. La question qui se pose, dès lors, est celle du fonctionnement de l'ironie (et de la parodie) *postnormâle* dans ses rapports avec un sujet du savoir qui n'en est pas *un*.[303] Pourrait-on définir le réalisme postnormâle comme la tentation de créer ou de confirmer des conventions de lecture différentes, des lectrices et des lecteurs différents, des communautés de lecture nouvelles ? Comme la tentation de questionner l'idée d'un-sujet-qui-sait-toujours-déjà-d'avance ?

Revenons à la double-lecture parodique. Dans la mesure où la parodie nécessite une double-lecture ou une duplicité du dit, elle peut être comprise comme une forme

[301] Catherine Belsey, op. cit., 79. Elle cite Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, New York, Norton, 1963. « Le lecteur adopte une position de savoir – de l'Histoire, d'une vérité de l'histoire qui n'est pas forcément accessible au narrateur dramatisé qui, en tant que personnage du récit, est sujet de l'énoncé. […] Robert Langbaum décrit parfaitement l'expérience commune de la lecture dans laquelle le savoir du lecteur semble excéder le savoir de l'auteur si bien que l'auteur et le lecteur produisent, indépendamment l'un de l'autre, une signification partagée qui confirme la transcendance propre à l'un et à l'autre : 'On peut dire du monologue dramatique qu'il s'y développe, en général, une conscience, intellectuelle ou historique, au-delà de celle dont l'énonciateur peut se réclamer. Cette conscience est la marque de la projection du poète dans le poème ; c'est aussi le pôle qui aimante notre projection, dans la mesure où nous y trouvons la contrepartie de notre propre conscience.' (Langbaum 1963, p. 94) Plus efficacement encore que l'omniscience auctoriale manifeste, l'ironie fonde ainsi la subjectivité du lecteur en tant que source de la signification. »

[302] Elle continue ainsi la critique idéologique du réalisme dont il a déjà été question.

[303] En référence à Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de minuit, Collection « Critique », 1977.

d'ironie. La définition de la parodie de Linda Hutcheon (née 1947) pose la double-lecture comme une des conditions de la parodie. La chercheuse canadienne remonte à l'étymologie du mot tout en allant au-delà de son sens comme « contre-chanson ». Elle met l'accent sur la « nature discursive » du concept, sensible selon elle dans le mot *odos* (chanson), et une signification alternative du préfixe *para*, « à côté » ou « près de », qui indique, pour elle, plutôt une relation d'intimité ou d'accord, et non pas de contraste :

> Parody, then, in its ironic 'trans-contextualization' and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the background text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as deconstructive. The pleasure of parody's irony comes not from humour in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual 'bouncing' (to use E. M. Forster's famous term) between complicity and distance.[304]

Cette citation rassemble plusieurs notions qui concernent le roman postnormâle. La trans-contextualisation, l'inversion et l'incorporation font écho aux co(n)-textes du normâle re-(d)écrits dans le roman postnormâle. La distance, l'investissement et le va-et-vient impliquent un rapport mouvant, qui apparaît également dans le marqueur post-. Le plaisir et la complicité désignent une sensibilité postnormâle qui n'est pas à la portée de tous les lecteurs, mais qui nécessite un apprentissage. On verra comment cela se développe dans et autour du *Carnet d'or.*

2.2.1.1 « It could be read as parody, irony, or seriously »

Lisons d'abord ce qui se passe dans le *Carnet d'or*, où la question de la parodie et de l'ironie comme tropes littéraires est posée notamment sous forme de deux incidences. La première est l'histoire racontée par Anna Wulf dans le carnet noir[305]. Elle y (d)écrit comment elle a fait l'erreur de promettre d'écrire un scénario de film à partir

---

[304] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*: *The Teachings of Twentieth Century Art Forms,* Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1985, 32. « Alors, la parodie, dans sa 'trans-contextualisation' et dans son inversion, est une répétition avec différence. Elle implique une distance critique entre le texte de fond qu'on parodie et le nouveau travail qui l'incorpore, une distance souvent signalée par l'ironie. Mais cette ironie peut être ludique aussi bien que dépréciative ; elle peut être constructive aussi bien que déconstructive. Le plaisir de l'ironie dans la parodie ne vient pas en particulier de l'humour mais du niveau d'engagement de la lectrice dans le « va-et-vient » intertextuel (pour utiliser le fameux terme 'bouncing' d'E. M. Forster) entre complicité et distance. »

[305] Ce carnet questionne le travail de romancière en réfléchissant les expériences d'Anna Wulf en Afrique et notamment leur transformation d'abord en fiction, ensuite en roman et ensuite en argent dans le système capitaliste, d'où le *white guilt* avec lequel débatte l'écrivaine.

de son roman à succès *Frontiers of War*. La seule chose qu'elle arrive à écrire est un scénario parodique. Son agent le trouve pourtant parfait :

> The man at the synopsis desk was pleased by this; began discussing how to make the story 'less upsetting' to the moneybags—for instance, the heroine should not be a faithless wife, which would make her unsympathetic, but the daughter of the cook. I said I had written it in parody whereupon, after a moment's annoyance, he laughed. […] 'Well, Miss Wulf, you're learning that when you're eating with the devil the spoon has got to be not only a long one, but made of asbestos—it's a perfectly good synopsis and written in their terms.' When I persisted, he kept his temper and enquired, oh very tolerantly, smiling indefatigably, whether I didn't agree that in spite of all the deficiencies of the industry, good films got made. 'And even films with a good progressive message, Miss Wulf?' He was delighted at finding a phrase guaranteed to pull me in (...) (78)[306]

Anna Wulf n'arrive d'ailleurs plus rien à écrire de façon « sérieuse » et regrette son roman qui repose sur ses propres expériences en Afrique et qu'elle voit maintenant comme un petit roman occidental parfaitement conventionnel. Son sentiment de culpabilité est lié au progressisme de son propre roman auquel elle ne croit plus; s'y associe la culpabilité qui vient avec l'argent. Le fait d'écrire son scénario de façon parodique est une façon de s'éloigner du roman du réel réaliste, de reconnaître la part de convention dans la construction de son propre roman, et de prendre une distance critique avec l'institution littéraire (l'édition, les critiques, l'agent, tout le système qui constitue l'industrie littéraire). L'agent au guichet ne remarque pas d'abord la parodie, et quand il en est informé, il rit, case l'écrivaine en face de lui parmi les « progressistes », et se dissocie de l' « industrie » pour laquelle il travaille, parlant de « leurs termes ». À nouveau, cet agent anonyme apparaît, qui définit d'avance les règles du jeu : « *they* ».

Le deuxième incident dans lequel il est question de double-lecture se situe dans le carnet rouge qui décrit le graduel désillusionnement de la protagoniste par rapport aux idéaux communistes et à son travail d'écrivaine. Elle reçoit des textes à la rédaction de revue du parti, et dans une des dernières réunions du « *writers' group* »

[306]« Le type du bureau des synopsis a bien aimé l'histoire ; il a commencé à discuter comment on pourrait rendre l'histoire 'moins troublante' pour le consommateur : ainsi, il vaudrait mieux que l'héroïne ne soit pas une épouse infidèle, ce qui la rend antipathique, mais plutôt la fille du cuisinier. J'expliquai que j'avais écrit cela de manière parodique et, après avoir été contrarié, il se mit à rire. […] 'Eh bien, mademoiselle Wulf, vous apprenez que, lorsqu'on déjeune avec le diable, il faut une cuillère qui soit non seulement longue mais en amiante – c'est un excellent synopsis, écrit dans les termes qu'il faut.' Comme je persistais, il garda son sang-froid et me demanda, oh ! avec une grande indulgence et un inlassable sourire, si je ne pensais pas que, malgré toutes les insuffisances de l'industrie cinématographique, il existait parfois de bons films. 'Et même des films avec un bon message progressiste, mademoiselle Wulf ?' Il était ravi d'avoir trouvé une phrase pour me piéger… » (113)

communiste, elle décide de lire un de ces récits aux membres présents, pour voir leur réactions :

> I made tea, and then I remembered a story that was sent to me last week. By a comrade living somewhere near Leeds. When I first read it, I thought it was an exercise in irony. Then a very skilful parody of a certain attitude. Then I realised it was serious—it was at the moment I searched my memory and rooted out certain fantasies of my own. But what seemed to me important was that it could be read as parody, irony, or seriously. It seems to me this fact is another expression of the fragmentation of everything, the painful disintegration of something that is linked with what I feel to be true about language, the thinning of language against the density of our experience. However, when I'd made the tea, I said I wanted to read them a story. (301)[307]

Remarquons d'abord que le passage note bien (deux fois) le fait que c'est la protagoniste (le seul membre féminin du groupe) qui sert le thé. La compréhension de l'ironie se confirme ici, selon la protagoniste, être quelque chose d'ancré dans une certaine posture intellectuelle, comme on l'avait déjà vu dans la citation précédente. L'ironie semblerait être une posture énonciative qui va à l'encontre d'une lecture sérieuse ; la parodie serait la parodie *de* quelque chose – ici, d'une « certaine attitude ». Or, il y a une « complicité » entre l'ironie et la parodie : une fois qu'on a distingué l'ironie, s'ouvrent également les possibilités d'une lecture parodique.

Le texte dont il s'agit est le récit d'un voyage en Union Soviétique, un texte « reproduit » dans le carnet rouge et dans lequel Staline apparaît comme une figure paternelle sympathique. La lecture du texte est suivie par un silence peu confortable. Ensuite un des membres dit : « *Good honest basic stuff.* » Une chose qui, note la narratrice, « pouvait vouloir dire n'importe quoi ». La protagoniste déclare ensuite, aux camarades, qu'elle avait elle-même eu exactement le même fantasme que le texte mettait en évidence, avec une petite différence, et : « il y eut assitôt un éclat de rire général nuancé de malaise ». Le même membre qui a parlé de l'« honnêteté » du récit continue, alors, « J'ai d'abord cru que c'était une parodie – ca donne à réfléchir, non ? » La réunion se termine dans une entente de la fin de la foi communiste, mais l'ambiance est chargée d'hostilité : « Tandis que nous nous séparions, la pièce était

[307] « Je fis du thé, puis me rappelai un manuscrit que j'avais reçu la semaine précédente d'un camarade de la région de Leeds. À première lecture, j'avais d'abord pensé qu'il s'agissait d'un exercice de style. Puis d'une excellente parodie de certaines attitudes. Enfin je compris que c'était sérieux… lorsque je fouillai ma mémoire et que je mis à nu certaines de mes propres visions. L'important en tout cas résidait dans le fait que l'on pût lire ce texte ou comme une parodie ou sérieusement. Nouvelle preuve de la fragmentation de tout, de la douloureuse désintégration liée à ce que je ressens à propos du langage : l'appauvrissement du langage face à la densité de notre expérience. Quoi qu'il en soit, lorsque j'eus servi le thé, je déclarai que je voulais leur lire une histoire. » (447)

chargée d'hostilité : nous nous nous aimions pas les uns les autres, et nous le savions. » (452).[308] La lecture sérieuse signifiait ici une foi dans le courant d'idées et de récits commun au membres du groupe. C'est cette foi là qu'une lecture parodique remet en question. De nouveau, la protagoniste revient à la métaphore de fragmentation, de décomposition, pour tenter de décrire la fin de cette communauté (de lecture) dont elle fait partie. Une lecture sérieuse du « réalisme socialiste » impliquait un engagement sérieux dans le communisme ; les deux ne sont plus possible.

Si la reconnaissance de l'ironie dépend de la lecture, cette lecture nécessite l'existence d'un genre, d'un ensemble de conventions qu'on peut répéter avec différence, et d'un co-texte, d'un discours social englobant un ensemble de « faits » accessibles à tous et à toutes. En ce qui concerne le premier incident, le genre en question est le cinéma « romantique » destiné au grand public, tandis que les faits du discours social ont affaire avec le changement de l'agent au guichet par rapport à la personne en face de lui : une fois qu'il a compris que la posture de la protagoniste engage un mépris envers ce genre, il peut la ranger parmi les « intellos progressistes ». Il ne s'ensuit pas de sentiment de communauté (positif ou négatif), mais l'expérience de la lecture parodique est partagée et partage en même temps les deux personnes : pour Anna Wulf, sa parodie répond à des intentions « graves » puisqu'elle traduit son manque d'intérêt à vendre son scénario (ce qui est lié à son sentiment de culpabilité et de souffrance) ; pour l'agent au guichet, peu importent ces intentions (qu'il peut d'ailleurs bien comprendre). Les deux incidents (d)écrits qui portent sur la parodie ne conduisent pas à renforcer quelque *sentiment de communauté* entre la protagoniste et l'agent, ou dans le « writers' group » communiste, mais mettent en scène la désillusion d'une élite culturelle et politique. On pourrait penser qu'une double lecture épaissit la langue, y rajoutant des couches, or, elle signifie ici « l'appauvrissement du langage [*language*] face à la densité de notre expérience ». La lecture parodique signifie ici une posture intellectuelle : un moment où le « réalisme socialiste » et le « récit romantique » ne marchent plus, où « l'intellectuelle qu'est Anna Wulf » ne peut plus les prendre au sérieux, suite aux circonstances historiques, à la

[308] « As we separated, the room was full of hostility: we were disliking each other, and knew it. » (304)

« progression » du temps. Une double-lecture signifie ici un entrecroisement de la lecture et de la politique : une lecture qui ne se détache pas des questions sociétales.

2.2.1.2 La parodie et les communautés de lecture

Les chercheuses qui lisent la partie « Femmes libres » du *Carnet d'or* comme une parodie du roman réaliste conventionnel défendent, en même temps, l'idée que le roman met en question la transparence de la langue ou l' « illusion représentationnelle ». Ainsi, le roman dépasserait, en quelque sorte, le réalisme et questionnerait ce que j'ai appelé le normâle – soit sous sa forme d'« hégémonie des mâles bourgeois blancs » soit sous sa forme de « nostalgie de l'identité cohérente et unifiée » qui repose sur les catégories binaires :

> As a piece of writing aimed at human beings, *The Golden Notebook* necessarily uses language even if it simultaneously calls language into question. By questioning the way in which language as an ordering mechanism has been employed by Western culture to ensure the hegemony of white bourgeois males, Lessing's novel challenges Western male-centered culture itself.[309]

> *The Golden Notebook*'s vision of postmodern fragmentation is reflected in the form (a combination of letters, diaries, notebooks, novellas, journals, and news reports) and in the characterization of Anna Wulf. To Lessing, the nostalgia for a coherent, unified identity is a disabling fiction, closely aligned to the limitations of the conventional realist novel as a genre. Language encourages us to dichotomize and to label those in foreign lands as alien, threatening 'others.'[310]

Ces chercheuses considèrent ainsi le roman dans ses relations avec les questionnements féministes, postmodernes ou poststructuraux et postcoloniaux. Pour elles, c'est en minant la logique binaire que le roman met en scène à la fois son féminisme (postmoderne et postcolonial) et le questionnement du roman réaliste. Ma proposition, c'est de lire le roman comme participant à la fois au réalisme, au féminisme, au normâle et à son post-. Une étude de l'histoire de sa réception ouvre la question des lectures féministes et postnormâles dans leur rapport avec le réalisme.

---

[309] Magali Cornier Michael, *op. cit.*, 104. « En tant que texte adressé à des êtres humains, The Golden Notebook emploie nécessairement la langue, bien qu'en même temps, il la remette en cause. En interrogeant la manière par laquelle la langue, ce mécanisme de mise en ordre, a été exploitée par la culture occidentale pour assurer l'hégémonie du mâle bourgeois blanc, le roman de Lessing met au défi cette même culture occidentale centrée sur le mâle. »

[310] Linda Kauffman, *op. cit.*, xiv. « Pour Lessing, la nostalgie d'une identité cohérente, unifiée, est une fiction handicapante, étroitement calquée sur les limitations du roman réaliste conventionnel en tant que genre. La langue nous encourage à opérer une dichotomie et à considérer comme différents ceux qui viennent de terres étrangères, comme « autres » menaçants. »

2.2.2 Faut-il s'inscrire dans le normâle pour être prise au sérieux ?

Pour élucider la question posée dans le titre, ce sous-chapitre propose une étude de deux « cas » : la position de Doris Lessing par rapport aux lectures de « son » roman ; et l'approche des critiques littéraires Linda S. Kauffman et Frédéric Regard au sujet du *Carnet d'or*.

S'il est vrai que certaines lectrices et certains lecteurs se confirment dans une identité de « féministe » ou deviennent féministes par la reconnaissance de l'expérience des « Femmes libres » et/ou de sa parodie, il est vrai aussi que d'autres lectures s'accordent à faire du roman « une croisade contre le sexe masculin »[311] ou à considérer Lessing comme une « casseuse des couilles [sic] » ou une « femme qui hait les hommes »[312]. Le *Carnet d'or* a donc aussi bien fait l'objet de lectures féministes que de lectures sexistes. Sont-elles les unes et les autres au même niveau ? Et quel est leur rapport avec la lecture conventionnelle du roman réaliste évoqué par Catherine Belsey, où la reconnaissance de la duplicité du dit (de l'ironie ou de la parodie) ne fait que confirmer le sujet-du-savoir ? Je propose que la lecture féministe qui repose sur de nouvelles sensibilités ne confirme pas forcément le même genre de sujet-du-savoir que celui évoqué par Belsey comme le « lecteur » réaliste. Et qu'en est-il des lectures anti-féministes du roman ? Confirment-elles ce même sujet-qui-sait-déjà-d'avance ? Dans ce sous-chapitre, transparait encore la question sous-jacente de la reconnaissance de la parodie dans les différentes lectures.

Peu contente que son roman devienne l'emblème de la « guerre des sexes », Lessing choisit de se prononcer de façon à la fois critique par rapport aux féministes et en affirmant sa frustation face à la réception misogyne, en construisant ces deux lectures en opposition l'une par rapport à l'autre. En même temps, elle veut mettre l'accent sur le thème de l'effondrement des frontières entre toutes les oppositions. Or, elle fait cela tout en inscrivant son roman dans une tradition des grands auteurs et des grands questionnements humains, dans le but d'être *sérieusement écoutée*. L'autrice écrit dans sa préface qu'elle s'est consciemment donné l'ambition d'écrire le roman

[311] Comme disait, selon John Mullan, le critique littéraire influent Harold Bloom (née en 1930) à l'époque.
[312] En anglais, « *balls-breaker* », « *man-hater* », les expressions relevées dans les entretiens de Lessing dont il sera question ci-dessous.

réaliste manquant sur la Grande-Bretagne. Elle mentionne « l'impossibilité de trouver un roman qui décrit le climat intellectuel et moral d'il y a cent ans, au milieu du siècle dernier » dans l'empire Britannique, de la même façon que Tolstoï ou Stendhal l'ont fait pour la Russie et pour la France[313]. Lessing mentionne des écrivains anglais, Thomas Hardy, George Eliot, George Meredith et Anthony Trollope, chacun ayant, en fin de compte, selon elle, raté ce but. Voilà donc la tradition dans laquelle Lessing veut inscrire son travail : en compagnie des grands romanciers réalistes. Sa préface a l'ambition d'inscrire le roman dans une tradition réaliste (masculinisée, George Eliot étant l'exception qui confirme la règle : l'autrice cachée sous le pseudonyme masculin).

L'inscription du *Carnet d'or* dans la continuité des grands romans du XIX[e] siècle écrits par les grands auteurs serait-elle liée aux ambitions en quelque sorte « universelles » de l'écrivaine ? Lessing n'aspire certainement pas à être considérée comme une « femme auteur ». Quand le comité Nobel lui décerne le prix en tant que « la conteuse épique de l'expérience des femmes qui, avec scepticisme, ardeur et une force visionnaire, scrute une civilisation divisée » (« *that epicist of the female experience, who with scepticism, fire and visionary power has subjected a divided civilisation to scrutiny* »[314]), la réponse de Doris Lessing est : « Pourquoi l'expérience au féminin ? Pourquoi pas l'expérience humaine ? » Son aspiration, c'est de donner à l'expérience de ses protagonistes la valeur de l'expérience normâle, c'est-à-dire, son poids en tant qu'expérience humaine. Elle inscrit son livre, dans la préface, dans la tradition masculine, afin que le roman soit pris au « sérieux ». Des féministes, elle dit : « On peut dire qu'elles réussissent, si seulement on les écoutait sérieusement. » (« *It can be said that they are succeeding, if only to the extent they are being seriously listened to*. »[315])

[313] *Le Carnet d'or*, 13 ; *The Golden Notebook*, 11.

[314] « The Nobel Prize in Literature 2007 », *Nobelprize.org,* Nobel Media AB, 2014, disponible : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/, consulté le 29 avril 2016. La traduction française, « Le Nobel de littérature décerné à la Britannique Doris Lesing », *Le Monde*, la rédaction culture, le 11 octobre 2007, disponible : http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/10/11/le-nobel-de-litterature-a-doris-lessing_965711_3246.html, consulté le 9 mai 2016. J'ai modifié la traduction française qui disait « l'expérience féminine ».

[315] Preface 8, fr 9.

C'est la recherche d'une « écoute sérieuse » qui pousse Lessing à éviter l'association de son roman avec « les féministes » ou « female experience ». N'oublions pas que le lecteur de l'époque, c'est effectivement *un lecteur* qui se trouve dans l'incapacité de se retrouver dans le roman :

> There is no breaking of forms but an inability to impose form at all: the level of consciousness in all the notebooks is the same and very often the subject-matter overlaps, so that the reader cannot remember whether certain incidents are supposed to be fiction or fact ... Her material has got badly out of hand, and in desperation she has bundled the lot together and chucked it at the reader to make of it what he [sic] can.[316]

Clare Hanson a raison de remarquer que c'est leur propre confusion que de tels lecteurs attribuent à l'autrice.[317] Il faut ainsi considérer la réticence de Doris Lessing à associer le roman avec le féminisme en lien avec un certain sens commun de l'époque. Dans un entretien de 2012, Jenni Murray[318] demande à Doris Lessing pourquoi, dans cette fameuse préface, elle voit le fait que son livre avait été considéré comme traitant de « la guerre des sexes », comme « belittling », dépréciatif. Lessing répond :

> *The Golden Notebook* had come out here and in the States and all over Europe and it was all fine. I was called a balls cutter and a man-hater […] France and Germany wouldn't publish it on the grounds that it was too upsetting (…) they didn't publish it for ten years. And it came out just as the women's movement flourished so they grasped the *Golden Notebook* and said it was about feminism, which I didn't think it was.[319]

---

[316] « The Fog of War », *Times Literary Supplement*, le 17 avril 1962, 280 ; cité dans Clare Hanson, « Doris Lessing in Pursuit of the English, or, No Small, Personal Voice », éd. Claire Sprague, *In Pursuit of Doris Lessing: Nine Nations Reading*, New York, The Macmillan Press, 61-73, 61. « Il n'y a pas de decomposition de la forme mais une incapacité à imposer quelque forme que ce soit : le niveau de conscience dans tous les carnets est le même et, bien souvent, les sujets dont on parle se superposent, si bien que le lecteur n'arrive pas à se souvenir si certains événements sont fictionnels ou factuels […] Le matériau de Lessing lui échappe entièrement, et en désespoir de cause elle a rassemblé le tout et l'a balancé au lecteur pour qu'il en fasse ce qu'il peut. »

[317] Clare Hanson, *op. cit.*, 61, note comment la réception du roman était un parfait exemple d'une critique qui prend sa propre perplexité et confusion pour la projeter sur l'autrice. (« a textbook case of critics taking their own bafflement and confusion and reflecting it back on to the author »)

[318] Envoyé sur BBC dans l'émission *Woman's Hour* à l'occasion de la célébration de 50^{e} anniversaire du *Carnet d'or* en 2012, dans cette interview le roman est surtout considéré dans ses rapports avec les lectures féministes.

[319] « Doris Lessing », *Woman's Hour*, l'entretien avec Jenni Murray, émis le 25 août 2008, disponible : http://www.bbc.co.uk/programmes/p01myhn3, mn 02.28-02.38 & 03.55-04.14 consulté le 9 mai 2016. Je traduis : « Le Carnet d'or était paru ici [en Grande Bretagne] et aux États-Unis et partout en Europe sans problèmes. On disait que je voulais couper les couilles des hommes et que je les détestais […] mais en France et en Allemagne on ne le publiait pas au motif qu'il était trop perturbant (…) ils ne l'ont pas publié pendant dix ans. Et il est sorti au moment où le mouvement des femmes prenait de l'ampleur, alors elles se sont emparées du Carnet d'or en disant que c'était un livre sur le féminisme, ce qu'à mon avis il n'était pas. » La traduction francaise a été publiée en 1976, celle allemande en 1978,

Lessing fait à nouveau référence à la réception, erronée selon elle, de son livre : soit on l'attaque comme « coupeuse de couilles », soit on s'approprie son livre en l'étiquettant « féministe ». On voit ici clairement comment Lessing associe la réception fautive du roman au moment où le féminisme de la deuxième vague fait son apparition dans les médias et entre, en quelque sorte, dans le discours social.

La conception par Lessing des féministes de la deuxième vague est en fait liée aux stéréotypes négatifs associés aux féministes. Elle dit :

> it was a cult book among the feminists which did me a lot of harm. (...) they were very extreme the feminists of that time. I remember going to Sweden and some actress coming up to me and saying: This is my book, it is not your book. It is not yours. I only read the Blue Notebook. So this kind of exaggerated hysterical rubbish was going on.[320]

Doris Lessing ne semble donc pas avoir une image très positive des féministes qui se sont « approprié » son livre. L'appellation « conneries hystériques » concerne ici aussi bien la réception normâle que la lecture féministe. Or, dans cette réplique, on voit le stéréotype des féministes qui manquent d'humour ou de distance, trop obnubilées par leur cause – et cet humeur n'est pas celui que l'autrice veut associer à la lecture sérieuse de son roman.

La réponse de Lessing à la question suivante de Jenni Murray est révélatrice de sa pensée, pour laquelle il est important de dépasser la question du genre (*female*) pour que les femmes soient prises au sérieux (par le normâle) :

> [Jenni Murray :] 'You also wrote about what at the time were taboo subjects, orgasm, menstruation. Why was it important to you to do that?'
> [DL :] 'To write about that? It never crossed my mind not to.'[321]

La question insiste sur la particularité que représente le fait d'écrire sur l'orgasme (entendu comme féminin) ou les menstruations – la façon dont elle est posée implique

---

tandis que les versions suédoise et italienne sont sorties déjà en 1964 et la finnoise en 1968. Le roman était sorti aux États-Unis en 1963.

[320] John Mullan & Doris Lessing, « Nobel Prize Interview », 2008, disponible : http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=978, mn 21.50–22.35, consulté le 20 avril 2016. Voir aussi la transcription de l'entretien : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/lessing-interview-transcript.html. Je traduis : « C'était un livre culte parmi les féministes, ce qui m'a beaucoup nui. (…) Elles étaient très extrémistes, les féministes de l'époque. Je me souviens, j'étais en Suède, et une actrice est venue me voir en me disant : 'Ce livre est à moi, pas à toi. Moi, je ne lis que le carnet bleu.' C'était ce genre de conneries hystériques qu'on entendait à l'époque. »

[321] *Woman's Hour*, émission citée, mn 05.20-05.42. « JM : Vous écriviez aussi sur des sujets qui étaient, à l'époque, des sujets tabous, l'orgasme, les menstruations. Pourquoi était-il important pour vous de le faire ? DL : D'écrire là-dessus ? Ça ne m'a jamais traversé l'esprit de ne pas le faire. »

que ces sujets auraient une importance particulière pour le roman et pour l'écrivaine. On peut y voir une structure qui ramène les expériences liées au corps féminin à des particularités qui n'auraient pas normalement leur place dans l'écriture romanesque. La réponse immédiate de Lessing montre sa façon de détournér la question, d'interroger ses implications. Elle est décidée à considérer ces expériences comme des sujets ordinaires de l'écriture, et à faire semblant de ne pas comprendre leur exclusion, leur nature de « tabous ». Elle dit simplement que ça ne lui jamais traversé l'esprit de ne pas écrire sur cela. Elle continue plus tard en disant qu'elle est sûre, d'ailleurs, de ne pas être la première qui a écrit sur les menstruations ou l'orgasme, et qu'elle ne comprend pas vraiment la valeur « révolutionnaire » qu'il y aurait à l'avoir fait[322]. Dans ces paroles, on voit la stratégie qu'elle a adopté pour s'adresser au « grand public » : parler 'comme si' les femmes faisaient déjà partie du normâle.

Regardons maintenant l'ouvrage critique de Linda S. Kauffman intitulé *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*[323]. Le livre est divisé en deux parties. La première s'appelle « Producing Woman » et la deuxième « Women's Productions ». La première partie étudie des auteurs tels que Viktor Shklovsky, Vladimir Nabokov, Roland Barthes et Jacques Derrida. La deuxième inclut des chapitre sur *Le Carnet d'or*, *The Color Purple* d'Alice Walker et *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood. Kauffman étudie ainsi les écrivaines à la lumière des théoriciens et des romanciers qui, si on suit la logique de son livre, ont produit une « femme » qui a un certain rapport avec les « productions des femmes » qui suivent. Le fait d'envisager le *Golden Notebook* principalement à travers la théorie de chercheurs poststructuralistes conduit Linda Kauffman aux déductions suivantes :

> I want to read Lessing in light of Deleuze and Guattari […]
> By displacing identity's traditional foundations in sexuality, Lessing anticipates the poststructuralist experiment Michel Foucault proposes [...]
> She anticipates Barthes and Derrida by drawing attention to the act of framing, enframing in order to expose authority as a writing effect.
> She thus anticipates Barthes's and Derrida's experiments with desiring-production [...]
> [S]he anticipates the theoretical formulations of Deleuze and Guattari by linking

[322] Or, dans le roman, la protagoniste-écrivaine (d)écrit justement cette difficulté de faire entrer le vécu, la corporéalité des femmes, dans l'écriture qui cherche à mettre en mots la « vérité », la « réalité » (humaines). Je vais revenir à cela dans le chapitre 4.

[323] Linda S. Kauffman, *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992.

> linguistic experimentation to unconscious processes.[324]

Ainsi, dans le but de démontrer que Doris Lessing était là « avant » ces théoriciens Linda Kauffman persiste à l'inscrire dans une pensée où elle apparaît comme une figure solitaire face aux penseurs (qui comme par hasard sont tous des) hommes.

Si on revient à la préface du *Carnet d'or*, l'autrice y déplore le fait que le « thème central » du roman, l'effondrement des partages, et notamment de la division sexuelle, n'a pas reçu assez d'attention :

> […] you can no longer distinguish between what is Saul and what is Anna, and between them and the other people in the book. / This theme of 'breakdown', that sometimes when people 'crack up' it is a way of self-healing, of the inner self's dismissing false dichotomies and divisions, […] / But nobody so much as noticed this central theme, because the book was instantly belittled, by friendly reviewers as well as by hostile ones, as being about the sex war, or was claimed by women as a useful weapon in the sex war. / I have been in a false position ever since, for the last thing I have wanted to do was to refuse to support women.[325]

Pour Lessing, la « guerre des sexes » détourne l'attention d'une problématique plus centrale, la guérison par le *breakdown* et le rejet des fausses divisions par 'le moi interne'. L'effondrement dont elle parle, c'est la disparition des frontières identitaires (de genre), les frontières qu'il faut défendre contre les autres, d'où la guerre (des sexes). Pour Lessing dans sa préface, il s'agit dans cet effondrement d'unité, mais d'une unité particulière : « une absence de forme qui irait avec la fin de la fragmentation – le triomphe […] de l'unité » (« formlessness with the end of fragmentation – the triumph of […] unity », 7). Ce n'est pas une unité construite à partir de fragments éparpillés, ni l'unité de deux sexes qui viennent se compléter, et ce n'est pas l'unité du sujet-du-savoir : c'est l'unité du « sans-forme ». Lessing dans sa préface appelle la partie sur l'effondrement intitulée, comme le roman, le carnet d'or,

---

[324] *Op. cit.*, 140 ; 153 ; 169 ; 180 ; 181. « Je veux lire Lessing à la lumière de Deleuze et Guattari / En déplacant les fondements traditionnels de l'identité dans la sexualité, Lessing anticipe l'expérimentation poststructuraliste que propose Michel Foucault / Elle anticipe les travaux de Barthes et de Derrida en attirant l'attention sur l'acte d'encadrer, de cadrer, dans le but d'exposer l'autorité comme un effet de l'écriture. / Elle anticipe ainsi les expérimentations de Barthes et de Derrida avec la production du désir / [E]lle anticipe les formulations théoriques de Deleuze et Guattari en liant l'expérimentation linguistique aux processus inconscients. »

[325] *The Golden Notebook*, 8. La traduction de Marianne Véron, mod. HR : « on ne peut plus distinguer entre ce qu'est Saul et ce qu'est Anna, et entre eux et les autres gens dans le livre. / Ce thème de l'effondrement, cette notion que parfois, quand les gens 'craquent', c'est une façon de guérir, et du rejet par le moi interne des fausses divisions et dichotomies […]. / Mais personne ne remarqua ce thème central, car le livre fut assitôt réduit, par des critiques amis aussi bien que par des personnes hostiles, au sujet de la guerre des sexes, ou fut revendiqué par les femmes comme une arme non négligeable dans la guerre des sexes. / Et depuis lors je me trouve dans une fausse position, car refuser mon soutien aux femmes était bien la dernière chose que j'aurais souhaité faire. (9)

« Le Carnet d'or interne ». Le mot interne indique sa position à l'intérieur du roman, mais c'est également la métaphore du 'moi interne' où se situe, selon Lessing, l' « unité » dont il est question.[326] Le « Carnet d'or interne » est la (dis)solution des parties qui le précédent et qui mettent en scène une cavalcade de divisions : des clichés, des stéréotypes, des compartimentalisations, des dogmes, des théories (7). Si le « Carnet d'or » dans le *Carnet d'or* vise à dissoudre les catégories de genre – le genre du réalisme et les genres féminin et masculin – sur lesquels les autres parties du roman se focalisent, il le fait à et de l' « intérieur » ; ce qui recrée une distinction entre interne et externe.

Souligner l' « effondrement » : telle est l'analyse du roman vers laquelle nous oriente la préfacière Lessing, tout en cherchant à inscrire son œuvre dans la tradition des grands auteurs réalistes. Frédéric Regard suit, dans son analyse du livre, publiée en 2002, le chemin indiqué par l'autrice de la préface[327]. Il appelle l'effondrement ou la dissolution dont parle Lessing une « dissémination » (128), un concept qui vient de Jacques Derrida. La lecture de Frédéric Regard parle de la « fragmentation sérielle du récit réaliste féministe » (132). L'absence de forme mise en scène dans le « carnet d'or interne » renvoie, pour Regard, à l' « inhumain », qui serait « le phrasé » du livre, la « sur-vie » de l'humain inscrite dans la phrase qui ouvre le roman : « [t]he two women were alone in the London flat ». Pour Regard, cette phrase désigne « une 'présence-absence' dont l'inscription dit la mort de l'homme » (135). Il se réjouit ensuite de constater :

> Que cette inscription puisse se nommer 'le féminin' et que ce féminin relève seulement de la production métaphorique, c'est-à-dire du croisement des postures échangées, est ce gai savoir qu'enseigne la lecture de Doris Lessing.[328]

[326] Je sens qu'il y a un lien avec le 'moi interieur' qui rejette les divisions (qui n'est donc pas le *ego*, le sujet qui cherche à se maîtriser et se nommer) et ce que Gloria Anzaldúa appelle « *la naguala* », « the awareness that beneath individual separateness lies a deeper interrelatedness ». *La naguala* est, pour Anzaldúa, une des fonctions d'un autre savoir qui déplace la perspective du sujet-du-savoir. Anzaldúa, *op. cit.*, 2015, 150.

[327] Frédéric Regard, *L'écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, inclut un sous-chapitre sur *Le Carnet d'or*, 119-135. Dans son livre Frédéric Regard associe les romans anglais qu'il étudie avec la pensée féministe anglaise, avec ses débuts dans Mary Wollstonecraft (1759-1797), John Stuart Mill (1806-1873) et Harriet Taylor-Mill (1807-1858).

[328] Regard, op. cit., 135.

Le féminin est, pour Frédéric Regard, une métaphore qui relie Doris Lessing avec le gai savoir nietzschéen et la pensée derridienne.[329] Regard cherche à étudier le roman de Doris Lessing en rapport avec un questionnement du sujet du féminisme. Il ne donne pourtant pas d'autre rôle à nombreuses expériences du conflit sexuel (d)écrites du point de vue des « femmes libres » que celui d'inscrire une « présence-absence » dans la lignée du « féminin » qui doit, pour lui, être soigneusement dissocié des femmes. Cette lecture ne prend pas en compte un événement majeur qui se situe justement dans la partie où prend lieu la « dissolution » interne d'Anna Wulf dans le « carnet d'or » : le viol d'Anna Wulf sur lequel je reviendrai[330]. Cette scène fait, parmi d'autres, de *Golden Notebook* un roman postnormâle qui élabore l'expérience du conflit sexuel, qui est bien écrit par une autrice et qui (d)écrit l'expérience historique des femmes ; et non ce « livre produit non par un homme ou par une femme, mais par une inscription de la différence qui abolit la présence humaine de l'auteur[331] » que lit Frédéric Regard.

2.2.2 Le « roman féminin » et la parodie

La chercheuse Alice Ridout inscrit le *Carnet d'or* dans une autre tradition que Lessing, celle du « roman féminin ». Elle lit, de plus, la préface de Lessing comme l'expression du mécontentement de l'écrivaine par rapport au fait que la parodie n'ait guère été remarquée par ses lecteurs et lectrices[332]. *Le Carnet d'or* n'a pas, selon Lessing, pour but d'être parodique, mais la parodie sert le but sérieux mentionné plus haut : « décrire le climat intellectuel et moral ». Lessing n'affirme le sarcasme qu'en l'associant à la forme du récit des « Free Women », dans le but de faire apparaître, à nouveau, ce qu'elle appelle la décomposition (le « craquage »). Pour Alice Ridout,

---

[329] L'index du livre comporte plus de références à Derrida, Freud, Foucault et Lacan qu'à Cixous, Butler ou Drucilla Cornell (les penseuses contemporaines de *feminist theory* qui y figurent) ; un effet de formation difficile à éviter ? Regard prend également soin d'expliquer qu'il n'a pas choisi les écrivaines qu'il étudie parce que ce sont des femmes, mais parce que le phénomène qu'il veut étudier se développe chez ces écrivaines-là. Il veut détacher le « féminin » des 'femmes' en tant que sujet du féminisme. En même temps, il met en scène une rupture dans la pensée féministe : pour lui, le questionnement du sujet du féminisme dans la pensée de Judith Butler ou chez les romancières anglaises de Virginia Woolf à Jeannette Winterson qu'il étudie relève du « postféminisme ». Plusieurs penseuses de la théorie féministe contemporaine seraient dès lors, pour Regard, des postféministes.

[330] Voir le chapitre 3.2.5.3. ci-dessous.

[331] Op. cit., 134.

[332] Alice Ridout, « 'Some books are not read in the right way' : Parody and Reception in Doris Lessing's *The Golden Notebook* », *Contemporary Women Writers Look Back. From Irony to Nostalgia*. Continuum Literary Studies, London & New York, Continuum, 2010, 47-68.

« Free women » est une « parodie du roman féminin conventionnel » (« *conventional feminine novel* ») et, dès lors, « particulièrement vulnérable » aux « *lectures de travers* » (« *misreadings* »).[333] D'où notre question : quels rapports entretient ce « craquage » avec la parodie du « roman féminin » et avec l'entr'elles ?

Et tout d'abord, qu'est-ce que ce « roman féminin » dont la dimension parodique serait si difficile à bien lire ? Alice Ridout se réfère peut-être au travail pionnier d'Elaine Showalter sur la tradition littéraire féminine anglaise. Dans un livre publié en 1977, *A Literature of Their Own. British Women Writers from Brontë to Lessing*, cette dernière parle de trois phases de la littérature écrite par des femmes : *feminine*, *feminist*, *female*. La première phase du roman féminin inclut les premières écrivaines anglophones appartenant au canon (Elisabeth Barrett Browning, George Eliot, Charlotte Brontë, Jane Austen), ainsi que, potentiellement, toutes les autres, disparues des manuels d'histoire littéraire et à redécouvrir[334]. Ridout entend donc probablement que Lessing parodie le roman « type Jane Austen » qui (d)écrit un monde où les femmes de la *middle-class* font des commérages, apprennent à jouer du piano et finissent par se marier à des messieurs plus ou moins respectables. Sans doute, les discussions et l'intrigue de la partie intitulée « Femmes libres » doivent être mises en parallèle avec ce modèle qu'elle répète avec une différence : ainsi apparaissent les changements historiques concernant ce qui est vraisemblable pour une protagoniste réaliste (d)écrite dans les années 1950 (par comparaison avec ce qui l'était cent cinquante ans plus tôt ou, par exemple, soixante ans plus tard). Ainsi, un des co(n)-textes parodiés est sans doute le discours social avec son sens commun : « Free Women » est une parodie du normâle.

---

[333] Alice Ridout, op. cit., 11 : « Lessing's concern with the 'misreadings' of *The Golden Notebook* was not limited only to the readers' failure to recognize her use of parody, but her parody of the conventional feminine novel in 'Free Women' did make her particularly vulnerable to such misreadings. » Je traduis : « Ce qui préoccupait Lessing quant aux mauvaises lectures que l'on pouvait faire du *Carnet d'or* ne concernait pas seulement l'échec du lecteur à reconnaître son usage de la parodie, mais sa parodie du roman féminin conventionnel dans « Femmes libres » la rendait particulièrement vulnérable à de telles mauvaises lectures. »

[334] L'ouvrage de Showalter ne se concentre pas autour de ces quelques figures déjà connues, mais donne également de l'information de toute une tradition des écrivaines qu'on redécouvre à ce moment-là. Le livre inclut par ex. une liste de 213 écrivaines et activistes, selon elle « the most prominent literary women born in England after 1800 ». Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Writers from Brontë to Lessing*, London, Virago, 1977/1979, 320.

Ce n'est pas par hasard si Ridout met à nouveau en évidence le côté parodique des « Femmes libres » en 2010, tout en ramenant les *lectures de travers* au fait que les communautés de lectrices où la parodie aurait pu être reconnue ont en effet été créées après ou *par* le roman et qu'elles ne préexistaient pas vraiment à sa publication. La remarque d'Alice Ridout, que je trouve extrêmement intéressante, est la suivante : « la parodie a la capacité de créer (ou du moins rendre visible) des communautés, mais elle a également besoin, pour qu'elle soit reconnue, de la préexistence de communautés discursives spécifiques ».[335] Pour Ridout, il existe des lectrices et des lecteurs qui comprennent la parodie :

> [F]eminists recognised the parody, which *did* help to create a sense of feminist community. Just as Lessing did not bring these female experiences into being but rather, as she says, 'put them into print', so too did she not so much *create* a feminist community as much as make it more visible. Hence why reading the novel was a 'consciousness raising' experience for so many 1960s readers.[336]

Ce que dit Ridout ici s'avère intéressant du point de vue du rôle de la double-lecture (l'ironie ou la parodie) dans la formation du sens commun des communautés de lecture. Ridout argumente que la reconnaissance de la parodie avait un lien direct avec une « expérience de sensibilisation » (*consciousness raising experience*) de ces lectrices. Quel rapport entre la parodie, le sentiment de communauté et la 'sensibilisation' ? Linda Hutcheon parlait de complicité, de distance critique et d'engagement de la lectrice dans sa définition de la parodie. L'ironie ou la parodie sont exemplaires des figures de rhétorique dont la reconnaissance dépend d'une lecture informée. Ici, la sensibilité nécessaire pour comprendre la parodie du normâle est liée à la reconnaissance de l'expérience (d)écrite comme relevant d'un genre littéraire clairement identifiable. Or, il me semble difficile de croire que toutes les lectrices féministes auraient reconnu, dans le roman, uniquement ou principalement la parodie du « roman féminin conventionnel » (ou du roman réaliste). Ne s'agit-il pas plutôt de la reconnaissance de ce qu'on peut appeler l'« expérience des femmes » ? Si les « Femmes libres » est une parodie, c'est à la fois une parodie du sens commun, du

[335] Alice Ridout, *op. cit.*, 11 : « parody has the ability to create (or at least make visible) communities, but also needs specific discursive communities to pre-exist it in order to be recognized. »

[336] Alice Ridout, *op. cit.*, 62. « les féministes ont reconnu la parodie, ce qui a effectivement contribué à créer un sentiment de communauté féministe. Tout comme Lessing n'a pas fait exister ces expériences mais les a, selon son expression, « imprimées », elle n'a pas tant créé une communauté féministe qu'elle n'a rendu plus visible celle qui existait déjà. Voilà pourquoi la lecture de son roman a constitué une expérience de 'sensibilisation' (consciousness raising) pour autant de lectrices des années 1960. »

normâle et de l'éxpérience des femmes. En même temps, on voit apparaître de l'entr'elles, où ce sont les femmes qui font de la double-lecture, qui (se) parodient.

De quoi témoigne la réception du roman ? Du fait que *The Golden Notebook* tente d'élargir la sphère de l'expérience (d)écrite en inscrivant l'expérience des femmes comme si c'était tout à fait normal ? Ce qu'on peut dire par rapport à la parodie, et à sa re- ou mé-connaissance, est lié aux deux facteurs du genre et du discours social. Si le roman n'a pas été publié tout de suite en France (et en Allemagne), c'est que le discours social environnant dans ces pays devait être différent de celui qui prévalait en Angleterre, en Suède ou aux Etats-Unis. Deuxièmement, le genre du roman est difficile à déterminer puisqu'il est fragmentaire, ce qui fait que la parodie est plus difficile à reconnaître et qu'elle concerne différemment les différentes sections du roman. Une autre question posée par Jenni Murray revient au problème de la femme qui ne se voit et qui n'est vue qu'en fonction de l'homme et à la question du genre littéraire :

> JM: The other thing about Anna and Molly [...] why are they so reliant on men to make them happy?
> DL: Have you been reading by any chance Bridget Jones' Diary? […] You know it's quite a revelation and it was written as a joke apparently. [...] other people have done it better, I mean Jane Austen did it better, but here we have girls looking for Mr. Right which as far as I can see is what they're doing. They want Mr. Right.[337]

L'intrigue du roman réaliste, en ce qui concerne les personnages femmes, c'est qu'elles cherchent l'homme. Voilà enfin un moment où même Doris Lessing fait une référence au « roman féminin » : *Le Journal du Bridget Jones* (1996) de Helen Fielding est en effet une parodie ou un pastiche d'un roman écrit presque 200 ans plus tôt, *Orgueil et Préjugés* (1813) de Jane Austen. Le roman réaliste normâle du XIX^e^ sicèle se termine, pour les protagonistes femmes, avec le mariage, qui peut rarement être évité, sauf par la mort.[338] Cette intrigue typique du courant réaliste (du roman du XIX^e^ siècle au cinéma et séries télé contemporains) est une intrigue occidentale

[337] *Woman's Hour*, émission citée. « JM : Une autre chose concernant Anna et Molly […] pourquoi sont-elles tellement dépendantes des hommes pour leur bonheur ? DL : Tu n'as pas lu le Journal de Bridget Jones, par hasard? […] Tu sais c'est une révélation, et apparemment ça a été écrit comme une blague. […] d'autres ont fait ça mieux, je veux dire Jane Austen l'a fait mieux, mais ici, ce qu'on a, c'est des filles qui cherchent leur prince charmant, ce c'est ce qu'elles font, pour ce que j'en comprends. Elles veulent le prince charmant. »

[338] Voir Penny Boumelha, « Realism and the Ends of Feminism », *Grafts: Feminist Cultural Criticism*, éd. Susan Sheridan, New York & London, Verso, 1988, 77-91, repris dans *Realism*, éd. Lilian R. Furst, London, Longman, 1992, 319-333.

relevant d'une forme parfaitement « adaptée à l'Occident », avec ses fins propres, dont Lessing parle ailleurs. Et c'est l'éclatement de cette forme-là du roman réaliste que le « cracking up » du *Golden Notebook* essaie de mettre en scène, en parallèle avec l'éclatement de la conscience normâle, dans la mesure où la mise en mots de l'expérience des femmes questionne l'expérience de lecture réaliste du lecteur normâle.

2.2.2.1 Le sarcasme (à) qui s'entend

L'entr'elles mis en scène dans les dialogues d'Anna et Molly n'est pas une entente paisible mais plutôt une fête de désaccords. Dans une interview de Doris Lessing avec John Mullan filmée en 2008, suite au prix Nobel de littérature décerné à l'écrivaine en 2007, ce dernier évoque les sarcasmes des « Femmes libres » :

> [Mullan :] The sections of conventional third person narrative in the novel (…) are entitled Free Women and when I was rereading it recently, that came to sound almost sarcastic actually…
> [Lessing :] It meant to be sarcastic. Because what it is, is a conventional little novel fitted into the West and one of the things I was saying – I was trying to express the pain I think (…) that all this experience (…) going into a tidy narrative (…) There was the tidy narrative, and there was the thick experience that went into it. So… and then of course it all cracked up.[339]

Il n'est pas accidentel que John Mullan évoque la *tonalité* des « Femmes libres », et hésite un peu à caractériser le ton du récit, parlant d' « un ton presque sarcastique, en fait ». Sa remarque souligne l'oralité de l'entr'elles où le sarcasme – lié à la parodie – est quelque chose qu'on *entend* (et qui « tombe parfois dans l'oreille d'un sourd »). On peut mettre cela en lien avec la discursivité de la parodie dont parle Linda Hutcheon en l'associant à l'*odos* (la chanson). L'entr'elles des « Femmes libres » s'écrit en grande partie sous une forme dialoguée, et une lecture qui prête l'oreille au sarcasme et à l'autodérision comprend plus facilement comment les parties plus « sérieuses » des « Femmes libres » parodient le « petit roman conventionnel adapté à l'Occident » en le trans-contextualisant et en jouant avec la distance et la complicité

[339] « Nobel Prize Interview », émission citée, mn 16.47–17.37. « [Mullan :] Dans le roman, les parties du récit écrites de façon conventionelle à la troisième personne (…) composent 'Femmes libres' et quand je l'ai relu, récemment, elles avaient un ton presque sarcastique, en fait … [Lessing :] C'était le but, être sarcastique. Parce que, ce dont il s'agit, c'est d'un petit roman conventionnel adapté à l'Occident, et une des choses que je disais… J'essayais d'exprimer la douleur je crois, que toute cette expérience (…) entre dans un récit parfaitement construit (…). Il y avait ce petit récit bien propre et il y avait l'épaisseur de expérience qui y entrait. Alors… et alors, bien sûr, ça a éclaté. »

de celleux qui lisent le roman tout en n'étant pas sûres et sûrs de sa tonalité – ce qu'on entend chez John Mullan quand il hésite, face à l'écrivaine, à la caractériser. La réticence bien connue de Doris Lessing à associer son roman au mouvement féministe – malgré le fait qu'elle est d'accord avec la visée de l' « égalité entre les sexes » – va de paire avec son mépris pour le roman conventionnel. Aussi bien la « femme » que la « liberté » et le « roman » sont des inventions occidentales à situer dans le discours social que le roman dédouble, par la parodie, l'ironie ou le sarcasme.

L'entr'elles d'Anna et Molly s'écrit sous forme de dialogues. La présence d'un deuxième degré qui rend le sarcasme audible est, dans la mise en scène des dialogues, indiquée par un adverbe ou par une petite « didascalie » qui suit la réplique. Que font ces remarques qui suivent les paroles du personnage dans un dialogue ? Les petits adverbes indiquent, pourrait-on dire, le « ton » du dialogue, modifiant et précisant le sens des phrases qui viennent d'être ou vont être « entendues ». Souvent, Anna et Molly ne s'entendent pas. Voici une liste d'adverbes qui apparaissent souvent dans ces « didascalies »[340] :

en anglais	en français	suomeksi
wryly	d'un ton ambigu	happamasti
rather tart	d'un ton aigre	melko kipakasti
drily	sèchement, d'une voix sèche	kuivasti
briskly	d'une voix coupante, brièvement	kiireesti, ripeästi
firmly	d'une voix ferme	lujasti
her voice shrill	sa voix aiguë	kimeällä äänellä
cautious	avec circonspection	varovasti
scrutinising	coup d'œil inquisiteur/scrutateur	tutkivasti
critical	le ton critique, d'un ton acerbe	arvostelevasti
antagonistic	contre-attaqua	vastustushaluisesti
provocative	d'un ton provocant	haastavasti
cheerfully but slightly agressive	avec une bonne humeur légèrement agressive	hilpeästi, mutta hieman hyökkäävästi
curiously	(un regard) curieux	uteliaana
laughing	en riant	nauraen
humorous note	teintée d'humour	leikillinen sävy

Cette liste de « tons » se compose d'expressions qui indiquent, pour la plupart, une distance critique. Les deux « femmes libres » n'arrivent guère se mettre d'accord, mais se provoquent sans cesse. Dans les traductions françaises, les mots « ton » ou « voix » connotent l'oralité, l'audibilité : en effet, les deux femmes cherchent à

[340] Les expressions se trouvent dans la première partie des « Free Women » dans la version anglaise et dans les traductions française et finnoise publiées.

s'entendre. Un ton, en anglais, peut se traduire par « *note* ». Dans un roman qui s'intitule *The Golden **Note**book*, les occurrences du mot ne sont certainement pas à négliger. En effet, les carnets de notes qui accompagnent le « petit roman conventionnel » ont l'ambition d'enregistrer la multitude de nuances de la con-science de l'entr'elles, *note* désignant aussi bien la marque écrite que sa « tonalité », le détail déterminant, le « ton » (ou bien la couleur de chaque carnet) ou encore l'argent (*note* désigne aussi la facture et le carnet noir s'ouvre avec l'ambition d'inscrire la transformation du travail en argent dans un système capitaliste). Ainsi, les « notes » dont il s'agit ont l'ambition d'être à la fois au moins lisibles, visibles, sensibles et audibles, et, pourquoi pas, calculables.

On pourrait dire que le « ton », ou « *note* », caractéristique des commérages des « Femmes libres », s'insère dans une description réaliste qui a l'ambition de peindre, de façon classiquement réaliste, un monde plurisensuel en rapport métonymique avec la « réalité » de la lectrice. La parodie est dans le geste de « trans-contextualisation » : on répète quelque chose, on peint l'intertexte, le genre, pour pouvoir répéter avec une différence, pour « faire bouger » ce co(n)-texte-même, le faire entrer dans une boucle de double-lecture. C'est l'entr'elles en désaccord qui perturbe, de la façon la plus efficace, le sens commun, l'entente normâle. Si le roman parodie le normâle, le sens commun d'un certain « nous », il attaque surtout la façon de construire une communauté par l'exclusion, en s'appuyant sur le sens commun.

Comme on l'a remarqué au début du chapitre, l'entr'elles d'Anna et Molly est relatif à la troisième personne du pluriel, *they*, leur monde de « référence » qu'elles critiquent sans cesse. Les commérages intimes, c'est le paradigme du mode de communication où le « elles » se construit en relation avec le « on » (*they*), l'agent du discours social. L'entr'elles dialogué des « Femmes libres » brouille les divisions organisées par paires pour mettre l'accent sur l'incertitude et l'impair. La relation entre deux femmes reste une impossibilité nécessaire, ce qui est confirmé dans la dernière partie de « Femmes libres » qui termine le *Carnet d'or*, et qui s'intitule – et ici la parodie du « roman féminin » devient de plus en plus lisible – « Molly Gets Married and Anna Has an Affair » (« Molly se marie et Anna a une liaison »). La séparation des deux femmes se déroule ainsi, à la dernière page du roman :

> Annoyed with herself, Molly's hands made an irritated gesture, and she grimaced and said: 'You're a bad influence on me, Anna. I was perfectly resigned to it all until you came in. Actually I think we'll get on very well.'
> 'I don't see why not,' said Anna.
> A small silence. 'It's all very odd, isn't it, Anna?'
> 'Very.'
> Shortly after, Anna said she had to get back to Janet, who would have returned by now from the cinema, where she had been with a friend.
> The two women kissed and separated. (638)[341]

L'expression qu'utilise Molly, « we'll get on very well », est traduit par « nous nous entendrons très bien », ce qui semblerait indiquer non la fin mais la continuation de leur relation. Il s'agit d'une erreur de traduction, puisque la phrase anglaise « we'll get on very well » semblerait, dans le contexte, plutôt vouloir dire qu'elles vont se débrouiller très bien. L'entr'elles reste en désaccord, et les paroles de Molly se lisent comme un adieu, un nouveau commencement pour les deux femmes, mais pas ensemble. La scène est plutôt celle de la fin de l'amitié, des commérages intimes, et du retour à la vie à laquelle les deux femmes étaient « destinées » dans le cadre du récit réaliste.

Ce n'est pas un hasard si la dernière réplique de Molly rappelle la possibilité de l'entr'elles avec son signifiant *odd* (« curieux »). Dans les commérages, la petite phrase « Odd, isn't it ? » / « C'est curieux, non ? » revient sans cesse. Les « Femmes libres » mettent en scène leur questionnement du normâle en se le demandant constamment : c'est curieux, non ? N'est-ce pas… ? Enfin, est-ce curieux ? Puisqu'elles habitent ce rôle de « femme libre » qui est déjà curieux (aussi bien pour elles que pour les autres), elles ne peuvent pas affirmer le curieux sans se remettre en question. Ce qu'on appelle en anglais le « *question tag* », le « isn't it ? » qui suit souvent le mot « *odd* » dans les commérages des « Femmes libres », marque la recherche de l'accord impossible. Mais c'est également juste un « ajout » anodin, une question rhétorique, une chose qui ne veut peut-être rien dire. Le « question tag » peut indiquer une attitude ironique aussi bien que polie, une confiance excessive aussi bien qu'un manque de celle-ci chez l'oratrice. « C'est curieux, non ? », dans les

[341] « Molly eut un geste de mains agacé, et ajouta en grimaçant : 'Tu exerces une mauvaise influence sur moi, Anna. J'étais parfaitement résignée jusqu'à ton arrivée. En vérité, je suis persuadée que nous nous entendrons très bien.' –Je ne vois pas pourquoi il en serait autrement », observa Anna. / Un petit silence. « C'est très curieux, n'est-ce pas, Anna ? –Très.' Peu de temps après, Anna déclara qu'elle devait aller retrouver Janet, qui avait maintenant dû rentrer du cinéma où elle était allée avec une amis. Les deux femmes s'embrassèrent avant de se quitter. » (945)

discussions des « femmes libres », invite simplement aux commérages, en désignant un espace où elles cherchent la confiance entr'elles, dans l'incertitude et la distance critique mise en scène à la place de la maîtrise et de l'entente cordiale. La lecture de l'entr'elles se développe dans cette incertitude, dans ce questionnement, dans cette ambiguïté par rapport à ce qu'il faut en dire, penser ou faire.

Les entretiens de Doris Lessing témoignent d'une façon familière et « populaire » de parler des romans : on parle de « ce dont » elle écrit, ce « sur quoi » le livre est écrit [the book was « about »….you wrote « about »] – ces structures-là reviennent dans les questions et témoignent d'une conception du « bon sens » concernant la tâche de la littérature qui apparaît dans sa réception médiatique : un roman est un roman *sur* quelque chose, *sur* un thème quelconque. Mais est-ce que le point de vue de Doris Lessing est aussi simple par rapport au romanesque ? Est-ce qu'elle considère tout ce dont elle écrit comme une expérience universalisable, ce qui exclurait, pour elle, l'association avec les expressions comme « female experience » ou le rapprochement avec le féminisme qui ramèneraient son livre à une cause particulière, et empêcheraient sa réception « sérieuse » ? L'écrivaine ne considère évidemment pas que son but était d' « inscrire l'expérience des femmes », mais il s'agit quand même toujours des rapports de l'expérience avec l'écriture et la lecture : « There was the tidy narrative, and there was the thick experience that went into it ». Lessing demande que l'attention soit dirigée plutôt vers la forme du roman, mais ce qui est important, c'est l'incompatibilité d'une certaine « expérience épaisse » avec un certain « récit adapté à l'Occident ». Si pour Lessing, il s'agit également de rediriger l'attention vers la « valeur littéraire » de son roman, la perspective de cette étude choisit de suspendre cette question et d'étudier le rapport de l'expérience (d)écrite dans le roman avec les formes du roman réaliste et du « sens commun » qui réapparaissent dans sa réception. Dès lors, il est important de noter que ce sont les protagonistes femmes qui parodient l'expérience et le récit normâles et que c'est justement un entr'elles des commérages intimes qui encadre *Le Carnet d'or*. Une recherche dans les hiérarchies du discours social en développera les raisons.

2.2.2.2 Commérages : un paradigme d'échange féminin

Bon tu ferais mieux de raconter vite les cancans, parce que je ne vais pas tarder à

servir le déjeuner. (97)[342]

Le temps des commérages intimes entr'elles est encore un temps volé aux tâches domestiques, aux services rendus aux hommes et enfants de leur entourage, dans le roman de Lessing. Le mot qu'utilisent Anna et Molly pour désigner leurs discussions est *gossip* (les commérages, les cancans). La réplique d'Anna, « En fait, ça craque par tous les bouts », qui figure la première sur la page juste après l'introduction de la scène, suit temporellement la question de Molly qui ne revient dans la narration que quelques phrases plus tard : « Alors ? Quels sont les derniers cancans ? » (« *Well, what's the gossip ?* ») Pour les deux femmes, « *gossip* » concerne tout ce qu'elles se racontent, des affaires politiques aux affaires de cœur. Leur discussion continue après l'intervention de l'ex-mari de Molly, Richard, et de son fils, Tommy, et pendant la préparation du déjeuner :

> Molly se leva aussitôt : « Je vais faire le déjeuner », et elle jeta un regard coupable et contrit vers Anna, qui se leva aussi en disant : « Je t'accompagne à la cuisine.
> —Raconte-moi les cancans.
> —Ohhh, bâilla Anna avec désinvolture, voyons, que pourrais-je bien te raconter de neuf ? Tout est pareil, exactement pareil.
> —Depuis un an ? Le XX^e^ congres. La Hongrie. Suez. Et sans doute aussi l'évolution naturelle du cœur humain d'un objet vers l'autre ? Alors, rien de changé ? » (95)[343]

Ainsi se dessine la réflexion et le partage de l'entr'elles – un échange dont la mise en scène sera perpétuellement interrompue par les enfants, les ex-maris ou par la préparation du repas. Pour comprendre la signification des *commérages intimes* comme modèle de réflexion de l'entr'elles (le genre parodié dans « Free Women »), il s'intéresser à la hiérarchie des discours dans laquelle ces potins s'inscrivent. On se souvient que le sujet-du-savoir est censé être unifié dans l'expérience de la lecture réaliste. Dans le paradigme normâle, le savoir et la communication fiables naissent des plumes et des bouches des hommes ; le savoir est devenu savoir suite à sa séparation d'avec l'oral et d'avec la sphère intime, tous deux associés, dès lors, aux femmes et aux potins.

Le Trésor de la langue française informatisé indique que le mot français

[342] « Well. You'd better be quick with the news. I'm going to serve lunch in a minute. » (66)

[343] « But at this Molly got up and said quickly : 'I'm going to make lunch.' The look she gave Anna was guilty and contrite. Anna got up too, and said : 'Then I'll come into the kitchen for a moment.' 'You can tell me the gossip.' 'Ohh,' said Anna yawning, very casual. 'Come to think of it, what can I tell you that's new? Everything's the same. But exactly.' 'In a year? The Twentieth Congress. Hungary. Suez. And doubtless the natural progression of the human heart from one thing to another? No change?' » (64)

‘commérages’ dérive de ‘commère’, mot vieilli pour marraine, et emprunté « au lat. chrét. ‘*commater*’ (composé de *cum* et *mater* ; ‘marraine’ en latin chrétien) »[344]. Commérages mène donc en français très vite à la *mère* qu’on a déjà entendu au sein du mot ; et également au *commun*. En anglais le *sib* dans le mot *gossip* désigne également la parenté, l’intimité et nous amène au genre et à la famille dans sa version anglophone : *sibling* renvoie à la parenté des *kin*, *kind* ; et *go-* revient à « *god-mother/father* ».[345] Le mot « commérages » évoque, dans l’histoire littéraire, un paradigme d’échange féminin au sein de la sphère intime, familière. La curiosité et le bavardage prennent pourtant un caractère spécifique dans la littérature réaliste, où les dialogues sont en même temps ce qu’il y a de « plus réel » et ce qui crée l’espace social « pluréel » – polyphonique – qui acquiert une importance particulière quand on fait le récit des destins particuliers des « personnages ordinaires ». Baudelaire n’écrit-il pas, dans les « Études sur Poe », sur le caractère anti-féminin de la littérature de Poe – parce que c'est une littérature à l’opposé des bavardages ? C’est l’époque où l’on commence à concevoir le réel réaliste comme quelque chose de plus sérieux que le réel romantique :

> Les femmes écrivent, écrivent avec une rapidité débordante ; leur cœur bavarde à la rame. Elles ne connaissent généralement ni l’art, ni la mesure, ni la logique ; leur style traîne et ondoie comme leurs vêtements. Un très grand et très justement illustre écrivain, George Sand elle-même, n’a pas tout à fait, malgré sa supériorité, échappé à cette loi du tempérament ; elle jette ses chefs-d’œuvre à la poste comme des lettres. Ne dit-on pas qu’elle écrit ses livres sur du papier à lettre ?[346]

Les commérages relèvent du bavardage qui s’oppose à la mesure, à la logique et au style dense. Selon Baudelaire, le caractère féminin se rapproche de la fatuité et non de l’art d’écrire. Baudelaire n’a pas un rapport simple à la féminité ou à la littérature – il n’est pas simplement « misogyne » (qui le serait, en fin de compte, « simplement »?) – mais ici, on voit comment il associe le bavardage au sexe féminin, maniant le discours social de son époque. Le fait que Sand est effectivement extrêmement prolifique devient une chose négative, en même temps que son écriture est associée au genre épistolaire, qui a un rapport avec la sphère privée.

---

[344] Voir l’étymologie du mot dans TLFi (Le Tresor de la Langue Francaise informatisé), disponible : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

[345] *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2016, disponible : http://www.oed.com/

[346] Charles Baudelaire, « Études sur Poe », *Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-76, Vol. 2, 282–283.

Tous les genres (littéraires) n'étaient effectivement pas, au XIX^e^ siècle, associables aux productions des « femmes auteurs » selon la critique littéraire de l'époque : ce qu'elles écrivaient ne pouvait s'inscrire que dans l'épistolaire ou le journal (intime), et, finalement, massivement, dans le roman (dont le roman réaliste doit se distinguer, ensuite). Martine Reid montre, dans *Des femmes en littérature*, comment le lien établi, dans le discours social, entre le roman et la femme, et qui dure du XVII^e^ jusqu'au début XIX^e^ siècle, ne correspond pas au nombre réel des écrivaines, toujours beaucoup moins nombreuses que les hommes auteurs, mais à une réalité discursive où on construit un fort lien « naturel » entre la femme et le roman et qui conduit à une exagération de nombre des « femmes auteurs ».[347] Le lien établi entre la femme et le bavardage fait partie de cette constellation où le genre du roman, trop sentimental, domestique, romantique ou débordant, est associé, dans la continuité des bavardages, aux femmes. Martine Reid montre comment la critique littéraire a travaillé activement à masculiniser le genre, à transformer le roman (conçu comme) féminin en un genre sérieux (neutre/masculin). C'est d'abord passé par l'association avec les grands auteurs masculins, puis avec les discours plus « sérieux » de l'époque : l'histoire, le droit, les sciences dures, l'industrie, l'économie. Selon Reid, on arrive ainsi à compenser et à maîtriser la féminité de la sphère du « cœur humain » qui « bavarde à la rame », qui continue pourtant faire partie du genre romanesque, même dans sa forme réaliste. On a vu comment Roland Barthes (post-)structuraliste considère ce « sérieux » du roman réaliste comme son caractère « propre », en transformant le baromètre en détail réaliste idéal chez Flaubert, qui excellait pourtant également dans la représentation des affaires du « cœur » ou des détails de la cuisine.

Le début du réalisme répond donc à cet état discursif des choses où on fait de l'autrice une nouveauté monstrueuse à abattre, en même temps que le nombre réel d'écrivaines diminue. Martine Reid explique :

> Au cours du XVIII^e^ siècle, le roman est devenu largement masculin, et les femmes auteures de ce temps sont rapidement oubliées au siècle suivant. Le début du XIX^e^ siècle réédite massivement Lesage et Bernardin de Saint-Pierre […] et oublie assez

[347] Martine Reid, « Des femmes et des romans », *Des femmes en littérature*, Saint-Juste-la-Pendue, Éditions Belin, 2010, 131-150. Reid entre ainsi en désaccord avec la chercheuse Margaret Cohen qui argumente, dans son *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton University Press, 1999, que le nombre d'écrivaines était plutôt elevé. L'Introduction du livre de Cohen est traduit en français par Marie Baudry avec le titre « Reconstruire le Champ littéraire », disponible sur http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=187#bodyftn23, consulté le 24 avril 2016.

> rapidement [Françoise de] Graffigny, [Marie-Jeanne] Riccoboni ou même [Sophie] Cottin. Les romanciers continuent de parler de sentiment, d'utiliser la forme épistolaire ou le récit à la première personne, formes d'expression pourtant traditionnellement liées au féminin, tandis que la critique répète, en dépit de l'évidence du contraire, que les femmes parlent d'amour mieux que personne.[348]

L'étude de Reid montre comment les « faits » du discours social, ici, dans la critique littéraire, n'ont que faire du « réel statistique ». À l'époque du « début du réalisme », l'effort pour masculiniser le roman, pour bâtir le « réel réaliste », fait partie d'un combat contre le fantôme de la « femme auteur ». Mais quel rôle ont les potins ou les commérages dans tout cela ? Ils sont associés aux femmes de la même façon que le genre romanesque en ce qu'il relève de la *romance* et de la « capacité naturelle » à parler d'amour. Enfin, ce sont des constructions discursives avec lesquelles toutes les autrices et tous les auteurs se débattent.

2.2.2.3 Les commérages et le « roman féminin »

Pour mettre en évidence la place des commérages dans le « roman féminin », je vais m'appuyer sur l'analyse faite par Christine Roulston du roman *Emma* (1815) écrit par Jane Austen. Roulston remarque que, chez cette dernière, la parole féminine est souvent définie comme « *gossip* ».[349] Austen est une des précurseures du réalisme en langue anglaise, souvent associé également à l'utilisation de l'ironie. Elle réutilise le trope de la féminité des commérages parmi les ingrédients qui composent sa parodie du discours social. Qu'est-ce que les commérages, comme mode de communication, chez Jane Austen ? Selon Christine Roulston, ils ont un rôle essentiel dans le maintien et la transformation des liens sociaux. Les cancans se constituent dans la circulation des malentendus, des *lectures de travers*, des « *misreadings* », qui sous-tendent les relations sociales et rendent également possible la transformation des « agents de communication ». Dans les romans austeniens, les commérages ont une fonction « indispensable » dans la structure narrative : ils engendrent le récit.

Roulston analyse, dans son analyse d'*Emma*, une scène où « commérages féminins » et « conversation masculine » se livrent un combat, et où ce sont les potins qui

[348] Martine Reid, *op. cit.*, 134.

[349] Christine Roulston, « Discourse, Gender, and Gossip. Some Reflections on Bakhtin and Emma », Kathy Mezei, éd., *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1996, 40-65, 44.

l'emportent. Pourquoi ? Parce qu'ils ont une « fonction » plus importante au niveau narratif. Voici comment Roulston annonce les résultats de cette compétition qu'elle avait mise en scène :

> [I]t is the indeterminate discourse of gossip, embodied by Emma, that is privileged in the novel, as far as the narrative structure is concerned. Gossip [...] can transform social relations because it has the capacity to generate narratives. In one sense, for Austen, the truth of language as a social act is that it always functions as gossip, inevitably engaging in misrepresentation. This, in turn, makes it both productive and in need of being controlled and contained, for gossip ultimately cannot claim the same status as truth. Gossip is also a discourse of participation which involves the whole community and which directly or indirectly affects the individuals within it.[350]

Ainsi, chez Austen, les commérages seraient, en fin de compte, le « modèle de fonctionnement » de toute communication humaine. Roulston défend l'idée que « pour Austen » le discours des commérages se situerait pourtant en marge de la vérité, qui aurait un statut à part. En même temps, elle dit que, pour Austen, la « vérité » du langage « en tant qu'acte social » se constitue dans le fait qu'il ne peut que « mal représenter », et c'est pour cela que sa production comme bavardage devrait être « contrôlée et maîtrisée » (*controlled and contained*) – mais, si « toute la communauté » participe aux commérages, comment et par qui en assurer le contrôle ? Où est la police des potins ? Et où se situerait cette « vérité » qui aurait un autre statut que « le langage en tant qu'acte social », qui conduit nécessairement à des lectures erronées ?

Si on poursuit l'analyse dans cette voie, on constate que la conversation déterminée, dans l'œuvre d'Austen, comme masculine, est une sous-catégorie des potins, et que son statut socialement plus reconnu ne tient pas au fait qu'elle serait plus proche de la « vérité » (dont on ne sait toujours pas ce que c'est). La catégorisation correspond plutôt à la hiérarchie existante entre locuteurs et locutrices. Certains ont plus de pouvoir « extra-linguistique » que d'autres, d'où le statut socialement plus élevé de leurs potins. Si le monde (d)écrit par Austen met en scène une situation où les

[350] Christine Roulston, *op. cit.*, 55. « [C]'est le discours indéterminé des potins, qu'incarne Emma, qui est privilégié dans le roman, en ce qui concerne la structure narrative. Les potins […] peuvent transformer les rapports sociaux parce qu'ils ont la capacité de générer des récits. En un sens, pour Austen, la vérité du langage en tant qu'acte social, c'est qu'il fonctionne comme les potins, engageant inévitablement une représentation erronnée. C'est ce qui fait, d'un autre côté, qu'il est à la fois et productif et qu'il faille le contrôler et le contenir, parce que les potins ne peuvent pas, en fin de compte, prétendre au même statut que la vérité. Les commérages sont aussi un discours participatif qui concerne la communauté dans son ensemble, et qui affecte, de façon directe ou indirecte, les individus qui la composent. »

bavardages féminins sont contrôlés par la conversation masculine, elle montre également que les commérages fonctionnent comme un mode de contrôle social : c'est à travers le processus de bavardage que les « sujets » apprennent comment et qui désirer. Ainsi, il n'y aura pas vraiment de « vérité » de désir (subjective) qui ne serait pas déterminée par la circulation des commérages. Mais – on l'aura saisi – le rapprochement entre les femmes et le bavardage d'un côté, les hommes et la conversation d'un autre, ne constitue rien d'autre qu'un des sociogrammes que fait circuler le discours social. Roulston dit que dans le monde de Jane Austen, il existe quelque chose comme une « vérité » avec un statut différent de celui de la communication humaine comme potins. En quoi peut-on imaginer ou exprimer une « vérité » qui seraient en dehors de la circulation du langage comme discours social et, en même temps, capable de la « contrôler » et de la « contenir » (*control and contain*) ?

La scène interprétative montée par Roulston, avec son couple bavardage/conversation, reconfigure la structure narrative comme un champ de bataille entre féminin et masculin. Elle montre que les bavardages, socialement moins valorisés dans le monde du récit, sont fonctionnellement un mode de communication indispensable pour la narration du roman. Tout en étudiant la hiérarchie des agents et des modes de communication (femmes/hommes ; bavardages féminins/conversation masculine) comme un moment historique et contingent, Roulston reconduit cette hiérarchie pour procéder ensuite à son renversement. Elle montre également que les commérages ne sont pas uniquement le facteur générateur du récit (le fait qu'ils « font naître » le récit ne démontrerait que trop leur « féminité »), mais qu'ils participent aussi à la construction du sujet comme sujet du désir :

> Because gossip is a private genre that nevertheless is circulated in a public manner (everyone speaking "privately' about everyone else), the self-knowledge that emerges is both social and personal. Therefore, although gossip brings about the subject's knowledge of her or his own desire, this desire itself has also been defined by the process of gossiping. In this sense, gossip functions as s form of social control, where the individual discovers not only the act of desiring but also learns who to desire.[351]

[351] Christine Roulston, *op. cit.*, 55-56. « Parce que les potins sont un genre privé qui circule pourtant de façon publique (tout le monde parle 'en privé' de tous les autres), la connaissance de soi qui en émerge est à la fois sociale et personnelle. Ainsi, bien que les potins fassent émerger la connaissance du sujet quant à son propre désir, ce désir a été déjà défini par le processus du commérage. En ce sens, les potins fonctionnent comme une forme de contrôle social, où l'individu découvre non seulement l'acte de désirer mais apprend également qui désirer. »

Roulston parle ici d'une « connaissance de soi » qui émerge dans les commérages. Elle constate que ce qui est de l'ordre du « personnel » n'en est pas moins « social », c'est-à-dire, que ce qui est « propre » au sujet/désir se construit dans/par le social : la connaissance du soi « propre » à chaque sujet/désir est définie et contrôlée par le processus social de l'échange des commérages. Tout est social, et donc, tout est commérages. Or, cette analyse qui semble faire bouger les limites entre sphère privée et sphère publique risque pourtant de reconduire l'idée selon laquelle l'importance du mode de communication associé au féminin serait liée au fait d'assurer la régénération des sujets/désirs – c'est-à-dire la régénération des valeurs de la famille victorienne traditionnelle. Il s'agit d'assurer en fait que les sujets/désirs se limitent à ce qui est socialement acceptable : le rôle des bavardages féminins serait celui de conserver les valeurs patriarcales. Ce va-et-vient entre masculin et féminin mis en scène dans l'analyse de Roulston reconduit toujours certains paradigmes duels : social/personnel, extérieur/intérieur, sujet désirant/objet de désir, etc.

Selon l'analyse de Roulston, la langue, dans les romans « sentimentaux » de Jane Austen, n'est jamais vue comme purement référentielle ou ayant une relation monologique avec la réalité sociale. Par contre, comme acte social, elle fonctionne par le biais du malentendu, dans un processus participatif. Roulston détermine le « gossip » également par sa capacité à engendrer des récits. Ses définitions doivent explicitement à celles de Patricia Meyer Spacks qui décrit, en 1985, les enjeux de ce mode de communication en ces termes :

> [Gossip] provides a mode of power, of undermining public rigidities and asserting private integrity, of discovering means of agency for women, those private citizens deprived of public function. It provides also often the substance and the means of narrative.[352]

La discussion de Spacks se base, à nouveau, sur la distinction public/privé. Roulston arrive très bien à montrer, dans son analyse d'*Emma*, comment les commérages, en tant que genre féminin qui circule « publiquement », engendrent une connaissance de soi sociale—personnelle : ils font émerger, pour ses agents, la connaissance de leurs désirs. Ainsi, les sujets/désirs sont toujours déjà définis par un processus social de

[352] Patricia Meyer Spacks, *Gossip*, New York, Alfred A. Knopf, 1985, 170. « [Les potins] fournissent un mode de pouvoir, pour déstabiliser les rigidités publiques, pour affirmer une intégrité privée, pour découvrir les moyens d'agentivité aux femmes, ces citoyennes privées, privées de la fonction publique. Ils fournissent aussi souvent la matière et les moyens du récit. »

circulation. Roulston (d)écrit comment le cancan narrativise les désirs, les faisant entrer dans les récits partagés[353]. Or, les distinctions binaires de son analyse, comme on l'a déjà vu, renvoient à un jeu du féminin/masculin dans lequel une lecture postnormâle ne voit pas forcément une grande inventivité.

2.2.2.4 Les potins et le savoir – des hiérarchies du discours social

Je reviens encore spécifiquement sur la question de la hiérarchie entre les discours ou entre les genres, pour réfléchir aux rapports entre savoir et commérages, comme entre subjectivités savantes et bavardes. La philosophe et chercheuse féministe Karen C. Adkins travaille sur les commérages comme mode de savoir dans son article « The real dirt : gossip and feminist epistemology ».[354] Elle résume les recherches sur la place des bavardages dans la science et les médias contemporains en partant de ce constat :

> One of the fundamental tensions of feminist epistemology is how to argue for situated knowledge without simultaneously giving up the possibility of knowledge whatsoever. If 'to know' something includes having good justification for the idea, then criteria for evaluation of belief must be established. Precisely one of the difficulties feminist theorists of knowledge face is defending their inclusion of narrative and testimony into theories of knowledge to more traditional epistemologists, who prefer public, neutral, widely agreeable standards of knowledge. One of the ways in which this battle has become mistakenly heated is by a gender-based identification of women as innately more narratively or emotionally directed.[355]

Adkins identifie l'association entre femmes et commérages, et revient sur l'histoire des récits de commérages pour démontrer que la pratique du commérage ne se limite pas à un sexe/genre, mais qu'elle constitue un mode de discours pratiqué largement et

---

[353] *Op. cit.*, 55-56.

[354] Karen C. Adkins, « The real dirt: Gossip and feminist epistemology », *Social Epistemology: A Journal of Knowledge, Culture and Policy*, 16:3, 2002, 215-23. Publié en ligne 26 nov. 2010, disponible : http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0269172022000025598, consulté le 28 avril 2016.

[355] Karen Adkins, *op. cit.*, 215. « Une des tensions fondamentales de l'épistémologie féministe est comment argumenter en faveur des savoirs situés sans abandonner complètement la possibilité d'un savoir. Si « savoir » quelque chose implique qu'on ait une bonne justification de l'idée, alors des critères pour l'évaluation d'une croyance doivent être établis. Une des difficultés que rencontrent les théories féministes du savoir est, précisément, comment défendre l'inclusion des récits et des témoignages dans les théories du savoir face aux épistémologistes plus traditionnelles, qui préfèrent des standards de savoir publics, neutres, largement consensuels. Un des points au sujet desquels cette bataille s'est – à tort – embrasée, c'est l'identification des femmes à un genre qui serait intrinsèquement plus porté vers le narratif ou l'émotionnel. »

de façon beaucoup plus analytique qu'on ne le pense « traditionnellement » (215).[356] Elle veut résister à certaines analyses féministes qui la précédent[357]. Pour elle, celles-ci confirment l'idée que les commérages produisent du savoir dans les « marges », utile seulement pour les « marginales » ou les « marginaux » et cela les amène à argumenter que les commérages doivent être « inclus » dans l'épistémologie puisque le savoir narratif a un statut « séparé mais égal » [« *separate but equal* »] par rapport au savoir « logique ». Ce genre de pensée conduit à une classification, où les commérages et d'autres nouvelles formes de savoir sont « bonnes » en ce qui concerne certaines choses moins importantes, la sphère du 'personnel' (privé), le trivial ; mais elles n'ont pas une importance majeure.[358]

Pour Adkins, ce qui est important, c'est que les commérages produisent du savoir sous la forme du récit.[359] Or, le « positivisme logique influence encore notre appréciation du savoir »[360], et l'association du féminin avec la sphère du 'savoir personnel' et du masculin avec le savoir universellement utile, n'aide pas à démêler ce nœud dans le domaine de l'épistémologie : « se concentrer exclusivement sur le fait de savoir si, oui ou non, ces outils sont essentiellement masculins ou féminins, peut être une excuse pour ignorer les problèmes relatifs à l'évaluation de leurs contributions respectives, car la question est elle-même un reste du positivisme excessivement masculin » (« *focusing on whether or not these tools are essentially masculine or feminine can be used as an excuse to ignore questions of how we evaluate the contributions of these tools, because the question is itself residue from an excessively masculine positivism.* »[361]). Adkins veut démontrer que les pratiques

[356] À noter que, pour de raisons rhétoriques, Adkins ressuscite également l'image des épistémologistes traditionnels, sans vraiment préciser lesquels. Elle en a besoin comme une instance contre laquelle elle va adresser son argument propre. Elle participe bien dans une espèce de guerre scientifique, d'où les mots comme « bataille ».

[357] Notamment celles de Patricia Meyer Spacks, *Gossip*, New York, Alfred A. Knofp, 1985 et Lorraine Code, *Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations*, New York, Routledge, 1995.

[358] Karen Adkins, *op. cit*., 219 : « Without adressing the relationship between conventional means of knowledge and these new forms, the predictable majority response to these other ways of knowing can only be, and has been, to relegate them to a lesser status—good for some things (read the trivial and personal), but unimportant in the grand scheme of things. »

[359] Elle cite notamment, à ce titre, la conception de « connected knowing » développée Sara Ruddick, « Reason's 'Femininity': A Case for Connected Knowing », *Knowledge, Difference, and Power: Essays Inspired by 'Women's Ways of Knowing'*, éd. Goldberger, Nancy et al., New York, Basic Books, 1996.

[360] Karen Adkins *op. cit.*, 219.

[361] *Op. cit.*, 219.

associées aux commérages fonctionnent toujours déjà comme partie intégrante des pratiques de science ou de parole publique tenues pour objectives, logiques ou vérifiables. Elle expose l'exemple étudié par Patricia Turner des rumeurs répandues dans la communauté africaine-américaine dans les années 1980 selon lesquelles la CIA conspirait à propager le SIDA de façon disproportionnée dans les communautés noires pauvres[362]. Ces commérages étaient rejetés par les porte-parole de CIA comme « le résultat de ce que nous voudrions appeler des efforts de 'désinformation' des services de renseignements destinés à nuire aux États-Unis » (« *the result of what we would call 'disinformation' efforts of hostile intelligence services to damage the United States* »)[363]. Le discours officiel de la CIA est peu vérifiable et s'appuie sur le mot émotionnellement chargé de « désinformation ». Les commérages aussi bien que le discours public qui essaie de les disqualifier reposent sur le même récit de la théorie de complot : la CIA ou les « services de renseignements hostiles » complotent contre les communautés noires ou les États-Unis. Dans un autre exemple, Adkins met en scène la France avant la révolution, en résumant la recherche de Robert Darnton sur le marché du livre de l'époque.[364] Ce dernier parle du lien entre les chroniques scandaleuses (commérages écrits, genre proche de la « rubrique *people* » contemporaine, qui racontaient la vie privée des membres de la famille royale) et les arguments philosophiques de Jean-Jacques Rousseau qui démontrent l'obsolescence du règne monarchique. Dans les études qui portent sur l'histoire de la révolution, les commérages écrits – les rumeurs sur la corruption de la Cour – se situent dans le domaine du savoir : elles justifient la force historique des arguments de Rousseau.

Comme l'ont remarqué Bruno Latour et Steve Woolgar en 1979 dans leur *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, dans les sciences, les échanges informels entre scientifiques constituent une façon de se tenir informé des possibilités expérimentales existantes et du succès des différentes stratégies de recherche. La remarque très simple de Latour et Woolgar est de constater que la science est faite par des scientifiques et qu'il n'y a pas de différences entre les échanges « scientifiques »

[362] Patricia A. Turner, *I Heard It Through the Grapevine: Rumor in African-American Culture*, Berkeley & London, University of California Press, 1993.
[363] Karen Adkins, *op.cit.*, 222.
[364] Robert Darnton, *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionnary France*, New York, Norton, 1996.

et ce qu'on pourrait appeler « *common sense* ».[365] Ainsi, pour quelqu'un qui observe les scientifiques, le « *common sense* » – le « bon sens » du normâle – devient vite inséparable de la logique de recherche : les sciences et les normes contingentes du moment historique, le sens commun de l'époque, ne peuvent être radicalement distingués les uns des autres.[366]

Enfin, Adkins rappelle que les processus de séparation et de valorisation différenciée des différents champs de parole (logique vs. narratif ; conversation vs. commérages) ne peuvent pas être détachés de l'histoire de l'écriture et de l'autorité littéraire (la parole écrite devenue propriété), ou de l'invention de l'espace privé et de la notion moderne d'individu :

> [G]ossip becomes one way to express (positively) the developing notion of the individual, and (negatively) the transgressions upon the purity of the individual. It is a paradoxical marker of the existence of private space because it names transgressions upon privacy. [followed by note 10 :] It follows from this idea that calling women gossips (for it is during the 18th century that the word begins to be used in its noun form, primarily towards women) is a way of marking them deviant—violating the purely private status they ought occupy, being inappropriately nosy or judgmental. Marking their conversation as gossipy also de facto marks their conversational conclusions as suspect (for they are probably the result of idle and unjustifiable speculation).[367]

En français, comme nous l'avons vu, la femme (écrivaine) dont « le cœur bavarde à la rame » fonctionne, chez Baudelaire, comme un stéréotype lié au manque de logique,

---

[365] Bruno Latour & Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Berverly Hills, Sage Publications, 1979. La traduction française de Michel Biezunski, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte, 1988.

[366] C'est d'autant plus intéressant que l'introduction au livre de Latour & Woolgar, écrit par Jonas Salk, le directeur de laboratoire où Latour faisait son étude de terrain, en fait l'éloge parce qu'il est « en accord avec l'esprit scientifique » et « sans commérages, insinuation et histoires embarrassantes, sans cette espèce de psychologisation souvent rencontré dans les études similaires » (« free of the kind of gossip, innuendo, and embarrassing stories, and of the kind of psychologizing often seen in other studies or commentaries »). Salk avoue entre les lignes – en félicitant Latour & Woolgar d'avoir su tenir loin des commérages et des « psychologisations » – qu'il a eu peur de retrouver des histoires embarrassantes dans leur étude sociologique, et qu'il est content de pouvoir le qualifier de « scientifique » – c'est-à-dire, le contraire de potins ou de « psychologie de cuisine ». Dans *op. cit.*, 12. Cette préface n'est pas traduit dans la version française du livre.

[367] Karen Adkins, *op. cit.*, 228 et 231, note 10. « Les commérages deviennent une façon d'exprimer (positivement) la notion de l'individu en train de se développer et d'exprimer (négativement) les transgressions de la pureté de cet individu. C'est un marqueur paradoxal de l'existence de l'espace privé parce qu'elle nomme les transgressions du privé. [suivie par le note 10 :] Il s'ensuit qu'appeler les femmes « gossips » (car c'est au XVIII[e] siècle que le mot anglais commence à être utilisé comme un nom, principalement pour renvoyer aux femmes) est une façon de les désigner comme déviantes – qui violent le statut purement privé qu'elles devraient occuper, qui sont inconvenablement curieuses ou moralisatrices/critiques. Désigner leur conversation comme des bavardages/cancans désigne également de facto leurs conclusions conversationnelles comme suspectes (parce qu'elles sont probablement le résultat de spéculations vaines et injustifiables). »

de mesure et d'art. L'idée que la science serait impartiale correspond à l'idée que les préjugés sont liés à la langue parlée et que ce qui est dit n'est pas fiable ou sérieux parce qu'il ne peut pas être vérifié. L'oral est associé à l émotionnel, au vague, `a l'éphémère, tandis que l'écrit se vérifie, se mesure, se compt(abilis)e. Dans cette logique, si l'écriture peut être détachée de ses origines humaines faillibles, alors, l'oral, pour être fiable (« non-faillible »), doit être aussi proche de l'écriture que possible. Ainsi, les commérages ne peuvent pas apporter de l'information, par exemple, si ce qui compte comme information doit justement être structuré de façon opposée à l'oral. Une des stratégies du petit roman conventionnel propre à l'Occident, c'est de développer les formes de dialogue ou de monologue, qui ont un statut spécifique à mi-chemin entre parole et écriture, entre savoir et commérages.

La conclusion d'Adkins, « the logical is the narrative », rappelle que les conceptions de la neutralité et de la logique de l'écriture scientifique naissent par opposition aux récits des commérages et de la langue parlée et qu'en même temps, ce binarisme fonctionne avec l'exclusion des femmes de la sphère « publique » d'une neutralité logique. La parodie du *Carnet d'or* est concevable si l'on garde à l'esprit ces clivages genrés tout-faits que le « petit roman conventionnel propre à l'Occident » répète et questionne – non pour participer à quelque discussion sur l'épistémologie, mais pour mettre en scène différentes expériences et vérités des individus et des espaces sociaux en cours d'invention.

2.3 La perspective ou le point de vue normâle

La vision a une place centrale parmi les sens réalistes qui construisent le sens commun du genre. C'est pourquoi j'ai parlé de la *mise en lumière* du sexisme et du féminisme dans leurs liens avec le discours social. Le roman réaliste postnormâle met en scène une collection de clichés, permettant une vision, mais également une double-vision, du contemporain. Dans ce dernier sous-chapitre, j'étudierai la narration dans la trilogie de Stieg Larsson. *Les Hommes qui haïssent les femmes* contribue à mettre en scène une perspective normâle dont les contradictions et limites apparaissent dans une lecture féministe. La question du discours social dans la narration postnormâle sera ainsi traitée en étudiant les tactiques de dédoublement d'une narration qui à la fois

rend visible le mécanisme altérisant du discours social et continue à reproduire l'altérisation par l' « hypervisibilisation » de certains personnages plutôt que d'autres.

2.3.1 « Il faut dire par tous les moyens une altérité dont on sait peu de choses »[368]

Pour (d)écrire le fonctionnement du discours social et ses dédoublements dans la trilogie de Stieg Larsson et, dans une moindre mesure, dans le roman de Virginie Despentes, on va d'abord voir comment les protagonistes et les autres personnages se situent dans la narration. Dans ces romans, le « point de vue » de la narration varie : on va se demander sur quel point de vue elle se focalise à chaque moment. On va voir en quel sens le personnage de Lisbeth Salander fait partie des personnages dont l'altérité est construite dans la narration. On verra également ce qu'est un point de vue normâle dans une narration réaliste, et comment celui-ci est lié au phénomène de l'altérisation que je vais décrire[369]. Les deux phénomènes font partie du discours social où ce qui est compréhensible est ce qui a un lien avec le sens commun, censément partagé dans le monde (d)écrit, et qui a des rapports étroits avec les co-textes du discours social. On verra comment les romans participent à ce que Thomas Bronwen appelle la « rhétorique de l'activisme social »[370]. On verra également la fonction de l'ironie dans ce type de narration qui prend soin d'exposer des espaces sociaux considérés comme marginaux. Ainsi apparaissent des liens entre le fonctionnement de l'ironie comme discours dédoublant et les aspects pédagogiques de la narration réaliste qui (d)écrit les mécanismes sociaux.

---

[368] La citation vient de Sophie Rabau, « Amoureux du discours : potinage et philologie », *Potins, cancans et littérature* éd. Nathalie Solomon & Anne Chamayou, Saint-Estève, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, 75-97, 77.

[369] Je propose donc de nommer *altérisation* le processus par lequel l'écriture littéraire construit et renforce le personnage dans son altérité à travers un certain nombre de dynamiques qu'il s'agira de préciser dans les pages qui suivent. L'altérisation se réfère au concept d' « *othering* » que *The Oxford English Dictionary* définit comme « The perception of an entity as distinct in relation to other entities; (in later use) spec. the perception or representation of a person or group of people as fundamentally alien from another, frequently more powerful, group. » Je traduis : « La perception d'une entité comme distincte par rapport à d'autres entités; (et dans un usage plus tardif) particulièrement la perception de la représentation d'une personne ou d'un groupe de personnes comme fondamentalement étranger à un autre groupe, souvent plus puissant. » Dans le monde anglophone, on parle souvent des travaux d'Edward Said et de Gayatri Spivak en relation avec le concept. Il ne faut pas oublier la grande étude précurseuse de Simone de Beauvoir qui traite l'altérité de la femme, *Le deuxième sexe (vol. I et II)*, Paris, Édition de Gallimard, 1949.

[370] Thomas Bronwen, « Kicking the hornet's nest: The rhetoric of social campaigning in Stieg Larsson's Millennium trilogy », *Language and Literature* 21/3, 2012, 299-310.

Selon Philippe Hamon, le discours réaliste se caractérise par plusieurs traits, dont la « défocalisation » fait partie. En racontant la même histoire de plusieurs points de vue, le récit ne perd pas sa visée réaliste mais « défocalise », pour souligner le caractère ordinaire de tous les personnages. C'est une technique qui vise à minimiser l'importance de l'héroïne (ou du héros) de l'histoire, dont le rôle (extraordinaire) entre en tension avec le discours réaliste en tant que ce dernier cherche à créer un monde ordinaire habité par des personnages ordinaires.[371] Chez Despentes, si le point de vue de la narratrice à la première personne, Lucie Toledo, encadre le récit, un chapitre sur deux est cependant raconté par un autre personnage, dont le portrait psychologique et social vient enrichir le paysage exposé par la narration et contribue à (d)écrire différents espaces sociaux. Chez Larsson, la tendance à la « défocalisation » fait qu'on passe souvent rapidement de la focalisation interne liée à un personnage à un autre.

2.3.1.1 Les jeunes femmes dans la narration des Hommes qui haïssent les femmes

La narration, dans la trilogie de Larsson, s'intéresse aux définitions de la « normalité » ou de ce qui est « ordinaire ». Elle considère qu'il est important de mentionner le caractère exceptionnel de la protagoniste, le fait que Lisbeth Salander n'est ni ordinaire ni normale :

> Si Lisbeth Salander avait été une citoyenne ordinaire... (Tome 1, 231)
> Quoi qu'il en soit, Lisbeth Salander n'appartenait pas à la catégorie des gens normaux. (Tome 1, 233)[372]

On remarque déjà qu'on parle ici d'une « citoyenne ordinaire » et de la « catégorie des gens normaux ». La citoyenneté est définie par un statut juridique : être reconnu comme le membre d'un État-nation, où la personne à certains droits et devoirs. Effectivement, Lisbeth Salander n'est pas une citoyenne de plein droit, puisqu'elle a le statut juridique particulier de quelqu'un qui est « sous tutelle ». Elle diffère aussi de la normalité, si on pense que, comme « catégorie », cette dernière est une classe où on range des choses, des objets ou des personnes d'une même nature ou appartenant à un même genre. Le caractère exceptionnel de la protagoniste apparaît dans le fait qu'il

[371] Voir « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181, p. 154. Gérard Genette parle de la focalisation dans *Discours du récit – essai de méthode*, Paris, Seuil, 1972/2007, p. 194-200, le sous-chapitre « Focalisations ».

[372] « Om Lisbeth Salander hade varit en vanlig medborgare… » (225) ; « Lisbeth Salander var nu en gång för alla inte som normala människor » (227).

est difficile de la ranger dans son genre/sexe affichée (une femme) au point où son appartenance au genre humain pose question. C'est une femme avec un « psychisme » exceptionnel, auquel on fait référence sous forme d'un diagnostic possible (mais jamais confirmé) du syndrome d'Asperger.[373] Créée en plusieurs couches intertextuelles, la protagoniste est un personnage littéraire complexe. Comme l'ont remarqué plusieurs chercheuses, on peut lire en elle une version punk de Fifi Brindacier, et on a distingué chez elle la référence à plusieurs personnages classiques du roman noir (du héros à la femme fatale en passant par le criminel).[374]

Le fait que le personnage de Lisbeth Salander n'est pas normâle se manifeste aussi au niveau de la narration, dont le fonctionnement mérite qu'on s'y attarde un moment. On va voir comment le mécanisme de l'altérisation est rendu visible dans la narration. Par altérisation je renvoie à l'art de constituer comme « autre » celle qui diffère (de la norme ; du normâle) en la féminisant, en la racialisant, en la pathologisant, etc. Monique Wittig dit, dans « Le point de vue, universel ou particulier », que « Tout écrivain minoritaire (qui a conscience de l'être) entre dans la littérature à l'oblique si je puis dire »[375]. En modifiant cette phrase on réussit à dire quelque chose d'essentiel sur la construction du réel dans la trilogie de Larsson où « tout personnage altérisé entre dans la narration à l'oblique[376] [sic] ». Pour arriver à (d)écrire ce mode

[373] Le syndrome d'Asperger est évoqué trois fois dans la trilogie, une fois dans chaque tome. Les personnes qui ont reçu cette diagnose, qui a été disponible à partir les années 1990, éprouvent des difficultés d'interaction sociale, mais illes n'ont pas de défauts dans l'expression langagière, où illes peuvent même démontré des talents particuliers. Asperger fait dèsormais partie d'ASD (« autism spectrum disorder », qui rassemble depuis 2013, dans la classification psychiatrique, plusieurs « sous-catégories » d'autisme en une diagnose). Voir, « What is Asperger Syndrome ? », *Autism Speaks*, https://www.autismspeaks.org/what-autism/asperger-syndrome, consulté le 9 mai 2016.

[374] Voir Maryse Petit « Figures féminines dans la trilogie Millénium de Stieg Larsson », le texte de sa communication au colloque Genres/Gender Université de Lille 3, 2009 ; Barbara Fister, « Conventionally Unconventional. Lisbeth Salander's Sisters in Crime », le texte de sa communication au colloque *Stieg Larsson and Scandinavian Crime Fiction: An international Symposium*, les 20 et 21 mai 2011, à l'UCLA, disponible : http://homepages.gac.edu /~fister/Larsson.pdf ; Kerstin Bergman, « Lisbeth Salander and Her Swedish Crime Fiction 'Sisters' Stieg Larsson's Hero in a Genre Context », *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses. Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective,* Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, 135-144. Tiina Mäntymäki range Lisbeth Salander parmi les fripons de la littérature (*tricksters*), voir « Lover, Avenger or Deadly Delusionist? Women Murderers in Contemporary Crime Fiction », Nissilä & Siponkoski (éd.). *Kielet liikkeessä*. (« Les langues en mouvement »), Vaasa, VAKKI Publications, 198-208.

[375] Monique Wittig, « Le point de vue, universel ou particulier. Avant-note à La Passion de Djuna Barnes », Djuna Barnes, *La Passion*, Paris, Flammarion, 1982, repris dans Monique Wittig, *La Pensée straight,* Paris, Éditions Amsterdam, 2007 (première édition : Éditions Balland, 2001), 99-106, 101.

[376] La relation de biais, oblique est une des figures de pensée largement étudiée dans la *queer theory* ; l'obliquité (littéralement, la ligne non droite, pas « straight ») renvoie à la signification du vocable *queer*.

d'altérisation, réfléchissons d'abord quelles sont les informations que la narration donne de l'entourage de la protagoniste ? On sait quelque chose de sa bande de copines :

> Lisbeth était devenue membre des Evil Fingers, à l'origine un groupe de banlieue composé de quatre adolescentes d'Enskede qui aimaient le hard rock, et qui dix ans plus tard formaient une bande assez importante de copines qui se retrouvaient au Moulin les mardis soir pour dire du mal des garçons, parler féminisme, sciences occultes, musique et politique, et boire d'énormes quantités de bière. Elles méritaient effectivement leur nom. (Tome 1, 242.)[377]

Elle partage une partie de ses expériences avec son groupe d'amies, bien que, taciturne, elle ne parle pas beaucoup mais se contente d'écouter et de boire. Il est clair que le sexe/genre est une chose qui unit ces jeunes femmes, mais le style punk ou goth, qui n'est pas complètement determiné dans la narration, est aussi important. Le féminisme, pour ces jeunes femmes, est un sujet de conversation parmi d'autres – et le fait qu'il soit mentionné prend son importance dans la version suédoise de la trilogie où ce mot n'apparaît qu'une fois (par contre, l'appellation « féministe » y apparaît plusieurs fois, comme on a vu).

2.3.1.2 Manque d'information, manque de parole entr'elles

La narration met en lumière une pénurie d'informations concernant la vie ou les discussions de ces jeunes femmes. Que pourraient-elles bien dire sur le féminisme, par exemple ? J'aimerais bien savoir, mais le roman de Stieg Larsson n'est pas une source propice pour ce genre de savoir. La narration se prétend informative, or, le seul personnage qui fait partie des *Evil Fingers* et dont le lecteur connaît le nom est Cilla Norén, la fille qui a introduit Lisbeth dans le groupe et qui a peut-être été son amante. Les *Evil Fingers* viennent d'Enskede. Un quartier de ce nom existe sur googlemaps, au sud de Stockholm, et c'est une banlieue plutôt privilégiée avec quelques immeubles près du métro, entourés de maisons individuelles. Une lectrice suédoise qui connaît la ville va sans doute faire la connexion avec l'image plutôt positive

[377] En suédois : « Lisbeth [blev] medlem i Evil Fingers, som ursprungligen hade varit ett förortsband bestående av fyra tonåriga tjejer i Enskede som gillade hårdrock, och som tio år senare var ett store kompisgäng som träffades på Kvarnen på tisdagskvällar för att snacka skit om grabbar, diskutera feminism, pentagram, musik ock politik ock dricka stora mängder mellanöl. De gjorde också skäl för namnet. » (236) En finnois : « Lisbeth oli tutustunut Evil Fingersiin, joka oli alkuaan ollut neljän teini-ikäisen tytön lähiöbändi, joka soitti hardrockia ja joka kymmenen vuotta myöhemmin oli muuttunut ystäväjoukoksi joka tapaili tiistai-iltaisin ja puhui pojista, keskusteli feminismistä, pentagrammeista, musiikista ja politiikasta ja joi melkoisia määriä keskiolutta. Ja teki nimelleen muutenkin kunniaa. » (250)

qu'elle a de ce quartier-là. Le groupe *Evil Fingers* est constitué de jeunes blanches issues des banlieues « bourgeoises » – à l'exception de la protagoniste qui habite dans un quartier du centre-ville.

Or, en parlant du « statut social » de Lisbeth, la narration la décrit en ces termes : « Son cercle d'amis était plutôt restreint, et n'était pas non plus composé de gens de la classe moyenne à l'abri dans leurs pavillons de banlieue » (Tome 1, 234). Puisque les jeunes femmes d'Evil Fingers sont en même temps les seules amies de Lisbeth, à part sa « famille » de hackers qu'elle ne voit qu'en ligne, cette description semble contradictoire.[378] Les Evil Fingers ne sont peut-être pas complètement « à l'abri » à cause de leur genre et de leur apparence ? La narration semble pourtant mélanger ici la vie de Lisbeth avant Evil Fingers (que la protagoniste rencontre vers 19 ans) et la vie avec elles. Voici comment on y (d)écrit « l'état naturel des choses » dans « le monde de Lisbeth Salander » avant qu'elle rencontre sa « bande de filles » :

> Le fait était qu'à sa majorité, Lisbeth Salander ne connaissait pas une seule fille qui, au moins une fois, n'avait pas été forcée d'accomplir une forme d'acte sexuel contre son gré. La majeure partie de ces abus était le fait de petits amis plus âgés qui, moyennant une certaine dose de persuasion, s'étaient arrangés pour arriver à leurs fins. À sa connaissance, de tels incidents avaient parfois eu pour conséquences des crises de larmes et de rage, mais jamais une plainte dans un commissariat. Dans le monde de Lisbeth Salander, ceci était l'état naturel des choses. En tant que fille, elle était une proie autorisée, surtout à partir du moment où elle portait un blouson de cuir noir élimé, où elle avait des piercings aux sourcils, des tatouages et un statut social inexistant. Pas de quoi verser des larmes pour ça. (Tome 1, 234–235)[379]

Les *Evil Fingers* représentent plutôt une ascension sociale pour la protagoniste. Au moment où commencent les événements décrits dans la trilogie, la protagoniste est la seule qui s'habille toujours en mode « goth », et elle ne le fera plus vers la fin du premier tome. La description de la banalité de la violence genrée « dans le monde de Lisbeth Salander » concerne ses années adolescentes. La violence sexuelle envers les filles est désignée par la narration comme étant « l'état naturel des choses ». La

[378] On ne dit pas grande chose sur les années adolescentes de Lisbeth Salander entre 14 et 19 ans, l'âge auquel elle rencontre les *Evil Fingers*. Au début de la trilogie, elle a 24 ans.

[379] « …men vid arton års ålder hade Lisbeth Salander inte känt en enda flicka som inte vid åtminstone något tillfälle hade tvingats utföra någon form av sexuell handling mot sin vilja. Flertalet sådana övergrepp handlade om lite äldre pojkvänner, som med ett visst mått av bestämt tvång sett till att få sin vilja igenom. Så vitt Lisbeth Salander kände till hade sådana incidenter stundom lett till gråt och ilskna utbrott, men aldrig till en polisanmälan. I Lisbeth Salanders värld var detta sakernas naturliga tillstånd. Som tjej var hon lovligt byte, framför allt om hon var klädd i en sliten svart skinnjacka och hade piercade ögonbryn, tatueringar och noll social status. Det var inget att lipa över. » (182)

violence envers les filles se situe dans ce monde « dur » des rues, alors qu'on n'évoque pas ici la violence envers les filles et les femmes qui se situe à l'intérieur des « pavillons de banlieue ». La narration peint une protagoniste qui a « survécu » dans une « sous-culture » qui reste plutôt inconnue, et qui depuis parle de féminisme avec ses amies. Or, aucune de ces « sous-cultures » ne devient familière dans la trilogie, parce que la narration n'en sait pas grand-chose.

Dans ce passage, comme souvent dans le roman, il s'agit d'une narration constative, avec une focalisation interne du point de vue de la protagoniste. Les connaissances et les expériences de Lisbeth Salander sont racontées par le biais d'une narration qui souligne le fait que ce personnage ainsi que la lectrice ont un aperçu limité, subjectif, du monde (d)écrit. « À sa connaissance », « dans le monde de Lisbeth Salander », ces expressions pointent les limites du point de vue de la narration quant à la description des pensées de la protagoniste, en même temps qu'elles semblent indiquer l'existence de plusieurs espaces sociaux dans la société de référence. Les *Evil Fingers* sont à la fois visibles – à travers la description de leur apparence qui trouve sa place dans la narration – et silencieuses puisque leurs discussions, par contre, n'ont pas de place dans le roman. La narration n'a pas vraiment d'accès à « leur monde », ou leur « sous-culture ». Elles sont (d)écrit comme une minorité visible mais étrangère pour la narration qui se construit – comme on va le montrer ensuite – à travers le regard normâle.

2.3.2 L'altérisation mise en avant dans la narration

Les petites contradictions et manques d'informations concernant la « sous-culture » de la protagoniste des Hommes qui haïssent les femmes indiquent le traitement inégal réservé à différents personnages et espaces sociaux dans la narration.[380] En effet, ce sont surtout les mondes et les expériences auxquelles la narration n'a pas vraiment d'accès qu'elle a besoin de mettre en scène, c'est-à-dire, de visibiliser et de particulariser. En (d)écrivant l'apparence des jeunes femmes et non leurs discussions,

[380] Thomas Bronwen (*op. cit.*) n'est pas seul à remarquer que la trilogie démontre les structures sociales dans lesquels se développent les vies de personnages : « I hope to have identified in this article some of what makes Larsson's writing distinctive and compelling, offering as it does detailed insights into the minutiae of the characters' worlds and the social structures they are shaped by » (*art. cit.*, 309). Or, comme dit, il y a des espaces sociaux dont la description, dans la trilogie, est loin d'être détaillée.

la narration met en scène une maîtrise visuelle de ce qui lui échappe comme vécu. Ainsi s'effectue un choix de spectaculariser – ce qui fait partie de techniques de l'altérisation – par le biais de descriptions détaillées les personnages altérisés de la narration, aussi bien Cilla Norén et les autres Evil Fingers que la protagoniste ou encore d'autres personnages qui ne sont pas « normâles ». Examinons une rencontre, exemplaire de cette façon de narrer, entre Cilla Norén et le policier Hans Faste pour illustrer comment la narration met en scène, c'est-à-dire, visibilise, le fonctionnement d'un des modes d'altérisation tout en y participant elle-même.

2.3.2.1 Un personnage « normâle »

Notons d'abord comment Hans Faste, un des hommes dont le sexisme ordinaire est mis en scène, entre dans la narration, par le regard de son chef, l'inspecteur Jan Bublanski. Ce dernier est un des personnages qui ont une entrée oblique dans la normâlité : il est juif et son nom n'est pas suédois mais évoque les pays de l'Est. La focalisation interne du passage passe par Bublaski qui évalue ici son équipe :

> Le dernier membre de l'équipe de Bublanski était Hans Faste, quarante-sept ans et vétéran à la brigade des crimes avec violence depuis quinze ans. Faste était la raison directe de l'insatisfaction de Bublanski quant à la composition du groupe. Faste avait un côté plus et un côté moins. Côté plus il y avait une grande expérience et une bonne habitude des enquêtes complexes. Dans la colonne moins, Bublanski considérait Faste comme un homme égocentrique, adepte d'un humour lourdingue susceptible d'importuner tout être normalement constitué et particulièrement lui-même. Le caractère et les attitudes de Faste ne plaisaient tout simplement pas à Bublanski. (Tome 2, 253-254)[381]

La seule information qui dit quelque chose sur les apparences de Faste concerne son âge, tandis que son corps ou son visage ne sont pas décrits, ni ici ni plus tard. Son caractère et ses attitudes qui déplaisent tant à Bublanski se précisent dans les dialogues :

> Ils disposaient d'une photo d'identité avec le visage de Lisbeth Salander scotchée au-dessus de l'autoradio. Faste, sans se gêner, annonça qu'il lui trouvait une sale gueule.
> – Merde alors, les putes sont de plus en plus moches. Il faut vraiment que tu sois en

[381] « Den siste medlemmen i Bublanskis team var Hans Faste, 47 år gammal och en veteran sedan femton år på våldet. Faste var den direkta orsaken till att Bublanski inte var helt nöjd med gruppens sammansättning. Faste hade en plus- och en minussida. På plussidan stod att han hade bred erfarenhet och stor rutin från komplicerade utredningar. På minuskontot bokförde Bublanski sin åsikt att Faste var egocentrisk och hade en gapig humor som kunde störa varje normalbegåvad människa i omgivningen och som i allra högsta grad störde Bublanski. Det fanns personliga drag och egenskaper hos Faste som Bublanski helt enkelt ogillade. » (190-191)

manque pour en ramasser une comme ça. (Tome 2, 276)[382]

La narration reproduit les commentaires sexistes de Faste à plusieurs reprises (et cette relative abondance doit être considérée par rapport à ce qu'on avait appelé l'absence d'entr'elles dialogué), en y associant souvent une petite remarque critique de ses dires. Ainsi, le sexisme du personnage devient clairement un fait lisible, non négligeable. Ici, l'expression « sans se gêner » indique que Faste dit quelque chose dont il *devrait* avoir honte. Sa collègue, la policière Sonja Modig résume, dans un autre dialogue, cette attitude de Faste en lui rétorquant : « Hans, tu as une vision moyenâgeuse des femmes » (Tome 2, 350)[383]. De nouveau apparaît cette conception où l'attitude misogyne est, dans le discours social du roman, une attitude datée – quelque chose d'ancien qui ne devrait plus exister dans le monde (d)écrit. Or, elle persiste et a de la place dans le roman, qui contribue ainsi à donner une visibilité aux remarques sexistes, dans une visée qui semble pédagogique.

Celleux qui lisent auront ainsi compris que Hans Faste fait partie des personnages que la narration met en scène mais ne « regarde » pas d'un bon œil. Mon argument est pourtant qu'il fait partie des « normâles » du monde (d)écrit – pourquoi ? Parce que pendant que ses paroles comptent (comme odieuses, mais pourtant transcrites), on ne le voit pas. C'est un personnage dont les apparences ne doivent pas être décrites : un homme parfaitement suédois, c'est-à-dire parfaitement blanc et d'un âge moyen parfait pour quelqu'un qui a une position parfaitement normâle dans le monde (d)écrit. Hans Faste est peut-être aussi altérisé dans la mesure où c'est un personnage désagréable ; or son altérisation diffère de celle réservée aux jeunes femmes. La seule des Evil Fingers à prendre la parole est Cilla Norén. En pleine chasse à Lisbeth Salander, Hans Faste vient voir Cilla Norén chez Recent Trash Records où elle travaille comme technicienne du son. Très consciente de ses droits, Cilla Norén refuse de répondre à plusieurs questions qu'elle ne trouve pas essentielles, parmi lesquelles « Est-ce que vous êtes lesbiennes ? ». À la fin de l'entretien, Cilla Norén dit que cela fait trois ans qu'elle est en fac de droit et que son père est « avocat au cabinet Norén

[382] « De hade en passbild med Lisbeth Salanders ansikte fasttejpad ovanför bilradion. Faste reflekterade högljutt att hon såg ut som en skata. 'Fan, hororna ser allt jävligare ut. Du ska vara rätt nödbedd för att plocka upp henne.' » (209)

[383] « Hasse, du har en kvinnosyn från medeltiden. » (267)

& Knape ». On ne sait pas si c'est vrai ou faux, mais l'argument déconcerte le policier qui laisse bientôt tomber l'interrogatoire.

2.3.2.2 Le personnage altérisé et hypervisible

Revenons pourtant au passage du roman où la narration expose cette rencontre entre Hans Faste et Cilla Norén :

> C'est au studio d'enregistrement Recent Trash Records, dans un local industriel à Älvjö, que l'inspecteur Hans Faste réussit finalement à retrouver Cilla Norén, vingt-huit ans et leader désigné du groupe de satanistes les Evil Fingers. Le choc entre les cultures fut de l'ordre de la première rencontre entre les Portugais et les Indiens caraïbes.
> Après plusieurs tentatives infructueuses auprès des parents de Cilla Norén, Faste avait finalement réussi à la pister, via sa sœur, jusqu'à ce studio, où à l'en croire elle était 'assistante' à la production d'un CD du groupe Cold Wax de Borlänge. Faste n'avait jamais entend parler de ce groupe et constata qu'il semblait composé de mecs d'une vingtaine d'années. Dès le couloir précédant le studio, il fut accueilli par un raz de marée sonore qui lui coupa le souffle. Il contempla Cold Wax à travers une vitre puis il attendit qu'une brèche s'installe dans le rideau de son.
> Cilla Norén avait des cheveux longs aile de corbeau avec des mèches rouge et vert, et un maquillage noir. Elle était un peu boulotte et vêtue d'un pull court qui montrait son ventre avec un piercing au nombril. Elle portait une ceinture cloutée autour des hanches et avait tout l'air d'un personnage de film d'horreur.
> Faste montra sa carte de policier et demanda à avoir un entretien avec elle. Elle mâchait un chewing-gum et le regarda avec scepticisme. (Tome 2, 456-457)

Voici le cadre de la rencontre : c'est le point de vue de Hans Faste qui est ici mis en scène. La version suédoise du passage commence même avec son titre et son nom. C'est lui qui (contrairement à d'autres policières et policiers et aux amies et amis de la protagoniste) croit qu'Evil Fingers est un « groupe sataniste » dont Cilla Norén serait le « leader désigné ». C'est également lui qui doute du statut professionnel de Cilla Norén (« à l'en croire elle était 'assistante' »). La narration constate les croyances de Hans Faste et les (d)écrit de façon neutre, or, le lectorat sait qu'elles sont en même temps considérées comme plutôt ridicules. Ainsi, l'« ironie » ou le double-discours du passage apparaît dans la comparaison de cette rencontre avec celle entre les « Portugais et les Indiens caraïbes », où le point de vue de Faste est mis en parallèle avec le regard colonisateur, et Cilla Norén devient la représentante de l'autre colonisée. Cette métaphore « ironique » souligne de façon efficace le mode d'altérisation qui fonctionne dans la narration : bien que les discours de l'un (Hans Faste) soient répugnants, il se croit en position de pouvoir (et il l'est, en tant que policier), et, ce qui est important, il est invisible et sa pensée est exposée ; tandis que

l'autre (Cilla Norén) devient particulièrement visible sous le regard de l'un, sans qu'on ait accès à sa pensée ou à son point de vue. On a juste le mot « scepticisme » qui indique son attitude, tandis qu'elle est présentée dans les yeux de Hans Faste, qui affichent l'apparence « exotique » de Cilla Norén.

La mise en scène de ce mode d'altérisation lié à l'absence de paroles, de dialogues et parfois aussi du points de vues des « altérisées » est confirmée par le fait que même quand la narration s'ouvre au point de vue de Lisbeth, les hommes qu'elle rencontre ne sont jamais décrits de façon aussi détaillée qu'elle-même ne l'est, et qu'à la place de leur apparence, la narration donne une place à leur parole. À nouveau, on constate une absence de discussions entr'elles, entre personnages femmes. En fait, c'est le plus souvent le regard des hommes blancs des classes moyennes entre quarente et soixante ans que construit la narration : ce regard, comme le montre la narration elle-même, « orientalise[384] » ce qui lui est trop étrange, surtout les (jeunes) femmes, toujours autres de la narration. Ce mode reste présent dans la narration même quand elle s'ouvre au point de vue de Lisbeth Salander, puisque ce n'est pas un mode lié à un personnage, mais lié plutôt au fonctionnement même de la narration réaliste, à sa manière d'exposer le discours social, et aux espaces sociaux lui sont accessibles. En même temps, c'est dans l'ironie et dans le « scepticisme » de la narration envers les croyances des hommes sexistes ordinaires, que la narration fait quand même miroiter le regard des altérisées. Comme on l'a vu dans le passage précédent, Cilla Norén regarde Hans Faste « avec scepticisme », et ce regard rejoint l'ironie narrative dans les passages où la narration dit le contraire de ce que le lectorat sait être la « vérité » du personnage (d)écrit.

3.2.2.3 Le point de vue « normâle » de la narration

Le choix de narrer le monde du point de vue « normâle » est lisible dès le début de la trilogie, qui commence avec :

1. un prologue où deux hommes âgés, unis par un mystère, se téléphonent (le mystère concerne la disparition d'une jeune fille – l'objet de l'enquête – qu'ils

[384] En référence à l'étude classique sur les mécanismes d'altérisation, Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, traduction française de Catherine Malamoud (avec une préface de Tzvetan Todorov), *L'orientalisme. L'orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

imaginent morte – passive – mais qui, on le découvre à la fin, a agi et échappé à la mort, et est devenue une femme puissante pendant les trente ans que les hommes passent à essayer de résoudre l'énigme de la femme absente).

2. le premier chapitre où l'on rencontre le journaliste Mikael Blomkvist, un des personnages principaux de la trilogie, sans qu'on sache quoique ce soit de son apparence, mais avec beaucoup d'informations sur ses activités professionnelles et beaucoup de place pour sa parole dans la narration.

Sur ces trente et quelques premières pages, aucune description de corps ou des visages de ces personnages masculins n'est fournie. Quand débute le deuxième chapitre, on rencontre le premier « autre » du récit, Dragan Armanskij. Son nom s'écrit Armanski et Armansky respectivement dans les versions finnoise et anglaise, et la liberté prise par rapport à la graphie de son nom dans les différentes langues dit déjà qu'il s'agit d'ici d'un « étranger ». Il faut donc expliquer l'entrée oblique de cet étranger dans le monde normâle, et le chapitre commence avec une longue description :

> DRAGAN ARMANSKIJ AVAIT cinquante-six ans, il était né en Croatie. Son père était un Juif arménien de Biélorussie. Sa mère était une musulmane bosniaque d'ascendance grecque. C'était elle qui s'était chargée de son éducation culturelle, avec pour conséquence qu'à l'âge adulte il se trouvait dans le grand groupe hétérogène que les médias définissaient comme les musulmans. Bizarrement, les services de l'immigration l'avaient enregistré comme serbe. Son passeport établissait qu'il était citoyen suédois et la photo montrait un visage carré aux mâchoires puissantes, un fond de barbe sombre et des tempes grises. On l'appelait souvent l'Arabe, alors qu'il n'y avait pas la moindre goutte de sang arabe dans son passé. Par contre, il était un authentique croisement du genre que les fous de biologie raciale décriraient sans aucune hésitation comme de la matière humaine inférieure.
>
> Son visage rappelait vaguement le stéréotype du sous-fifre local dans un film de gangsters américain. En réalité, il n'était ni trafiquant de drogue ni coupe-jarret pour la mafia. C'était un économiste talentueux qui avait commencé comme assistant à l'entreprise de sécurité Milton Security au début des années 1970 et qui, trois décennies plus tard, se retrouvait PDG et à la tête des opérations. (Tome 1, 38)

La voix narrative explique d'où vient ce personnage avec un nom et – comme les lectrices vont le découvrir – un habitus non-suédois. Il n'est pas né en Suède, et son apparence est donc particulière, différente. La narration décrit la manière dont Armanskij est traité par les services d'immigration et par le discours social dans un double-discours ironique et pédagogique. Ses origines multiples sont racontées pour rappeler à la lectrice qu'il n'y a pas d'unité parmi les groupes que « les médias définissent » comme les « immigrés », les « arabes » ou les « musulmans ». Son enregistrement comme « serbe » dans les fichiers de l'immigration est soulignée comme une erreur qui démontre l'ignorance de ces services (la plupart des serbes sont

des chrétiens orthodoxes) ou peut-être leur indifférence à la parole des « immigrés ». En même temps, c'est parce qu'Armanskij est un « authentique croisement du genre » qu'il est difficile de l'« enregistrer » dans les fichiers de l'État-nation. Le fait que les gens appellent Armanskij « Arabe » est également noté pour montrer que cette appellation n'a absolument rien à faire avec ses « origines » alors qu'elle a tout à faire avec l'ignorance et l'indifférence des « on dits » de la société de référence. La narration n'hésite pas, non plus, à parler des « fous de biologie raciale » pour confirmer que ce genre de croyances relèvent de la folie.

Après cette introduction, sur un ton pédagogique et légèrement humoristique, suit une description – bien qu'un peu vague – de l'apparence d'Armanskij (alors que celle de Mikael Blomkvist, personnage plus central pour le récit, n'a toujours pas été décrite). Bien que la description de son visage ne soit pas extrêmement détaillée, on y découvre un détail signifiant : le mot « sombre ». En français, le syntagme « le fond de barbe sombre » laisse à décider si c'est la barbe ou le fond qui est sombre, mais en suédois c'est bien la barbe qui est foncée, *mörk* (un mot qui peut être traduit par foncé, sombre ou noir). La couleur est indiquée, et ce n'est pas la couleur des barbes suédoises, plutôt blondes, plutôt neutres. Le visage carré avec ses « mâchoires puissantes » évoque l'idéal de beauté d'un mâle fort. Voilà peut-être une des raisons pour lesquelles Armanskij a réussi, malgré son étrangeté. Ce bel homme sombre est d'ailleurs marié avec une Finlandaise dont on ne connaît que le prénom, Ritva, et le fait qu'elle remplit les critères de beauté féminine d'Armanskij, qui se trouvent être ceux du type « Marilyn Monroe ». On pourrait en fait mettre l'histoire d'Armanskij en parallèle avec celle de sa femme. Il se trouve qu'une Finlandaise est également racisée dans la société suédoise, et elle l'était encore plus il y a quelques décennies (avant l'arrivée des « musulmans » et des « noirs » qui incarnent maintenant cette catégorie des « autres »). Ritva est peut-être une descendante des ouvriers et ouvrières finlandaises qui se sont installées en masse dans les villes suédoises à partir des années 1950 pour travailler dans les usines, les chantiers, et toutes sortes d'institutions en tant que femmes de ménage.[385] Ils se retrouvaient d'ailleurs entassés dans les premiers « quartiers défavorisés » des grandes villes suédoises, leurs enfants placés

[385] D'ailleurs, le troisième tome de la trilogie raconte, en quelques pages, un peu comme la narration fait pour Armanskij, la vie d'Idris Ghidi, un homme d'origine irakienne qui nettoie dans l'hôpital où la protagoniste se rétablit après avoir failli être tuée par son père et son demi-frère.

dans des écoles où il était interdit de parler le finnois. Bref, les Finlandais étaient les « arabes » avant l'arrivée des arabes en Suède, bien qu'illes viennent du pays voisin. « Dragan et Ritva » sont un couple racisé dans la narration, où Dragan entre grâce à son métier, en même temps que de sa femme, dont la lectrice n'apprend que le prénom et le fait que c'est une blonde ravissante.

Dans la trilogie, Mikael Blomkvist aussi bien que les autres personnages masculins suédois représentent tout simplement la normâlité qui n'est pas tout de suite particularisée, alors qu'Armanskij est une personne racisée par le discours social (d)écrit. Ses « talents » lui ont valu sa place sociale (de la même façon que ce sont les talents de *hackeuse* qui font entrer la protagoniste dans le normâle), mais le succès n'a pas neutralisé ses apparences : il a toujours l'air d'un « stéréotype du sous-fifre local dans un film de gangsters américain » et il rencontre toujours des préjugés concernant les Arabes et les Musulmans. Malgré son passeport suédois, il n'est pas un suédois comme les trois hommes avec lesquels le roman a commencé et dont ni les apparences ni les origines ont été précisées[386]. Dragan Armanskij est d'abord visible dans la narration alors que Mikael Blomkvist peut passer pour invisible, avec seulement son travail et sa parole qui comptent.

Dans la narration, il se passe simultanément deux choses quand on (d)écrit les personnages altérisés. Premièrement, leur différence est rendue visible à travers une description détaillée. Pour Armanskij, cette description concerne surtout ses origines, pour les personnages féminins, il s'agit de décrire leur apparence, ce qu'on a vu avec la rencontre de Hans Faste et Cilla Norén, où cette dernière est décrite du point de vue du normâle. La description est tout sauf neutre, on l'a décrit comme « un peu boulotte », et on la compare avec « un personnage de film d'horreur ». Cela démontre, certes, que celui qui regarde n'a pas l'habitude d'être entouré de gens qui s'habillent dans le style punk. Souvent, en relation avec la description des apparences, on confirme le caractère exceptionnel du personnage. Cilla Norén pourrait très bien être une étudiante en droit et une musicienne ou une technicienne de son talentueuse, or, il

[386] Pour l'instant. Or, l'enquête du premier tome va justement puiser dans les « racines » d'une famille noble suédoise, et étudier ses connections avec les idéologies d'extrême-droite.

est plus important de montrer, par exemple, que Hans Faste voit bien qu'elle porte « un pull court qui montrait son ventre avec un piercing au nombril » (Tome 2, 457).

Deuxièmement, la narration contient des petites remarques où les préjugés sexistes et racistes qui apparaissent dans les rencontres de ces personnages altérisés avec le monde « normâle », sont rendus ridicules ou appartenant aux attitudes « datées ». Dans le descriptif d'Armanskij on parle des « fous de biologie raciale » en rendant manifeste que les gens qui croient les théories raciales ne sont pas rationnels, et le fait qu'« on appelle » souvent Armanskij « arabe » ou que les services d'immigration l'ont enregistré comme serbe sont des exemples d'ignorance des instances officielles et du sens commun. Voilà comment fonctionne ce mode de narration qui démontre le fonctionnement du discours social (l'altérisation, le point de vue du normâle qui organise le monde) et fonctionne pourtant selon ses principes, en altérisant les personnages « exceptionnels » pour faire ensuite de leur exceptionnalité un trait positif.

Sortie

Dans ce chapitre, on a vu comment les questionnements féministes entrent dans le roman réaliste et provoquent un dédoublement du discours social, qui appelle ensuite des double-lectures, et fait apparaître des communautés de lecture parallèles. Par l'étude des double-lectures et des double-visions dans leurs rapports avec les différents choix narratifs du roman postnormâle, on a vu qu'une certaine double-lecture ne fait que confirmer un sujet-du-savoir, le bon vieux lecteur en accord avec les bons vieux narrateur et auteur. Les possibilités de double-lecture ou de double-vision indiquent l'apparition de communautés de lecture divergentes ; elles présupposent en fait des lignes de démarcation « préconstruites » dans le discours social, qui contribuent à créer ou diviser le lectorat. Le roman postnormâle explore une collection de références, d'histoires et de clichés qui font exister le féminisme au cœur des romans ainsi que dans le discours social, et proposent, dès lors, différentes tactiques pour se lier ou couper le lien avec ces « clichés féministes ».

J’ai voulu, en même temps, questionner les hiérarchies du discours social et le sujet-du-savoir qu'elles contribuent à instituer. J'ai pour ce faire insisté sur l’entr’elles qui ne se confirme pas simplement selon un autre « sens commun », parallèle au normâle. C’est pour cela que l’étude des « désaccords » a été importante. On revient ici à la problématique d’où part le *Carnet d’or* : si la femme « se définit toujours par ses relations avec les hommes », comment faire exister un entr’elles qui ne se définisse pas uniquement par ses relations avec le regard normâle ? C’est la grande question de savoir comment et où une communauté ou un sujet du féminisme serait possible. La question reste ouverte de savoir si la mise en évidence simultanée des mécanismes d’altérisation, d’une part, et de l’altérisée, de l’autre, se rejoignent dans le point de vue d'un sujet-du-savoir qui finit par reproduire une figure et une perspective normâle. La question de la possible « récupération » du postnormâle par le normâle – tout comme la question de l’ « instrumentalisation » du féminisme, une fois que celui-ci est entré dans le discours social – reste toujours en suspens.

3. Le réel du viol : versions et inversions

Entrée

Dans cette partie, on verra se dessiner un couple binaire ou une « configuration » du fort et de la faible sur lequel repose un « réel du viol », un réel que le roman postnormâle contribue à mettre et remettre en récit, travaillant sur le conflit sexuel. Dans la première partie de ce chapitre, il s'agira de comprendre comment la violence de la configuration – qui détermine le sens commun et se reflète jusque dans la législation des sociétés de référence (d)écrites – devient lisible et visible dans le roman postnormâle. On verra comment la perspective féministe contribue à nommer la violence du normâle et dessine, simultanément, un réel où le viol devient un événement qui cristallise la réalité de la violence genrée : voilà pourquoi je parle du « réel de viol ».

L'intervention postnormâle rend lisible comment le désir (d)écrit en rapport avec ce réel est un désir particulier. Il s'agit d'un désir hommo-sexuel, basé sur un lien social qui exclut la femme comme actrice (agent de son désir à elle ou capable de créer un entr'elles). C'est d'abord la théoricienne féministe Luce Irigaray (née en 1930) qui a utilisé le terme d'*hommo-sexualité* qu'une autre penseuse féministe, Teresa de Lauretis (née en 1938) a ensuite développé dans ses textes[387]. Ce concept est inventé pour rendre compte d'une clôture référentielle où le normâle est à la fois l'agent et le sujet de la sexualité (d)écrite. Je vais élaborer ce concept afin de traiter de la répartition habituelle des rôles dans une configuration où l'agir et le désir (sexuels) sont d'abord les propriétés d'un acteur masculin (celui qui occupe la place du « fort » dans la configuration que je mettrai en avant ci-dessous).

La deuxième sous-partie étudie les scènes de viols et de contre-viols. On y voit comment le devenir-violeuse d'une femme protagoniste passe par la mise en scène d'une masculinité violente. Ainsi, les contre-viols et les autres actions violentes des

[387] Voir Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974, surtout les pages 120-129 ; Teresa de Lauretis, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2, May 1988, 155-177.

protagonistes, relèvent d'une inversion des scènes normâles, ce qui nécessite des identifications de genre doubles et troubles.

Dans la dernière partie du chapitre, je prendrai appui sur un débat entre Judith Butler et Teresa de Lauretis portant sur les statuts du réel, du fantasme et de la représentation, en matière de pornographie. Participant moi-même au débat de la théorie féministe par le biais de l'analyse d'une scène romanesque postnormâle, je réfléchirai sur les différentes stratégies de la pensée féministe concernant la représentation du viol ou sa censure, ainsi que l'apport de la théorie féministe à la mise en lumière du « réel du viol » et des limites de ce « réel ».

3.1 La violence (du) normâle mise en mots

Dans le réalisme postnormâle, le quotidien des relations sociales (d)écrites peut apparaître tout d'un coup comme violent. Lors de ces moments de « prise de conscience », le quotidien (d)écrit se révèle être la scène d'un conflit sexuel qui alourdit le récit. Ainsi se dessine un quotidien injuste, dans lequel le viol se situe au cœur du réel (d)écrit. On peut d'abord constater que, de même que la lecture du conflit sexuel dans le roman varie selon les contextes historiques, politiques et narratifs, de même l'histoire littéraire contient nombre de viols qui n'ont pas été nommés comme tels. Dans une perspective féministe, l'ouvrage de Kate Millett (née en 1934), *Sexual Politics*, publié en 1970, et traduit en français en 1971 sous le titre *La Politique du mâle*, s'avère important pour notre lecture du conflit sexuel. Désireuse de développer une théorie de la politique sexuelle, Kate Millett propose une analyse du discours social et de la littérature qui « prend en compte le contexte culturel plus large dans lequel la littérature et conçue et produite »[388]. Elle termine son

[388] Kate Millett, « Preface », *Sexual Politics*, New York, Doubleday, 1970/2000, éd. Kindle, location 213 de 10228. La traduction française de Elisabeth Gille, *La politique du mâle,* Paris, Stock, 1971. Elle se distingue ainsi des deux courants de critique littéraire de son époque : « Je suis partie du principe qu'il y avait place pour une critique prenant en compte le contexte culturel dans lequel la littérature est conçue et produite. La critique qui dérive de l'histoire littéraire a un champ d'action trop limité pour y parvenir; celle qui prend sa source dans des considerations esthétiques, la 'Nouvelle Critique', n'a jamais souhaité de le faire. » (8) (« I have operated on the premise that there is room for a criticism which takes into account the larger cultural context in which literature is conceived and produced. Criticism which originates from literary history is too limited in scope to do this; criticism which originates in aesthetic considerations, 'New Criticism', never wished to do so. »)

livre par une partie intitulée « Literary Reflection » qu'elle présente de la manière suivante :

> The first part of this essay is devoted to the proposition that sex has a frequently neglected political aspect. I have attempted to illustrate this first of all by giving attention to the role which concepts of power and domination play in some contemporary literary descriptions of sexual activity itself.[389]

Kate Millett donne une place importante aux romans contemporains qu'elle étudie, tout d'abord pour « illustrer » l'importance politique du « sexe/genre », et ensuite, après avoir développé sa théorie sur le patriarcat, en tant que « reflet » d'une réalité historique. Elle ne lit pas n'importe quels romans, mais les romans de trois auteurs contemporains connus pour leurs descriptions « osées » de la sexualité masculine, Henry Miller, Norman Mailer, et Jean Genet[390].

Kate Millett attire l'attention sur ce qu'elle appelle « le pouvoir et la domination » dans les descriptions de l' « activité sexuelle » : ainsi elle se focalise sur le couple composé d'un fort et d'une faible, pour parler ensuite du viol. Elle propose l'analyse suivante, en utilisant le vocabulaire du patriarcat :

> Excepting a social license to physical abuse among certain class and ethnic groups, force is diffuse and generalized in most contemporary patriarchies. Significantly, force itself is restricted to the male who alone is psychologically and technically equipped to perpetrate physical violence. Where differences in physical strength have become immaterial through the use of arms, the female is rendered innocuous by her socialization. Before assault she is almost universally defenseless both by her physical and emotional training. Needless to say, this has the most far-reaching effects on the social and psychological behavior of both sexes. Patriarchal force also relies on a form of violence particularly sexual in character and realized most completely in the act of rape.[391]

---

[389] Kate Millett, *op. cit.*, 7, traduction publiée d'Elisabeth Gille : « Dans la première partie de cet essai, une thèse est exposée : c'est que la sexualité a un aspect politique, fréquemment négligé. Pour illustrer cette idée, j'ai d'abord étudié le rôle que les concepts de puissance et de domination jouent dans certaines pages de la littérature contemporaine qui décrivent l'activité sexuelle elle-même. »

[390] Ces romans sont : *Black Spring* de Henry Miller, publié à Paris en 1938, mais censuré aux Etats-Unis jusqu'en 1963 ; *An American Dream* de Norman Mailer, publié aux Etats-Unis en 1964 ; et *The Thief's Journal*, publié aux Etats-Unis dans la traduction anglophone de Bernard Frechtman en 1964 (*Le journal du voleur* avait été publié en français en 1949). Dans la dernière partie du livre, Millett étudie également un « précurseur » de ces romans, *Lady Chatterley's Lover,* publié en 1928, de D. H. Lawrence.

[391] Kate Millet, op. cit., 58 : « Compte non tenu du fait que, dans certaines classes et dans certaines groupes ethniques, la société tolère les châtiments physiques, la force existe à l'état diffus et généralisé dans la plupart des patriarcats contemporains. Elle est, notons-le, réservée à l'homme, lui seul étant psychologiquement et techniquement équipé pour perpétrer la violence physique. Là où l'usage des armes fait que la force musculaire n'est plus tout, la femme est rendue inoffensive par sa socialisation. Presque partout, elle est sans défense devant les attaques de et par sa formation physique et affective. Inutile de préciser que cela a des effets extrêmement importants sur le comportement social et

Kate Millett fait ainsi l'analyse d'une société où le viol emblématise les rapports de force : c'est la « réalisation la plus complète » de la force patriarcale. Dans ce sens, il devient, pour Millett, ce qu'il y a de plus urgent à traiter, de plus réel, pour une théorie féministe. Ses analyses littéraires « illustrent », effectivement, le fonctionnement d'un couple où l'un est « équipé » pour perpétuer la violence et l'autre est socialisée pour en ignorer les ressources.

L'ouvrage de Kate Millett a été largement lu pendant la deuxième vague féministe aussi bien aux États-Unis qu'en Europe. Le cadre de pensée qui apparaît chez Millett entretient un rapport étroit avec les courants féministes d'aujourd'hui qui donnent une place centrale à l'analyse de la violence sexuelle dans la culture occidentale, en parlant de culture du viol (« *rape culture* »)[392]. La violence sexuelle reste une question centrale pour les féminismes. Le réalisme postnormâle prend en charge ce récit de la sexualité violente, selon les termes d'un « réel » qu'il va à la fois inscrire de façon explicite et questionner, étudiant ses mécanismes, notamment en mettant en scène les possibilités de l'inversion du « réel » du viol[393].

3.1.1 La fable du fort et de la faible

3.1.1.1 Logique du comité, logique du viol

Dans *Les hommes ne peuvent être violés*, le jour que la protagoniste a choisi pour contre-violer son violeur présente un des moments de prise de conscience les plus forts (d)écrits dans le roman. La journée commence comme toutes les autres, la protagoniste est au travail et participe à une réunion. Les personnes du « comité de loisirs » y ont été convoquées par sa collègue bibliothécaire, pour discuter d'un projet. La collègue, Greta-Lis, a demandé au fonctionnaire Lars-Olof Lundin de participer à la réunion, pour soutenir son initiative. Notre protagoniste préside la séance. Au

psychologique des deux sexes. La force patriarcale s'appuie aussi sur une forme de violence dont le caractère est spécifiquement sexuel et dont le viol est la réalisation la plus complète. »

[392] Le terme « culture de viol » a son page Wikipédia aussi bien en français qu'en anglais. Le terme est attribué au féminisme du deuxième vague, sans pourtant préciser son origine, dans « Rape Culture », Merril D. Smith (éd.) *Encyclopedia of Rape*, Westwood, Connecticut & London, Greenwood Press, 2004, 174. Voir également Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher & Martha Roth (éd.) *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis, Milkweed Editions, 1993.

[393] Pour une considération de l'histoire du récit de viol dans la littérature occidentale, voir Frances Ferguson « Rape and the Rise of the Novel », *Representations*, 20, Fall 1987, 88-112.

début, elle n'arrive pas à se concentrer. Elle remarque des choses qui passeraient peut-être inaperçues lors d'un jour ordinaire. D'abord, elle s'agace de ce que Greta-Lis l'appelle, dans son excitation, « Monsieur le Président » (« *herr ordförande* »)[394]. Elle est également déroutée par la présence de Lars-Olof Lundin, « ce membre du parti centriste, à la carrure impressionnante » (« *den stadiga centerpartisten* ») (157). Cet homme robuste, le pilier de la stabilité, est apparemment invité par Greta-Lis pour qu'elle puisse avoir quelqu'un de solide à ses côtés, capable de donner du poids à ce qu'elle dit.[395]

La banalité de la réunion est suggérée par le fait qu'on n'en connait pas le but ; il s'agit juste d'un comité sur x pour planifier y. Pendant que Greta-Lis « fait l'analyse du pour et du contre de l'activité proposée » (157)[396], la protagoniste pense à autre chose. En regardant l' « homme de confiance » de face, elle est amenée à se demander s'il pourrait violer quelqu'une, par exemple sa femme.[397] Elle imagine alors une scène quotidienne entre Lars-Olof Lundin et sa femme : ils se disputeraient un soir, après le sauna, sur leurs convictions politiques, par exemple, si la femme de Lars-Olof était communiste, son mari ironiserait sur la morale socialiste qui ne fait pas de bons bâtisseurs de maisons, elle se mettrait en colère, et l'accuserait d'autoritarisme, et il finirait par la prendre de force.[398] C'est alors que Greta-Lis lui demande son opinion sur une proposition qu'elle n'a pas du tout entendue, et que cette première doit alors répéter : « Les transports, dit Greta-Lis, irritée. Pour les mères de famille, et la garde des enfants, comme le démontre l'étude norvégienne. »[399] C'est la protagoniste qui a

[394] Cette complication persiste en finnois où le mot « président » inclut le mot « homme » en son sein même : « *puhemies* », « l'homme du discours ». On se souvient de l'incident, en France, lorsque le parlementaire Julien Aubert a refusé, en 2014, d'appeler Sandrine Mazetier « Madame la Présidente » et s'est obstiné à s'adresser à elle, queerment, « Madame le Président ». En Finlande, la première présidente du parlement était Riitta Uosukainen, en 1994, et depuis, on a opté pour l'appellation tout aussi queere « *rouva puhemies* » (« madame l'homme-du-discours »).

[395] Il n'est pas anodin non plus que M. Lundin soit un centriste, et dans ce rôle, également un symbole de la tradition : une espèce de campagnard sur lequel on peut compter, un homme proche de terre.

[396] Tr. mod. HR, pour revenir au mode imprécis du suédois (la traduction avait voulue, ici aussi, préciser ce dont il s'agit dans la réunion). En suédois : « Medan för- och nackdelar hos uppsökande verksamhet noga analyseras av Greta-Lis » (113).

[397] D'ailleurs, dans la société de référence (la Finlande des années 1970), « prendre de force » sa femme se réfère à une action tout à fait légale, le viol dans le mariage n'est criminalisé en Finlande qu'en 1992.

[398] Voir, en suédois, 113-114 ; en français, 157-158.

[399] 159, tr. modifiée HR. En suédois : « - Transporter, säjer Greta-Lis irriterat. För småbarnsmammorna, och barnvakt, som det står i den norska undersökningen. » (114)

en effet procuré ces études à Greta-Lis, mais là, elle ne trouve rien à dire. Ce qui suit, dans la narration, est un échange silencieux entre elle et l'homme centriste :

> Lars-Olof Lundin la regarde ironiquement.
> Elle le fixe avec colère.
> Un tyran domestique comme lui n'a pas de raison de prendre cet air ironique. Il a sûrement violé sa femme, sinon ce samedi-là du moins un autre. (159)[400]

Pour la protagoniste, le réel quotidien se dessine à ce moment-là sous son aspect violent : elle voit l'organisation sociale comme une domination des femmes par les hommes.

Le même schéma régit la plus banale des situations, y compris cette foutue réunion de travail. Si c'est la protagoniste qui a fait le travail sur lequel s'appuie la proposition de Greta-Lis, elle n'est pas capable de vraiment remplir le rôle de « Monsieur le Président » que Greta-Lis lui attribue « dans son excitation », mais il leur faut (à ses deux collègues) la présence symbolique d'un homme-de-pouvoir, pour qu'on les prenne au sérieux. Dès lors, la protagoniste conçoit la portée de cette violence quotidienne en lui attribuant une forme simple et générale, le mariage du fort et de la faible, qui se cristallise dans une scène de viol sous-jacente à toute la configuration :

> Tous les hommes l'ont fait.
> C'est la faute des femmes, aussi, naturellement. Pourquoi se laissent-elles faire sans protester ? Ne disent-elles pas qu'elles ne veulent pas en ce moment, pas avec toi en tout cas.
> Mais, bien entendu, ce n'est pas possible à la longue.
> Si elles veulent le garder, il vaut mieux s'en abstenir.
> Et la plupart veulent bien continuer, malgré tout.
> À quoi servirait, d'ailleurs, d'échanger un Lars-Olof contre un Sven-Erik ou un Bengt-Johan ? Aussi longtemps que la configuration de base reste la même. Un fort et une faible. Une dépendante et un qui dicte les conditions.
> Si c'est bien ainsi ?
> Elle regarde Lars-Olof Lundin, perplexe, et marmonne une excuse. En fait, c'est plutôt à lui qu'elle s'adresse qu'à Greta-Lis. (159)[401]

Voici la configuration qui régit le réel (d)écrit. L'affirmation du début, « [t]ous les hommes l'ont fait, est suivie par un passage où la protagoniste imagine l'expérience et

---

[400] Tr. mod. HR. En suédois : « Lars-Olof Lundin ser ironiskt på henne. Hon tittar ilsket tillbaka. En såndär förtryckare har igen orsak alls att se ironisk ut. Han har garanterat våldtagit sin fru, om inte denhär lördan så nån annan. » (114)

[401] Tr. mod. HR. En suédois : « Det har alla män. / Men det är förstås kvinnornas fel också. Varför säjer de inte ifrån? Att just nu vill de inte, inte med dej iallafall. / Det förstås, det går ju inte särskilt bra i längden. / Vill de behålla honom är det bäst att låta bli. / Och de flesta vill väl fortsätta, trots allt. / Förresten blir det inte så mycket bättre av att byta ut en Lars-Olof mot en Sven-Erik eller en Bengt-Johan. Så länge grundmönstret är detsamma. En stark och en svag. En beroende och en som dikterar vilkoren. / Om det nu är så? / Förvirrat ser hon på Lars-Olof Lundin, mumlar en ursäkt. Egentligen riktar hon en mer till honom än till Greta-Lis. » (114-115)

le point de vue des « femmes ». Mais dès qu'elle a dessiné cette image, la protagoniste se demande « [s]i c'est bien ainsi », et l'accusation et la colère du début se transforment en regret : elle se sent obligée de s'excuser de cette analyse. Son excuse s'adresse plutôt à son rival, Lars-Olof, qu'à Greta-Lis, sa collègue véritable. C'est vrai que c'est la simple position de Lars-Olof dans la configuration, une position qu'il occupe sans doute avec bienveillance, qui a suscité cette analyse.

L'expression que nous avons traduite par « configuration de base » apparaît dans la narration sous forme de *grundmönstret* : composé de *grund* (angl. *ground(ing)* fr. de base, de fond) et de *mönster* (angl. pattern ou fr. schéma, motif, dessein, patron ; vient de lat. *monstrare*, ancien fr. *monstre*). Le verbe suédois « *mönstra* » a une double signification dans la langue d'aujourd'hui : 1) observer et 2) orner des figures. Le substantif « *mönster* » peut être une figure, un dessein ou un motif (pour orner, pour coudre) dans le sens concret de figure (du travail manuel) aussi bien qu'abstrait de modèle, de schéma, de configuration. Ce « schéma fondateur » se compose de deux « faits » : 1) les hommes violent et 2) les femmes ne protestent pas, ce qui repose, également, sur deux faits : 1) les femmes sont plus faibles que les hommes et 2) elles sont dépendantes (économiquement, émotionnellement, …) de leurs maris. Ce schéma de base – *grounding pattern* – est bi-sexué et devient, en français, également bi-genré au niveau grammatical.

A travers *grundmönstret*, les choses ont l'air plutôt simple : il s'agit d'une situation de domination qui prend forme tous les jours. Mais la conviction de la protagoniste quant à la vérité du réel qu'elle met ainsi en scène se révèle momentanée. Elle redevient vite dubitative, même repentante, marmonnant son excuse à Lars-Olof Lundin, bien que la narration rappelle qu'elle devrait peut-être plutôt s'excuser auprès de Greta-Lis, le *primus motor* de la réunion, sa collègue. Mais c'est précisément ce qu'elle n'est pas capable de faire. Le passage rappelle les difficultés des « Femmes libres », dans le *Carnet d'or* à se lier entr'elles. Si l'allié de Greta-Lis, son soutien symbolique, c'est Lars-Olof, alors la protagoniste, dans son rôle de « M. le Président », forme – dans son imagination – un lien de rivalité avec cet homme. Il n'existe pas de rapports entre les femmes, mais seulement entre les hommes dont les femmes dépendent, dixit *Grundmönstret*. Or, pourquoi la narration recommence-t-elle, tout de suite après un

excès de certitude, à se questionner, pour revenir à l'incertitude et au doute ? Dans la version suédoise, l'incertitude revient tout d'un coup avec la question *Om det nu är så ?* (« Si c'est bien ainsi ? »). Ce sont les petits retours à la ligne avant et après cette question qui installent un doute, qui séparent le moment d'affirmation du moment de questionnement. La prise de conscience n'est pas une décision mais plutôt un va-et-vient entre différentes perspectives : une perspective affirmative où la critique du normâle apparaît comme évidente mais où on retombe également momentanément dans le « sens commun » avec ses clichés ; une perspective agressive nourrie de certitude et qui amène à une position « contre-normâle » (lors de laquelle la protagoniste performe son genre masculin) ; une perspective questionnante. La théorie de la protagoniste se termine par le retour de l'incertitude. La valeur de cette insécurité et ses liens avec une performance du genre féminin restent à déchiffrer. Mais « peu importe, d'ailleurs, la réunion est terminée » (160). Cette scène aura été un exercice préparatoire à ce qui se passera le soir même et qu'on étudiera tout à l'heure : le contre-viol.

3.1.1.2 D'un comité l'autre : viol, mariage, et dépendance féminine dans les années 1970

Les protagonistes postnormâles se détachent, au moins dans la vie quotidienne, du soutien du normâle – juste assez pour pouvoir critiquer leur propre rapport de dépendance. On vient de lire comment la figure de l'homme solide, le bon mari, l'honnête homme, se double de l'image de l'agresseur, du violeur. D'où le réel où le mariage et le viol se promènent main dans la main. Chez Tikkanen et chez Lessing, on *ne* peut détacher le viol du mariage et des « rapports sexuels » tels que les protagonistes les voient aux moments de prises de conscience : elles distinguent un duel violent et quotidien entre deux complices. Rappelons que le mariage et le viol mis en scène, dans la littérature réaliste, ont le plus grand rapport avec la législation et le discours social des sociétés de référence. Au moment de l'écriture et de la publication du roman de Märta Tikkanen, dans les années 1970, la conception de la famille était en train de changer en Europe et surtout dans les pays nordiques. À côté du mariage, apparaissait l'union libre (« *avoliitto* »), d'abord dans les pays nordiques et ensuite ailleurs en Europe, en même temps que les taux de natalité diminuaient. La législation évolue, à la fin des années 1960 et dans les années 1970, en ce qui

concerne la contraception, l'avortement, et la décriminalisation de l'homosexualité. C'est également vers la moitié des années 1970 que la question du viol commence à acquérir de la visibilité médiatique, aux Etats-Unis, et dans les pays nordiques, la Suède en tête.

Les hommes ne peuvent être violés raconte le viol en le rattachant au « schéma » évoqué et à la violence quotidienne en lien avec le mariage et le statut dépendant des femmes. Le roman n'aurait pas connu un tel succès si, en 1976, il n'avait pas été publié en Suède où il faisait écho au débat sur le renouvellement des lois concernant la violence sexuelle. Il a notamment été mis en rapport avec la publication de l'étude pionnière de Susan Brownmiller sur le viol aux États-Unis. *Against Our Will: Men, Women and Rape* avait été publié en anglais en 1975[402]. Maria-Pia Boëthius, qui avait rencontré Susan Brownmiller aux Etats-Unis, avait ici un important rôle de passeuse. Elle a publié, dans le journal quotidien suédois qui connaissait le plus grand tirage de l'époque, *Dagens Nyheter*, un article où le roman de Tikkanen est associé au débat sur le viol et sur le changement de la législation « des mœurs ». Le fait que *Les hommes ne peuvent être violés* ait reçu un prix littéraire scandinave et ait été traduit dans une dizaine de langues (dont la traduction anglaise en 1978) doit être en effet relié avec le débat politique suédois qui eut un retentissement international et avec la discussion sur le viol aux États-Unis. On a vu que le roman fait lui-même le lien avec le mouvement de libération des femmes (*Women's Lib*) états-unien. Pour comprendre tout l'apport du roman de Tikkanen à la discussion sur le viol, il faudrait étudier la façon dont le viol était narrativisé dans ces discours des années 1970, quelles approches y étaient majoritaires, et quels combats évoqués comme importants. Or, en Finlande le viol n'était pas tellement discuté à l'époque, et le roman n'a pas provoqué de débats majeurs à sa publication. D'ailleurs, si l'étude de Brownmiller sur le viol a été traduite en suédois en 1977, elle n'a toujours pas été traduite en finnois.

Il faut noter que la législation finlandaise en ce qui concerne la violence sexuelle a sur la législation suédoise un retard significatif[403]. Par exemple, le viol dans le mariage a

[402] Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, Toronto, Bantam Books, 1975.

[403] Pour la France, la situation est, bien sûr, encore différente. Pour un résumé de la législation du viol dans la loi française, voir le résumé « Ce que dit la loi », suivi des extraits du code pénal, *Collectif*

été criminalisé en Suède en 1965 et en Finlande en 1994. Le débat au milieu des années 1970 en Suède concernait un rapport officiel sur la violence sexuelle entre 1971 et 1976. L'organisation féministe « Grupp 8 » a critiqué ce rapport pour sa conception démodée des femmes et son interprétation selon laquelle les femmes étaient en partie elles-mêmes coupables du viol (« *en föråldrad kvinnosyn och för att den gjorde kvinnan till medskyldig till våldtäkten* »). Treize organisations féministes (de différentes convictions politiques, des associations des femmes au foyer, des femmes travailleuses aussi bien que des associations lesbiennes) ont formé un front contre le rapport, obtenant son retrait. Parmi les résultats de cette action, on compte la formation d'un nouveau comité intégrant la participation d'un plus grand nombre de femmes ; ce comité a rédigé un nouveau rapport qui a servi base pour une nouvelle législation mise en œuvre en 1984[404].

Le titre *Les hommes ne peuvent être violés* fait directement référence à la législation finlandaise au début des années 1970. Comme dans la plupart des pays Européens, on avait commencé à se demander comment modifier la législation sur les « mœurs » ou la sexualité pendant les années 1960. En Finlande, un nouveau texte de loi avait été préparé par un comité à partir de 1967, et le résultat a été voté au parlement en 1971. Comme le montre l'étude d'Antu Sorainen, cette législation introduit un vocabulaire nouveau : le rapport ne parle pas de mœurs (« *siveellisyys* »), mais de « sexualité »[405]. (Cependant dans le titre de loi, on trouve curieusement le vieux mot « crime de mœurs » à la place de « crimes sexuels ».) Dans ce texte, le mot viol (« *raiskaus* ») n'est pas utilisé, mais le titre de l'article sur le viol utilise un mot qui a vieilli depuis (« *väkisinmakaaminen* » : « *väkisin* » ~ par force ; « *makaaminen* » ~ coucher avec). Le rapport du comité suggère par ailleurs la décriminalisation de l'homosexualité (effectuée en 1971), en introduisant justement de nouveaux concepts tels que

féministe contre le viol, http://www.cfcv.asso.fr/viol-femmes-informations/c2,ce-que-dit-la-loi.php, consulté le 7 juillet 2016.

[404] Pour l'histoire du rapport, voir le portale sur l'histoire des femmes de la bibliothèque nationale des ressources pour les études féminines et de genre, à la bibliothèque universitaire de Göteborg, *KvinnSam – National Resource Library for Gender Studies*, « Det personliga är politiskt » (« Le personnel est politique »), mise à jour le 1 septembre 2012, site en suédois avec résumés en anglais, http://www.ub.gu.se/kvinn/portaler/systerskap/personligt/, consulté le 25 mai 2016.

[405] Antu Sorainen, « Siveellisyys ja seksuaalisuus Suomen rikosoikeustieteessä » (« La pudeur et la sexualité dans le droit criminel finlandais »), Tuija Pulkkinen & Antu Sorainen (éd.) *Siveellisyydestä seksuaalisuuteen: poliittisen käsitteen historia* (« De la pudeur à la sexualité: l'histoire d'un concept politique »), Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2011, 192-239.

l' « homosexualité » ou « minorités sexuelles » et en expliquant qu'il ne s'agit pas d'accepter ces comportements mais de les dépénaliser, parce que le code pénal n'est pas le moyen approprié de « l'éducation sexuelle »[406].

La législation finlandaise votée en 1971 ne parle que des femmes en tant que « victimes » du viol et lie le viol avec les rapports sexuels hors-mariage :

> Qui force une femme à avoir des relations sexuelles en-dehors du mariage avec la violence ou avec la menace du danger immédiat, doit être condamné au titre de « avoir couché de force »…[407]

Ainsi, effectivement, selon la loi, seules les femmes peuvent être violées, et seulement en-dehors du mariage[408]. Le lien entre le mariage et le viol a, en effet, une longue histoire, comme l'explique la chercheuse en criminologie Terttu Utriainen, l'autrice de l'étude « Le viol comme un problème du code pénal », publié en finnois en 2010 :

> Le lien entre le mariage et le viol a subsisté pendant longtemps. Pendant des siècles, on avait vu le mariage comme un des moyens d'expiation du viol, puisqu'on considérait qu'avoir subi un viol diminuait, pour la violée, ses possibilités de se faire épouser. Pour les contemporains, il est peut-être difficile de comprendre l'éventail des punitions antiques, qui incluait la peine capitale, l'amende ou le mariage avec le violeur, mais même dans le code pénal finlandais, une clause a été maintenue jusqu'en 1994, qui disait que la punition ne devait pas être décernée, si 'le criminel avait épousé la personne qui avait été objet de son acte'.[409]

La législation finlandaise reflète ainsi, jusque dans les années 1990, la pensée selon laquelle la femme mariée perd en partie ou complètement son autonomie, sa capacité d'exprimer son désir, et selon laquelle le violeur peut « compenser » son acte en épousant la violée.

---

[406] Antu Sorainen, *op. cit.*, 202.

[407] En finnois : « Joka pakottaa naisen avioliiton ulkopuolella tapahtuvaan sukupuoliyhteyteen väkivallalla taikka sellaisella uhkauksella, jossa pakottava vaara on tarjona, on tuomittava väkisinmakaamisesta ...», la proposition de loi de 16/15.1.1971, cité dans Juha Vikatmaa, « Siveellisyysrikoksia koskevan lainsäädännön uudistus », *Lakimies Suomalaisen lakimiesyhdistyksen aikakausikirja*, 69. vuosikerta, Suomalainen lakimiesyhdistys, Helsinki, 1971, 203-234, 207. (« La reforme de la législation qui concerne les crimes sexuelles », publié dans « L'avocat. La revue de l'association finlandaise des avocats ».)

[408] La loi est votée avec 86 votes pour et 77 votes contre, après maintes discussions dans le parlement, voir Juha Vikatmaa, *op. cit.*

[409] Terttu Utriainen, *Raiskaus rikosoikeudellisena ongelmana*, Rovaniemi, Lapin yliopistopaino, 2010. En finnois : « Avioliiton ja raiskauksen välinen yhteys säilyi pitkään. Avioliitto nähtiin myös kauan yhtenä raiskauksen sovitustapana, koska raiskatun avioliittomahdollisuuksien katsottiin rikoksella heikentyneen. Nykyihmisestä saattaa tuntua vaikealta ymmärtää antiikin raiskausseuraamusten valikoimaa, johon kuului kuolemanrangaistus, sakko tai avioliitto raiskaajan kanssa, mutta Suomenkin rikoslaissa säilyi vuoteen 1994 saakka säännös, jonka mukaan rangaistusta ei ole tuomittava, milloin 'tekijä on mennyt avioliittoon teon kohteena olleen henkilön kanssa'. »

De plus, la définition du viol dans le code pénal finlandais a correspondu pendant longtemps à la législation française actuelle, selon laquelle le viol est déterminé comme « tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit »[410]. En Finlande, c'est seulement dans le texte promulgué en 2014 que les « rapports sexuels » (puisque le viol est défini comme « obliger l'autre aux rapports sexuels ») sont définis comme « la pénétration sexuelle dans le corps d'autrui ou le fait de prendre le sexe de l'autre dans son corps ». Ce qui se passe dans le roman de Märta Tikkanen – une femme viole un homme en prenant son pénis dans son vagin – pourrait seulement maintenant, en 2014, dans la société finlandaise de référence, être condamné comme viol[411]. Dans le roman, la protagoniste appelle un avocat pour savoir ce qu'encourt comme punition une femme qui viole un homme :

> –Je voudrais simplement un renseignement, dit-elle à celui-ci. Quelle peine la loi prévoit-elle pour le viol d'un homme ?
> –Pardon ? demande l'avocat. Que dites-vous, madame Randers ?
> Tova répète sa question.
> –Vous voulez donc parler d'une agression à caractère homosexuel. Un instant, d'après le code civil…
> –Non, pas homosexuel. Banalement hétérosexuel, dit Tova. Si une femme viole un homme, quelle peine encourt-elle ?
> L'avocat observe un moment de silence puis reprend :
> –Je ne comprends pas ce que vous voulez dire, madame Randers. D'après le premier alinéa de l'article du code civil réprimant le viol, aucune femme ne peut en être accusée. Il ne vaut que pour les hommes. Ceux-ci peuvent être punis, mais pas violés.
> –Bien sûr que si, réplique Tova. Si on les force à ce qu'ils forcent eux-mêmes les femmes à faire.
> Léger accès de toux de l'avocat.
> –Madame Randers, je vous ferai observer que la nature des hommes, sur le plan anatomique, ne permet pas le viol. Celui-ci n'est pas possible, tout simplement. Hors de question pour des raisons purement physiques. Et, en outre, comment pourrait-on prouver le crime ? Comment serait-il pensable, de façon générale, de violer un homme ? La loi n'a pas prévu ce cas. (146-147)[412]

---

[410] Article 222-23 du code pénal français.

[411] La définition de la législation finlandaise qui date du 27 juin 2014, dans le chapitre 20 « Des crimes sexuelles », article 10 (« Luku 20 Seksuaalirikoksista, 10 § 27.6.2014/509 ») dit : « *Les définitions.* Par *les rapports sexuels* on désigne ici la pénétration avec son sexe dans le corps de l'autre ou le fait d'avoir été pénétré dans le sexe ou l'anus de manière sexuelle ou la prise, dans son corps, du sexe de l'autre. » En finnois : « *Määritelmät. Sukupuoliyhteydellä* tarkoitetaan tässä laissa sukupuolielimellä tehtävää taikka sukupuolielimeen tai peräaukkoon kohdistuvaa seksuaalista tunkeutumista toisen kehoon taikka toisen sukupuolielimen ottamista omaan kehoon. »

[412] « – Det gäller bara en upplysning, säjer hon nu till advokaten. Vad säjer lagen om påföljden av att våldta en man? – Förlåt, säjer advokat Sandberg. Vad sa fru Randers? Tova upprepar sin fråga. – Det måste alltrå galla ett homosexuellt övervåld, ett ögonblick, enligt strafflagens… - Inte homosexuellt, säjer Tova. Högst vanligt, heterosexuellt. Om en kvinna våldtar en man, vad kan hon räkna med för rättsliga påföljder? Det blir tyst en stund. Sen säjer advokaten: – Jag förstår inte vad fru Randers avser. En kvinna kan inte enligt strafflagens 20 kapitels första paragraf anklagas för våldtakt. Det kan bara män. Män kan straffas men de kan inte våldtas. – Det är klart att de kan våldtas, säjer Tova. Om man tvingar dem. Som de tvingar kvinnor. Advokaten hostar. – En man är inte, ja han är inte skapt så han

Ce dialogue téléphonique est en fait un débat sur le réel, sur ce qui est possible. La loi et l'avocat soutiennent un réel que la protagoniste met en doute, et apparemment sans hésiter. La gêne de l'avocat – l' « accès de toux » masque peut-être un rire gêné – peut être repérée dans sa longue réponse où il souligne que c'est bien la « nature des hommes » qui rend le viol impossible, et que bien évidemment « Mme Randers » se trompe, parce que, tout simplement, ce n'est pas possible. Les expressions « sur le plan anatomique » et « pour des raisons purement physiques » sont d'ailleurs des rajouts du traducteur français. La version suédoise dit simplement « l'homme n'est pas crée de manière qu'il puisse être violé » et réfère ainsi subtilement aux vérités de la « nature », à ces faits de l'anatomie ou de la physique qui constituent pour l'avocat, dans la version française du roman, un réel qui précède la loi et en détermine les contours. La loi a été rédigée en s'appuyant, à ce point, sur la nature de l'homme qui est, du coup, pour lui, inchangeable. On pourrait penser que l'avocat a une conscience de l'histoire judiciaire, du fait que la législation n'a jamais arrêtée de changer. Or, il existe des limites très claires pour les changements législatifs, des limites qui relèvent de la « physique pure »[413].

Comment alors expliquer la fermeté de la conviction de notre protagoniste qui va à l'encontre des présupposés de la loi et de la parole de l'avocat ? Elle va carrément à l'encontre des lois de la physique ! Pour elle, aucun doute : un homme peut être violé. D'où vient sa conviction ? De sa propre expérience ? « Si on les force à faire ce qu'ils forcent eux-mêmes les femmes à faire », dit-elle. Pour elle, le fait que les femmes peuvent être violées n'est pas lié à l'anatomie mais à un *rapport de force* qui n'est pas figé mais transformable. On peut dire que pour elle, les sexes sont des genres. La définition de viol faite par la protagoniste est-elle différente de celle de l'avocat ? Peut-être. Pour elle, ce qui compte comme viol c'est d'avoir été forcé à avoir des rapports sexuels, non le fait d'avoir été pénétrée. La réaction de l'avocat démontre combien la conception de Tova défie le « réel » qui n'est pas seulement le réel de la loi mais aussi, et surtout, le réel du bon sens, du discours social. D'où la surprise de

kan bli våldtagen fru Randers, säjer han. Det går helt enkelt inte. Det är omöjligt. Och dessutom, hur ska brottet kunna bevisas? Och under vilka omständigheter är det överhuvudtaget tänkbart att våldta en man ? Nej, det har lagen aldrig räknat med. » (105-106)

[413] Le traducteur français a d'ailleurs ici rajouté des mots dans la bouche de l'avocat. Dans la version suédoise, les mots 'anatomie' et 'physique' ne sont pas là, mais il dit plutôt : « Un homme n'est pas, et bien, il n'est pas crée de manière à pouvoir être violé. Ça ne se fait pas. C'est impossible. » Cette réplique est un peu plus ambigue que dans la traduction française publiée.

l'avocat qui pense partager certaines « informations de base » avec la protagoniste. D'abord, il pense avoir mal entendu la question. Ensuite, il la comprend de la seule façon qui a du sens pour lui : le viol d'un homme doit être commis par un homme, il s'agirait donc d'une « agression à caractère homosexuel ». Enfin, il confesse qu'il ne comprend pas la question, puisqu'un cas où une femme commettrait un viol n'entre ni dans le code civil ni dans sa conception du crime possible. Pour l'avocat, le viol est un acte qui peut être commis par un homme ; à la limite il peut imaginer un homme violant un homme – l'homosexualité masculine étant plus facilement associable avec la violence sexuelle, puisqu'il y a peu, elle était en elle-même un crime – mais qu'une femme puisse violer relève pour lui de l'inconcevable.

Le réel du bon sens est défendu par l'avocat avec les arguments qui font référence, en dernière instance, aux lois de la *nature*, à l'*anatomie*, et à la *physique pure*. Pour défendre son point de vue, Tova n'a rien sinon sa propre expérience, son « sentiment » d'un autre réel possible – son imagination, aussi. Elle constate alors qu'il ne faut pas seulement qu'elle se venge contre son violeur mais qu'elle a également la tâche de prouver le bien fondé de sa conviction, pour changer la loi et, du même coup, l'imaginaire du viol. Elle décide de démontrer que la conception du réel derrière la loi ne prévoit pas un crime qui est pourtant possible. Elle doit donc procéder à ce crime, changer la « nature » du viol par sa propre action qui se basera sur son imagination et sa conviction de ce qui est possible. Ce sont les convictions d'une femme violée qui précipitent une crise du (réel du) sens commun dans le roman réaliste postnormâle.

3.1.2 Au rythme de l'homme

3.1.2.1 Le temps du plaisir volé

Chez Lessing et Tikkanen, la sexualité (d)écrite du point de vue des femmes protagonistes continue à donner une visibilité et à questionner le statut de ce « réel du viol » dont il a été question. On peut (d)écrire, ainsi, une femme protagoniste qui *a envie* (« *blir kåt* ») :

> Quand elle était seulement légèrement éméchée, elle devenait, en général, excitée. Dans ces cas-là, elle l'attirait au lit le plus vite possible, avant qu'il soit trop ivre pour pouvoir faire l'amour avec elle. Il mettait plus de temps, alors, et elle en profitait

> pleinement, y arrivait [avait le temps d'y arriver] plusieurs fois, devenait plus déchaînée chaque fois. (83)[414]

Son désir ne semble pas avoir d' « objet » prédéfini, mais elle a « simplement » envie de baiser, et elle « attire » son mari au lit. Or, ce passage démontre en même temps que la scène sexuelle n'est pas dessinée pour son plaisir. Elle « arrive à en profiter », pour des raisons particulières. « Y arrivait » traduit l'expression « hinna med » (*to keep up with*) qui a un rapport avec le temps. Bien que ce soit elle qui agisse d'abord et qui semble avoir le contrôle de la situation, alors que c'est elle qui a envie et que la narration ne sait rien des envies de l'autre, ce n'est pourtant pas elle qui décide du rythme de l'activité en question. Elle va plutôt « suivre » ou « garder le rythme » de l'autre qui détermine, de toute façon, la durée de l'acte. Pourvu qu'il y mette assez de temps, elle a le temps d'en profiter, de « voler » son plaisir en route[415]. Une telle scène fait encore partie du réalisme quotidien des scènes sexuelles entre une femme et un homme, comme on peut le voir dans la plupart des séries télévisées qui parlent des « troubles sexuels » dans un couple[416]. D'où sa lecture réaliste vers laquelle je me suis penchée ci-dessus, tout en ne pouvant lire aucune mention du pénis ou des activités plus précises dans lesquelles le couple s'engage dans ce court passage.

Le réel du viol auquel croit l'avocat apparaît dans cette scène et dans sa lecture, pourtant (d)écrite du point de vue de la protagoniste qui a envie. Si c'est lui (le pénis) qui impose un rythme où elle n'a pas toujours le temps de jouir, alors lui (cette protubérance anatomique) peut également décider du rythme tout seul et y mettre fin sans « postlude ». Pour quelqu'un qui est habitué à cette rythmique, habitué à rencontrer ce genre de « réel sexuel », l'étrangeté du scénario peut être difficile à cerner tout de suite. Un autre souvenir de la protagoniste (d)écrit comment ce réel

---

[414] Tr. mod. HR. En suédois : « Var hon bara lite påverkad blev hon i allmänhet kåt. Då lockade hon honom i säng så fort som möjligt, innan han blev för berusad för att kunna älska med henne. Då tog det längre för honom och hon utnyttjade det till fullo, hann med flera varv, blev vildare för varje gang. » (60)

[415] Voici, bien sûr, l'autre cliché masculin lié à notre configuration : qu'il doit « durer » aussi longtemps que ça prend de satisfaire sa femme. (Merci à Claire Paulian pour cette remarque.)

[416] A titre d'exemple, dans le quatrième épisode de la première saison de la récente série télévisée américaine *Togetherness*, le couple marié à des difficultés au lit, où il se reproduit toujours le même scénario que la femme ne trouve plus excitant. Le mari est chargé de faire le rythme, dont témoignent ses répliques : « Allons-y maintenant… je veux saisir le rythme… », « Mais enfin tu comprends que c'est difficile d'entamer un rythme ? » (« Let's just get it going .. I just wanna get like a rhythm... », « Do you understand it's hard to get a rhythm going? ») Jay Duplass *et al*., *Togetherness*, première saison, HBO, États-Unis, 2015.

devient parfois lisible après-coup. Ici, elle est toujours mariée, mais il s'agit d'une scène avec son amant :

> Soudain elle s'en souvient. Qu'il est brutal d'une façon étrange effarant comme s'il s'en foutait d'elle, ne la prépare pas, ne l'attend pas, se détourne d'elle bien avant qu'elle ne soit prête à lâcher prise, pas de bavardage, pas de gentillesse, plus de postlude capable d'assurer la transition et le retour au quotidien, pour qu'elle puisse se retrouver et s'en aller, avoir l'air comme d'habitude. (141)[417]

La narration met ici en lumière un petit grain de violence cachée dans une scène de sexe tout à fait habituelle d'un certain « réel réaliste ». Le plaisir de la femme (qu'on ne nomme toujours pas), s'il y en a, s'y révèle un produit accidentel dans un scénario où ce n'est pas elle qui dirige l'acte. La protagoniste est toujours celle à qui il faudrait donner du temps pour jouir, ou qui doit voler son temps pour jouir.

La narration indique également que la protagoniste n'avait guère remarqué, à l'époque, la brutalité de son amant, mais que cela lui revient maintenant, après qu'elle a conçu le *grundmönstret*. On lit d'abord, au présent, qu'elle « s'avise à peine qu'il est inhabituellement brutal avec elle, en faisant l'amour » (141)[418] – ce n'est que quand elle retravaille ses souvenirs, après avoir compris les limites du réel où la femme dépend de l'homme, qu'elle se souvient de la brutalité associée aux actes sexuels de sa vie d'antan. En effet, entre-temps, elle fait l'association avec le rythme qui détermine le viol : le rythme simple et martelant d'une ritournelle dans la langue de l'autre[419]. Dans les scènes de viol, le pénis fait son apparition et devient à la fois l'instrument de viol et le centre du récit de sexualité rendu possible par le « réel du viol ». Son anatomie peut, à ce moment-là, être (d)écrite, comme nous le verrons.

3.1.2.2 L'impersonnelle colère des femmes

Ce même « réel du viol » apparaît dans le *Carnet d'or*. La sexualité (d)écrite chez Lessing est toujours la normâle, ce qui souligne la violence genrée quotidienne dont le viol fait implicitement partie. Voici ce que devient l' « acte sexuel », dans le quotidien

[417] Tr. mod. HR. En suédois : « Nu minns hon det plötsligt. Att han är brutal på ett främmande skrämmande sätt, som om han struntade i henne, förbereder henne inte, vänter inte på henne, vänder sej från henne långt innan hon är beredd att domna bort, inget småprat, ingen vänlighet och ingen stillsam eftersläckning som kan leda över till vardan igen, så hon hittar rätt på sej själv och kan gå sin väg och se vanlig ut i ansiktet. » (101)

[418] En suédois : « Tova tänker knappast på att han är ovanligt våldsam mot henne när de älskar med varann » (101).

[419] Je vais l'analyser de plus près dans la partie 3.2.3.1 ci-dessous.

de la protagoniste. Je cite un long passage qui résume plusieurs points centraux de la configuration d'un fort et d'une faible. C'est tôt le matin, et elle se réveille[420] :

> Il doit être près de six heures. J'ai des fourmis dans les jambes. Je me rends compte d'être atteinte de ce que j'appelais, quand je parlais à Mère Sucre[421], 'le mal de la ménagère'. Cette tension en moi, l'absence de la paix dès que je me réveille, est due au retour du courant : je dois-habiller-l'enfant-lui-préparer-le-petit-déjeuner-l'envoyer-à-l'école-préparer-le-petit-déjeuner-de-l'homme-ne-pas-oublier-que-je-n'ai-plus-de-thé-etc.-etc. Avec cette tension inutile, mais apparemment inévitable, vient aussi le ressentiment. Ressentiment contre quoi ? Une injustice. Que je doive perdre autant de mon temps à me soucier des détails. Le ressentiment se focalise sur l'homme ; bien que je sache avec mon intelligence qu'il n'a rien à voir avec lui. Or, je lui en veux, parce qu'il va passer sa journée, servi par les secrétaires, les infirmières, les femmes dans tout genre de capacités, qui lui enlèveront ce poids. J'essaie de me détendre, de couper le courant. Mais j'ai mal dans tous mes membres, et je dois me retourner. Un autre mouvement de l'autre côté du mur—l'enfant se réveille. Simultanément, l'homme bouge et je sens qu'il devient dur contre mes fesses. Le ressentiment prend cette forme : évidemment qu'il choisit le moment où je ne suis pas détendue et où je guette l'enfant. Mais la colère ne le concerne pas. Il y a longtemps, pendant les sessions avec Mère Sucre, j'ai appris que le ressentiment, la colère, est impersonnelle. C'est la maladie des femmes de notre temps. Je peux la voir sur les visages des femmes, sentir dans leurs voix, chaque jour, ou dans les lettres qui arrivent au bureau. L'émotion de la femme : le ressentiment contre l'injustice, un poison impersonnel. Les malchanceuses qui ne savent pas que c'est impersonnel, le retournent contre leurs hommes. Les chanceuses comme moi luttent contre. C'est une lutte épuisante. Il me prend de dos, entre le sommeil et la veille, féroce et proche. Il me prend d'une manière impersonnelle, alors je ne réponds pas comme je fais lorsqu'il aime moi. De plus, avec la moitié de mon esprit je pense maintenant comment, si j'entends les petits pieds légers de l'enfant de l'autre côté de la porte, je dois être débout de l'autre côté de la chambre et l'empêcher d'entrer. Elle n'entre jamais avant sept heures ; c'est la règle ; je n'attends pas à ce qu'elle entre ; or je dois être alerte. Quand il m'agrippe et me remplit, les bruits continuent dans la pièce à côté, et je sais qu'il les entend aussi, et qu'une partie du plaisir, pour lui, c'est de me prendre ainsi au hasard ; que l'enfant, la petite fille de huit ans, représente pour lui en partie les femmes—les autres femmes qu'il trahit pour coucher avec moi ; et, en partie l'enfant, l'essence de l'enfant, contre qui il revendique ses droits de vivre. (488-489)[422]

---

[420] Je remplace ici, et à partir de ce moment-là, dans une partie des citations à venir, les noms propres par les les pronoms genrés ou les appellations générales (homme, femme, enfant, fonction dans le récit), pour faire apparaître les rôles binaires du réel du viol et sa mise en lumière dans le roman postnormâle. Il n'est pas ici question des subjectivités particulières mais de l'apparition du schéma, de la configuration générale, ce que la psychanalyste de la protagoniste appelle ici la « colère impersonnelle » : les conditions de possibilité d'un tel réel.

[421] Note HR : Mère Sucre, c'est la psychanalyste de la protagoniste, je vais revenir à son rôle dans la quatrième partie de l'étude.

[422] En anglais : « It must be about six o'clock. My knees are tense. I realize that what I used to refer to, to Mother Sugar, as 'the housewife's disease' has taken hold of me. The tension in me, so that peace has already gone away from me, is because the current has been switched on: I must-dress-the-child-get-her-breakfast-send-her-off-to-school-get-his-breakfast-don't-forget-I'm-out-of-tea-etc-etc. With this useless but apparently unavoidable tension resentment is also switched on. Resentment against what? An unfairness. That I should have to spend so much of my time worrying over details. The resentment focuses itself on him; although I know with my intelligence it has nothing to do with him. And yet I do resent him, because he will spend his day, served by secretaries, nurses, women in all kinds of capacities, who will take this weight off him. I try to relax myself, to switch off the current.

Voici les conditions de possibilité de ce réel genré que l'avocat et le bon sens prennent comme le seul possible, le « réel du viol ». La protagoniste « je » a plusieurs rôles dans le passage : analysante, ménagère (« *housewife* »), réceptacle (de la colère, du poison, du sexe de l'homme, du sperme), femme « chanceuse », mère épuisée… Aucun de ces rôles n'est celui d'une femme qui désire et/ou jouit. L'acte sexuel *que la lectrice peut très bien lire comme un viol* est (d)écrit dans le passage comme un petit détail insignifiant, un plat d'accompagnement (« *siinä sivussa* »), une annexe. L'éjaculation dans le réceptacle sous la main, cela fait partie des choses dont il a le droit de se servir ; et des choses qui causent, pour elle, un ressentiment impersonnel (pas de soucis alors !), sa maladie à elle et « des femmes de notre temps ».

Ce qui se passe entre les corps, est ici (d)écrit de façon très constative, tandis que, côte à côte avec ce style neutre, se développe l'auto-analyse de la colère et de la frustration de la protagoniste. L'action est réservée à l'homme : il la prend, l'agrippe, la remplit, revendique. D'un autre côté, il y a une action réservée aux femmes, celle de « servir » l'homme. Mais si on revient au « rapport sexuel », déjà, comment l'acte (d)écrit est-il physiquement possible ? Son sexe à elle est-il toujours prêt et préparé pour lui, en attente de la pénétration ? Qu'est-ce qui se passe dans son corps à elle ? Elle a la sensation d'avoir des fourmis dans les jambes, mal dans tous les membres, de la tension, elle n'est pas détendue. La lectrice peut imaginer qu'une pénétration soudaine au moment où elle n'est pas détendue ne procure pas du plaisir, mais plutôt de la douleur. Or, pas de référence à la douleur dans le sexe – en effet, son sexe à elle n'est même pas (d)écrit, on ne mentionne que ses fesses qui sentent son sexe à lui. Il pourrait aussi bien pénétrer son anus, cela ne fait pas de différence. Curieusement,

---

But my limbs have started to ache, and I must turn over. There is another movement from beyond the wall—the child is waking. Simultaneously, he stirs and I feel him growing big against my buttocks. The resentment takes the form: Of course he chooses now, when I am unrelaxed and listening for the child. But the anger is not related to him. Long ago, in the course of the sessions with Mother Sugar, I learned that the resentment, the anger, is impersonal. It is the disease of women in our time. I can see it in women's faces, their voices, every day, or in the letters that come to the office. The woman's emotion: resentment against injustice, an impersonal poison. The unlucky ones who do not know it is impersonal, turn it against their men. The lucky ones like me—fight it. It is a tiring fight. He takes me from behind, half-asleep, fierce and close. He is taking me impersonally, and so I do not respond as I do when he is loving me. And besides with one half of my mind I am thinking how, if I hear the child's soft feet outside I must be up and across the room to stop her coming in. She never comes in until seven; that is the rule; I do not expect her to come in; yet I have to be alert. While he grips me and fills me the noises next door continue, and I know he hears them too, and that part of the pleasure, for him, is to take me in hazard; that the child, the little girl, the eight-year-old, represents for him partly women—other women, whom he betrays to sleep with me; and partly, child; the essence of child, against whom he is asserting his rights to live. » (329-330)

l'anatomie de celle qui est prise n'est pas importante dans ce passage, il s'agit plutôt de son rôle de réceptacle : celle qui est prise, peu importe son désir, peu importe son anatomie.

Un des mots qui se répète dans le passage nous indique le ton de la narration : un ton *impersonnel*. La narratrice essaie de se distancier des événements narrés en analysant ses sentiments et ses sens, jusqu'à un certain point. C'est ainsi qu'elle réussit à communiquer, quand même, ce qu'elle ressent : le ressentiment contre le quotidien, le « réel » dont il n'y a pas de sortie puisque c'est celui de « notre temps », de ce présent qui s'étale dans le passage. La référence aux « femmes de notre temps » indique l'existence d'une colère « impersonnelle » mais collective. Le passage est traversé par une espèce de claustrophobie : la protagoniste reste captive d'un scénario dont elle peut faire l'analyse mais dont elle peut pas « s'émanciper ». Le ressentiment, la colère, et l'injustice ne se situent pas au niveau anatomique – on a lu que son anatomie à elle est secondaire – mais au niveau de l'organisation des relations sociales, de la répartition genrée des tâches quotidiennes. Ce passage rend manifeste le pénicentrisme[423] qui organise le « réel » du viol et de la violence de genre quotidienne. C'est la maladie de notre temps, dit la psychanalyste avec laquelle la narratrice parle dans sa tête : c'est le 'réel', certes historique et contingent mais sans sortie pour toi. Ainsi, la configuration (d)écrite prend-elle une forme de clôture. Un phallocentrisme se dessine dans le passage où l'homme est défini par l'unique partie de son anatomie qui supporte le désir dont il est question.

Ce réel qui est ainsi manifesté dans les romans féministes des années 1970, et dont on entame l'analyse à partir d'une prise de conscience féminine, est un réel où les protagonistes sont impuissantes à changer le rythme de l'acte. Elles sont capables de faire l'analyse de la situation, mais cette analyse est ensuite équilibrée par sa mise en doute ou par une démonstration de l'insécurité de la protagoniste, ou bien par une réflexion sur la relativité de la configuration. Ainsi, les protagonistes ne défient pas la vraisemblance réaliste d'une certaine performance de « féminité ». En effet, ce n'est même pas l'homme qui décide le rythme qu'on suit ici, mais sa curieuse protubérance anatomique entre l'érection et l'éjaculation. Si l'activité sexuelle rendue possible dans

[423] Pour appeler un pénis un pénis.

cette configuration se concentre sur la pénétration, l'érection en devient un signifiant univoque.

Dans cette clôture, la sexualité contenue par le normâle est garantie par un pénis automate. Ce pénis fait partie d'une présupposition selon laquelle « les corps masculins signifient l'excitation sans problème, que l'excitation peut simplement être lue dans le pénis en érection »[424]. L'homme qui dirige la chose, réduit au pénis en érection, ne sait pas ce qu'il fait, il n'orchestre pas la scène dont il essaie d'imposer le rythme. La configuration bi-genrée où la violence sexuelle devient ce qu'il y a de plus réel, avec toutes ses complications pour la compréhension du viol et de l'absence du désir-femme, limite les possibilités d' imaginer un autre « réel », une autre « physique », une autre « sexualité humaine ». Dans la narration postnormâle, elle, la captive de cette configuration mais qui a une distance nécessaire avec son « chef » (pénis/phallus), a pris conscience de la situation, tandis que lui, apparemment, n'en sait toujours rien[425].

La protagoniste des *Hommes ne peuvent être violés* se met quand même à défier le réel en question, avec sa forte conviction qu'on peut changer l'« anatomie » telle qu'imaginée dans la clôture. Le roman postnormâle des années 2000 continue sur cette pente, manifestant la violence quotidienne sexuelle et genrée, et défiant la vraisemblance réaliste quant au rôle des femmes protagonistes.

3.1.3 La banalité de la violence et les protagonistes extraordinaires

La trilogie de Larsson s'appuie sur les ressources accumulées par la recherche féministe sur la violence genrée. De même, les lectures féministes accompagnent la vision du monde mise en scène dans le roman de Virginie Despentes. Dans la publicité et la réception du roman de Larsson apparait souvent l'affirmation selon laquelle il vise à démolir le mythe de l'égalité suédois. Dans la mesure où le roman de

[424] Sue Scott & Stevie Jackson critiquent cette présupposition qui apparaît, selon illes, chez plusieurs écrivaines féministes, *Theorizing Sexuality*, Maidenhead & New York, McGraw Hill Open University Press, 2010, 153. En anglais : « that men's bodies unproblematically signify arousal, that arousal can simply be read off from the erect pénis ».

[425] La question qui se pose, dès lors, c'est de savoir si, quand tout cela est raconté du point de vue de la protagoniste, le réalisme postnormâle réussit à créer une communauté de lecture capable de réfléchir à l'ailleurs du désir-femme. On reviendra à cela dans le chapitre 4.

Larsson fait partie du roman noir nordique, il participe à l'étude du revers de la société de référence, la société « nordique », qui est considérée, en Europe, comme exemplaire en matière d'égalité des citoyennes et citoyens. Larsson cite en effet, dans le premier tome, une recherche publiée sur la violence genrée « Les femmes battues – Violence des hommes contre les femmes dans une Suède égalitaire, une recherche complète »[426] publiée en 2001 par l'Agence nationale suédoise pour les victimes des actes criminels :

> En Suède, 18% des femmes ont une fois dans leur vie été menacées par un homme. (Tome 1, 13)
> En Suède, 46% des femmes ont été exposées à la violence d'un homme. (Tome 1, 161)
> En Suède, 13% des femmes ont été victimes de violences sexuelles aggravées en dehors d'une relation sexuelle. (Tome 1, 335)
> En Suède, 92% des femmes ayant subi des violences sexuelles à l'occasion d'une agression n'ont pas porté plainte. (Tome 1, 539)

Les citations qui se situent en exergue avant les chapitres sont des statistiques émanant d'une enquête réalisée en Suède en 1998 auprès de 7000 femmes. Leur contenu semble parfois contradictoire (si seulement 18% ont été « menacées », 46% ont été pourtant « exposées à la violence », etc.), ou au moins nécessite des discussions sur la sémantique des phrases, quand elles apparaissent sans contexte. Or, elles peuvent être mises en contexte avec ce qui se passe dans le roman : des violences sexuelles et des agressions contre plusieurs protagonistes femmes sans que celles-ci en portent plainte.

Si chez Lessing et Tikkanen, la violence des rapports de genre est encore une surprise pour les protagonistes, Despentes et Larsson mettent en évidence la banalité de la violence quotidienne[427] et une protagoniste « extraordinaire » : une femme qui est du côté des forts et non des faibles. Pour ces deux protagonistes, la prise de conscience du « réel de viol » et de la banalité de la violence envers les femmes date de leur adolescence ou même enfance. Les romans prennent soin de construire un arrière-plan psychologique à ces protagonistes qui performent le genre masculin. Ils racontent

[426] Eva Lundgren, Gun Heimer, Jenny Westerstrand & Anne-Marie Kalliokoski, *Slagen dam – Mäns våld mot kvinnor i jämställda Sverige, en omfångsundersökning*, Brottsoffermyndigheten, Umeå & Uppsala universitet, 2001. Dans l'introduction de l'ouvrage (page 5), les éditrices écrivent qu'il va démolir le mythe de la Suède égalitaire – la même phrase a été utilisée en lien avec la trilogie de Larsson.

[427] Une violence extraordinaire (les meurtres en série ou l'attentat suicide) se distingue de cette violence quotidienne, mais les deux se situent sur le même continuum.

ainsi une espèce de « scène primitive »[428] qui motive leur action. Dans ces récits, une violence « originaire » revient à un adversaire qui est chaque fois incarné par une figure paternelle, et contre lequel les protagonistes adolescentes décident d'agir :

> [I]l s'était retourné, l'avait longuement dévisagée. Pas la moindre peur, seulement un mépris agacé. Elle enrageait de sentir à quel point elle désirait renoncer. Se rendre à l'impuissance, se soumettre à l'autorité des choses telles qu'elles sont et auxquelles on ne peut rien changer. Elle avait chargé, comme un animal sauvage. Arrivée à sa hauteur, sans un mot, elle avait cogné. Pas pour venger sa petite amie qui était torturée. Un désir brutal s'était ouvert en elle. Le mettre au sol. Le forcer à la prendre en compte. Lui soutirer de l'angoisse, à n'importe quel prix. (239)[429]
>
> Elle avait découvert que la meilleure façon de tenir l'angoisse à distance était de fantasmer sur quelque chose de plus fort que ses pensées. Quand elle fermait les yeux, elle matérialisait l'odeur d'essence. Il était assis dans une voiture avec la vitre latérale baissée. Elle se précipitait sur la voiture, balançait l'essence par la vitre ouverte et craquait une allumette. C'était l'affaire d'une seconde. Les flammes fusaient instantanément. Il se tordait de douleur et elle entendait ses cris de terreur et de souffrance. (Tome 1, 10)[430]

Plutôt que d'être des victimes, ces protagonistes se révèlent capables de sadisme : un plaisir s'associe à l'action contre l'autorité. L'action violente n'est pas juste un moyen de combat, mais une partie intégrale, presqu'un besoin « physique », pour ces personnages. Ainsi, les protagonistes se situent à la frontière entre l'ordinaire et extraordinaire, le normâle et l'anormâle, de la même façon qu'elles se situent à la frontière entre les deux genres tel que ces derniers se dessinent dans la configuration. Les protagonistes défient la psychologie des femmes protagonistes, dans leur incapacité à se conformer au rôle passif. Elles s'autorisent de performer le genre actif. En même temps, cette autorisation nécessite un parricide, figuré dans ces scènes primitives. Est-ce pour accéder à une vraisemblance réaliste que cette scène doit être racontée ?

---

[428] En référence à l' « *Urszene* » freudien qui concerne le coït parental. Freud ne considère pas sérieusement, c'est-à-dire, dans ses conséquences, la possibilité que cette scène soit lue comme un viol.

[429] Despentes, en finnois : « [M]ies oli kääntynyt ja katsonut häntä pitkään [: pelkkä nuori tyttö – rajout du traducteur !]. Ei merkkiäkään pelosta, pelkkää ärtynyttä halveksuntaa. Hän oli ollut raivoissaan, koska hän oli halunnut luopua yrityksestä. Hän oli halunnut luovuttaa ja alistua vallitsevaan valtahierarkiaan, jota ei voinut muuttaa. Hän oli hyökännyt kuin kesytön eläin. Miehen rinnalle päästyään hän oli iskenyt tätä mitään pukahtamatta. Hän ei tehnyt sitä kostaakseen piinatun ystävänsä puolesta. Raaka kiihko oli vallannut hänet. Kiihko iskeä mies maahan. Pakottaa tämä huomaamaan hänet. Jotta hän vapautuisi ahdistuksestaan hinnalla millä hyvänsä. » (244)

[430] Larsson, « Hon hade upptäckt att det bästa sättet att hålla ångesten borta var att fantisera om något som gav henne en känsla av styrka. Hon slöt ögonen och frammanade lukten av bensin. Han satt i en bil med öppen sidoruta. Hon rusade fram till bilen och hällde bensinen genom bilfönstret och tände en tändsticka. Det var ett ögonblicks verk. Lågorna flammade omedelbart upp. Han vred sig i plågor och hon hörde hans skrik av skräck och smärta. Hon kunde känna lukten av bränt kött och en frånare lukt av plast och stoppning som förkolnades i stolsätet. » (4-5)

Le père oppresseur est ici le symbole de la France « du début des années 80, une France encore engoncée dans des idées de décence, d'autorité et de sens moral » (220)[431], d'une communauté perçue comme datée, vieillie. En fait, le vocable de patriarcat semble propice, dans ces romans, à décrire ce contre quoi les protagonistes (ré)agissent. C'est une communauté et un sens commun datés qui autorisent la violence quotidienne exercée contre les femmes et les enfants – les faibles. Dans leurs efforts pour perturber l'autorité de la configuration - configuration strictement genrée - les protagonistes s'attaquent au « patriarcat ». Les romans (d)écrivent un fond de violence quotidienne contre les femmes en tant que sous-jacent à la configuration, permis par les « idées de décence » que soutient l'autorité paternelle. Cette dernière a ainsi toujours un rapport avec la violence de genre, et doit être entièrement remise en question – qu'elle soit bien- ou malveillante. Si les protagonistes de Lessing et de Tikkanen font le deuil du bon mari/père en le redoublant par la figure du violeur[432], chez Despentes et Larsson le thème du parricide apparaît clairement.

La violence exercée par les protagonistes femmes est un élément central dans l'imaginaire des romans des années 2000 qui reviennent aux « origines » de la violence bi-genrée en décrivant la famille et l'école comme des endroits où elle se perpétue. Les romans mettent en scène des clichés du comportement genré, dont les protagonistes diffèrent :

> Tous les autres élèves savaient qu'elle aimait les filles, c'est comme si elle avait été un peu sale, tout le temps. Le groupe l'excluait, sans la martyriser. Elle n'avait pas le profil de la bonne victime. Elle aimait se battre. (229)[433]
> Aussi loin que remontaient ses souvenirs, on l'avait considérée comme coriace et d'une violence que rien ne motivait. […] contrairement aux autres filles, elle ne battait jamais en retraite et n'hésitait pas une seconde à avoir recours aux poings ou à divers instruments pour se défendre. (Tome 1, 235)[434]

La première protagoniste est exclue parce qu'elle est lesbienne. La deuxième est surtout violente. Leur comportement atypique et leur exclusion des deux groupes genrés vont ici main dans la main. Elles deviennent ce qu'elles sont à la fois à cause

[431] Despentes. En finnois : « [M]ies näytti 1980-luvun ranskalaisen perikuvalta, ihmiseltä, joka eli siveyssääntöjen, auktoriteettiuskon ja jäykän moraalin ikeessä. »

[432] Voir ci-dessous.

[433] Despentes. « Muut oppilaat tiesivät hänen pitävän tytöistä ja suhtautuivat häneen kuin likaiseen riepuun. Luokkatoverit sulkivat hänet ulos piiristään, mutta eivät kiusanneet häntä. Hän ei sopinut uhriksi. Hän piti tappelemisesta. » (234)

[434] Larsson. En suédois : « Så länge hon kunde minnas hade hon betraktats som knepig och omotiverat våldsam. […] till skillnad från andra flickor i klassen backade hon aldrig undan och tvekade inte en sekund inför att ta till knytnävarna eller tillhyggen för att freda sig. »

des normes de genre et grâce à celles-ci : à travers leurs (ré)actions face à une violence normative, à la fois oppressive et productive. Ainsi, il n'est plus important de savoir si elles agissent ou réagissent : elles font ce qu'elles font, se constituent dans l'agir, non avant ou après celui-ci[435]. En construisant les protagonistes comme exceptionnelles face aux femmes ordinaires, les romans continuent en même temps à dessiner un réel où la plupart des femmes se résignent à la passivité. Ainsi, la configuration d'un fort et d'une faible se dessine toujours comme un modèle sous-jacent des rapports sexuels.

3.1.4 Échanger les rôles, pour les supprimer

La configuration normâle serait celle qu'on voit se dessiner dans l'intrigue de la *romance*, où la femme attend le prince charmant, impuissante, puisque l'action est du côté de l'autre. Hélène Cixous raconte ce « conte » de la manière à rendre lisible sa violence :

> Les belles dorment dans leurs bois, en attendant que les princes viennent les réveiller. Dans leurs lits […] Belles, mais passives ; donc désirables : d'elles émane tout mystère. […] Elle dort, elle est intacte, éternelle, absolument impuissante. Il ne doute pas qu'elle l'ait attendu depuis toujours. Le secret de sa beauté, gardé pour lui : elle a la perfection de ce qui est fini. De ce qui n'a pas commencé. Cependant elle respire. Juste assez de vie ; et pas trop. Alors il l'embrassera. De telle manière qu'en ouvrant les yeux elle ne verra que *lui* […] – Ce rêve est si satisfaisant ! Qui le fait ? Quel désir y trouve son compte ? Il se penche sur elle… On coupe.[436]

C'est la différence de puissance physique et de pouvoir symbolique des deux participants de ce « conte » qui va se concrétiser dans le viol, au moment de la prise de conscience féministe. Une scène d'inversion du viol, par contre, va à la fois imiter et supprimer les rôles de cette configuration. Un passage du roman postnormâle met en mots cette tactique d'inversion narrative :

---

[435] Ainsi, la question de savoir si elles sont là « avant » leurs (ré)actions n'est pas importante. Cette question – est-ce important, pour la théorie féministe, de savoir s'il y a un « *'doer' behind the deed* », est une de celles que traite Judith Butler dans *Gender Trouble*, *op. cit.*, 33.

[436] Hélène Cixous, « Sorties » in *Rire de la Méduse et autres* ironies, 1975/2010, 76-77. En finnois : « Prinsessat uinuvat ruusuvuoteillaan odottaen heidät herättäviä prinssejä. […] Kauniina mutta passiivisina eli haluttavina; heistä huokuu mysteeri. […] Nainen nukkuu, koskemattomana, ikuisena, voimattomana. Mies ei epäile, etteikö tämä olisi aina odottanut häntä. Naisen kauneuden salaisuus, miestä varten säilytetty: naisessa täydellistyy lopullisuus, se mikä ei ole koskaan alkanutkaan. Ja siltikin hän hengittää. Juuri tarpeeksi eloa, ei liikaa. Silloin mies suutelee häntä. Niin ettei hän herätessään näe kuin miehen […] – Tuo unelma on niin tyydyttävä! Kuka sen luo? Mikä halu siitä hyötyy? Mies kumartuu naisen puoleen… Poikki! » Traduction finnoise Aura Sevón & Heta Rundgren, *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*, Helsinki, Tutkijaliitto, 2013, 75-76.

> Peut-être est-ce le moment d'offenser un homme. Peut-être est-ce enfin le moment d'échanger les rôles, pour petit à petit les supprimer tous. Pour que rien ne soit plus impensable et rien ne soit plus évident. (149)[437]

En suédois, le verbe *avskriva* contient l'essentiel de cette opération, mal rendu par le verbe supprimer : *av-*, une préposition rendue en anglais souvent par *of* ou *off* ; *de*, *à partir de*, dessine soit un départ soit la matière dont on profite ; suivi par *skriva*, écrire ou copier. *Les écrire pour les désécrire*. (« *Write of, write off*. ») Le sens du verbe traduit ici par « offenser », « *förorätta* » indique l'enlèvement d'un privilège ou un droit masculin. La version suédoise suggère subtilement, par ces verbes choisis, une hiérarchie à inscrire et à renverser. Peut-être est-ce le moment de commettre une injustice envers l'homme, d'échanger les rôles pour bien les rendre lisibles, avant de les supprimer. Pourquoi ? Pour que rien ne soit plus impensable, que rien n'aille plus de soi. Le mot *självklart*, évident (*själv*, soi-même + *klar*, clair) implique également le travail qu'il faut faire sur le *soi (ego, self*) et sur la clarté. Il s'agit de travailler sur l'évidence qui rend possible une injustice.

L'inversion des rôles de genres mise en scène risque de défier la vraisemblance réaliste. Si les actions des protagonistes doivent beaucoup aux actions classiquement masculines, on peut se demander si elles perturbent le réel du viol, si elles manifestent seulement ses limites, ou si elles le renforcent, par répétition. Avant d'étudier les scènes de viol, nous allons d'abord lire comment le passage à l'hommo-sexualité est thématisé dans les romans, et comment l'inversion de ce passage met en évidence l'asymétrie des rapports de genre.

3.1.4.1 « Parfum de femme » ou passage à l'hommo-sexualité

Dans *Les hommes ne peuvent être violés*, la protagoniste espionne son violeur en se préparant au contre-viol. Elle observe alors une scène de naissance de l'hommo-socialité, du lien hommo-sexuel : le lien social entre hommes qui passe par un objet féminisé. Le violeur joue ici le rôle d'un homme plus âgé qui initie les hommes plus jeunes dans le monde hommo-social :

[437] Ttr. mod. HR. En suédois : « Kanske det är dags att förorätta en man. Kanske det äntligen är dags att byta roller för att småningom avskriva alla roller. Så att ingenting är otänkbart och ingenting är självklart. » (107)

> Au bout d'un moment, il a réussi à amener deux garçons de la table voisine à se joindre à lui, il leur offre une ou deux tournées de son cocktail à base de coca-cola, elle soupçonne qu'il y a du rhum. Il parle très fort. Sa voiture, c'est comme une maîtresse, elle ronronne quand tu la caresses, dit-il, une Mercedes 250, couleur sable, il raconte. Elle a vu qu'il y a marqué 180, dessus. Et diesel. Mais peut-être est-ce à peu près pareil, qu'est-ce qu'elle en sait. De toute façon, les deux garçons sont impressionnés. (152-153)[438]

Le passage (d)écrit la façon dont le violeur sur-joue les clichés masculins – il parle fort, exagère, montre qu'il a de l'argent – et réussit à mettre en scène une position de pouvoir symbolique qui impressionne les deux garçons. L'objet féminin, la propriété, est ici la voiture, qui donne libre cours à des blagues avec sous-entendus sexuels. On pourrait d'abord croire que l'homme veut séduire les deux garçons, or, il ne s'agit pas d'initiation à l'homo-, mais bien à l'hommo-sexualité.

La référence au film *Parfum de femme*[439] indique qu'il s'agit d'une scène d'apprentissage de la masculinité, d'un rite de passage à l'hommo-sexualité adulte. Le violeur parle toujours aux deux garçons, et le point de vue de la narration est celui de la protagoniste :

> Il a les yeux luisants. Maintenant il veut aller au cinéma. Au cinéma Ritz.
> *Parfum de femme*, s'appelle le film.
> Bien. De cette odeur il sait plus d'une chose. Pour sa part, il préfère les plantes au doux parfum d'aneth fraîchement coupé, elle apprend. Mais, de temps en temps, ça fait du bien de sentir quelque chose de plus corsé. Comme… comme…
> Là, il s'embrouille.
> –Il ne faut pas trop parler des fleurs, ricane-t-il. La plupart aiment qu'on appelle un chat un chat, ça les rend juteuses. (153)[440]

Ici, les allusions du début de la soirée deviennent plus littérales, et on commence à parler des femmes. Si le violeur s'embrouille d'abord, en manque de vocabulaire floral, il se rattrape aussitôt. On peut voir que la question de la classe sociale ou de la formation s'insère subtilement dans le passage : le violeur n'est pas aussi cultivé que

---

[438] Tr. mod. HR. En suédois : « Om en stund har han lyckats locka over två killar från bordet bredvid, han bjuder dem på några omgångar med Coca-colablandning, hon tänker att det kanske är rom. Han pratar högljutt. Hans bil är som en älskarinna, spinner vid beröring säjer han, en tvåhundrafemtians Mersu, sandfärgad, berättar han. Hundraåttio star det på den, det har hon sett. Och diesel. Men det kanske är i stort detsamma, vad vet hon. I allafall blir killarna imponerade. » (110)

[439] Le film *Profumo di donna* était sorti en 1974. La version Hollywood plus récente, *Scent of a Woman* (1992) avec Al Pacino se base sur ce film italien. C'est l'histoire du lien entre un homme âgé aveugle et un homme plus jeune qui l'assiste. Le premier initie le deuxième au monde hommo-social, où il faut apprendre à apprécier le « parfum de la femme ».

[440] Tr. mod. HR. En suédois : « Ögonen glänser på honom. Nu vill han gå på bio. Han ska gå på Ritz. / 'En doft av kvinna' heter filmen. / Jojo. Den doften vet han ett och annat om. Själv föredrar han späda plantor med doft av nyklippt dill får hon veta. Fast någång kan det vara bra med lite fylligare muster. Som av… som… / Här tappar han tråden. / –Nån måtta får det vara med blomsterspråket, flinar han. De flesta gillar bäst att man säjer rent ut, allt vid rätta namn, då blir de saftiga. » (110)

la protagoniste qui l'observe, il n'arrive pas à maîtriser ses métaphores jusqu'au bout, ce qui confèrera un peu de pouvoir à la protagoniste.

La protagoniste est ici témoin de de la naissance rétroactive de la configuration qui s'est concrétisée dans son viol. *Parfum de femme* rappelle en effet la soirée du viol, où il était question de parfum d'homme. La protagoniste a eu un amant[441] qui l'a tout particulièrement fascinée après son divorce. Dès la première description de la soirée du viol, cet amant et le violeur se confondent. On ne sait pas grand chose sur le premier. La protagoniste l'a rencontré au travail et il a – comme le violeur – un nom finnois.[442] Tout au long, ces deux hommes – Kari et Martti – se font pourtant miroir dans la narration. Déjà, leurs noms se ressemblent, contenant un « r » entre un « a » et un « i ». Si Tova ne refuse pas de danser avec le violeur, et de le suivre ensuite chez lui, c'est parce qu'il sent exactement comme son ex-amant :

> et puis l'odeur, pourquoi faut-il qu'il ait justement cette odeur qui l'a tellement marquée, jadis (16)[443]
> C'est sûrement à cause de ce parfum qu'elle danse avec lui, car il lui rappelle Kari. (19)[444]

Comme auparavant, le désir de Tova est bien (d)écrit, ce qui implique son rôle de protagoniste : celle qui agit. Le parfum qui s'associe à un souvenir rappelle les scènes littéraires de remémoration où le désir du protagoniste se réveille par le biais d'une sensation (odeur, goût,…) familière.[445]

La protagoniste qui suit le parfum d'homme sera violée. L'inversion de la scène de naissance du désir hommo-sexuel rend lisible l'asymétrie des rapports de genre binaires : elle peut bien « imiter » celui qui agit, mais elle ne parvient pas ainsi à participer à lien social du côté masculin, par contre, elle sera violée. Dans le récit, plus la protagoniste s'avance dans l'inversion, préparant le viol et faisant des

[441]Au registre de l'inversion, on aurait envie de faire resignifier, ici, le mot *maître* : « un amant que peut prendre une femme pour satisfaire ses besoins sexuels ; ne pas confondre avec la maîtresse, c-à-d, une enseignante ou membre protubérant d'une école de pensée, membre révéré d'entr'elles ».

[442] Comme le roman se situe dans Helsingfors suédophone, presque tout le monde a des noms suédois, ce qui est le cas pour les autres amants de la protagoniste et pour son ex-mari.

[443] Tr. mod. HR. Dans la traduction française, on a rajouté « pourquoi faut-il que cet air exhale une si mauvaise odeur », alors qu'il ne s'agit pas d'une mauvaise odeur, au contraire. En suédois : « och doften också, varför skulle han ha just den doften som engång har betytt så mycket för henne » (12)

[444] En suédois : « Det måste vara doften som är orsaken till att hon dansar med honom, det att han doftar så hon minns Kari. » (14)

[445] La scène classique étant celle de la madeleine chez Marcel Proust.

réflexions sur son désir à elle, plus elle s'isole socialement. L'inversion rend ainsi lisibles les rapports de force. Le récit du *Parfum de femme* devenu *Parfum d'homme* fait plus qu'échanger les rôles de genre, il rend visibles les limites du social. La narration des pensées et des actions solitaires de la protagoniste dessine, aux lecteurs et lectrices du roman, une prise de conscience féministe des limites du réel de viol.

3.1.4.2 Un couple exceptionnel ?

Considérons une autre scène de l'hommo-sexualité inversée, dans *Les hommes qui haïssent les femmes*. On retrouve notre protagoniste travaillant à côté de son collègue masculin :

> Pendant la semaine qu'elle avait passée chez lui, il n'avait pas essayé de la draguer. Il avait travaillé avec elle, avait demandé son opinion, lui avait tapé sur les doigts quand elle réfléchissait mal et avait apprécié ses objections lorsque c'était elle qui le corrigeait. Merde, il l'avait traitée comme un être humain.
> Elle réalisa soudain qu'elle aimait sa compagnie et peut-être même lui faisait confiance. Elle n'avait jamais fait confiance à personne, à part peut-être à son ancien tuteur. Mais pour de tout autres raisons. Lui, il avait été une bonne âme prévisible.
> Elle se leva soudain, se mit devant la fenêtre et regarda avec agitation l'obscurité dehors. La chose la plus difficile pour elle, c'était de se montrer nue devant quelqu'un pour la première fois. Elle était persuadée que son corps rachitique était repoussant. Ses seins étaient pathétiques. Elle n'avait pas de hanches qui en vaillent le nom. (Tome 1, 395-396)[446]

Grâce au discours indirect libre[447], la dernière phrase du premier paragraphe cite les pensées de la protagoniste. Le juron 'merde' (« *tamejfan* », « *damn* ») manque dans la traduction française publiée, mais il souligne bien l'importance que la protagoniste donne au comportement atypique de son collègue, lorsqu'elle réalise qu'elle fait confiance à lui. La lectrice comprend ensuite que la protagoniste cherche une manière d'initier les rapports sexuels avec son collègue.

A ce moment-là, certaines attitudes féminines, notamment le manque d'assurance, sont mises en évidence. Avec deux petits choix de mots, la traduction française

[446] Tr. mod. HR. « Under den vecka hon hade bott hos honom hade han inte flörtat med henne. Han hade jobbat ihop med henne, frågat efter hennes åsikt, slagit henne på fingrarna då hon tänkt fel och erkänt hennes poänger då hon tillrättavisat honom. Han hade tamejfan behandlat henne som en människa. / Hon insåg plötsligt att hon gillade Mikael Blomkvists sällskap och kanske till och med litade på honom. Hon hade aldrig litat på någon utom möjligen Holger Palmgren. Fast av helt olika skäl. Palmgren hade varit en förutsägbar *do gooder*. / Hon reste sig plötsligt och ställde sig vid fönstret och tittade rastlöst ut i mörkret. Det svåraste hon visste var att visa sig naken för en annan människa för första gången. Hon var övertygad om att hennes spinkiga kropp var frånstötande. Hennes bröst var patetiska. Hon hade inga höfter att tala om. » (313)

[447] Souvent d'ailleurs marqué en italique dans la trilogie.

publiée souligne, alors, sa passivité. La version suédoise dit qu'elle est agitée (*rastlös, restless*), alors que la traduction française publiée dit qu'elle est nerveuse. Or, elle ne souffre pas tant de ses nerfs qu'elle hésite à prendre la décision d'agir. Le deuxième choix de mots concerne la phrase suivante, où l'expression « la chose la plus difficile pour elle » est rendue par « ce qui la paralysait plus que tout », une expression qui diminue sa capacité d'agir alors qu'il n'est pas question de cela. Puisque ses capacités rationnelles et physiques sont très développées, on peut lire une légère ironie dans le fait qu'il est difficile pour elle de se montrer nue devant quelqu'un.

La suite du passage mérite également d'être citée, puisqu'elle indique l'existence d'une « femme ordinaire » qui fonctionne comme point de comparaison :

> A ses propres yeux, elle n'avait pas grand-chose à offrir. Mais à part cela, elle était une femme tout à fait ordinaire, avec exactement les mêmes désirs et pulsions sexuelles que les autres. Elle réfléchit pendant près de vingt minutes avant de se décider. (Tome 1, 396)[448]

La narration affirme ici qu'une *femme ordinaire* non seulement *a* des désirs sexuels (en suédois on a le mot *lust*, proche de l'anglais *lust*) et des pulsions (ou instincts) (*sexualdrift*, angl. sexual drive) – cela est présenté comme une évidence – mais qu'elle a aussi plus de confiance en soi que la protagoniste. Le passage désigne l'existence des désirs sexuels chez la « femme ordinaire », or, il n'indique pas d'« objet » à ses désirs. Ici, la sexualité des femmes existe bien, et on a déjà pu lire que la protagoniste a passé une nuit avec une femme, une « vraie lesbienne » qui représente « un doux compromis incroyablement doué pour l'allumer »[449]. (329) On sait, donc, que c'est une femme « sexuellement active ». Il est intéressant que la narration confirme simplement l'existence des « désirs et pulsions sexuelles » des femmes ordinaires tout en réfutant discrètement la présupposition que les désirs ordinaires seraient des désirs « hétérosexuels » ou s'accompliraient uniquement dans les pratiques « hétérosexuelles ».

[448] Tr. mod. HR. « I sina egna ögon hade hon inte särskilt mycket att erbjuda. Men bortsett från det var hon en helt vanlig kvinna, med precis samma lust och sexualdrift som alla andra. Hon stod kvar och funderade i nästan tjugo minuter innan hon beslutade sig. » (313)

[449] Cette expression peint, à ce stade, la relation sexuelle entre deux femmes comme un « compromis » (en manque de « bons hommes » !) et une relation douce. Cette image stéréotypique du discours social va être déclinée différemment dans le deuxième tome, j'y reviendrai dans la partie 4 de cette étude.

Après 20 minutes de réflexion agitée, elle prend, encore une fois, la décision d'adopter le rôle de celle qui agit face à son collègue. La suite est racontée du point de vue de ce dernier, l'homme couché. Bref, il s'agit d'une inversion des rôles de la configuration en question :

> Il était couché et avait ouvert un roman de Sara Paretsky quand il entendit la poignée de porte, puis il leva les yeux sur elle. Elle s'était entortillée dans un drap et se tenait dans l'ouverture de la porte sans rien
> dire. Comme si elle réfléchissait.
> — Quelque chose qui ne va pas ? demanda-t-il.
> Elle fit non de la tête.
> — Qu'est-ce que tu veux ?
> Elle s'approcha de lui, prit son livre et le posa sur la table de nuit. Puis elle se pencha en avant et l'embrassa sur la bouche. Ses intentions ne pouvaient guère être plus nettement manifestées. Elle grimpa vite dans son lit et resta assise
> à le fixer d'un regard scrutateur. Elle mit une main sur le drap par-dessus son ventre. Comme il ne protestait pas, elle se pencha et mordilla l'un de ses tétins. (Tome 1, 396)[450]

Le point de vue de la narration est celui de l'homme couché qui regarde faire la protagoniste. Il essaie de lui parler, mais elle l'embrasse, grimpe dans son lit et le mord[451]. Remarquons que la narration ne décrit pas la nudité, et la protagoniste ne devient pas, ici, l'objet du regard normâle – on note simplement ses actions. La situation est pourtant inquiétante pour l'homme couché, qui essaie, ensuite, de maîtriser la situation :

> Il était totalement perplexe. Après quelques secondes, il la prit par les épaules et l'éloigna de façon à pouvoir voir son visage. Quant à lui, il n'était pas indifférent.
> — Lisbeth... je ne sais pas si c'est une très bonne idée. On doit travailler ensemble.
> — Je veux faire l'amour avec toi. Et ça ne me posera aucun problème pour travailler avec toi, par contre j'aurai un problème de taille avec toi si tu me fous à la porte maintenant.
> — Mais on se connaît à peine.
> Elle eut un rire soudain, bref, presque un toussotement.
> — Quand j'ai fait mon ESP sur toi, j'ai pu constater que ce n'est pas ça qui t'a empêché avant. Au contraire, tu es de ceux qui ont du mal à rester à l'écart des femmes. Qu'est-ce qui ne va pas ? Je ne suis pas assez sexy pour toi ?

---

[450] « Mikael hade lagt sig och slagit upp en roman av Sara Paretsky när han hörde dörrhandtaget och tittade upp på Lisbeth Salander. Hon hade virat sitt lakan runt kroppen och stod tyst i dörröppningen en stund. Hon såg ut som om hon funderade på något. 'Något på tok?' frågade Mikael. Hon skakade på huvudet. 'Vad vill du?' Hon gick fram till honom och tog hans bok och lade den på nattduksbordet. Sedan böjde hon sig ned och kysste honom på munnen. Tydligare än så kunde hennes avsikter inte visas. Hon kröp snabbt upp i hans säng och satte sig och tittade på honom med forskande ögon. Hon lade en hand på lakanet över hans mage. När han inte protesterade böjde hon sig ned och bet honom i en av hans bröstvårtor. »

[451] Ce n'est pas la dernière fois dans la trilogie que mordre un des tétins de son partenaire constitue, pour quelque raison, la majeure partie du prélude érotique décrit. Dans le deuxième tome, Miriam Wu mord l'un des tétins de Lisbeth Salander, et elles font l'amour ensuite – le reste n'est pas (d)écrit en détail. D'où l'expression bien connue de « mordre l'un des tétins » pour dire « se mettre en appétit »

> Il secoua la tête et essaya de trouver quelque chose d'intelligent à dire. Comme il ne répondait pas, elle repoussa le drap et s'installa à califourchon sur lui.
> — Je n'ai pas de préservatifs, dit-il.
> — On s'en fout. (Tome 1, 397)[452]

Il est sûrement rafraichissant qu'on ne décrive pas ici la jeune femme en tant qu'objet de désir. Par contre, elle devient alors une compagne avec laquelle l'homme veut maintenir une relation de confiance. Il réussit enfin à initier un dialogue avec la protagoniste, qui doit affirmer son désir plusieurs fois avant qu'il ne cède aux relations sexuelles. Il cherche son visage, son regard, pour être sûr qu'elle sait ce qu'elle fait, et elle confirme son désir en paroles trois fois, en répondant chaque fois à une hésitation de la part de l'homme. On pourrait considérer que chacune de ces hésitations de la part de l'homme est en effet une façon de dire « non » à la proposition de rapports sexuels. Le seul indice qui indique son désir reste le petit bout de phrase, « il n'était pas indifférent ». Cette expression pudique indique peut-être qu'il est excité par la situation. La version suédoise dit « *såg inte oberörd ut* », littéralement, « il n'avait pas l'air indifférent » où l'adjectif suédois veut aussi dire intact (même vierge, dans certains cas)[453].

On voit que cette scène inverse certaines qualités : c'est elle qui agit et qui affirme son désir ; et c'est lui dont on ne sait pas s'il veut ou pas. Faisons un test de ré-inversion des genres, pour voir quel type d'enjeux de pouvoir deviennent ainsi lisibles :

> Elle était couchée et avait ouvert un roman de Sara Paretsky quand elle entendit la poignée de porte, puis elle leva les yeux sur l'homme. Il s'était entortillé dans un drap et se tenait dans l'ouverture de la porte sans rien dire. Comme s'il réfléchissait.
> — Quelque chose qui ne va pas ? elle demanda.
> Il fit non de la tête.
> — Qu'est-ce que tu veux ?
> Il s'approcha d'elle, prit son livre et le posa sur la table de nuit. Puis il se pencha en avant et l'embrassa sur la bouche. Ses intentions ne pouvaient guère être plus nettement manifestées. Il grimpa vite dans son lit et resta assis à la fixer d'un regard

[452] « Mikael Blomkvist var fullständigt perplex. Efter några sekunder grep han tag i hennes axlar och sköt henne ifrån sig så att han kunde se hennes ansikte. Han såg inte oberörd ut. 'Lisbeth … jag vet inte om det här är en så bra idé. Vi ska jobba ihop.' 'Jag vill ha sex med dig. Och jag kommer inte att ha problem med att jobba ihop med dig för den sakens skull, men jag kommer att ha ett jävla problem med dig om du sparkar ut mig härifrån.' 'Men vi känner knappt varandra.' Hon skrattade plötsligt, kort, nästan som en hostning. 'När jag gjorde min PU på dig kunde jag konstatera att du inte låtit sådant hindra dig tidigare. Du är tvärtom en sådan som aldrig kan hålla fingrarna borta från kvinnor. Vad är det för fel? Är jag inte tillräckligt sexig för dig?' Mikael skakade på huvudet och försökte komma på något begåvat att säga. När han inte svarade drog hon av honom lakanet och satte sig grensle över honom. 'Jag har inga kondomer', sa Mikael. 'Skit i det.' » (314)

[453] D'ailleurs la phrase n'apparait pas dans la traduction anglaise.

> scrutateur. Il mit une main sur le drap par-dessus son ventre. Comme elle ne protestait pas, il se pencha et mordilla l'un de ses tétins.
> Elle était totalement perplexe. Après quelques secondes, elle le prit par les épaules et l'éloigna de façon à pouvoir voir son visage. Quant à elle, elle n'était pas indifférente.
> — Écoute... je ne sais pas si c'est une très bonne idée. On doit travailler ensemble.
> — Je veux faire l'amour avec toi. Et ça ne me posera aucun problème pour travailler avec toi, par contre j'aurai un problème de taille avec toi si tu me fous à la porte maintenant.
> — Mais on se connaît à peine.
> Il eut un rire soudain, bref, presque un toussotement.
> — Quand j'ai fait mon ESP sur toi, j'ai pu constater que ce n'est pas ça qui t'a empêché avant. Au contraire, tu es de celles qui ont du mal à rester à l'écart des hommes. Qu'est-ce qui ne va pas ? Je ne suis pas assez sexy pour toi ?
> Elle secoua la tête et essaya de trouver quelque chose d'intelligent à dire. Comme elle ne répondait pas, il repoussa le drap et s'installa à califourchon sur elle.
> — Je n'ai pas de préservatif, elle dit.
> — On s'en fout.

Cette re-inversion nous permet de remarquer que les différences dont il s'agit, entre les deux participants, ne tiennent pas uniquement au genre. On voit que le personnage qui initie les rapports a un petit corps : il est « entortillé dans un drap », il « grimpe » dans un lit ; on peut le prendre « par les épaules » pour l'éloigner. Il n'est donc pas menaçant, et on a l'impression que la personne couchée est calme et « adulte ». Puisqu'on ne décrit pas l'acte lui-même, mais uniquement ce prélude, on ne sait rien du rythme de l'action à venir. Le passage met l'accent sur les corps et les actions puisque les pensées des personnages ne sont pas (d)écrites.

Le passage pourrait être lu également comme une mise en scène exemplaire de la question du consentement aux rapports sexuels. Le personnage couché et sur lequel l'autre s'installe, à la fin, à califourchon, ne consent jamais à haute voix, mais essaie, par contre, d'exprimer sa réticence plusieurs fois. La seule phrase qui atténue sa réticence reste l'expression ambigue : « il/elle n'était pas indifférent(e) ». Le personnage ne dit rien qui indiquerait son désir. Dans la version re-inversée, la fin du passage devient étrange –ce n'est pas au personnage masculin de dire qu' « on s'en fout » du préservatif. Dans la première version, lorsque c'est la protagoniste qui le dit, cela indique probablement qu'elle utilise un autre moyen de contraception. Puisqu'on sait que le passage est écrit par Stieg Larsson, on aurait peut-être envie de réfuter son potentiel « subversif » en disant : « voilà un rêve sexuel de Stieg Larsson où une femme plus jeune vient séduire un homme plus âgé et se fiche du préservatif ». La re-inversion du passage fait voir comment de puissants idéaux culturels entrent en jeu dans la lecture des actes sexuels : surtout celui de la puissance de la « pulsion

sexuelle » de l'homme ordinaire qui le pousse vers l'initiative (il n'est pas capable de résister à son pénis) et de la position féminine de celle qui attend, couchée, et dont on ne comprend pas vraiment ce qu'elle veut et/ou si elle veut. La recherche féministe sur le consentement et le viol a mis en lumière ce cadre du « réel de viol »[454].

Or, dans la version du roman postnormâle, cette scène donne le rôle actif à la jeune femme et le rôle couché à l'homme âgé tout en ne changeant pas la configuration de base où on a deux rôles : un plutôt actif, un plutôt passif. Il faut également noter que la protagoniste qui agit est, à la fin, du point de vue de l'homme, l' « impénétrable », dans le sens où il n'arrive pas à comprendre son comportement :

> Quand il se réveilla, elle était déjà debout. (…)
> Il n'arrivait pas à la cerner. A aucun moment elle n'avait insinué, ne fût-ce que par l'intermédiaire d'un regard, qu'elle était tant soit peu intéressée par lui. (Tome 1, 397)[455]

Le mystère lié à la jeune femme n'est pourtant pas lié à quelque comportement féminin[456] : elle est incompréhensible pour le personnage homme parce qu'elle ne s'exprime pas de manière habituelle. La protagoniste fait preuve ici, comme ailleurs, d'une *queerité*[457] qui remet en question la logique binaire masculin/féminin. On peut se demander si l'inversion élargit, dans le passage en question, les possibilités imaginatives quant au déroulement de l'acte sexuel, au niveau de scénario et des corps imaginés. Si la mobilité des deux rôles (actif et passif) devient visible, le pouvoir s'associe avec la puissance physique des corps, et la question de la taille des corps est tout aussi importante que le genre.[458]

---

[454] Pour une considération autour du consentement dans les représentations littéraires du viol, voir Frances Ferguson, op. cit.

[455] En suédois : « När han vaknade hade hon redan klivit upp. (…) Han blev inte klok på henne. Inte vid något tillfälle hade hon ens med en blick antytt att hon var det minsta intresserad av honom. » (315)

[456] On étudiera ce « mystère féminin » dans le chapitre 4.

[457] Nous reviendrons sur ce point. Il existe maintes lectures universitaires du personnage de Lisbeth Salander comme *queer*. Voir Judith Jack Halberstam, « The Girl Who Played With Queer Utopia », *Bullybloggers*, dernier mise à jour le 1 octobre 2012, disponible : http://bullybloggers.wordpress.com /2010/08/06/the-girl-who-played-with-queer-utopia/, consulté le 22 avril 2015 ; Kim Surkan, « The Girl Who Turned the Tables: A Queer Reading of Lisbeth Salander », Eric Bronson (éd.), *The Girl With The Dragon Tattoo And Philosophy. Everything Is Fire*, New Jersey, John Wiley & Sons, 2012, 33-46 ; Maryse Petit, « Figures féminines dans la trilogie Millénium de Stieg Larsson », communication non publiée à la conférence Genre/Genre(s) Gender/Genre – A l'intersection du genre et des genres, à l'Université de Lille 3, du 20 au 27 juin 2009.

[458] Sur la taille des corps masculin et féminin, voir le livre issu d'une thèse en socio-anthropologie de Priscille Touraille, *Hommes grands, femmes petites : une évolution coûteuse. Les régimes de genre comme force sélective de l'évolution biologique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008. Le travail de Touraille a inspiré un documentaire réalisé par Véronique Kleiner,

3.2 Le viol et le contre-viol

3.2.1 Le féminisme et les protagonistes violentes

Les efforts pour parler du féminisme et de la représentation des femmes violentes dans la littérature ou la culture populaire se heurtent souvent à l'idée de l'incompatibilité du féminisme et de la violence.[459] Eric Fassin (né en 1959), chercheur en sciences politiques et études de genre, postule même que « [p]our le féminisme, […] la violence des femmes reste pour l'essentiel impensée : elle est forcément problématique »[460]. À partir d'une approche performative du genre, il se pose la question suivante :

> L'anti-essentialisme nous met en garde contre l'idée que la violence serait, par nature, masculine – et donc étrangère aux femmes. Pour autant, la question reste entière : peut-on vraiment se réjouir, et proclamer fièrement que les hommes n'ont pas le monopole de la violence ? N'est-il pas préférable de revendiquer la singularité du féminisme qui, à la différence de tant d'autres mouvements, n'a jamais tué personne – soit d'une révolution culturelle qui ne débouche pas sur la Terreur ?[461]

Les options proposées ici posent un certain cadre pour la discussion, en explicitant deux extrêmes : soit le féminisme est une révolution culturelle non-violente et exceptionnelle qui ne veut donc pas « inciter » à l'utilisation de force physique, soit on se réjouit, comme d'un facteur d'émancipation, de l'accès des femmes à la violence dont les hommes auraient, jusqu'ici, détenu le monopole.

Or, Eric Fassin reconnaît qu'au moins depuis la deuxième vague féministe, les femmes violentes ont eu leur place dans la réflexion et dans la fiction féministes, au niveau de la mise en scène du fantasme de la violence des femmes[462]. Au sujet du combat contre le viol, s'est posé la question de la vengeance et de la légitimation féministe de la violence. Le récit du contre-viol doit en fait au genre hollywoodien des

---

Pourquoi les femmes sont-elles plus petites que les hommes, diffusé sur Arte en 2014 et disponible en ligne : http://www.universcience.tv/categorie-grand-et-petite-733.html, consulté le 25 mai 2016.

[459] Autour de la trilogie de Stieg Larsson, le sujet a été beaucoup débattu dans la média. Écouter, par exemple, la discussion entre Jenni Murray, N. J. Cooper & Christina Koning, « Extreme Violence in Films and Books » *BBC Radio 4 Woman's Hour*, le 1 avril 2010, disponible : http://www.bbc.co.uk/programmes/b00rl8lw, consulté le 14 mars 2015.

[460] Eric Fassin, « Représenter la violence des femmes : performance et fantasme », Coline Cardi & Geneviève Pruvost (éd.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, 343-349, 343.

[461] Eric Fassin, *op. cit.*, 345.

[462] Eric Fassin, op. cit. Les rapports entre le réel, la représentation et le fantasme vont être étudier plus tard dans ce chapitre.

films d'exploitation « rape-revenge[463] » qui ont vu leur naissance dans les années 1970 dans un contexte marqué, selon la chercheuse Carol Clover (née en 1940), par l'influence du féminisme de la deuxième vague :

> The marriage of rape to revenge was made in movie heaven. […] Ironically enough, it was a marriage for which the matchmaker was the women's movement, for in terms more or less explicitly feminist, rape became not only a deed deserving of brutal retribution, but a deed that women themselves (not cops, boyfriends, or fathers) undertook to redress. (16)[464]

À partir du moment où la protagoniste prend les choses en main, venge elle-même son viol, on peut voir le thème de l'émancipation féminine – par l'action violente – comme faisant partie du genre. Le récit de vengeance de viol ressuscite dans les années 2000 surtout dans le cinéma hollywoodien. Lisa Coulthard l'étudie chez le réalisateur Quentin Tarantino, dans le film *Kill Bill*.[465] Elle montre comment la violence d'une héroïne blanche et belle réinscrit le film dans une matrice patriarcale et raciste : à la fin, l'héroïne se soumet à l'autorité paternelle d'une figure masculine. Slavoj Žižek tire une conclusion identique concernant l'héroïne de *Dogville*, un film réalisé par Lars von Trier, également en 2003[466]. Le rôle actif du personnage féminin pendant la vengeance indique, dans l'analyse žižekienne, une soumission renouvelée à l'autorité masculine. Ces héroïnes hollywoodiennes des années 2000 ne feraient qu' « emprunter » l'autorité du père pour se venger d'une injustice, et reviendraient ensuite à la normalité d'une posture soumise à l'ordre qui incite à la violence contre les femmes. Le roman *Baise-moi* (1993) de Virginie Despentes, transformé en film et réalisé par l'autrice avec Coralie Trinh Thi[467], subvertit ce scénario : il met en scène, à

---

[463] Un sous-genre de film d'exploitation qui apparaît dans les années 1970. Il semblerait que le genre fasse retour dans les années 2000-2010, où les « grands réalisateurs » masculins Lars Von Trier et Quentin Tarantino se saisissent du récit ; simultanément on réinterprète les deux films les plus connus du genre, *Last House on the Left* (1972 et 2009) et *I Spit On Your Grave* (1978 et 2010) Voir Kayley A. Vieto, « Day of the Woman ? Feminism and Rape-Revenge Films », Master Thesis, University of Western Ontario, 2012, disponible : http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2306&context=etd, consulté le 25 mai 2016. Voir également, Alexandre Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson North Carolina, McFarland, 2011.

[464] Carol Clover, *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, London, British Film Institute, 1992. « Les noces du viol et de la vengeance furent célébrées au paradis du cinéma. […] On peut trouver ironique que, dans ce mariage, l'entremetteuse ait été le mouvement des femmes, dans la mesure où, en de termes plus ou moins explicitement féministes, le viol est devenu non seulement un acte méritant une punition violente mais aussi un tort que les femmes elles-mêmes (pas les flics, pas les petits amis, pas les pères) se chargaient de redresser. »

[465] Lisa Coulthard, « Killing Bill. Rethinking Feminism and Film Violence », Yvonne Tasker & Diane Negra (éd.), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2007, 153-175.

[466] Slavoj Žižek, *Violence: Six Sideways Reflections*, New York, Picador, 2008, 192-193.

[467] Virginie Despentes & Coralie Trinh Thi, *Baise-moi*, Pan-Européenne Distribution, 2000.

la fin, des tueries d'hommes, sans avoir, comme conclusion, cette soumission renouvelée à l'autorité masculine.[468]

Dans *Reading Rape*, publié en 2002, Sabine Sielke (née en 1959) étudie la « rhétorique de la violence sexuelle » et note qu'à partir des années 1970 et 1980, le récit de vengeance de viol apparait également dans la littérature américaine. Sielke distingue une différence entre les autrices africaines-américaines qui étudient le viol surtout dans ses rapports avec le racisme, alors que les autrices blanches américaines se concentrent sur le récit de vengeance et les fictions qui mettent en scène des fantasmes de viol. Pour elle, cela est du aux « précurseurs qui construisent le désir sexuel des femmes blanches presque exclusivement dans les contextes de l'agression sexuelle ».[469] Ces « contextes de l'agression sexuelle » sont mis en mots par la recheche féministe, comme l'ouvrage de Kate Millett présentée ci-dessus, en tant que « réel du viol ». Une autre chercheuse de littérature, Helena Eriksson[470], a également étudié un corpus des autrices blanches américaines des années 1970 qui écrivent sur la sexualité des femmes blanches en rapport avec ce « réel du viol ». Eriksson note que la nouveauté de l'époque est une mise en mots plutôt « brute » de la sexualité du point de vue des femmes, par les autrices. Ces récits visent à souligner les similarités dans la construction de la sexualité des hommes et des femmes (blanches) en élargissant le champ d' « action sexuelle » des protagonistes. Pour Eriksson, cela démontre également les limites d'un « style grossier » (« *coarse sexual diction* ») que les autrices « imitent ». Le fait que les femmes blanches deviennent activement et même brutalement désirantes, dans le roman, doit ainsi être lu en lien avec le récit de viol où leur champ d'action imaginée/fantasmée est extrêmement limité. Eriksson note

[468] Il est intéressant que dans la littérature des années 2000, apparaisse un genre que la jeune chercheuse Hanna Étholen (née en 1982) nomme de « sexautofiction » : il s'agit des autrices qui élaborent le fantasme de viol en mettant en scène des protagonistes « empowered » mais dont le pouvoir passe par la séduction et la soumission. Le « sexautofiction » fait partie du scénario où le pôle d'action revient au masculin. Voir le projet de thèse en cours de Hanna Étholen à l'Université de Helsinki, où elle étudie les romans de Catherine Millet, Melissa Panarello, Outi Alanne, et la trilogie *Fifty Shades of Grey* d'E. L. James. Il est vrai que, en même temps qu'elles publient ces récits « bruts » de la sexualité, les autrices elles-mêmes participent à l' « autorité » littéraire qui avait été l'apanage des hommes. Il ne s'agit pourtant ici pas de l'inversion des rôles du genre au niveau du récit de sexualité.

[469] Sabine Sielke, *Reading Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture 1790-1990*, Princeton, Princeton University Press, 2002, 143. Pour la chercheuse, les autrices Africaines Américaines étudient le racisme intériorisé dans les communautés noires d'une part, et le stéréotype du violeur noir, d'autre part.

[470] Helena Eriksson, *Husbands, Lovers, and Dreamlovers. Masculinity and Female Desire in Women's Novel's of the 1970s*, PhD Dissertation, Uppsala University , coll. « Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Anglistica Upsaliensia » no 97, 1997.

également que les protagonistes de tels romans occupent une double position et que leur mouvement entre les différentes positions genrées démontre, en fait, que la masculinité et la féminité sont des constructions culturelles[471].

Lisons maintenant le récit du viol et du contre-viol dans le roman postnormâle, pour voir émerger les différentes positions genrées et sexuelles qui s'y dessinent.

3.2.2 Le viol : ses conséquences et son inscription dans le grundmönstret

Dans les sous-chapitres précédents il a été question de l'échange des rôles. L'inversion des rôles de genre que le roman postnormâle met en scène attire l'attention sur les scénarios réalistes qui représentent le conflit sexuel et invite à une réflexion sur le processus d'identification au sexe/genre. Le roman contribue à nommer et (d)écrire la configuration et met en lumière la violence qu'implique une répartition nette des deux rôles, un passif, un actif. Dans l'inversion dont il sera question dans le contre-viol, on a affaire au pouvoir conçu comme action. Les scènes de contre-viol re-signifient, en même temps, une performance de la violence conçue comme masculine. De la même façon que la violence sous-jacente contre les « faibles » est vue comme un phénomène qui précède l'action violente des protagonistes, le premier viol est vu comme la cause du deuxième. Les récits obéissent ici à la temporalité progressive du récit réaliste où certaines actions deviennent ainsi les causes des autres. Or, le contre-viol n'est pas une réponse habituelle, dans le cadre réaliste, pour un personnage de femme vraisemblable : le viol a rarement (eu) pour effet un contre-viol. Cette inversion déplace le roman vers une vraisemblance postnormâle, où la protagoniste va avoir un champ d'agir plus large, questionnant ainsi la configuration du réel du viol.

Ainsi, le roman réaliste postnormâle met en scène des protagonistes aux motivations (psychologiques) alternatives qui permettent une action telle que le contre-viol. Ce faisant, le roman fait référence à la pensée féministe. Les contre-viols les plus élaborés à étudier se situent dans *Les hommes ne peuvent être violés* et dans la trilogie des *Hommes qui haïssent les femmes*. Dans *Apocalypse bébé*, il y a une scène

[471] Helena Eriksson, *op. cit.*, 128.

d'inversion qui agite la menace de viol. Dans *Le Carnet d'or*, par contre, l'inversion n'est pas mise en scène. Chez Tikkanen, la description du viol s'étend sur plusieurs dizaines de pages, coupée par les flashbacks de la protagoniste, tandis que le contre-viol dans la trilogie de Larsson est plutôt (d)écrit de façon concise (à peu près un quart de la longueur du premier).[472] Les deux scènes se ressemblent sur plusieurs points. D'abord, le premier viol a été commis par quelqu'un que les protagonistes connaissent – il ne s'agit pas de viols qui seraient commis dehors, par des inconnus. Comme l'ont démontré les premières études féministes sur le viol, ce sont ces viols brutaux commis par des inconnus qui ont d'abord été considérés comme les « vrais viols ».[473] Les contre-viols prennent place chez les violeurs, dans le même endroit, sur le même lit, que les premiers viols. Les violeurs ont, dans les deux cas, utilisé des accessoires qui vont également être utilisés par les violeuses : certaines parties des contre-viols sont ainsi des répétitions – avec une différence – du premier viol. Les violeuses partagent aussi l'objectif de vouloir forcer leurs violeurs à éprouver ou à (ap)prendre la position de la victime. En même temps, elles (ap)prennent le rôle du violeur. Les concepts de l'inversion et de la double-identification permettent de saisir ces redoublements de positions qui sont, dès lors, vues comme mobiles.

Il y a deux différences principales entre ces deux récits de contre-viols. La première concerne les solutions narratives à la problématique de la crédibilité de la motivation psychologique. Les deux romans optent pour la représentation des psychés selon les conventions réalistes de la narration et, simultanément, pour la mise en question de la causalité « normâle » en ce qui concerne les personnages femmes. Ils le font pourtant de deux façons très différentes. Dans la trilogie de Larsson, la vie « intérieure » de la protagoniste n'est guère (d)écrite. Le soupçon de son « autisme », son comportement masculin et sa sexualité la constituent comme une protagoniste queere. Dans le roman de Tikkanen, la narration utilise tout l'espace du roman pour travailler la question de la possibilité du contre-viol. Elle a recours à une tactique où différentes voix

[472] Le passage est court, mais il est coupé par un sous-chapitre de quelques pages qui raconte les évènements simultanés (un homme et une femme font l'amour !) ailleurs dans le monde du récit.

[473] Susan Estrich parle de « viol brutal commis par un inconnu comme la référence pour une considération du viol comme un 'vrai' viol digne de loi » « brutal stranger rape as the benchmark for reckoning 'real' law-worthy rape » Susan Estrich, *Real Rape: How the Legal System Victimizes Women Who Say No*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987.

narratives s'entremêlent : ces voix contribuent à la mise en scène d'un psychisme post-traumatique exceptionnel, mais mettent également en évidence une prise de conscience féministe. Les deux options contiennent d'un côté le questionnement de la normalité et de la pathologie (les deux cherchent à représenter des psychés « différentes ») et d'un autre côté, le questionnement de l' « empowerment » féminin dans une visée féministe ou *queere*. Les deux récits prennent et font courir le risque d'une pathologisation des causalités (ou des consciences et des genres) alternatives : si ces protagonistes qui font resignifier le scénario du viol doivent, pour ce faire, s'inscrire dans des causalités et des consciences extraordinaires, est-ce que cela veut dire que les romans renforcent ainsi l'idée qu'un personnage femme ordinaire ne peut pas violer ou avoir recours à la violence ?[474] Les références à la pensée féministe sont importantes dans la mesure où elles donnent un autre cadre possible pour penser une action féminine exceptionnelle.

Il faut encore noter une différence majeure entre les deux récits de contre-viols mis en mots par Tikkanen (en 1975) et par Larsson (en 2005). Chez le premier, il s'agit d'un événement à relier avec la sexualité, et surtout, avec la clôture hommo-sexuelle : le viol actualise une violence particulière qui résonne avec la construction même du sujet capable d'action et de désir. Chez Larsson, la sexualité n'entre pas en question, mais le violeur est désigné comme sadique, c'est-à-dire, quelqu'un de pathologique ou d'anormal. La protagoniste a une sexualité séparée de la scène du viol qui ne « hante » pas sa vie sexuelle – ou du moins, si c'est le cas, la narration n'en dit rien. Pour lire le contre-viol comme une répétition avec différence, revenons sur les viols qui les précèdent, dans la temporalité linéaire du roman réaliste.

3.2.4.2 Le silence d'abord

Les protagonistes de Tikkanen et de Larsson font toutes les deux exactement ce que font la plupart des violées, elles ne vont pas dénoncer le viol[475] :

[474] Voir l'étude sur le genre des femmes condamnées de meurtre de Lisa Downing, *The Subject of Murder. Gender, Exceptionality, and the Modern Killer*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

[475] C'est ce que constatent les enquêtes faites auprès des femmes sur la violence sexuelle et le viol, comme la première enquête nationale française de 2010, commandité par le Service des Droits des femmes et le Secrétariat d'État aux Droits des femmes et coordonnée par l'Institut de démographie de l'université Paris I (Idup), réalisée par une équipe pluridisciplinaire de chercheurs appartenant au CNRS, à l'Ined, à l'Inserm et aux universités. Le résumé publié de celle-ci précise : « Un des

> Elle ne va pas à la police, le jeudi 17 juillet, à quatre heures et demie du matin. (16)[476]
> L'idée […] de dénoncer le violeur pour abus sexuel n'existait pas dans sa conscience. (Tome 1, 234)[477]

Si les protagonistes gardent le silence sur ce qui vient de se passer, c'est d'abord pour se protéger. La protagoniste de Larsson a déjà des expériences négatives avec la police qui la juge sur son apparence *punk* :

> [S]a confiance dans le service du maintien de l'ordre était pratiquement inexistante. Pour elle, la police était une puissance ennemie relativement imprécise, dont les interventions concrètes au cours des années avaient été de l'arrêter ou de l'humilier (Tome 1, 234)[478]

Cela résonne avec ce que raconte Virginie Despentes dans « Impossible de violer cette femme pleine de vices », en décrivant son expérience de viol à la première personne :

> Se déclarer victime d'un viol, dans un commissariat, je pensais instinctivement que c'était se remettre en danger. La loi des flics, c'est celle des hommes.[479]

Les policiers que la protagoniste de Tikkanen imagine sont effectivement des hommes : « Elle déteste ces policiers qu'elle imagine et avec lesquels elle se livre à un duel par la pensée, elle place dans leur bouche des répliques provenant d'ailleurs, les pires qu'elle ait entendues » (29)[480]. Dénoncer le viol, c'est aussi l'annoncer, le mettre en mots et en faire un événement public. La première réaction que la protagoniste de Tikkanen imagine à son récit, c'est l'incrédulité. Refuser d'aller dénoncer le viol devient alors un refus d'accepter une humiliation ultérieure.

> Elle n'ira pas à la police. Cela ne sert à rien. Ils ne la croiront pas, de toute façon. (31)
> La police n'était pas une bonne alternative. (Tome 1, 234)

---

enseignements de l'enquête Enveff a été de mettre en évidence l'ampleur du silence et l'occultation des violences par les femmes qui les subissent. L'interrogation des femmes dans un cadre neutre et anonyme a contribué à lever le voile qui masquait les violences sexuelles : un grand nombre de femmes ont parlé pour la première fois au moment de l'enquête des violences sexuelles dont elles ont été victimes. Le secret est d'autant plus fort que la situation se vit dans l'intimité ; il relève probablement d'un sentiment de culpabilité, voire de honte éprouvé par les victimes, et souligne une certaine carence de l'écoute, tant des institutions que des proches. », disponible sur : http://www.unece.org/fileadmin/DAM/stats/gender/vaw/surveys/France/Publicat_France.pdf, consulté le 25 mai 2016.

[476] Tikkanen. « Tova Randers går inte till polisen klockan halv fem på morgonen torsdagen den 17 juli. »

[477] Larsson. « Tanken att besöka de visirmaskerades högkvarter och anmäla Nils Bjurman för sexuella övergrepp existerade inte i hennes medvetande. » (181)

[478] Larsson. « [H]ennes förtroende för polismakten var på det hela taget obefintligt. För henne var polisen en vagt definierad fientlig slagstyrka vars praktiska insatser genom åren bestått i att omhänderta eller förnedra henne. » (181)

[479] Virginie Despentes, op. cit., 38.

[480] En suédois : « Tova hatar poliserna som hon manar fram och duellerar med i sina tankar, ger dem repliker från helt andra håll, de värsta hon har hört. » (22)

Les protagonistes savent qu'elles peuvent aller à la police, mais elles se décident contre cette option. Les protagonistes gardent le silence sur leur viol. Elles ne vont pas non plus en parler dans leur entourage, n'ayant pas d'amies proches.

Elles vont d'abord retourner à la vie ordinaire aussi vite que possible. Une fois rentrées chez elles, elles se lavent, se reposent, et mangent. Ces gestes familiers signifient le retour au quotidien. Ensuite, les protagonistes s'assoient pour réfléchir, parce que – et c'est ici que leur récit diffère du récit de viol banal dans les sociétés de référence – elles ne vont pas faire comme si de rien n'était :

> elle rentra chez elle, prit une douche, avala deux sandwiches au fromage et aux cornichons puis s'installa pour réfléchir dans le canapé du salon au tissu râpé et bouloché. (Tome 1, 234)[481]
> Elle se lève prudemment, refait son lit et se dirige vers le réfrigérateur. Celui-ci est presque vide. Elle boit un peu de lait caillé et coupe une tranche de pain bis qu'elle mange, sans la beurrer, à lentes bouchées. Ce goût un peu âcre lui fait du bien. [...] Puis elle passe dans la salle de séjour, traverse le tapis de lirette marron et s'assied dans le fauteuil, recroquevillée, les jambes sur l'un des accoudoirs et la tête posée sur l'une de ses mains. De l'autre, elle tortille une mèche.
> Plus ses cheveux sont propres et doux, mieux elle peut réfléchir.
> Or, ils sont parfaitement propres. Elle les a lavés il n'y a pas plus d'un jour. C'est pourquoi elle n'a aucun mal à réfléchir. Tout en tortillant cette mèche, elle examine [*går igenom*] le jour de ses quarante ans. (14-15)[482]

Après avoir « soigné leurs corps » – et notons que la narration met ici en évidence plusieurs détails inutiles de leurs habitudes gastronomiques et de leurs environnements, effectuant ainsi un retour dans le quotidien, l'habituel – elles élaborent par la pensée ce qui s'est passé et ce qu'il faut faire maintenant, et la narration met en mots, dans le chapitre qui suit, cette élaboration.

[481] Larsson. « … hade hon istället åkt hem, duschat, ätit två smörgåsar med ost och saltgurka och satt sig ned för att tänka i den slitna och noppiga soffan i vardagsrummet. » (181)

[482] Tikkanen, en suédois : « Försiktigt reser hon sej, städer efter sej och går till kylskåpet. Det är nästan tomt. Hon dricker surmjölk, tar en skiva mörkt bröd utan smör, hon tuggar långsamt, njuter av den sträva smaken. […] Sen går hon in i vardagsrummet med den bruna trasmattan. Hon sätter sej i emman, kryper ihop och lägger benen över det ena armstödet, lutar huvudet i handen. Med den andra handen tvinnar hon en hårslinga. Ju renare och mjukare håret är dess bättre kan hon tänka. Nu är det alldeles rent. Det är bara ett dygn sen hon tvättade det. Därför går det bra att tänka. Medan fingrarna tvinnar på hårslingorna går Tova Randers igenom dygnet när hon fyllde fyrtio. » (10-11)

3.2.3.1 La force physique

Dans la trilogie de Larsson, la protagoniste est violée deux fois. Pendant les deux viols, la force physique du violeur joue un rôle remarquable, comme on peut voir dans ces passages :

> il posa l'autre main derrière sa nuque et la força à se mettre à genoux, le visage devant son bas-ventre. Elle pouvait sentir son sexe à travers le pantalon en gabardine sombre. […] Elle tourna son visage sur le côté et essaya de se lever, mais il la tenait d'une main ferme. Du point de vue de la force pure, elle ne pouvait pas se mesurer avec lui ; elle pesait 42 kilos contre ses 95. […] Elle desserra les lèvres et le prit dans sa bouche. Il ne cessa de lui maintenir la nuque et de la presser violemment contre lui. (229)[483]
>
> avant qu'elle ait eu le temps de réagir, il l'avait saisie par l'épaule et jetée à plat ventre sur le lit. Elle fut prise de court par cette violence soudaine. Comme elle essayait de se retourner, il la plaqua sur le lit et s'assit à califourchon sur elle. [...] elle fut une proie facile pour lui, d'un point de vue purement physique. (255)[484]

La narration met l'accent sur le fait que la protagoniste est contrainte, forcée à devenir victime du viol. Les expressions « force pure » et « purement physique » renforcent l'idée qu'elle ne peut rien contre une répartition inégale des forces physiques. Pendant le viol, il s'agit ainsi d'une « domination matérielle », avec ses indications mesurables (42[485] kilos vs. 95 kilos) et ses conclusions inévitables : elle est incapable de combattre contre le violeur.

Le point de vue de la narration qui maintient toujours le ton informatif est celui de la protagoniste. Comme souvent, on n'a guère accès à ses pensées. La douleur physique est souvent indiquée par la notation des « réflexes » corporels, soulignant toujours ce qui se passe au niveau des actes corporels :

> Elle ne put empêcher le réflexe de mastication tout au long des dix minutes qu'il se déhancha ; quand enfin il éjacula, il la tenait tellement serrée qu'elle avait du mal à respirer. (229)[486]

---

[483] « Han fattade hennes hand och tryckte den mot sitt skrev. Hon kunde känna hans kön genom de mörka gabardinbyxorna. […] Hon vred sitt ansikte åt sidan och försöktehan höll henne i ett fast grepp. Rent styrkemässigt var hon ingen match för honom; hon vägde dryga 40 kilo mot hans 95. […] Hon öppnade läpparna och tog emot honom i munnen. Han behöll hela tiden greppet runt nacken och drog henne våldsamt mot sig. » (176-177)

[484] « innan hon hann reagera hade han gripit tag i hennes axel och kastat henne framstupa på sängen. Hon överrumplades av det plötsliga våldet. När hon försökte vända sig om tryckte han ned henne på sängen och satte sig grensle över henne. Precis som förra gången var hon ingen match för honom rent fysiskt. » (198)

[485] Une précision de la traduction française, la version suédoise dit « 40 kilos et quelque ».

[486] « Hon hade oupphörligt kräkreflexer under de tio minuter hanjuckade; när det äntligen gick för honom höll han henne så hårt att hon knappt kunde andas. » (177)

À la fin du passage qui (d)écrit le deuxième viol, apparaît d'un coup l'expression « douleur infernale » :

> Lisbeth Salander ouvrit la bouche pour crier. Il la prit par les cheveux et fourra le slip dans sa bouche. Elle sentit qu'il mettait quelque chose autour de ses chevilles, il écarta ses jambes et les attacha de sorte qu'elle soit totalement livrée. Elle l'entendit bouger dans la pièce mais elle ne pouvait pas le voir. Les minutes passèrent. Elle avait du mal à respirer. Puis elle ressentit une douleur infernale quand brutalement il lui enfonça quelque chose dans l'anus. (256)[487]

Ce deuxième viol n'est pas (d)écrit au moment où cela arrive, dans le premier tome de la trilogie. Or, la protagoniste dispose d'un enregistrement d'une heure et demie qui suit – elle était venue chez son tuteur dans l'intension de céder à une deuxième fellation forcée et de la filmer secrètement, pour posséder ensuite des preuves irréfutables contre lui.[488]

Tout de suite après la première fellation forcée, la narration nomme le viol comme tel et affirme que si la protagoniste avait été « une citoyenne normale, elle aurait selon toute vraisemblance appelé la police pour dénoncer le viol » (231). Dans une approche pédagogique, la narration explique comment le viol peut être prouvé :

> Les hématomes sur sa nuque et son cou, ainsi que les taches de sperme comportant de l'ADN d[u violeur] sur son corps et ses vêtements auraient constitué des preuves matérielles lourdes. Même si [le violeur] se dérobait en prétendant qu'elle *était d'accord* ou *c'est elle qui voulait me faire une fellation* et autres affirmations qu'avancent systématiquement les violeurs, il s'était de toute façon rendu coupable de tant d'infractions contre le règlement des tutelles qu'on lui aurait immédiatement retiré le contrôle qu'il avait sur elle. (231)[489]

L'expression « preuves matérielles lourdes » fait, de nouveau, référence au pouvoir physique. Or, la narration rappelle bien que le viol peut être pourtant difficile à prouver, parce que les violeurs « avancent systématiquement » des propos qui peuvent compter autant que les preuves matérielles. Cela renvoie au pouvoir des discours qui

---

[487] « Lisbeth Salander öppnade munnen för att skrika. Han grep tag i hennes hår och tvingade in trosorna i hennes mun. Hon kände honom lägga någonting runt hennes anklar, dra isär hennes ben och binda fast dem så att hon låg helt utlämnad. Hon hörde honom röra sig i rummet men kunde inte se honom genom t-tröjan runt ansiktet. Han dröjde flera minuter. Hon kunde knappt andas. Sedan kände hon en vanvettig smärta då han våldsamt tryckte in något i hennes ända. » (199)

[488] Dans le troisième tome de la trilogie, dans un procès où on essaie de faire incarcérer la protagoniste, la vidéo est une des preuves qui font que c'est le tuteur qui est condamné.

[489] « Blåmärken runt nacke och hals, liksom en signatur av spermafl äckar med hans DNA på hennes kropp och kläder skulle ha utgjort tung teknisk bevisning. Även om advokat Bjurman hade slingrat sig genom att påstå att hon var med på det eller hon förförde mig eller det var hon som ville suga av mig och andra utsagor som våldtäktsmän rutinmässigt anför, så hade han ändå gjort sig skyldig till så många brott mot förvaltarskapslagen att han omedelbart skulle ha fråntagits sin kontroll över henne. » (179)

constituent le réel du viol, à l'existence des clichés que le violeur peut utiliser pour se défendre. Le statut du violeur en tant que celui qui a effectivement, aux yeux de la loi, le contrôle sur la protagoniste, indique l'existence d'un pouvoir symbolique que détient le tuteur face à la protagoniste. Ce petit passage informatif dessine avant tout le viol comme un crime similaire aux autres qu'il faut dénoncer et prouver en justice. Le mot « systématique » s'attache au fonctionnement du violeur. Il s'agit de la « brutalité systématique » (258) dans le deuxième viol, et il est dit que les violeurs « avancent systématiquement » (231) certains propos. Ce vocabulaire dépeint les violeurs comme des criminels qui participent, en toute conscience, à une activité hors-la-loi.

Quand on raconte les « conséquences » du viol pour la protagoniste, ce sont également surtout les plaies physiques qui entrent dans la narration. Ainsi, après le deuxième viol:

> Elle passa la semaine au lit avec des douleurs au bas-ventre, des hémorragies à l'anus et d'autres plaies, moins visibles, qui prendraient plus de temps à guérir. Ce qu'elle avait vécu dépassait de loin le premier viol dans son bureau ; il n'avait plus été question de force et d'humiliation mais d'une brutalité systématique.
> Elle réalisait bien trop tard qu'elle avait mésestimé [son tuteur], et de beaucoup.
> Elle l'avait pris pour un homme de pouvoir qui aimait dominer, pas pour un sadique accompli. Il l'avait gardée menottée toute la nuit. A plusieurs reprises, elle avait cru qu'il allait la tuer et à un moment il avait appuyé un oreiller sur son visage jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse presque.
> Elle ne pleura pas.
> A part les larmes causées par la douleur physique proprement dite pendant le viol, elle n'en versa pas une seule. (258)[490]

Bien qu'on fasse ici référence à des « plaies moins visibles » qui semblent une métaphore pour les conséquences « psychiques », celles-ci ne sont pas saisissables par la narration. Ce sont les évaluations rationnelles de la protagoniste qui peuvent être (d)écrites. Il n'y a pas de références aux émotions : les larmes aussi sont causées par « la douleur physique proprement dite » (en suédois, on retrouve l'expression « douleur purement physique », « *den rena fysiska smärtan* »). La narration constate

[490] « Hon tillbringade veckan i sängen med smärtor i underlivet, blödningar i ändtarmen och andra, mindre synliga sår, som skulle ta längre tid att läka. Det hon hade upplevt var något helt annat än den första våldtäkten på hans kontor; det hade inte längre varit fråga om tvång och förnedring utan om systematisk brutalitet. Alldeles för sent insåg hon att hon hade missbedömt Bjurman totalt. Hon hade uppfattat honom som en maktmänniska som gillade att dominera, inte som en fullfjädrad sadist. Han hade hållit henne fjättrad i handbojor hela natten. Flera gånger hade hon trott att han tänkte döda henne och vid ett tillfälle hade han tryckt en kudde över hennes ansikte till dess att hon hade domnat bort och nästan förlorat medvetandet. Hon grät inte. Bortsett från tårarna som orsakats av den rena fysiska smärtan under själva övergreppet fällde hon inte en enda tår. » (201)

les événements, et elle ne cherche pas à (d)écrire la protagoniste dans un état émotionnel où elle aurait perdu le contrôle de ses actions ou de ses pensées par la force du viol.

Comme souvent dans la narration de ce roman, il s'agit de souligner ce qui est faisable, mesurable, visible et clairement déterminable. Au niveau des relations des corps – qu'il s'agisse de leurs poids ou du rapport juridique – la protagoniste s'est trouvée dans une position qui l'a obligée à céder à l'agression et au viol. Les expériences de la protagoniste sont mises en scène par la description de la violence physique, mais la narration ne prétend pas être capable de donner l'expression des « sentiments » de la protagoniste, uniquement la douleur physique peut être mentionnée.[491] Cette protagoniste propose une crédibilité réaliste alternative pour un personnage de femme. La narration « rassure » la lectrice que la protagoniste se défendrait à coups de poings si seulement c'était possible. Pourtant elle se retrouve dans une situation d'impuissance, où elle a perdu, *physiquement*, le contrôle de ses actions. Ce qui est (d)écrit, c'est la « surface » : la narration installe une barre entre « psyché » et « physique ». Le viol apparaît ainsi comme un acte de violence *clairement* définissable comme tel. La narration n'entretient aucune ambiguïté quant aux deux événements : il s'agit de viols. Ainsi elle efface le doute quant au « consentement » de la victime qui constitue, en grande partie, la problématique du récit du viol[492].

Une des conséquences du viol, pour la protagoniste, c'est qu'elle comprend pour la première fois qu'elle peut être vue comme une victime par les autres :

> Alors qu'elle était parfaitement au courant du rôle de SOS-Femmes en détresse, jamais l'idée ne lui vint d'y faire appel. Ces centres étaient à ses yeux pour les victimes, et elle ne s'était jamais considérée comme telle. (244)
> [Son tuteur] l'avait choisie comme victime. Cela la fit réfléchir. Cela indiquait quelle idée son entourage se faisait d'elle. (259)

Se considérer comme « victime » et chercher l'aide des organismes officiels ne sont pas des solutions valables pour la protagoniste. Elle n'a pas confiance dans le

[491] Puisqu'il s'agit ici d'un roman écrit par un écrivain féministe homme, on pourrait considérer cela comme un parti pris de ne pas parler « pour l'autre ». Or, on ne sait pas s'il a été violé ou pas.
[492] Comme établit Frances Ferguson « Rape and the Rise of the Novel », *Representations*, 20, Fall 1987, 88-112.

« système », mais est habituée à *agir* seule.[493] Sa « prise de conscience », après le viol, ne concerne pas la violence (du) normâle (dont elle était déjà bien consciente), mais sa propre représentation, le rôle que les autres lui attribuent, dans le schéma. Cela la fait réfléchir, mais, de nouveau, la narration n'a pas accès aux pensées exactes de la protagoniste. Or, il est clair qu'elle ne se voit toujours pas du côté des faibles : même le viol ne peut la ramener à une position soumise.

3.2.3.2 La domination sexuelle

Dans *Les Hommes ne peuvent être violés*, la protagoniste n'a jamais été attaquée physiquement, avant le soir du viol. Elle suit l'homme qu'elle a rencontré dans le restaurant chez lui parce qu'elle n'a pas envie de rentrer chez elle, « dans son appartement vide et silencieux sans personne pour l'attendre » (20). Elle monte chez lui, boit de la liqueur et se remémore son ancien amant, jusqu'au moment où elle sort de sa rêverie et décide de rentrer :

> Soudain elle se redresse.
> Il faut qu'elle rentre chez elle.
> Eh bien, au revoir et merci.
> Elle se lève mais il se jette sur elle, la renverse sur le canapé, alors quoi, tu résistes ma salope (*din fan*), on est bien deux dans ce
> elle prend encore cela comme une espèce de jeu
> est un brin excitée
> la jupe remonte, elle n'a pas pensé à ça[494]

Les premières paroles de l'inconnu ne sont pas encore comprises comme menaçantes par la protagoniste, qui distingue, derrière le scénario, « une espèce de jeu » – et que ce soit à cause de ce jeu, du fait qu'elle est pompette ou du souvenir de son amant, la protagoniste « est un brin excitée » (« *lite småkåt* »). On a lu que les expériences sexuelles de la protagoniste ont consisté à suivre le rythme de l'homme ou du pénis. Le violeur appelle la protagoniste, en suédois, « *din fan* », que les traductions française (« ma salope ») et anglaise (« *you bitch* ») interprètent comme une insulte

[493] Les chercheuses qui reprochent à ce roman une conception néolibérale de la relation entre l'individu et la société, défendent la perspective suivante : le roman propagerait l'idée que les organisations qui offrent de l'aide aux gens, surtout aux femmes, les condamnent à la passivité, et que l'individu idéal dans le monde de la trilogie est un individu solitaire et entreprenant, qui résout ses problèmes sans les acteurs de l'État de providence, sans aucune sorte de « tuteur » étatique. Anna Stenport Westerståhl & Cecilia Ovesdotter Alm, *op. cit.*

[494] Tr. mod. HR. En suédois : « Hon rätar hastigt på sej. / Nu ska hon gå hem. / Tack ska du ha och hej. / Hon reser sej men han är över henne, stjälper ner henne på soffan, va nu då, ska du börja krångla nu in fan, det blir vi två om / hon tar det fortfarande som nåtslags lek / är lite småkåt / kjolen åker opp, det har hon inte tänkt sej » (15-16)

sexuelle.[495] La réplique interrompue du violeur, « on est bien deux dans ce » (« *det blir vi två om* ») indique également une configuration où il y a deux rôles définis d'avance, où la protagoniste a déjà joué un rôle dont elle devait comprendre les conséquences – monter chez un inconnu et « laisser entendre ». Le violeur lui rappelle qu'elle joue d'ores et déjà dans un scénario auquel elle ne peut plus échapper.

La phrase « la jupe remonte » est le point tournant du passage : « la jupe remonte, elle n'a pas pensé à ça, quand elle se met sur son séant et la rabaisse il lui tord le bras dans le dos, c'est alors qu'elle se met à crier et qu'il la frappe » (20-21)[496]. La jupe qui remonte, c'est le prélude d'une scène entre érotisme et pornographie, où la protagoniste devient une femme. L'accessoire « féminin » prend la place du sujet de la phrase et la protagoniste disparaît : si on regarde les débuts des trois paragraphes, on voit cela concrètement : elle / - / la jupe. Ensuite, elle revient, essayant de reprendre le contrôle, de rabaisser la jupe, mais, à ce moment-là, le violeur est également entré dans son rôle : il l'empêche de bouger et il la frappe, pour la première fois. La jupe comme symbole de la féminité devient également le symbole de la perte de contrôle de la protagoniste : la jupe qui remonte toute seule, ce qui fait partie du « jeu », la configuration du viol à laquelle elle ne peut plus échapper, devenue femme au toucher du violeur, son corps identifié dans un scénario auquel elle n'avait pas pensé mais qui s'actualise d'un coup.

La violence physique surprend totalement la protagoniste. D'abord, celle-ci se défend quand même physiquement et verbalement :

> personne ne l'a jamais frappée auparavant
> elle est prise d'une sainte colère
> Qu'est-ce que t'imagines, espèce de gros lourd, s'écrit-t-elle, va pas te mettre dans la tête que j'aie envie de coucher avec toi simplement parce que je suis venue ici, ça va pas la tête, à notre époque les femmes choisissent elles-mêmes si elles veulent et quand elles veulent, faut pas croire qu'elles auront envie si tu tentes de les forcer
> mais il lui éclate de rire à la face
> se fiche pas mal de ce qu'elle dit
> quand elle le mord il la frappe à nouveau et quand elle le griffe il lui tord le bras encore plus fort que la première fois, elle gémit, tombe sur le sol (21)[497]

[495] La traduction finnoise dit « *pirulainen* », « petit diable », plus proche du suédois.

[496] En suédois : « kjolen åker opp, det har hon inte tänkt sej, när hon sätter sej opp och drar ner den vrider han armen bakåt på henne, det är nu hon skriker till och nu han slår henne » (16).

[497] En suédois : « ingen har nånsin slagit henne förr / hon grips av heligt raseri / Vad inbillar du dej karlslok skriker hon, är du så inbilsk att du tror att jag har lust att ligga med dej bara för att jag har följt

La protagoniste est bien consciente que personne n'a le droit de la forcer. Pour elle, le viol fait possiblement partie d'une autre époque, où les femmes ne pouvaient pas choisir. Or, le rire du violeur et la violence physique à laquelle il a recours cassent sa résistance.

Arrive, ensuite, le moment où elle cesse de lutter. À ce moment-là, elle a moins peur d'être violée que de mourir :

> [elle] donne des coups de pieds mais rien n'y fait
> et soudain elle prend peur.
> Elle a entendu parler du fou de Vanda, dont les victimes ont le crâne enfoncé par des objets contondants et le corps est dissimulé dans un buisson, quelque part.
> Alors, elle cesse de lutter.
> Tente d'oublier où elle est.
> D'oublier qui elle est.
> Et ce qu'il fait.
> […] il la traîne dans la chambre, la hisse sur le lit, l'attache aux montants et la fixe avec une lueur maligne au coin de l'œil pour qu'elle n'ose pas lui décocher un coup de pied comme elle s'apprêtait à le faire (20-22)[498]

Le moment où la protagoniste « prend peur », est le moment où elle se souvient du meurtrier de Vanda,[499] sans doute un fait divers ou une légende urbaine. Alors, elle n'utilise plus toutes ses capacités physiques pour se défendre, puisqu' arrive le moment où elle n' « ose plus » donner le coup de pied qu'elle s'apprêtait à donner. Le violeur l'empêche par son seul regard.

L'évocation de cette peur qui paralyse la victime de viol rappelle la peur dont Virginie Despentes fait l'analyse dans un essai intitulé « Impossible de violer cette femme pleine de vices ». L'écrivaine y raconte comment elle a été violée à 17 ans avec sa copine dans la « [v]oiture de trois lascars, blancs, typiques banlieusards de l'époque ».[500] Elle n'était pas une fille « passive », mais une « *punkette* » qui avait

---

dej hit, håll i mej, nuförtiden väljer kvinnor själva om de vill och när de vill och aldrig nånsin ska du tro att nån har lust ifall du försöker tvinga henne / men han skrattar henne opp i synen / bryr sej fan i vad hon påstår / när hon biter slår han engång till och när hon klöser vrider han om armen ännu mer än nyss, hon kvider, faller ner på golvet » (16)

[498] En suédois : « fast hon sparkar har hon ingen chans / och plötsligt blir hon rädd. / Hon har ju hört. Om galningen i Vanda. Trubbiga föremål som krossat offrens huvud. Kroppen gömd i ett buskage nånstans. / Då ger hon opp. / Försöker tänka sej bort. / Glömma var hon är. / Och vad han gör. […] han släpar henne in i sovrummet, opp på stolpsängen, binder fast henne, håller henne med en farlig glimt i ögat så hon inte vågar sparka som hon måttat för att göra » (16-17)

[499] Le nom suédois de Vantaa, la ville où se situe l'aéroport de Helsinki.

[500] Virginie Despentes, *op. cit.,* 34.

l'habitude de se défendre, même violemment. Pour Despentes, il y avait quelque chose dans le projet du viol qui l'empêchait de se défendre jusqu'au bout :

> Pendant ce viol, j'avais dans la poche de mon Teddy rouge et blanc un cran d'arrêt, manche noir rutilant, mécanique impeccable, lame fine mais longue, aiguisée, astiquée, brillante. Un cran d'arrêt que je brandissais assez facilement, en ces temps globalement confus. Je m'y étais attachée, à ma façon j'avais appris à m'en servir. Cette nuit-là, il est resté planqué dans ma poche et la seule pensée que j'ai eue à propos de cette lame était : pourvu qu'ils ne la trouvent pas, pourvu qu'ils ne décident pas de jouer avec. Je n'ai même pas pensé à m'en servir. Du moment que j'avais compris ce qui nous arrivait, j'étais convaincue qu'ils étaient les plus forts. Une question de mental. Je suis convaincue depuis que s'il s'était agi de nous faire voler nos blousons, ma réaction aurait été différente. Je n'étais pas téméraire, mais volontiers inconsciente. Mais, à ce moment précis, je me suis sentie femme, salement femme, comme je ne l'avais jamais senti, comme je ne l'ai plus jamais senti. Défendre ma propre peau ne me permettait pas de blesser un homme. […] C'est le projet du viol qui refaisait de moi une femme, quelqu'un d'essentiellement vulnérable.[501]

L'autrice relie la passivité de la jeune Virginie avec le rôle qui lui est reservé dans le « projet du viol ». C'est la position de la femme dans le « *grundmönstret* » qui « s'active » au moment du viol et empêche la fille de se défendre. Là aussi, elle prend peur de mourir, chose dont elle se sentira coupable après : « Le fait d'être plus terrorisée à l'idée d'être tuée que traumatisée par les coups de reins des trois connards, apparaissait comme une chose monstrueuse : j'en avais jamais entendu parler, nulle part. »[502]

La recherche de Päivi Pollari en Finlande se base sur les entretiens des femmes violées effectués au début des années 1990. Dans son article, elle rappelle que le « rôle féminin » est trop souvent proche du rôle passif d'une victime et commente :

> En se libérant de ce rôle féminin, les femmes se libéreraient également du rôle de victime. À la place de protéger les hommes, il faudrait créer les conditions qui permettent aux femmes de se défendre. Les femmes s'accusent d'être violées, ce qui les empêche de recourir à la violence contre le violeur. Elles ont déjà des difficultés à diriger leurs sentiments négatifs vers le bon objet ou de les exprimer tout court.[503]

---

[501] *Op. cit.,* 46-47.

[502] *Op. cit.,* 39.

[503] Päivi Pollari « Raiskaus sukupuolisen väkivallan muotona » (« Le viol, une forme de violence genrée »), Sara Heinämaa & Sari Näre (éd.), *Pahan tyttäret* (« Les filles du mal »), Tampere, Gaudeamus, 1994, 79-96, 83. En finnois : « Vapautumalla tästä feminiinisestä roolista naiset vapautuisivat myös uhrin roolista. Miesten suojelemisen sijasta naisille olisi luotava edellytyksiä puolustaa itseään. Itsensä syyttäminen raiskauksen aiheutumisesta estää naisia käyttämästä väkivaltaa raiskaajaa vastaan. Naisten on muutenkin vaikea kohdistaa kielteisiä tunteitaan oikeaan kohteeseen tai tuoda niitä ylipäätään esiin. »

Pollari parle d'un « rôle féminin » et utilise, en finnois, le mot d'emprunt « *feminiininen* » (et non l'adjectif finnois *naisellinen* qui vient de femme, *nainen*) qui accentue le sens de féminité comme quelque chose d'artificiel ou d'accessoire. Elle fait référence au fait que l'incapacité de la victime des violences sexuelles à se défendre physiquement est un phénomène omniprésent dans les récits de témoignages de viol. La peur qui paralyse la victime pendant le viol a un lien direct avec la culpabilité dont elle souffre après et qui l'empêche souvent de parler du viol ou de le nommer pendant plusieurs années ou pour toujours. Pour la chercheuse Päivi Pollari, tout cela fait partie du « rôle féminin », dont elle propose de se débarrasser, afin de créer les conditions où les femmes seraient capables de se défendre.

Comment expliquer le pouvoir de ce « rôle féminin » qui apparaît dans le récit de viol chez Tikkanen et chez Despentes ? Dans *Les Hommes ne peuvent être violés*, le violeur n'arrête pas de parler. Ses propos sont filtrés, la plupart du temps, par le point de vue de la protagoniste. Si le violeur parle, ce n'est pas vraiment pour s'adresser à elle en tant qu'interlocutrice mais « pour la regarder, se la décrire à lui-même. » (18)[504] La protagoniste dit qu'elle n'oubliera jamais ces mots :

> Ce qu'il dit est moins facile à ignorer. Il n'arrête pas de prononcer des mots affreux, obscènes, des mots qu'elle n'a jamais entendus ou auxquels il lui est seulement arrivé de penser en grand secret dans son for intérieur. D'après lui, les femmes aiment qu'on les contraigne. Elles y prennent plaisir. Elles adorent être fendues, ligotées, battues. Elles connaissent rien de mieux que des types comme lui (21-22)[505]

En fait la protagoniste comprend « dans son for intérieur » le scénario où elle se trouve, la configuration que le violeur évoque dans son discours. Cette description – bien qu'elle contienne aussi « des mots qu'elle n'a jamais entendus » – résonne avec quelque chose qu'il lui est parfois « arrivé de penser en grand secret ». Le passage du viol est également une élaboration du « désir de la femme » qui s'élabore dans la clôture hommo-sexuelle où c'est l'homme qui agit et qui possède la femme.

[504] Tikkanen, en suédois

[505] Tikkanen, tr. mod. HR. En suédois : « Men det han säjer är svårt att glömma. Otäcka oanständiga ord säjer han hela tiden, ord som hon aldrig har hört eller ord som hon bara har tänkt för sej själv någång i djupaste hemlighet. Påstår att kvinnor vill bli tvingade. Att de njuter av det. Att de älskar att bli uppfläkta, fastbundna, slagna. Att de inget bättre vet än såna som han » (16)

Ce qui active le fonctionnement du « rôle féminin » et le rend efficace, c'est alors le fait qu'il trouve un support et dans le « réel du viol » et – « en grand secret » – dans les fantasmes de viol. Comme l'explique Virginie Despentes dans *King kong théorie* :

> Il y a ce fantasme du viol. Ce fantasme sexuel. Si je veux vraiment parler de 'mon' viol, il faut que je passe par ça. C'est un fantasme que j'ai depuis que je suis toute petite. […] Nous ne sommes pas toutes les mêmes, mais je ne suis pas la seule dans mon cas. Ces fantasmes de viol, d'être prise de force, dans des conditions plus ou moins brutales, que je décline tout au long de ma vie masturbatoire, ne me viennent pas 'out of the blue'. C'est un dispositif culturel prégnant et précis, qui prédestine la sexualité des femmes à jouir de leur propre impuissance, c'est-à-dire de la supériorité de l'autre, autant qu'à jouir contre leur gré, plutôt que comme des salopes qui aiment le sexe. Dans la morale judéo-chrétienne, mieux vaut être prise de force que prise pour une chienne, on nous l'a assez répété. Il y a une prédisposition féminine au masochisme, elle ne vient pas de nos hormones, ni du temps des cavernes, mais d'un système culturel précis, et elle n'est pas sans implications dérangeantes dans l'exercice que nous pouvons faire de nos indépendances. Voluptueuse et excitante, elle est aussi handicapante : être attirée par ce qui détruit nous écarte toujours du pouvoir. Dans le cas précis du viol, elle pose le problème du sentiment de culpabilité : puisque je l'ai souvent fantasmé, je suis coresponsable de mon agression. Pour ne rien arranger, de ce genre de fantasmes on ne parle pas. Surtout si on a été violée. (51-52)[506]

Si cette analyse résonne avec le viol (d)écrit dans Tikkanen, on voit également jusqu'à quel point la protagoniste de Larsson, par comparaison, ne « mélange » jamais le viol avec sa sexualité. Elle n'adopte jamais non plus ce « rôle féminin » dont il faudrait qu'elle apprenne à se débarrasser. Le rôle de masochiste qui aimerait la douleur ou qui aurait l'habitude de suivre le rythme de l'autre ne résonne pas avec le « for intérieur » de la protagoniste des *Hommes qui haïssent les femmes*. Elle n'a pas non plus de culpabilité ou de honte, comme « conséquences » du viol, alors que la protagoniste de Tikkanen doit dépasser ces sentiments pour pouvoir élaborer son viol et se tourner vers l'action. Chez Larsson, le viol est détaché de la sphère de la sexualité.

3.2.3 Les limites de la vision réaliste

3.2.3.1 La langue perturbée par le viol

La narration dans *Les Hommes ne peuvent être violés* fait alterner des fragments présentant différents styles d'écriture. Il est sans doute important de noter que c'est par une forme d'écriture typique du roman réaliste ordinaire que commence le roman. Le style constatif va ensuite se ramifier et se fragmenter dans la narration. Les viols

[506] Virginie Despentes, *op. cit.*, 51.

(d)écrits font partie des paragraphes où la « phrase réaliste » est perturbée. On pourrait dire que le reportage ou le style constatif sont insuffisants pour (d)écrire le viol, et doivent alors être « secoués ». Le viol est une chose à la fois omniprésente et difficile à mettre en mots, ce que la narration métaphorise de la manière suivante, dans une scène où on voit la protagoniste le matin après le viol :

> Puis elle s'allonge de tout son long sur son lit, les yeux grands ouverts. Elle reste dans cette position, sans bouger, pendant près de trois heures, à fixer le blanc du plafond. Elle a le sentiment de ne pas cligner une seule fois les yeux, de ne rien faire d'autre que de le regarder.
> Elle a l'impression qu'elle ne pourra plus jamais se cacher, même pas derrière ses paupières. (12)[507]

La protagoniste n'arrive pas à comprendre, à *voir*, ce qui lui vient d'arriver. En suédois, le même verbe, *se* (engl. *to see*) est utilisé pour « voir » et pour « regarder », et le passage alterne entre « fixer » (*stirra*, engl. *stare*) et « voir ». Fixant le blanc, la protagoniste essaie de saisir mais aussi d'effacer la nuit d'avant, comme on peut gommer les mots écrits sur une page blanche. Enfin, ce n'est pas elle qui voit, c'est elle qui *est vue*, qui « ne pourra plus jamais se cacher ». Le sentiment qu'évoque ce passage est la honte. Les passages qu'on a lus et qui décrivent les conséquences du viol sont aussi des passages silencieux : on voit les protagonistes rentrer chez elles, dans le silence. Le viol est suivi par le silence et la honte, liés ici à l'incapacité de la protagoniste à verbaliser le viol. Le passage ci-dessus devient une mise en mots du bouleversement des codes de compréhension. La protagoniste fixe le blanc – ce qui, normâlement, est invisible.[508]

L'élaboration du viol commence, chez Tikkanen, avec une ritournelle étrange qui « viole » déjà plusieurs conventions réalistes :

> Ma maman a amené ma mémé non ça peut pas être ainsi
> ma mémé a amené ma maman ma mémé a amené
> oh non oh nom de dieu, pas ce rythme, pas ce rythme stupide martelant de nouveau
> Tova a toujours détesté ce morceau, pour elle c'est le son des gros fades tremblants ventres pleins de bière, ruisselants de sueur gros fades

[507] En suédois : « Sen ligger hon raklång i sin säng och stirrar. Nästan tre timmar ligger hon alldeles stilla på rygg. Med vidöppna ögon ser hon på det vita taket. Hon tror att hon inte blinkar en enda gång, att hon bara ser och ser. / Hon får för sej att hon aldrig mer kan dölja sej ens bakom sina ögonlock. (9) » En finnois : « Sitten hän makaa pitkin pituuttaan suorana sängyssään tuijottaen kattoon. Melkein kolme tuntia hän makaa selällään hievahtamatta. Silmät selällään hän tuijottaa valkoista kattoa. Hän kuvittelee ettei edes räpäytä silmiään kertaakaan, että hän vain katsoo katsomistaan. / Hänestä alkaa tuntua, ettei hän enää koskaan pysty kätkeytymään edes omien silmäluomiensa taakse. » (9)

[508] La honte est lié au devenir-public du viol qui va faire « scandale public », et quelques phrases plus loin seront en effet évoqués les titres des journaux, imaginés par la protagoniste.

ma mémé a amené (12)[509]

Ce qui ne se voit pas dans la traduction française, c'est que cette ritournelle s'écrit en finnois. On entre, avec cette phrase, dans la musicalité, l'oralité, dans un rythme qui a sa propre grammaire orale. Ce n'est pas leur sens qui détermine ces mots, mais leur « son ». Ce n'est pas seulement l'intrusion d'une langue d'enfance ou de drôlerie ou d'un certain « lyrisme » qui s'appuie sur le rythme plutôt que sur le sens, mais également très concrètement l'introduction d'une autre langue, le finnois, au milieu d'un roman écrit en suédois.

Il ne s'agit pas en fait d'une comptine mais d'une chanson rock humoristique qui a été le *single* le plus vendu en Finlande en novembre 1974.[510] Les paroles sont une sorte de « *tongue twister* » en finnois : « mun mummuni muni mun mammani, mun mammani muni mun », autour de trois noms et un verbe, le mot mère emprunté au suédois « mamma » (utilisé parfois en finnois, et qui fonctionne comme un mot finnois dans la phrase), le mot grand-mère en finnois, « mummu », le génétif de « moi » (dans la langue parlée) « mun », et le verbe « munia », pondre. La phrase trame en fait une généalogie féminine, dans ce qu'elle « veut dire » : « ma grand-mère a pondu ma mère, ma mère m'a pondu », selon laquelle la poule –animal notoirement stupide – figure apparemment l'animalité et l'irrationalité bien connues de la femme.[511] La traversée ou la remémoration de la soirée commence par le rythme de ce refrain, dont la protagoniste ne veut pas se souvenir et qu'elle n'arrive pas à oublier. L'irruption du finnois signale en même temps un changement de registre, parce que ce refrain ouvre un chapitre où la phrase réaliste est gravement perturbée.

Dans le monde de la protagoniste, le finnois représente également une différence de classe. Bien qu'il y ait des suédophones de toutes les classes dans la société de référence, cette protagoniste est issue d'une classe riche : son père, un banquier,

[509] Tr. mod. HR. En suédois (et finnois) : « Mun mammani muni mun mummuni nej så kan det ju bara inte vara / mun mummuni muni mun mammani mun mummuni muni / å je å jemine, inte den rytmen, inte den dunkande enfaldiga rytmen nu igen / Tova har alltid avskytt den biten, en låter som blekfeta dallrande ölmagar, svettdrypande blekfeta / mummuni muni » (12)

[510] La chanson par Jussi Raittinen & The Boys qui s'appelle *Metsämökin tonttu* (*Le lutin du chalet)* et dont les paroles n'ont pas vraiment de sens. (http://www.youtube.com/watch?v=MX9NIij6MSk)

[511] Une poule, « kana », en finnois ou « höna » en suédois, est aussi une insulte pour désigner une femme stupide, une « conne ». Lisbeth Salander s'insulte d'ailleurs, dans ses pensées, à un moment de faiblesse, avec justement ce mot-là.

appelle toujours les gens qui marchent sur les rues le premier mai « les rouges », en référence aux divisions de la guerre civile finlandaise (de 1918), alors qu'il fait partie des « blancs », qui ont, dans l'Histoire nationale, gagné la guerre et bâti la société[512]. Bref, les parents de la protagoniste font partie d'une élite, et pour eux, le finnois est associé à la classe inférieure des gens qui n'ont pas de formation et qui, selon le père de la protagoniste, seraient incapable de « gérer » la société. Elle associe cette chanson finnoise aux « gros ventres de buveurs de bière, flasques, livides, ruisselants de sueur » (16). Il s'agit donc simultanément d'un changement de langue, de socialité, de classe, et de « style ».

En évoquant le finnois, les corps répugnants, un milieu qu'elle ne connait pas et qu'elle déteste, le texte déplace le viol à un autre endroit, vers une autre culture, une autre classe.[513] Or, ensuite, le roman suggère qu'on fixe le blanc jusqu'au moment où il devient lisible : l'apparition de la ritournelle en finnois qui ouvre le récit du viol inscrit l'intersection de plusieurs différence (le genre, le sexe, la classe, la langue) au cœur de la narration. Il sera ensuite question, pour la protagoniste, de concevoir le « réel du viol » également dans son « propre » entourage, sa classe et sa langue.

**

La chercheuse Anne Cranny-Francis (née en 1952) fait, en 1990, dans son *Feminist Fiction*, la réflexion suivante sur le viol dans le genre populaire des romans à l'eau de rose :

> Romantic fiction seems to be predicated on the elaboration of a relationship between a powerful, active male character and a weak, submissive female character. The inequality between the characters, based essentially on gender difference, often constructs the sexual tension developed by the narrative as a rape fantasy. And the rape fantasy signals another level of signification altogether; that romantic fiction may be a displaced representation and negotiation of class relationships.[514]

---

[512] Ces couleurs vont revenir pendant la scène du contre-viol.

[513] Le « scandale DSK » est un exemple de la façon de raconter et de situer le viol dans les médias français, où on peut distinguer que ce qui pose problème, c'est que le viol est l'affaire des « sous-cultures » – il a lieu dans les banlieus ou les lieux urbains décentrés – non des couloirs du parlement, par exemple. Voir Christine Delphy (coord.), *Un troussage de domestique*, Paris, Editions Syllepse, 2011.

[514] Anne Cranny-Francis *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge UK, Polity Press 1990, 28. « Le roman à l'eau de rose semble déterminé par la construction d'une relation entre un personnage masculin puissant, actif et un personnage féminin faible et soumis. L'inégalité entre les personnages, fondé essentiellement sur la différence de l'identité de genre, construit souvent la tension sexuelle que développe le récit comme un fantasme de viol. Et le fantasme de viol signale un tout autre

Le mode de relation mythique entre un homme fort et une femme faible – la configuration dont il a été ici question – est mis en scène de façon exagerée dans ce mode de fiction qui reproduit le *romance plot* sans apparemment le questionner. C'est cette relation « inégale » entre les personnages masculins et féminins qui débouche sur le récit d'un réel/fantasme du viol. Cranny-Francis rappelle ici que la violence genrée pourrait également être « une représentation et une négotiation transposée des rapports de classe ». Une proposition à garder à l'esprit.

3.2.3.2 Les limites du schéma binaire ou pour un féminisme queer

Comment expliquer le fait que le mode « constatif » du roman se trouve perturbé par des paragraphes moins réguliers ? Tandis qu'une partie du roman est écrite dans des phrases qui ne perturbent pas la lecture, qui sont en quelque sorte attendues, une partie est constituée d'exclamations, de phrases incomplètes, de refrains de chansons ou d'évocations de couleurs. Mais dès qu'on commence à décrire cette apparente pluralité de styles en la ramenant aux figures du masculin et du féminin, on risque de tomber dans des oppositions binaires qui cachent, à la fin, la complexité (d)écrite.[515] Cela se voit dans le mémoire de master de Sanna Nisonen qui étudie « la représentation langagière de la femme » dans la traduction finnoise des *Hommes ne peuvent être violés.* Il s'agit d'une étude qui joint l'analyse linguistique fonctionnelle de Michael Halliday (qui souligne qu'on ne peut pas détacher les significations d'une langue des situations sociales) aux concepts des études féminines, notamment ceux d'Hélène Cixous,[516] pour décrire son « objet » :

> Le langage de l'œuvre combine, en somme, différents styles. D'un côté il y a un langage très normatif, parfois réduit à une extrême constativité ; d'un autre côté, le texte et le langage, sont de temps en temps extrêmement lyriques, dans la mise en page ainsi que dans la structure des phrases. Y entrent en dialogue une certaine conventionalité et un lyrisme qui procède par ramification, décomposition. On pourrait l'étudier avec les concepts des études féminines : le texte et le langage de l'œuvre de Tikkanen pourraient constituer un dialogue entre l'écriture féminine, c'est-à-dire, l'écriture du corps, et le discours masculin. Dans les études féminines,

---

niveau de signification ; à savoir que le roman à l'eau de rose peut être considéré comme une représentation et une négotiation transposée des rapports de classe. »

[515] Le roman de Tikkanen n'a pas été largement approfondi par les études littéraires, ou du moins, je ne suis pas arrivée à trouver des études des chercheuses établies qui le prendraient pour objet.

[516] L'autrice a utilisé des traductions anglaises d'Hélène Cixous : La traduction par Keith Cohen et Paula Cohen de « The Laugh of the Medusa », *New French Feminism. An Anthology*, ed. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron, New York, Schokhen Books, 1980 ; et la traduction par Betsy Wing d'Hélène Cixous & Cathérine Clément, *Sorties. The Newly Born Woman*, Vol. 24 Theory and History of Literature Series, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

> on entend par écriture féminine l'utilisation stratégique des moyens d'expression qui rompent la cohérence de la forme ainsi que la solidité et l'univocité des expressions, qui sont des éléments du discours masculin. Les moyens de l'écriture féminine se trouvent aux limites de la production du sens, c'est-à-dire, dans le silence, la parole discontinue et le bavardage apparemment illogique, sautillant.[517]

Ce genre d'utilisation des « concepts des études féminines » fait retomber les différences dans une opposition binaire qui n'est pas déconstruite à l'aide du concept d'écriture féminine (laquelle peut constituer dans d'autres contextes un outil pour sortir de la binarité) : le point de vue des études féminines ainsi compris semble, par contre, renforcer une manière réductrice d'observer le langage.

Une possible pluralité de « différents styles » est en fait ramenée à deux styles, et la question de la classe et de la présence de plusieurs langues ainsi que la déconstruction du réel normâle n'y est pas prise en compte. Or, comme on vient de le voir, dans la ritournelle évoquée plus haut, par exemple, il s'agit d'un moyen de faire apparaître les limites de la classe et de la culture de la protagoniste, le racisme structurel dans lequel est ancrée la protagoniste en tant que femme blanche qui fait partie d'une élite par sa formation. L'utilisation de différents styles est associée à la métaphorisation de l'espace blanc, qui figure le point aveugle dans le regard de la protagoniste. Le viol, le conflit sexuel dans sa forme la plus violente, fait apparaître une réflexion sur les structures du réel et de la société (d)écrites. La protagoniste déteste la ritournelle en finnois, qu'elle associe au viol. Or, simultanément, elle désire l'odeur de son ancien amant finnois qu'elle associe également au violeur :

> et puis l'odeur, pourquoi devait-il avoir la même odeur qui l'a tellement marquée, jadis (16)[518]

---

[517] Tr. HR. Sanna Nisonen, *Naisen representointi kielellisesti teoksessa* Miestä ei voi raiskata, Suomen kielen pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto (« La représentation langagière de la femme dans *Les hommes ne peuvent être violés* », Le mémoire de Master en langue finnoise, Université de Jyväskylä), 2000, 8 : « Teoksen kieli on kaiken kaikkiaan erilaisia tyylejä yhdistelevää. Toisaalta tekstissä on hyvin normatiivista kieltä, joskus suorastaan äärimmilleen vietynä toteavuudessaan; toisaalta teksti ja kieli on välillä äärimmäisen lyyristä esimerkiksi asettelultaan ja lauserakenteeltaan. Kielessä on siis dialogissa konventionaalisuus ja rönsyilevä, hajoava lyyrillisyys. Kielellistä olemusta voisi tarkastella naistutkimuksen käsitteiden kautta: Tikkasen teoksen teksti ja kieli voisivat olla ns. feminiinisen kirjoituksen eli ruumiinkirjoituksen sekä maskuliinisen diskurssin välistä dialogia. Naistutkimuksessa feminiinisellä kirjoituksella tarkoitetaan maskuliinisen diskurssin elementtien ja ilmaisujen yksiselitteisyyden ja kiinteyden sekä muodon eheyden rikkovia strategisesti tietoisia ilmaisutapoja. Näitä ovat merkityksen tuotannon ääripäät eli hiljaisuus, katkeileva puhe ja näennäisen epälooginen hyppelehtivä lörpöttely. »

[518] En suédois : « och doften också, varför skulle han ha just den doften som engång har betytt så mycket för henne » (12).

Le pluréel – la fragmentation du réel réaliste mais également la corpo-réalité (d)écrite de la protagoniste ainsi que les perturbations langagières – disparaît dans une opposition réductrice entre le « constatif masculin » et « tout le reste » féminin. Or le flux de conscience apparemment constitué de « différents styles » ne se réduit nullement ici à une opposition binaire entre le féminin et le masculin, le corps (la forme organique) et le discours (la forme conventionnelle). Ces tensions et la tendance à interpréter les différences selon un schéma binaire illustrent les difficultés qu'il y a à étudier le roman réaliste dans une perspective plurielle qui prenne en compte une pluralité de contextes sans reconduire les oppositions binaires (y compris l'opposition entre la forme et le contenu), lesquelles n'aident pas ici à saisir ce dont il s'agit.

3.2.4 Le contre-viol : la préparation

3.2.4.1 Passer par la haine

Comme on l'a lu, la protagoniste de Larsson participe à une performance de masculinité comparable à celle mise en scène dans l'*Apocalypse bébé*. Si la Hyène et Lisbeth Salander ont l'habitude d'agir et de performer une masculinité (plus ou moins violente), chez Tikkanen, la protagoniste s'engage dans un processus de *cross-identification* pour pouvoir passer à l'action. D'abord, elle reconnaît sa haine[519], les sentiments négatifs qu'elle s'est efforcée de cacher jusqu'ici :

> [p]ersonne ne la croit, même pas elle.
> Mais ce n'est pas une raison pour continuer son chemin comme s'il ne s'était rien passé, se vautrer dans le mépris de soi, la migraine et la souffrance, et pour tenter d'avoir l'air comme d'habitude alors qu'elle est pleine de haine, à l'intérieur. Comme elle a fait jusque-là. (31)[520]

La haine n'est pas quelque chose de nouveau : elle l'a sentie aussi avant, « à l'intérieur », tandis qu'elle faisait semblant « d'avoir l'air comme d'habitude ». Mais là, elle décide de ne plus diriger ses sentiments négatifs vers elle-même, sous diverses formes dont le mépris de soi et la migraine.

---

[519] Sur la question de violence imaginée ou fantasmée et la fonction de haine ou de rage (« place of rage ») dans ses rapports avec le féminisme voir Judith Halberstam, « Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage, and Resistance », *Social Text*, No. 37, Winter, 1993, 187-201.

[520] En suédois : « Men för det finns det ingen orsak att gå vidare som om ingenting hänt, vältra sej i självförakt och migrän och lidande och försöka se ut som vanligt medan hon hatar inuti. Som hon har gjort hittills. » (23)

La solution de la protagoniste pour ne plus faire « comme d'habitude » consiste à se demander ce que feraient les hommes qu'elle connait, s'ils étaient « humiliés et offensés de la sorte ». Elle inverse la situation, et s'identifie aux hommes, pour trouver une solution qui lui permette de diriger sa haine en-dehors de soi :

> Que ferait Jon ?
> Que ferait B ?
> Qu'aurait fait Kari ?
> Bref, que ferait un homme, s'il était humilié et offensé de la sorte ?
> Il prendrait la chose en mains. Se vengerait. Se battrait. Peut-être perdrait-il, peut-être irait-il à sa perte par la même occasion, peut-être ferait-il périr aussi bien l'ennemi que des civils innocents et que lui. Mais il se battrait !
> Elle déclare donc la guerre à un homme qui habite au numéro 5 B de Stenhuggaregatan, au cinquième à droite. Demain, elle s'informera de son nom.
> Ensuite, elle réfléchira à la stratégie à adopter. (31)[521]

On voit comment l'homme devient, ici, celui qui se bat – la protagoniste va ainsi jusqu'à déclarer la guerre à son violeur. Cette *cross-identification* imaginaire l'aide à se décider qu'elle doit passer à l'action – le premier pas est fait. La métaphore de la guerre fait apparaître également la mesure de la prise de conscience dont il est question : le conflit sexuel, dans le prisme du récit du viol, évoque un imaginaire d'action et de contre-action violente.

Par comparaison, chez Larsson, la haine est le seul sentiment auquel la narration a accès chez la protagoniste. Si le visage de la protagoniste est souvent un masque neutre, dès le début, la narration – quand elle se développe du point de vue des personnages hommes – peut distinguer la haine dans son regard. La première occasion, c'est dans une réunion de travail où un homme âgé traite la protagoniste de façon méprisante. La narration note ensuite : « Son regard était empli d'une haine si intense et si inattendue qu'il en eut des frissons dans le dos. » (55) Après le viol, le violeur regarde la protagoniste et se retrouve devant le même spectacle :

> Son corps avait l'air frêle et son visage était gonflé par les pleurs, et il eut presque un mouvement de recul en croisant son regard. Jamais auparavant dans sa vie il n'avait rencontré une telle haine sèche et brûlante. (Tome 1, 257)[522]

---

[521] En suédois : « Vad skulle Jon göra? / Vad skulle B göra? / Vad skulle Kari ha gjort? / Kort sagt, vad skulle en man göra om han blev kränkt och förnedrad? / Ta saken i egna händer. Hämnas. Slåss. Kanske förlora, kanske gå under på kuppen, kanske förgöra både fienden och oskyldiga civila och sej själv. Men slåss ! / Tva Randers förklarar krig mot en man som bor på Stenhuggaregatan 5 B fem trappor upp till höger. Imorron ska hon ta reda på vad han heter. Sen ska hon fundera ut strategin. » (23-24)

[522] « Hennes kropp såg bräcklig ut och ansiktet var svullet av gråt, och han ryggade nästan tillbaka då han mötte hennes blick. Han hade aldrig i hela sitt liv mött ett sådant naket glödande hat. » (199)

Puisque le regard normâle fonctionne dans la trilogie, comme on l'a lu, par l'altérisation, cette stratégie qui rend nombre de personnages à la fois hypervisibles et « inconnus », ce regard plein de haine est une façon, pour la protagoniste, de résister au regard normâle : la haine est bien la seule chose que les personnages hommes peuvent lire dans son regard. En même temps, la haine de la protaogoniste reste une réaction plus ou moins énigmatique, dans le roman de Larsson, et renforce, ainsi son altérité. Il est pourtant significatif que la narration qui s'attache à mettre en scène le fonctionnement du regard normâle a rarement accès à d'autres émotions sauf la haine.

3.2.4.2 S'informer et suivre

Les deux protagonistes préparent soigneusement leurs coups de contre-viols – sans savoir, tout de suite, ce qu'elles vont faire. D'abord, elles cherchent à tout savoir sur leurs violeurs :

> La dernière semaine de février, elle s'attribua à elle-même une mission, avec [le violeur] comme objectif prioritaire. Elle travailla environ seize heures par jour et fit une enquête sur la personne plus minutieuse que jamais auparavant. Elle utilisa toutes les archives et tous les documents officiels qu'elle pouvait trouver. Elle fouina dans les relations familiales et personnelles. Elle vérifia ses comptes et établit en détail sa carrière et ses missions. (Tome 1, 245)[523]

La première protagoniste est une hackeuse, spécialiste de l'information : en cherchant toutes les informations possibles sur son violeur, elle ne fait que son métier.

Chez Tikkanen, la protagoniste ne connait même pas le nom de son violeur. Elle doit commencer par vaincre ses peurs. D'abord, elle doit revenir à l'appartement du violeur pour vérifier son nom. Le savoir qu'elle accumule ainsi lui donne un sentiment de pouvoir, acquérir de l'information sur son violeur est une façon de comprendre, de maîtriser le viol après coup :

> Comme si le fait qu'il s'appelle Martti Wester et qu'elle le sache lui donnait un peu de pouvoir – ou de semblant de pouvoir – sur lui. (56)[524]

[523] « Sista veckan i februari var Lisbeth Salander sin egen klient, med advokat Nils Erik Bjurman, född 1950, som ett prioriterat specialprojekt. Hon arbetade ungefär sexton timmar per dygn och gjorde en noggrannare personundersökning än någonsin tidigare. Hon utnyttjade alla arkiv och offentliga handlingar som hon kunde komma åt. Hon utforskade hans närmaste krets av släktingar och vänner. Hon tittade på hans ekonomi och kartlade i detalj hans karriär och uppdrag. » (190)

[524] « Som om detta att han heter Martti Wester och hon vet det gav henne makt över honom, början till makt iallafall. » (42)

Le petit bout de savoir est quelque chose que la protagoniste décide d'obtenir en priorité, dès qu'elle a décidé de s'engager dans l'action. Déjà, elle se sent émancipée (« *empowered* »). Elle décide ensuite de suivre son violeur, pour le connaître mieux :

> Elle médite son coup. Elle réfléchit à ce qu'elle va faire maintenant, sort un stylo et une feuille de papier et écrit.
> Le prendre en filature. Le suivre, en fin d'après-midi, quand il quitte son magasin, voir où il a coutume d'aller, ses endroits favoris, comment se présentent ses journées.
> Elle va l'encercler lentement jusqu'à ce qu'elle le tienne.
> Et alors !
> Elle ne sait pas encore exactement ce qu'elle lui fera. (92)
> Au cours de la semaine qui vient, elle mène une double vie. (92)
> Elle achète une perruque blonde à mèches courtes et des lunettes de soleil. Grimée de la sorte – au point de se croire méconnaissable – elle prend place au café qui fait face au magasin de [X] et attend qu'il sorte. (96)

En suivant le violeur, elle élargit son champ d'action, et elle commence à mener « une double vie » –autre indication du processus de *cross-identification*, qui est nécessairement aussi, ici, une double identification. Elle continue sa vie de tous les jours, elle va au travail et s'occupe de ses fils, mais elle s'assied aussi dans les cafés que fréquente son violeur et elle apprend à jouer au bowling dans l'établissement où il s'entraine.

La protagoniste de Larsson devient un « parfait bureaucrate » qui planifie son action méticuleusement :

> Aussi systématiquement qu'un parfait bureaucrate, elle consacra une semaine à planifier […]. Elle envisagea – et rejeta – différentes méthodes jusqu'à ce qu'elle dispose d'un nombre de scénarios réalistes entre lesquels choisir. (299)

Comme toujours, la narration souligne la rationalité de la protagoniste – aucun sentiment ne vient déranger son travail d'apparence « scientifique » qui lui permet d'imaginer différentes plans d'actions et de choisir les plus réalistes.

3.2.4.3 Mener une réflexion détachée

Ensuite, il s'agit de réfléchir à l'action à entreprendre pour « régler les comptes ». Ces réflexions menées par les protagonistes sont (d)écrites comme des processus calmes, rationnels. À aucun moment leur comportement n'est (d)écrit comme une réaction irrationnelle ou hystérique au viol. Le seul sentiment pris en compte, comme motivation du contre-viol, c'est la haine, qui se transforme en plan d'action. La quête

d'informations sur le mode de vie du violeur est également motivée par la curiosité : elles veulent comprendre son comportement.

Menant leur enquête, les protagonistes ne parlent à personne de leurs activités, mais s'enferment dans leur monde à elles pour pouvoir envisager comment « prendre les choses en mains ». Comme elles ont décidé qu'il ne sert à rien de dénoncer le viol à la police, elles évitent, dès lors, de se confier à qui que ce soit. Pour le temps de planification du contre-viol, elles s'isolent de la compagnie des autres :

> Le téléphone sonna.
> – J'ai un boulot pour toi.
> – J'ai pas le temps.
> – C'est important.
> Je suis occupée. Elle raccrocha. (300)

L'isolement signifie, pour la première, qu'elle n'accepte pas de missions de travail et ne rencontre apparemment personne. Elle s'enferme à la maison où elle reste en compagnie de son ordinateur. Pour l'autre, bien qu'elle rencontre des gens au travail et passe du temps avec ses fils, la narration nous indique qu'elle quitte « ce monde-là » :

> La journée passe vite et elle éprouve encore ce sentiment d'un bleu acier lorsqu'elle remet la housse en plastique sur sa machine à écrire […] Elle laisse ce monde-là derrière elle, maintenant. Elle salue les autres et disparaît dans la ville estivale. (52)[525]

Le roman est ensuite rempli de réflexions sur son passé auquel elle réfléchit, tout en suivant le violeur. Le processus de *cross-identification* demande qu'elle passe son temps avec le violeur, se familiarise avec le rôle masculin, et en même temps, elle revisite tous les gens qu'elle connaît, dans son imagination, et les revoit sous une autre lumière.

Toutes ces préparations sont (d)écrites de façon à souligner le caractère rationnel du comportement et de la logique des protagonistes. Elles réfléchissent, trouvent une stratégie et la réalisent. Or, puisqu'elles fonctionnent à la limite du « sens commun » et s'isolent de la société, leur comportement va les rapprocher de l'état anormâle, d'un réel alternatif. La folie entre effectivement en scène, un moment avant le contre-viol, quand les violeurs les considèrent comme des folles :

[525] « Dagen går fort och hon har den stålblå känslan kvar när hon lägger plastskynket över skrivmaskinen. […] Nu lämnar hon den världen bakom sej. Hon hejdar på de andra och försvinner ut i sommerstan. » (38-39)

> Elle le gratifia d'un sourire en coin, et il sentit un pincement d'incertitude. *Cette nana est cinglée. Il faut que je m'en souvienne*. (314)
> Il se met à bégayer. Elle voit une lueur nouvelle s'allumer dans ses yeux. La peur s'y inscrit, brusquement il ne comprend plus rien à ce qu'elle veut, à ce qu'elle est venue faire là.
> Il pense qu'elle est folle. C'est sûrement ce qu'il se dit.
> Tant mieux. Les fous sont dangereux. (188-189)

Une performance plus ou moins involontaire de la folie va ainsi jouer en faveur de la violeuse au moment où elle convainc l'homme-victime qu'elle est dangereuse.[526] Après cette découverte, les protagonistes utilisent cette performance pour compenser leur manque de force physique.

La dernière chose qu'il reste à faire, juste avant le contre-viol, c'est de s'entrainer par la pensée, d'imaginer en avance ce qu'il faut faire :

> Pendant qu'elle se change, dans le vestiaire du personnel de la bibliothèque, elle repasse encore une fois dans sa tête, étape après étape, ce qu'elle doit faire. Et comme elle l'a déjà fait de nombreuses fois en esprit, au cours des jours précédents. (161)

> à 20h30 elle sonne à sa porte, une demi-heure plus tard que convenu. C'était le temps qu'il lui avait fallu dans l'obscurité de la cage d'escalier pour passer en revue son plan une dernière fois, envisager des solutions de rechange, se blinder et mobiliser le courage nécessaire. (305)

Le roman de Tikkanen explique les événements tels qu'ils sont imaginés par la protagoniste elle-même avant le contre-viol, tandis que, dans la trilogie de Larsson, le contre-viol est une surprise pour la lectrice qui ne sait pas, avant son exécution, quel plan d'action Lisbeth Salander a choisi.

3.2.5 Et… Action !

Dans Larsson, le point de vue de la narration, pendant la scène de contre-viol, est celui de la victime. Dans Tikkanen, la situation est inverse : on a accès uniquement aux pensées de la protagoniste. Les contre-viols sont très différents : le premier est une imitation du premier viol où la « vie intérieure » de la protagoniste reste un mystère ; le deuxième constitue une réflexion sur la vie sexuelle de la protagoniste et une reconnaissance de ses propres capacités sadiques.

[526] La protagoniste de 2005 va performer la folie en toute conscience plus tard, quand on la suspecte de deux meurtres, et qu'elle menace une de ses victimes hommes (ch. 24, Larsson, tome 2).

3.2.5.1 Le contre-viol chez Larsson

La protagoniste joue ici le rôle d'un hors-la-loi venu régler ses comptes. Elle assomme sa victime avec une matraque électrique, le ligote dans son lit, et attend ensuite qu'il se réveille, « ses boots sur le lit », « en fumant une cigarette. » (317) C'est certainement une des scènes qui incitent la critique littéraire suédoise Nina Björk à dire, à propos de la protagoniste : « N'est-ce pas le *cowboy*, le *lone rider*, l'homme d'action, le *Superman*, bref, le héros ultime sous une nouvelle forme ? »[527] Il s'agit certainement ici d'une scène normâle, où la configuration habituelle est inversée. Enfin, la victime se réveille :

> – Ça sert à quoi, ce machin ? Elle montra un énorme plug anal. Non, n'essaie pas de parler – je n'entends pas ce que tu dis. C'est ça que tu as utilisé sur moi la semaine dernière ? Il suffit que tu hoches la tête. Elle se pencha vers lui avec une vive impatience.
> Il sentit soudain une terreur froide lui labourer la poitrine, et il perdit le contrôle [sa maîtrise de soi]. Il tira sur ses menottes. *Elle avait pris le dessus. Impossible.* Il était dans l'incapacité totale de faire quoi que ce soit quand elle se pencha et plaça le bouchon anal entre ses fesses. (318)[528]

Le victime ne peut pas parler, mais c'est son point de vue qui domine la narration. On évoque « la terreur froide » qu'il sent dans sa poitrine, et ce sont ses pensées qui apparaissent en italique. Une petite expression indique l'attitude de la violeuse, le mot *förväntansfullt*, « avec une vive impatience », « *expectantly* », l'indice de son désir de passer à l'action.

Ce que la critique de Nina Björk ne prend pas en compte, c'est qu'il s'agit ici – comme dans d'autres scènes de violence – d'une imitation hyperbolique de la

[527] Nina Björk, « Drömmen om kontroll », *Dagens Nyheter*, 19.4.2008, disponible : http://www.dn.se/dnbok/drommen-om-kontroll/, consulté le 19 mai 2016. « Känner vi inte igen henne någonstans ifrån? Är det inte den ensamme cowboyen, the lone rider, actionmannen, kraftkarlen kort sagt den ultimata hjälten, som står fram för oss i ny skepnad? De värden som betingar Lisbeth Salanders status som hjältinna är exakt desamma som alltid har betingat den moderne västerländske hjältens status. Det är bara det att i Stieg Larssons trilogi har hjälten bytt kön. Han har blivit hon. » Je traduis : « Est-ce qu'on ne connaît pas déjà ce personnage ? N'est-ce pas le *cowboy* solitaire, le *lone rider*, l'homme d'action, le *superman*, bref, le héros ultime dans une nouvelle forme ? Le statut héroïque de Lisbeth Salander se repose sur les mêmes valeurs qui ont toujours été la précondition du héros occidental moderne. Seulement, dans la trilogie de Stieg Larsson, ce héros a changé de sexe. *Il* est devenu *elle*. »

[528] Tr. mod. HR. La traduction publiée dit, à la fin du premier paragraphe de la citation, « en se réjouissant d'avance de sa réponse ». La référence à la jouissance est une interprétation excessive du suédois « förväntansfullt ». La traduction anglaise dit : « She leaned towards him expectantly ».

première scène du viol et d'une mise en scène exagérée de la masculinité.[529] Elle ne prend pas non plus en compte que le sexe peut être séparé du genre. Les références au premier viol sont multiples, pas seulement au niveau des évènements, mais au niveau des paroles et même du ton de voix de la violeuse qui imitent celles du violeur. Il s'agit clairement d'une « répétition avec une différence ». Lisons les étapes du contre-viol en les comparant avec les parties du premier viol **[entre crochets en gras]** :

> – Alors comme ça t'es un sadique, constata-t-elle. T'aimes bien enfoncer des trucs dans les gens, pas vrai ? Elle le fixa. Son visage était un masque inexpressif. Sans lubrifiant, c'est ça ? **[– Alors, comme ça tu n'aimes pas la sodomie…, dit-il.]**
> Il hurla sous le scotch quand elle écarta brutalement ses fesses et appliqua le bouchon à l'endroit prévu. [Elle ouvrit la bouche pour crier. Il la prit par les cheveux et fourra le slip dans sa bouche. […] Puis elle ressentit une douleur infernale quand brutalement il lui enfonça quelque chose dans l'anus.]
> – Arrête de chouiner, dit-elle en imitant sa voix. Si tu fais des histoires, je serai obligée de te punir. [Je vais t'apprendre les règles de ce jeu pour les grands. Sois désagréable avec moi, et tu seras punie. Sois gentille avec moi, et nous serons amis.]

De nouveau, le passage souligne l'impénétrabilité de la violeuse : son visage ne raconte rien, c'est un « masque inexpressif », mais ses paroles, la brutalité de ses gestes, et son ton de voix imitent celleux du violeur. Elle joue une scène d'inversion.

Après le viol, suit une scène étrange où les deux protagonistes *regardent* ensemble le premier viol – c'est-à-dire, l'enregistrement que la protagoniste en avait fait avec son caméscope caché :

> Elle lui passa le DVD en entier. Le film durait quatre-vingt-dix minutes, il prit fin au milieu d'une scène où, nu et assis contre la tête du lit, il buvait un verre de vin tout en contemplant Lisbeth Salander allongée, les mains attachées dans le dos.
> Elle éteignit la télé et resta assise dans le fauteuil en rotin sans dire un mot pendant dix bonnes minutes et sans le regarder. Il n'osa même pas bouger. Elle se leva et se dirigea vers la salle de bains. Puis revint et se rassit dans le fauteuil. Sa voix était comme du papier de verre. (246-265)

La protagoniste oblige son violeur à regarder le viol qu'il avait commis, alors qu'il est dans une position d'impuissance totale, tout de suite après avoir été violé. En même temps, elle le regarde elle-même, pour la première fois. Les deux reconnaissent ensemble que le viol avait effectivement eu lieu : c'est devenu un spectacle et un crime qu'on peut prouver. Le violeur est paralysé par la peur, alors qu'on n'a toujours pas d'accès aux sentiments de la protagoniste. Le fait qu'elle ne trouve rien à dire,

[529] Si Lisbeth Salander joue les rôles traditionnellement masculins du genre *noir*, le fait qu'elle est queere et bisexuelle fait toute la différence : elles les joue jusqu'à l'exagération, mettant en scène un trouble dans le genre.

qu'elle se lève et disparaît de la vue de son violeur, pour un moment, indique que le visionnage n'a pas été une chose facile.

À la fin de ce passage, le point de vue se déplace petit à petit jusqu'à devenir celui de la protagoniste, et c'est elle qui voit sa victime :

> elle pouvait voir qu'il tremblait (320)
> elle … s'assit de façon à pouvoir le regarder dans les yeux (320)
> elle nota distraitement les gouttes de sueur qui apparaissaient sur son front (321)

Si la narration ne raconte toujours pas la vie « intérieure » de la protagoniste, c'est pourtant son regard qui gagne, à la fin. Le viol terminé et le DVD regardé, il lui reste un dernier travail : elle tatoue sur le ventre du violeur : « je suis un porc sadique, un salaud et un violeur » (324). Après cet acte conclusif, on retrouve une rare référence aux sentiments de la protagoniste : « Elle se rendit compte qu'elle se sentait considérablement mieux. » (324) C'est uniquement par cette phrase qu'on accède à son état antérieur. Si elle se sent mieux maintenant, c'est que la mise en scène d'inversion est réussie. Ce rite s'achève par un acte créatif : elle scribouille sur la peau de l'autre, laissant un marque définitive de son intrusion, une marque dessinée pour mettre fin au viol.

3.2.5.2 Le contre-viol chez Tikkanen

Ayant réussi à ligoter son violeur dans son lit – à l'aide d'un pistolet jouet qu'elle a emprunté à son fils – la protagoniste des *Hommes ne peuvent être violés* se moque du violeur avec des propos qui rappellent ceux qu'il a lui-même tenus lors du premier viol:

> Vous n'êtes pas différents des femmes, vous n'avez rien contre de petits jeux où vous êtes attachés au lit et traités et fouettés et ridiculisés, ça vous rend fous aussi, vous brûlez d'impatience de vous faire ligoter, hein ? (194)[530]

Dans ces discours, contrairement à ce qui se passe chez Larsson, il est question de toutes les femmes et de tous les hommes. La protagonistes inverse tout simplement les genres dans son discours, et propose ironiquement de penser que les hommes aiment le viol autant que les femmes. Dans la longue remémoration qui s'ensuit, la protagoniste pense à ses anciens amants : « pour eux tout n'est que lutte pour le pouvoir, dominer et soumettre, abattre, anéantir et se rendre sur le champ de bataille

[530] Tr. mod. HR.

suivant » (205). Elle veut démontrer que « aimer » la soumission et la domination ne sont pas des caractères innés mais qu'il s'agit d'un pouvoir que les hommes exercent sur les femmes et qui est – par un processus de cross-identification et d'inversion – à la portée des femmes aussi.

Il s'agit, enfin, de la façon dont les questions de « pouvoir » se confondent avec les questions de genre *et* de sexualité. Pour violer son violeur, la protagoniste va s'identifier avec cette lutte pour le pouvoir, avec l'envie de soumettre l'autre. Au niveau de sa « sexualité », elle va prendre le rôle du sadique et forcer son violeur à prendre le rôle masochiste : de celle qui est excitée par la soumission. La protagoniste joue pourtant son rôle jusqu'à l'oublier :

> Alors elle se penche sur lui et elle s'aperçoit qu'il y a longtemps qu'elle a cessé de jouer, ceci n'est pas un jeu, ce n'est pas non plus de l'amour et maintenant elle peut mordre
> elle le fait, elle donne un grand coup de dents et il se met à crier
> une foule d'idées bizarres passent alors à travers la tête de Tova, celle qui a eu un sein sectionné à coups de dents dans la forêt de Kottby, selon les rumeurs, l'été des Jeux Olympiques, un nègre naturellement, a-t-on raconté avec des frissons de volupté, est-ce qu'un homme a jamais eu la bite sectionnée à coups de dents, elle est prise d'un violent désir d'agir afin que cela arrive, les plus acérées ce sont les canines (209)

Le scénario du viol est d'abord un jeu de rôle, mais quand la protagoniste agit, la scène se transforme. Comme pendant le premier viol, c'est une légende urbaine qui s'associe à l'action de la protagoniste : elle mord et elle pense à l'histoire du violeur qui mord. Tout comme elle était paralysée de peur et pensait aux victimes des meurtres, pendant le premier viol, ici, elle agit et elle pense à « celle qui a eu un sein sectionné à coups de dents », une autre victime femme. Or, elle est ici l'agresseur, et elle se demande ensuite: « est-ce qu'un homme a jamais eu la bite sectionnée à coups de dents » ?

La scène est définitivement rare dans l'histoire du roman : on (d)écrit la façon dont un homme est violé, et, de plus, ce n'est pas la pénétration qui constitue le viol. La répartition des genres liée à la performance du viol est perturbée dans ce qui suit. La protagoniste ne joue pas la violence comme une performance de masculinité, et elle n'assigne pas un rôle féminisé à sa victime. C'est surtout la position de pouvoir – et le sadisme implicite dans la position de celui qui jouit de sa position de pouvoir – qui est explorée au moment du viol. Lisons le point culminant du viol :

il crie.
Alors elle oublie son rôle et tout le scénario. Elle oublie ces coups d'échecs qu'elle a médités et calculés, s'il fait ceci elle fait ça et si par contre il fait cela
ce n'est d'ailleurs plus elle qui tire les ficelles, ce n'est pas Tova Randers qui sait ce qu'elle fait et fait comme elle a décidé et pas autrement. Celle qui agit maintenant est quelqu'un de tout à fait différent [*den som handlar nu är nån alldeles annan*] qu'elle ne connaît pas. Qu'elle n'a encore jamais rencontré en elle. Maintenant, ici, il n'y a que cet autre. Plus de Tova.
Au moment où il se met à crier, il se passe quelque chose.
La femme qui a quarante ans et qui a deux fils qu'elle aime se lève et crache sur l'homme qui gît, ligoté, à ses pieds. Elle le frappe avec la paume. Ça brule dans sa paume. Alors elle le frappe encore plus. Que pourrait-elle trouver qui lui permette de frapper plus fort. Où a-t-il mis ses cordes et ses fouets. Elle ouvre le tiroir de sa table de chevet. La corde blanche se trouve dedans. (210)

Qu'est-ce qui se passe, pour la protagoniste ? Elle oublie le scénario et elle s'oublie : c'est quelqu'un d'autre qui « tire les ficelles », maintenant. Cet autre n'a pas de genre en suédois bien qu'en français, la traduction parle de « [c]elle qui agit ». Pourquoi la narration affirme-t-elle que la protagoniste qu'on connaissait sous le nom de « Tova Randers » n'est plus là ? Cela indique une transformation radicale, déclenchée par le cri de la victime. La narration garde encore, dans les deux paragraphes qui suivent, les deux sexes/genres, en les accentuant : « La femme qui a quarante ans et qui a deux fils », « l'homme qui gît, ligoté, à ses pieds ». C'est ensuite, quand elle frappe à plusieurs reprises, qu'elle s'oublie véritablement. La narration rappelle ensuite encore les « faits » du contre-viol :

> À Helsingfors, il existe un homme qui garde une corde blanche dans le tiroir de sa table de chevet. Il y a des hommes comme ça. Aussi à Helsingfors. (210)

L'affirmation sèche, d'un ton neutre, rappelle encore ce « réel du viol » qui fonctionne comme le cadre du contre-viol.

Après ce constat des faits, la narration change de ton. La protagoniste s'oublie dans son agression – indiquée par la couleur rouge qui l'envahit, une fois de plus :

> Rouge sombre. Tout devient rouge sombre autour d'elle quand elle voit la corde blanche. Des vagues rouge sombre déferlent sur elle
> il n'est pas pensable qu'elle lève la main pou frapper au moyen d'une corde quelqu'un qui est ligoté [*en bunden mänska*]
> il n'est pas pensable qu'un être humain fasse cela à un autre
> pan sur la poitrine, ça devient blanche, et ensuite rouge vive
> pan, sur les jambes, blanches et rouges vives
> elle comprend qu'il croit qu'elle va ensuite le frapper au centre, sur ce morceau de chair qui pend entre ses jambes
> c'est peut-être là qu'il frappe lui-même, d'habitude ? (211)

L'agression qui déferle sur la protagoniste est ensuite coupée par une réflexion plus générale où le réel en question est narré d'abord par la négation. Les phrases commencent par « il n'est pas pensable », et le sujet qui y apparaît est « un être humain ». Quand elle frappe, ce qui n'est pas pensable devient réel. La protagoniste marque le corps du violeur, et le passage du blanc ou rouge rappelle les autres divisions binaires, produites par d'autres guerres[531]. Le réel du viol envahit le champ de vision de la protagoniste. Et les genres s'inversent : en passant par l' « être humain », le violeur devient violeuse.

Ensuite, suit la véritable culmination du viol qui se termine par une « décharge » :

> et elle lève le bras debout à califourchon sur lui bande son corps en arrière pour avoir plus de force
> c'est alors que ça se dresse
> voilà que ça se dresse enfin !
> Elle jette la corde. Le chevauche quelques instants, descend, avec la main lui procure ainsi qu'à elle-même la décharge qu'elle a promis.
> Il pleure. (211)

Dans les analyses précédentes, on a lu comment c'était le rythme du pénis en érection qui déterminait l'acte sexuel dans *Les Hommes ne peuvent être violés* (et cela vaut également pour *Le Carnet d'or*). Ici, le pénis en érection signifie la perte de contrôle. La configuration normâle est inversée mais d'une façon différente que dans le contre-viol étudié dans Larsson ou la menace du viol dans l'*Apocalypse bébé*. Le violeur devient ici victime d'une humiliation sexuelle qui n'est pas celle d'une victime féminisée. Bref, le viol n'est pas une pénétration.

Pour humilier l'homme dans sa fierté sexuelle, la protagoniste démontre que les orifices du corps, dont le vagin, ne sont pas incontestablement le repaire d'une vulnérabilité. Ainsi, ce n'est pas l'anatomie féminine qui facilite le viol : le vagin peut tout aussi bien devenir « l'arme » du viol. Ce qui indique la position de pouvoir, c'est que l'agresseur est sur l'autre qui se trouve dans une position passive ; c'est le premier qui agit, qui « chevauche » l'autre. La victime homme du viol perd le contrôle totalement et entre dans le viol « sexuellement » quand il perd le contrôle de son pénis. Ce qui se passe ensuite est encore plus surprenant : elle « descend, avec la

[531] Tu te souviens que la métaphore de guerre était déjà apparue, au moment où commence la cross-identification de la protagoniste, et que les couleurs rouge et blanc rappellent la guerre civile finlandaise qui, dans le récit national, divise le peuple en deux.

main lui procure ainsi qu'à elle-même la décharge qu'elle a promis ». Ainsi, elle a un orgasme, et apparemment, elle fait venir sa victime aussi. Le fait que le violeur est humilié et violenté là où se situe son organe sexuel et son plaisir, est important et spécifique à ce récit de contre-viol. Le mot suédois traduit en français par « décharge »[532], un terme qui semble plutôt technique, est le mot « *utlösning* », qui peut signifier un déclenchement ou un orgasme et cache en son sein le mot « *lösning* » : la conclusion ou la solution.

Dans les discours qu'elle adresse à l'homme ligoté, la protagoniste avait préalablement défini le viol comme une humiliation et un manque de plaisir sexuel :

> Comment crois-tu qu'il en va pour les femmes que tu violes ? Tu crois qu'elles y prennent du plaisir ? Tu crois qu'elles ont un orgasme, qu'elles se tordent de volupté, qu'elles jouissent de te voir en train de baver au-dessus d'elles ? […] Elles sont humiliées malgré tout. Elles ont tellement honte qu'elles préfèrent se taire que de faire arrêter celui qui les a violées. Et c'est pourquoi je me fiche pas mal que tu jouisses ou non, […] ça n'a pas la moindre importance. Ce n'est pas ça qui est décisif. Tu seras violé quand même. (208-209)

En effet, dans la « décharge » il s'agit de l'humiliation, d'une démonstration du pouvoir de la protagoniste : c'est elle qui conclut l'acte, c'est elle qui décide, et bien qu'il y ait éjaculation, il n'y a pas de plaisir sexuel : à la fin, la victime pleure.

3.2.5.3 Le sadisme qui sous-tend le réel du viol

Le viol est (d)écrit, chez Tikkanen, comme une étude du contrôle et de sa perte. Ici aussi, les conventions réalistes de l'écriture sont perturbées – le contrôle du « réalisme » n'est pas total. Chez Larsson, par contre, on ne voit jamais la protagoniste perdre le contrôle, dans sa position d'agresseur : elle joue le scénario parfaitement. Si elle est débordée par ses sentiments, c'est peut-être pendant qu'elle regarde la vidéo du premier viol – mais la narration n'a pas accès à cet événement. La décharge physique qui conclut et clôt le viol chez Tikkanen est remplacée par l'acte créatif qui vise à marquer le violeur à vie.

Dans son étude de l'histoire du féminisme de la deuxième vague dans la littérature suédophone, publiée en 2014, la chercheuse en littérature et féministe Ebba Witt-Brattström (née en 1953), argumente que le roman de Tikkanen introduit ici la violée

[532] Mot utilisé couramment chez le Marquis de Sade.

en tant que *rape-revenger*. Elle note que c'était déjà une nouveauté dans le roman de l'époque, mais que la chose qui est véritablement troublante dans cette scène de contre-viol, c'est que la protagoniste trouve, en elle-même, une capacité au sadisme dont elle avait ignoré l'existence. Pour Witt-Brattsröm, c'est l'esprit des féminismes des années 1970 – « Ne pleure pas ! Combats ! Sois joyeuse ! Résiste ! » – associé à la croyance en l'égalité qui aurait conduit Tikkanen à inventer ce récit de contre-viol.[533] Cette idée de l' « inversion du sadisme » (ses limites et ses possibilités) ouvre une importante discussion sur la lecture des scènes de contre-viol. Linda Williams a étudié les genres du sadisme dans la représentation cinématographique dans son article « Power, Pleasure, and Perversion : Sadomasochistic Film Pornography ». Elle résume la façon dont le concept de sadisme est entré dans la discussion féministe sur la violence genrée dans les années 1980 et constate que l'enjeu central, c'était de comprendre pourquoi la violence et la pornographie attirent le regard d'un public masculin :

> Let me begin by trying to describe only the pleasures of a male, heterosexual audience. The answer that feminists have most frequently offered is sadism—understood either in a general sense as a pleasure taken in the power of domination, or in a more specific sense as the sexual perversion that haunts masculine sexual identity and animates a quintessentially masculine desire to see, to know, and to control.[534]

La question du sadisme était donc, dans ces études, associée à un public mâle (hétérosexuel). Or, ce qui est à saisir dans cette analyse, ce n'est pas tellement l'hétérosexualité que la question du pouvoir et surtout du contrôle en tant que ce qui « hante » et met en scène une certaine sexualité masculine, c'est-à-dire, celle qui fait partie de la configuration hommo-sexuelle. Le sadisme est alors associé au plaisir que donne le pouvoir sur l'autre qui s'associe, en même temps, avec le « désir de voir, de savoir, et de contrôler », bref, le désir de maîtrise.

---

[533] Ebba Witt-Brattström, *Stå i bredd: 70-talets kvinnor, män och litteratur*, Norstedts, Stockholm, 2014, 235, 237.

[534] *Representations*, No. 27, Summer 1989, 37-65, 46-47 ; repris dans *Hard Core. Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley & London, University of California Press, 1989, 184-228. « Laissez moi pour commencer essayer de décrire les seuls plaisirs d'un public mâle et hétérosexuel. Le plus souvent, les féministes pensent qu'il s'agit de sadisme, compris soit dans un sens général, c'est-à-dire comme un plaisir pris à l'exercice du pouvoir dans une situation de domination, soit, dans un sens plus spécifique, comme la perversion sexuelle qui hante l'identité sexuelle masculine et anime un désir essentiellement masculin de voir, de savoir et de contrôler. »

Selon Helena Eriksson, le « roman du sexe » des autrices américaines des années 1970, dont il a déjà été question, qui mettait en scène des protagonistes actives dans leur sexualité pour démontrer que, comme l'a exprimé Linda Williams, il n'y a pas de « pur et naturel plaisir non contaminé par la domination »[535] c'est-à-dire, que les femmes peuvent également recourir à la violence et à l'abuse dans le domaine de la sexualité. Les remarques d'Eriksson et de Williams ne concernent pas la sexualité en générale mais un « réel/fantasme[536] » sexuel spécifique, celui du récit du viol où la scène sexuelle n'est jamais « non-polluée » par la domination. C'est en lien avec ce réel spécifique que l'agir (sexuel) peut se transformer dans une démonstration de force physique et de contrôle, et n'est ainsi jamais complètement détachable d'une position sadique. L'inversion de cette position d'habitude reservée aux personnages hommes est particulièrement bien mise en scène chez Tikkanen, où le plaisir dans la violence surprend la protagoniste. Chez Larsson, la question du contrôle apparaît de façon différente puisqu'on n'a pas d'accès aux pensées de la protagoniste pendant les moments où elle est peut-être surprise par ses émotions et où elle jouit – qui sait – de la domination.

3.2.5.4 Du réel au fantasme dans Le Carnet d'or

Le chercheur en littérature et études de genre Joseph Allen Boone fait la remarque suivante à propos du sadisme dans la configuration normâle mise en scène dans le *Carnet d'or* : « L'intensité du sadisme qui sous tend presque chacune des relations hétérosexuelles du roman est étroitement liée au sens de la propriété que procure la possession exclusive de 'sa femme'[537]. » Le réalisme postnormâle rend lisible le sadisme qui « sous-tend » la configuration. Dans *Le Carnet d'or*, que cette citation

[535] Helena Eriksson, op. cit., 128 : « The novels seem to suggest that there is no female sexuality that is 'a pure and natural pleasure uncontaminated by power,' to use the words of Linda Williams. » Je traduis: « Les romans semblent suggérer qu'il n'y a pas de sexualité des femmes qui serait 'un plaisir pure et naturel non contaminé par la domination' pour utiliser les mots de Linda Williams. » [La citation vient de l'ouvrage *Hard Core* de Williams, mentionné ci-dessus.] J'ai traduit ici le mot 'power' par le mot domination. Il est souvent rendu en francais par le mot 'pouvoir' qui recèle, en son sein, des significations différentes, de la « force physique » à la domination ou à l' « empowerment ». Sur les difficultés à utiliser le mot « pouvoir » pour signifier aussi bien la « domination », la « production », la « subordination » que la « dynamique », comme le mot a tendance à faire chez Judith Butler, par exemple, voir Anne Berger, « (D)rôles de reines », *op. cit.*, 100-102.

[536] Pour la question de la distinction entre le réel et le fantasme, voir la sous-partie 3.3 ci-dessous.

[537] Joseph A. Boone, *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, 397 : « Closely related to this proprietary sense of exclusive ownership of 'one's woman' is the degree of sadism that underlies nearly every heterosexual relationship in the novel. »

décrit, le conflit sexuel est également un conflit « interne » à la protagoniste. Dans l'avant-dernière partie du roman, celle intitulée « Le Carnet d'or » et à propos de laquelle Lessing et Frédéric Regard parlent de « dissolution » des frontières ou de leur « dissémination », l'événement marquant est pourtant le conflit sexuel ultime, le viol. Or, de façon significative, quand le personnage nommé Saul viole la protagoniste Anna, beaucoup de lectures critiques minorent la violence de la scène en rappelant que Saul peut facilement être lu comme une manifestation de la « folie » d'Anna, son double imaginaire, et que la scène est une sorte d'hallucination, le point culminant de la décomposition du personnage[538]. Vu le caractère traumatisant de la scène, il est effectivement compréhensible qu'on préfère la lire comme une métaphore. Or, c'est également une scène qui demande une intervention postnormâle.

Il s'agit d'un viol *qui n'est point nommé comme tel* et qui met encore en scène la configuration normâle : la femme figée dans la position de victime et l'homme-agresseur :

> He said: 'Come here'—moving away and gesturing towards the bed. I obediently followed. I could not have refused. He said, through his teeth: 'Come on, come on,' or rather, 'Come'n, come'n.' I realized he had gone back some years, he was probably about twenty then. I said No, because I did not want that violent young male animal. His face flared into grinning derisive cruelty, and he said: 'You're saying no. That's right baby, you should say no more often, I like it.' He began stroking my neck and I said No. I was nearly crying. At the sight of my tears his voice changed into a triumphant tenderness, and he kissed the tears, like a connoisseur, and said: 'Come'n baby, come'n.' The sex was cold, an act of hatred, hateful. The female creature who had been expanding, growing, purring, for a week, bolted into a corner and shuddered. And the Anna who had been capable of enjoying, with the antagonist, combative sex, was limp, not fighting. It was quick and ugly, and he said: 'Bloody Englishwomen, no good in bed.' But I was freed for ever by being hurt by him in this way, and I said: 'It's my fault. I knew it wouldn't be any good. I hate it when you're cruel.' (564-565)

La « bataille sexuelle » est ici reléguée à la nature, mais avec un seul acteur, « le jeune animâle violent ». La femme, le « je » du passage, semble privée de tout champ d'action. « Je » suit le mâle docilement et la narration note : « je n'aurais pas pu refuser ». Le prédateur montre ses dents, sa face cruelle, et caresse le point faible de

[538] Linda S. Kauffman, *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*, Chicago & London, The niversity of Chicago Press, 1992, 136. Kauffman mentionne cinq chercheurs qui partagent son avis.

sa proie, la nuque[539]. Le passage revisite le paradigme selon lequel le rapport sexuel rapproche l'homme de son animâlité, c'est-à-dire, de sa « nature » de prédateur. Or, il y a également un autre type de discours qui se mêle à celui de la nature, celui d'une « culture de l'érotique » (française) qui s'introduit avec le mot « *connoisseur* » (le connaisseur français). Les adjectifs qui décrivent le rapport sexuel (froid, haine, haineux, laid) et les expressions qui réfèrent à sa passivité à elle (« bolted into a corner », « not fighting », « being hurt by him ») font du passage une scène dont la violence a importante à être reconnue et nommée : il s'agit bien d'un viol.[540] La narratrice y est fendue en trois : « I », « female creature », « the Anna who ». Le « je » du passage qui ne peut dire que deux mots, « non » et « non », ne peut pas accuser le violeur, et retourne l'accusation contre elle, à la fin. Ses paroles ne veulent pas dire non, pour le « prédateur » ; elles représentent même le contraire, un consentement aux rapports sexuels. Ici – comme ailleurs dans le récit du viol – le « non » d'une femme fait partie d'un jeu érotique indissociable de l'idée de « coucher de force » qui fait historiquement partie de la configuration normâle.

Le passage questionne le statut du « réel » dans la mesure où le viol pourrait être une hallucination, un cauchemar. C'est une sorte de fantasme, en fait, où l'« animâlité » cruelle de l'homme se mélange avec son contraire, l'homme cultivé dans les affaires érotiques, le « *connoisseur* ». C'est aussi un fantasme où le « je » de la narration s'imagine plusieurs, homme et femme. Les métaphores liées à la distinction entre la nature et la culture constituent la scène d'une bataille entre (homme) fort et faible (femme) qui reconduit la binarité hiérarchique. Voici, encore, le fantasme/réel du viol. Quel type de prise de conscience féministe de ce réel et de ce fantasme est, dès lors, nécessaire, pour refuser de répéter les gestes qui reviennent au *grundmönstret*, pour envisager le postnormâle ?

[539] Je remercie Aura Sevón de cette idée et de plusieurs discussions sur ce point-là, provoquées par le visionnage du film français *Trouble Every Day*, réalisé par Claire Denis en 2001. La réalisatrice y utilise un angle de vision tel qu'on suit la femme qui marche, de dos, et le regard de la spectatrice est dirigé sur sa nuque – la femme sera, à la fin, brutalement violée et tuée.

[540] Cela rappelle les scènes « érotiques » chez Henry Miller ou Norman Mailer étudiées par Kate Millett, où le mot viol n'est jamais évoqué. Or, je trouve, comme Kate Millett, qu'il est important de le nommer.

3.3 Le fantasme qui s'impose comme réel – et vice versa

L'inversion, comme politique de la narration, appelle une contextualisation féministe. On a vu comment les différents rapports de force sont interrogés dans le récit du viol et du contre-viol mis en mots dans le roman postnormâle. Dans cette dernière sous-partie du chapitre, je partirai d'une scène de fascination dans *Les Hommes ne peuvent être violés*. Participant ensuite à une discussion de la *feminist theory* sur l'action féministe et son rapport avec la représentation et le fantasme pornographiques, je continuerai à questionner les statuts et les vocabulaires de l'action, du réel et du fantasme dans leur rapport avec les scènes d'inversion ou de *cross-identification*.

3.3.1 La fascination et la prise de conscience féministe

Le sixième chapitre des *Hommes ne peuvent être violés* commence par la description d'un petit détail, la couverture d'un livre que la protagoniste a attachée sur la porte de son armoire à la bibliothèque où elle travaille. Voici la description de l'image, qui figure sur la couverture du livre écrit par Jacob Wassermann[541] et traduit en suédois sous le titre *Hennes förflutna*[542] (« Le passé d'une femme »). On vient de raconter son achat par la protagoniste :

> Non pas pour le nom de l'auteur, car elle n'a jamais entendu parler de Jakob Wassermann. Mais pour le titre et pour l'illustration qui figure sur la couverture. (42)
>
> Inte för författarns skull, hon har aldrig hört talas om Jakob Wassermann. Men för titelns, och för pärmbildens skull. (32)

Notons que la narration présuppose ici qu'on/Tova achète normalement des livres « pour le nom de l'auteur », puisqu'il est important de mentionner que ce n'est pas le cas cette fois-ci : ce livre constitue une exception dans l'histoire des lectures de Tova. Acheter des livres « pour le nom de l'auteur », c'est peut-être aussi un usage de consommation d'une certaine classe qui connait un certain nombre de noms d'auteurs, et dont Tova fait partie grâce à sa formation. Le livre est une exception, parce que – en dehors du fait que Tova ne l'a jamais lu – elle l'a acheté pour la couverture (en papier), qu'elle a fixée sur la porte de son armoire à la bibliothèque où elle travaille.

---

[541] Les suffixes des noms suédois, -man, ou allemand, -mann, signifient et viennent du mot « homme ».

[542] Un tel livre existe : c'est la traduction faite par Eva Zetterlund et publiée en Suède en 1915 du premier roman de l'auteur juif allemand Jakob Wassermann (1873-1934), *Melusina* de son titre allemand. Jakob Wassermann a été connu en Finlande, il existe même un mémoire de maîtrise en finnois qui date de l'année 1949 et traite de ses premières œuvres.

3.3.1.1 Une scène fascinante

Le livre de Jakob Wassermann porte, en allemand, le titre *Melusine – Ein Liebesroman*, « Melusine – Un roman d'amour ». Il raconte l'histoire d'amour malheureuse de l'orpheline Melusine avec un étudiant en médecine nommé Vidl Falk. L'image de la couverture rappelle les protagonistes des romans stéréotypés tels que ceux de la collection « Harlequin », et elle accompagne le quotidien de la protagoniste depuis un bon moment. Sa description est une mise en abyme ou une *ekphrasis*[543] qui reproduit un aspect de la configuration en question :

> Une femme habillée en rouge s'agenouille humblement devant un homme. Suppliante, elle s'accroche à lui quelque part à la hauteur de sa taille. Accablée, elle monte son regard vers le haut, vers lui. Elle est profondément décolletée, la peau luisant limpide et blanche contre le col rouge.
> Lui porte un frac. Il ne la voit pas, son regard fixé quelque part dans cet avenir glorieux qui, sans nul doute, est le sien. (42)[544]

> En rödklädd kvinna knöböjer ödmjukt framför en man, bönfallande griper hon tag i honom nånstans i midjehöjd. Förkrossad blickar hon opp mot honom. Hon är djupt dekolleterad och huden lyser mjäll och vit mot den röda urringningen. / Han är klädd i frack. Han ser henne inte, hans blick är fäst nånstans i den glansfyllda framtid som utan tvivel är hans. (32)

Voici la femme dépendante du « *romance plot* » dont j'ai déjà parlé, celle qui s'accroche à l'homme parce que sa vie en dépend. La mise en abyme explicite les rôles de genre prescrits dans le *grundmönstret*. Lui, debout, rigide dans son costume, le regard fixe : tous ces adjectifs rappellent la position de l'érection. Elle, plus bas, agenouillée, s'accrochant à cet homme de pierre, dans un état de détresse, en habits désordonnés. Le titre du roman porte bien le nom de la femme, mais le nom d'auteur est le nom d'un homme, Wasser*mann*. La syntaxe de la description de l'image met en avant un déplacement dans la position de la femme : si, au début, c'est elle qui s'agenouille et qui élève son regard – c'est elle la protagoniste – ensuite elle se fige. La phrase suivante commence : « [e]lle est profondément décolletée », et ça ne sera plus « sa peau » qui luit, mais « la peau luisant limpide et blanche contre le col rouge ». De protagoniste, la femme est devenue accessoire. Souvenons-nous qu'il

[543] Dans le sens où on l'a évoqué dans le premier chapitre.

[544] Tr. mod. HR. En anglais : « A woman in red kneels humbly in front of a man, clinging to his waist, and pleading with him. She's gazing at him, distraught. She is in deep cleavage, the skin limpid and white against the red neckline. / The man is in white tie and tails. He does not see her, gazing somewhere on the indisputably brilliant future that lies ahead of him. » (26)

s'agit d'ici de la perception de notre protagoniste après le viol : une perception transformée. La robe rouge de la femme en couverture rappelle également la jupe rouge que la protagoniste porte le soir du viol et dont on a vu la fonction dans le récit du viol.[545]

Le nom du roman inscrit sur la couverture, *Le Passé d'une femme*, fait entendre qu'il s'agit ici de la femme. Or, elle entre en jeu uniquement dans la mesure où elle, son histoire et son passé, restent un mystère (Melusine, chez Jakob Wassermann, est une orpheline, d'origine inconnue). Ce qu'on ne sait pas se situe du côté du féminin.[546] Pour une raison quelconque, Tova est littéralement fascinée par l'image :

> Fascinée, elle fixe cette image de couverture, qu'elle a apposée sur la porte de son armoire. Deux fois par jour au moins, quand elle arrive et quand elle part de la bibliothèque, elle regarde le spectacle de ce funeste passé. (43)[547]
>
> Fascinerad stirrar hon på denna pärmbild som hon har tejpat opp på dörren. Minst två gånger om dan, när hon kommer till biblioteket ock när hon går därifrån, ser hon på detta ödesdigra förflutna. (32-33)

Comment faire l'analyse de la force captivante de cette représentation ? Le paragraphe qui décrit la fascination de Tova est écrit au présent, de façon qu'on se réfère à la fois à la pratique quotidienne de Tova et au moment chronologique dans le récit, le moment où Tova revient au travail deux jours après avoir été violée. L'écriture au présent accentue le caractère général du réel (d)écrit, l'habituel, le quotidien ponctué par le travail. La voix passive, dans la traduction publiée en français, « elle est fascinée par cette image », est rendue autrement en suédois : « Fascinerad stirrar hon ». On commence par le mot « fascinée », suivi du verbe qui signifie « fixer du regard », puis arrive le sujet de la phrase, « elle ».[548] C'est par l'adjectif « *fascinerad* » (non-genré en suédois/en anglais/en finnois) qu'apparait le sujet de la description : la fascination. Dans la traduction française apparait le mot « spectacle » qui manque dans le suédois mais qui rend peut-être justement le rôle de l'image dans le quotidien de Tova.

---

[545] De nouveau, les couleurs blanche et rouge rappellent à la fois le conflit sexuel et le conflit de classe : Mélusine est une femme infortunée qui s'accroche à un homme cultivé.

[546] C'est ce manque que je vais étudier dans le chapitre 4.

[547] Tr. mod. HR. En anglais : « Mesmerised, she stares at the jacket that she has pinned to the door. Twice a day at least, when she comes to work in the morning and when she leaves at night she catches sight of this vision of disaster. » (26)

[548] La phrase est correcte, dans sa grammaire : en suédois, dans une phrase affirmative, si un qualificatif arrive en premier, on utilise ensuite l' « ordre inversé » dans la phrase, de sorte que le verbe va précéder le sujet.

3.3.1.2. Un jeu de regards

Dans cette scène de fascination, il s'agit d'une analyse de rapports de force. Pour autant que la fascination se réfère au phallus[549], il s'agit d'une mise en scène de la constitution du pouvoir phallique et de la naissance de sa signification.[550] Le sens principal mobilisé dans la description est évidemment la vue, ce qui se répète dans le vocabulaire suédois tout au long du paragraphe : « fick syn på » (littéralement, « avoir vue sur ») ; « blicka opp » (« lever un regard ») ; « blick » (« un coup d'œil »). La scène de la fascination illustre la centralité de l'« image de la femme » pour la configuration du réel en question. La description du *Passé d'une femme* est un jeu de regards. Fixant l'image, la protagoniste participe à ce jeu. Comme on a lu, l'homme, en position verticale, *ne regarde pas* la femme ; Tova fixe la femme de l'image ; la femme de l'image regarde l'homme ; l'homme fixe quelque chose qui sort du cadre et que la protagoniste nomme d'abord « l'avenir ».

Examinons alors la chaîne des échanges de regards qui illustrent la quête de Tova déjà mentionnée au premier chapitre, sa recherche « malgré des échecs répétés » d'un « côte à côte » passionnel[551]. Il s'agit ici aussi d'une scène où Tova se rend compte du caractère d'une certaine passion[552] féminine et de la façon dont cette passion est liée à la passivité. Elle fixe la femme qui se trouve aux pieds de l'homme[553], levant un

---

[549] Le mot fascination vient du latin *fascinum*, le sexe en érection, le phallus. Ce vocabulaire et l'« érotisme » romain sont étudiés par Pascal Quignard dans *Le sexe et l'effroi*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

[550] Cette scène dans *Les hommes ne peuvent être violés* – tout comme le rêve de la femme-géante dans le palais de glace dont il a été question plus tôt – se rend plutôt bien à une analyse lacunienne. Si le premier fait référence au stade du miroir, ici, il s'agit de la naissance du désir et de la signification. Voir Jacques Lacan, « La signification du phallus. Die Bedeutung des Phallus », Écrits 2. Nouvelle édition, Paris, Éditions du Seuil, 1966/1999, 170 : « Le phallus est le signifiant privilégié de cette marque où la part du logos se conjoint à l'avènement du désir. (…) il ne peut jouer son rôle que voilé ». On verra tout à l'heure de quel désir il s'agit.

[551] Tikkanen, 10. En suédois : « trots att hon har misslyckats flera gånger. […] Hon tror att mänskor ska kunna … [s]tå i bredd… »

[552] Dans une lecture lacunienne, cette passion est un autre indice de la naissance simultanée de la signification et du désir. Lacan parle de l'opposition entre le signifiant et le signifié en évoquant leur relation « passionnelle », *op. cit.*, 166 : « le signifiant a fonction active dans la détermination des effets où le signifiable apparaît comme subissant sa marque, en devenant par cette passion le signifié. Cette passion du signifiant dès lors devient une dimension nouvelle de la condition humaine en tant que ce n'est pas seulement l'homme qui parle, mais que dans l'homme et par l'homme ça parle, que sa nature devient tissée par des effets où se retrouvent la structure du langage dont il devient la matière, et que par là résonne en lui, au-delà de tout ce qu'a pu concevoir la psychologie des idées, la relation de la parole. »

[553] Comme Marie Magdeleine, la pècheresse repentie, souvent peinte habillée au rouge, au pieds de Christ.

regard vers celui qui ne la regarde pas le regardant, et elle voit cette image sous une nouvelle lumière à son retour au travail deux jours après le viol. Ici, l'utilisation du présent, qu'on avait lu comme la marque du quotidien, du général, est complétée par les adverbes (« aujourd'hui », « maintenant ») qui immédiatisent la narration :

> Aujourd'hui, elle regarde cette illustration d'un autre œil. À moins qu'elle ne voie, maintenant, pour la première fois ce qu'elle a compris depuis le début, sans aller jusqu'au bout de sa pensée. (44)
> L'espace d'un instant, elle voit tout sous un autre éclairage. (45)[554]
>
> Idag ser hon pärmbilden på ett annat sätt en förut. Eller kanske ser hon först nu vad hon har uppfattat från början men aldrig tänkt ut. (33)
> I en blink ser hon allting i helt ny belysning. (34)

Le passage commence avec le mot « aujourd'hui », qui souligne le caractère soudain, contemporain du moment de la narration, de l'« illumination ». Le « à moins que » accentue, par contre, l'incertitude quant au fait de situer exactement le moment de l'illumination. Il s'agit d'une illumination à la fois intellectuelle et émotionnelle – après cela, Tova ne peut plus revenir à la situation d'avant : l'illumination concerne aussi bien le passé que le futur et sort, dans ce sens-là, du temps chronologique. Ce qui est important, ce n'est pas le fait d'avoir « compris », mais le moment où elle *voit pour la première fois*. Les verbes utilisés sont, à nouveau, le verbe « voir »/ « regarder » (« se ») et, pour la première fois, le verbe « tänka ut », « élaborer » ou « esquisser », que la version française publiée (citée ci-dessus) traduit par « aller jusqu'au bout de sa pensée ». « Voir » est clairement utilisé ici dans son sens métaphorique, parce qu'en fait, elle voit, à ce moment-là, et « en un coup d'œil » (« i en blink ») quelque chose qui *ne figure pas* sur la couverture.

Que voit-elle ? Il s'agit d'une prise de conscience féministe. Cette illumination est le résultat d'un processus de pensée en quelque sorte souterrain, et qui accède maintenant à la conscience :

> Le livre est certes intitulé *Le Passé d'une femme* et c'est la robe rouge cerise qui attire les regards. Mais ce n'est pas elle qui est au centre de l'histoire. C'est lui, cet homme en frac. C'est son honneur, à lui, qui est en jeu.
> La fermeté de son regard n'est nullement le signe d'une volonté de forcer l'avenir de façon générale. C'est son rival qu'il vise. Et il se tient juste en dehors du champ de l'image, ce scélérat qui a outragé la femme à la peau de lait et à la robe décolletée. Peut-être lui a-t-il baisé le pied, ou lui a-t-il fait parvenir un billet enflammé, peut-être l'a-t-il incitée à laisser tomber derrière le magnolia un mouchoir plein de promesses.
> C'est pourquoi cet homme en frac regarde aussi fixement en dehors du cadre, vers la

[554] Tr. mod. HR.

droite. Ses droits de propriété sont menacés. (44)[555]

Maintenant, la protagoniste interprète la scène différemment, et sa nouvelle interprétation brise la fascination qu'exerçait sur elle cette image.[556] Pour la première fois, elle imagine une scène où « ce n'est pas elle qui est au centre de l'histoire ». Dans cette nouvelle interprétation, il s'agit de l'homme, et de ce qu'il voit au-delà de la couverture, en-dehors du cadre, la chose vers laquelle son regard est fixé. L'objet du regard de l'homme n'est pas son avenir glorieux mais un autre homme, plus spécifiquement le rival, celui qui menace sa propriété (la femme) ; il s'agit d'un jeu entre deux hommes, dans lequel le rôle de la femme est maintenant, pour Tova, redéfini : de central (sujet), elle devient un objet d'échange, une propriété. S'il s'agit d'une scène de jalousie amoureuse où la femme devient secondaire[557], on distingue aussi que le « duel » mis en scène (entre la femme et l'homme) en cache un autre (entre deux hommes). Bref, c'est également une scène de naissance de l'hommo-sexualité.

3.3.1.3 Une prise de conscience féministe

Si dans le « passé de la femme », il ne s'agit pas d'elle, mais d'un duel entre deux hommes, dans le passé de la protagoniste, ces deux hommes sont son ex-mari et son ami, avec lequel elle a eu une liaison. Elle fait ensuite une interprétation de son propre passé, où, en tant que femme, elle devient un jeton entre deux hommes :

> Et elle, elle était la balle qu'ils se renvoyaient pour savoir lequel était le meilleur sur le terrain. […] Peu importe <u>elle</u>. […] Peu importent les femmes. Ce n'est pas d'elles qu' il s'agit, jamais. (69)

> Att hon var bara bollen som de slog mellan sej för att få veta vem som var bäst på plan. […] Strunt i <u>henne</u>. […] Strunt i alla kvinnor. Det är inte dem det gäller, nånsin. (51)

---

[555] « Boken heter visserligen Hennes förflutna och det är den körsbärsröda klänningen som drar blickarna till sej. Men det är ju inte henne hennes förflutna angår. Det är honom, mannen i frack. Det är hans ära det gäller. / Beslutsamheten i hans blick är inte alls ämnad för framtiden som han ska betvinga, sådär i största allmänhet. Han blickar sin rival i ögonen. Strax utanför bilden står han, denne niding, han som skändade den urringade med det mjälla hullet. Kysste hennes vrist eller sände henne en eldig biljett eller lurade henne att tappa spetsnäsduken fylld av löften bakom magnolian eller så. Därför stirrar han stint ut till höger ur bilden. Hans egendom år hotad. » (33-34)

[556] Après avoir « compris » la portée de cette image, la narration dit que la protagoniste est décidée à l'enlever de la porte de son armoire (70).

[557] On peut lire du désir triangulaire par exemple dans René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset, 1961.

Elle se rend compte également que tant qu'elle ne se sera pas remariée, elle sera toujours « la propriété » de son ex-mari. Elle s'appelle toujours Randers, comme son ex-mari, et comme ses deux fils. Elle ne s'est pas détachée de ce rôle où elle est entrée volontiers :

> Quelque part, en son for intérieur, elle croyait encore qu'il allait intervenir et régler son compte au violeur pour elle. N'était-ce pas un de ses anciens biens propres qui avait été profané de la sorte ? (70)
>
> Nånstans innerst inné har hon fortfarande trotta tt han ska ingripa och krossa våldtäksmannen åt henné. Det är i allafall hans föredetta egendom som skändats. (51)

Tova comprend qu'elle a été le ballon dans un jeu dont elle ignorait les règles et les acteurs. Maintenant, les choses vont changer, puisqu'une fois cette compréhension acquise, elle va agir, occuper un des rôles réservés aux acteurs : elle deviendra violeur, elle aussi, pour inverser la configuration.

La compréhension par Tova de sa propre situation semble cristalliser plusieurs points de la configuration en question. Les théories de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) qui ont occupé une grande place dans la pensée structuraliste et ont été reprises depuis, fût-ce de façon critique, par la pensée féministe, portent sur la femme comme objet d'échange (un jeton, justement) dans les sociétés où le lien social est un lien établi entre les hommes au moyen de l'échange des femmes[558]. Cet échange est, chez Lévi-Strauss et dans les interprétations psychanalytiques, en lien avec l'interdiction de l'inceste. L'échange des femmes entre « tribus voisines » s'explique par cette interdiction.[559] Comment situer la conscience de la protagoniste (d)écrite au moment

[558] Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949. L'ouvrage nourrit également la pensée psychanalytique lacunienne. Lévi-Strauss étudie les hommes et les femmes comme deux groupes qui participent à une organisation sociale du travail et des alliances ; le rapport dissymétrique des genres n'est ainsi pas fait de nature.

[559] Désireux d'aller aux « origines » de l'organisation sociétale, Lévi-Strauss n'évoque pas la société parisienne qui l'entoure au moment de l'écriture comme « preuve » de sa théorie, mais se base sur les études effectuées parmi les « sauvages » dans le Mato Grosso et en Amazonie. Il se remémore ses missions dans *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955. Anne Larue évoque le rôle de Dina Dreufys, la femme de Lévi-Strauss, dans « dans les déserts de l'Université française », *Dis Papa, c'était quoi le patriarcat ?*, Donnemarie-Dontilly, Éditions ixe, 2013, 51 : « Le héros [Lévi-Strauss] a décrit sa propre formation, évoqué ses maîtres, raconté ses voyages et ses exploits. Il a souffert de la chaleur, des marécages, des insectes, des serpents, des piranhas. Il a arpenté à cheval des terres inhospitalières, il a bu de l'eau croupie, il a fait face à de multiples dangers… Soudain, au chapitre sur les Nambikwara, on apprend qu'une maladie a frappé tout son groupe, et que sa femme fut la première atteinte. Elle avait pris part à toutes les précédentes expéditions, précise alors le texte, et participé activement aux recherches sur la culture matérielle ; mais elle est si sérieusement malade que son mari la renvoie à la maison. » Dina Dreyfus (1911-1999) est une philosophe et ethnologue, surtout connue comme enseignante (parmi ses étudiantes, Assia Djebar). Voir, Dina Dreyfus, *Écrits*, Christiane Menasseyre & Bertrand Saint-Sernin (éd.), Paris, Hermann, 2013.

de la fascination ? Son illumination, dans ce roman qui (d)écrit la vie sociale de la classe moyenne à Helsinki au milieu des années 1970, concerne le spectacle du « passé d'une femme », un passé qui influence son présent, qui l'empêche d'agir. Ainsi, le roman (d)écrit la naissance d'une conscience qui s'analyse et qui analyse les genres, une conscience qu'on peut qualifier de féministe. Cette conscience a un rapport avec la *cross-identification* mise en scène dans les récits de contre-viol, au moment de l'inversion.

3.3.2 Le fantasme, le réel et le sujet féministe

Pour mettre en scène l'importance de l'inversion et de la *cross-identification* mises en scène dans le roman postnormâle, je vais étudier un débat de la *feminist theory* où il paraît urgent de se pencher sur les fantasmes qui s'articulent au réel du viol. Je vais également revenir sur le roman de Tikkanen, là où le passage qu'on vient d'étudier peut-être éclairé par ce débat. L'article de Judith Butler, « The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess »[560], publié en 1990, pose la question des rapports entre la représentation, le réel et le fantasme. L'article participe à un débat sur la pornographie et sa censure, et Butler y argumente contre les positions qui visent à censurer la représentation pornographique, en critiquant la théorie de la représentation qui serait, selon elle, implicite à ces positions.[561]

3.3.2.1 La censure de l' « obscène »

Le contexte états-unien de l'article est la discussion sur la censure de l'art à la fin des années 1980, quand le sénateur Jesse Helms fit une proposition de loi visant à contrôler le financement public de l'art en rajoutant une clause à la loi qui régulait l'utilisation du financement du NEA (*National Endowment for Arts*). Cette clause avait pour objectif d'interdire « l'obscénité et l'indécence » dans les projets d'art qui bénéficient du financement fédéral. Ce dernier ne pourrait pas, selon la proposition, être utilisé pour :

> promote, disseminate, or provide (1) obscene or indecent materials, including but not limited to depictions of sadomasochism, homo-eroticism, the exploitation of children, or individuals engaged in sex acts; or (2) materials which denigrate the objects of

[560] Judith Butler, « The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess », *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Summer 1990, 2(2) : 105-125.
[561] On parlera de la censure en rapport avec le manque associé au féminin dans le chapitre 4.

> beliefs of the adherents of a particular religion or non-religion; or (3) material which denigrates, debases, or reviles a person, group, or class of citizens on the basis of race, creed, sex, handicap, age or national origin[562]

Selon Butler, la partie (3) sur la discrimination fut inspirée par les propositions de loi visant à réguler la pornographie, initiées quelques années plus tôt par les féministes radicales Andrea Dworkin (1946-2005) et Catherine MacKinnon (née en 1946).[563] Celles-ci considéraient la pornographie comme une forme de discrimination sur la base du sexe/genre. La proposition Helms élargissait la formulation utilisée par Dworkin et MacKinnon : ici, tout matériel pouvant être considéré comme insultant envers les adhérents d'une religion ou d'une non-religion (!) devenait également discriminatoire.[564]

L'article de Butler attire l'attention d'abord sur le fait que les textes qui régulent la représentation de l'obscénité deviennent eux-mêmes des représentations obscènes. La proposition Helms inclut la phrase : « les descriptions du sadomasochisme, de l'homo-érotisme, de l'exploitation des enfants ou des individus engagés dans des actes sexuels ». Or, voulant inscrire dans la loi cette liste de choses à interdire, le texte de loi devient lui-même, selon Butler, obscène, et, ainsi, à interdire. Ce texte vise, plus spécifiquement, à interdire une exposition de photographies de Robert Mapplethorpe, artiste et figure de l'homosexuel qui produit, selon le *Washington Post* cité par Butler, « des photographies, dont quelques-unes sont homo-érotiques ou sadomasochistes, et certaines montrent des enfants qui s'exposent »[565]. Butler lit dans

---

[562] « Helms amendment », cité dans Abby Kalbfleisch, « Federally Funded Art in the United States: Government Actions in Response to Controversy », Master's Thesis, Department of Communication, Media, and Theatre Arts, Eastern Michigan University, 2013, 19, disponible sur : http://commons.emich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1826&context=theses. Traduction HR.

[563] *The Antipornography Civil Rights Ordinance* ou *Dworkin-MacKinnon Antipornography Civil Rights Ordinance*, propositions écrites en 1983 et votées dans trois villes aux États-Unis, mais déclarées chaque fois inconstitutionnelles par les tribunaux d'État et la Cour fédérale.

[564] « promouvoir, diffuser ou fournir (1) des informations obscènes ou indécents, incluant mais non limités à des descriptions du sadomasochisme, de l'homo-érotisme, de l'exploitation des enfants, des individus engagés dans des actes sexuels ; ou (2) des matériaux qui dénigrent les objets de croyance des adhérents à une religion ou à une non-religion ; ou (3) des matériaux qui dénigrent, dévalorisent ou injurient une personne, un groupe ou une classe de citoyens sur la base de leur race, leurs principes, leur sexe, handicap, âge ou origine nationale. » Cette proposition est jugée, par le Sénat, d'entrer en contradiction avec le premier amendement de la Constitution des États-Unis, ce qui, associé aux activités de résistance par certains acteurs dans le monde de l'art, a fait que la proposition a d'abord été mitigée (la partie 2 a été enlevé), et qu'elle n'a pas été accepté par le Sénat même après. La proposition a pourtant provoqué des vives polémiques par rapport à la censure de l'art, et on y fait référence encore quand de débats similaires s'éclatent.

[565] Judith Butler, op. cit., 116-117 : « photographs, some of which are homo-erotic or sado-masochistic, and some that show children exposing themselves ».

la proposition de loi la hantise d'une figure fantasmée de l'homosexuel : la figure d'un gay sadomasochiste qui exploite les enfants.[566] Selon elle, le texte de Helms pourrait alors lui-même être lu comme un exercice pornographique du type de ceux qu'il essaie d'interdire. Si les représentations sont des actes injurieux, la proposition est alors justement une injure envers ceux qu'elle avilit avec cette description. La figure de l'homosexuel évoquée – selon Butler – dans la progression métonymique du texte de la proposition, où l'homo-érotisme s'associe à l'exploitation des enfants, est une construction fantasmatique du même type que la construction fantasmatique des femmes dans la pornographie.

Selon Butler, les arguments brandis pour interdire certaines représentations, présents dans la proposition de Helms mais aussi dans une partie des positions féministes anti-pornographiques, s'appuient sur une théorie implicite du fantasme qu'il faudrait questionner :

> In those anti-pornography positions that favor censorship, there is an implicit theory of fantasy that (…) relies upon a representational realism that conflates the signified of fantasy with its impossible referent and construes « depiction » as an injurious act and, in legal terms, a discriminatory action or « real »-effect. (…) This formulation of representation as injurious action operates through an implicit understanding of fantasy as that which both produces and is produced by representations and which, then, makes possible and enacts precisely the referent of that representation. According to this implicit theory, the real is positioned both before and after its representation: and representation becomes a moment of the reproduction and consolidation of the real.[567]

Selon Butler, dans ces positions favorisant la censure, le fantasme joue le rôle de chaînon manquant entre l'image pornographique et l'action (le réel) pornographique. Ainsi, « la transformation d'une image en un fantasme est suivie par la transformation d'un fantasme en action » (113). Il devient possible de considérer la représentation

[566] Op. cit., 117-118. En même temps, la sexualité lesbienne est complètement absente dans cette pensée, comme remarque Butler : « whereas male homosexuality is thought of as forbidden, lesbian sexuality cannot even enter into the parameters of thought itself; lesbianism is here the phantasm of the phantasm. » (118) Je traduis : « tandis que l'homosexualité mâle est considérée comme interdite, la sexualité lesbienne ne peut même pas entrer dans les paramètres de la pensée ; le lesbianisme est ici le fantôme du fantôme. »

[567] Op. cit., 105-106. « Dans les positions anti-pornographiques qui sont en faveur de la censure, il y a une théorie implicite du fantasme qui (…) s'appuie sur un réalisme représentationnel qui réunie (*conflates*) le signifié du fantasme avec son impossible référent et interprète la « description » comme un acte injurieux et, en termes légaux, une action ou un effet de « réel » discriminatoire. (…) Cette formulation de la représentation comme une action injurieuse s'opère à travers une compréhension implicite du fantasme comme celle qui en même temps produit et est produit par les représentations et qui, ensuite, rend possible et incarne (*enacts*) précisément le référent de cette représentation. Selon cette théorie implicite, le réel est positionné avant et après sa représentation : et la représentation devient un moment de la reproduction et de la consolidation du réel. »

comme un acte discriminatoire uniquement si on établit « des liens de causalité entre la représentation, le fantasme et l'action » (113), explique Butler. Ceci veut également dire qu'on ne peut pas passer de la représentation à l'action sans passer par le fantasme, et que c'est le fantasme qui met en jeu (« *enacts* ») précisément le référent de la représentation, et rien d'autre. On a ainsi présupposé des liens univoques entre la représentation et le réel, des liens qui passent par le fantasme, qui n'a ici que le rôle de consolider le réel ou l'action qui existe déjà.

3.3.2.2 La séparation entre le réel et sa représentation, lié par le fantasme

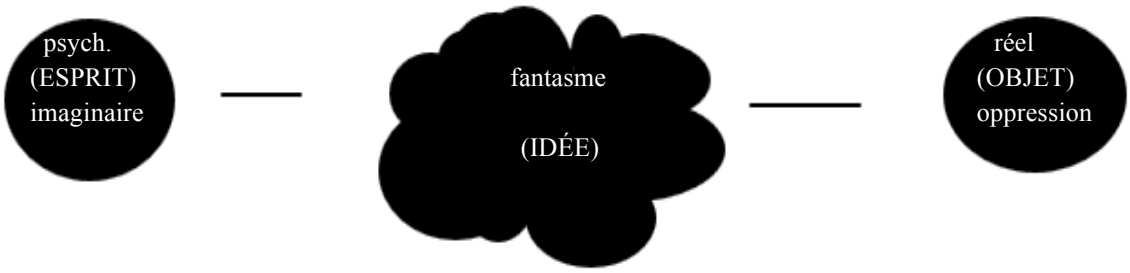
Qu'est-ce que la conception du *representational realism* à laquelle Butler fait référence et sur laquelle repose la théorie du fantasme qu'elle est en train de formuler pour la critiquer ? Ce serait une théorie qui confond ou associe (*conflates*) « le signifié et son impossible référent », une conception naïve d'un lien univoque entre la représentation et le réel. On a vu se développer une idée similaire du « réalisme littéraire du XIX^{e} » dans les conceptions structuralistes mises en scène dans le premier chapitre. Cela témoigne d'une tendance à imputer une conception naïvement réaliste à son « adversaire » et à rendre les choses plus compliquées en rappelant, par exemple, comme le faisait Roland Barthes, le rôle du signifiant comme troisième terme. Ici, le problème du *representational realism* attribué aux théories qui sont en faveur de la censure serait, pour Butler, qu'il ne favorise pas ce qu'elle appelle un « questionnement critique du réel »[568]. La théorie implicite aux positions favorables à la censure pose selon Butler une nette séparation entre « un acte psychique qui reste dans la sphère d'une économie visuelle et un fantasme exécuté où le corps entre littéralement dans ce qui, précédemment, n'était qu'une scène purement visualisée ou fantasmée »[569]. La séparation de ces deux actes, un acte psychique et un acte réel, reflète une certaine binarité de la pensée présente chez Helms et Dworkin-MacKinnon, une binarité implicite, selon Butler, dans le *réalisme représentationnel*.

Dans la philosophie, le courant parfois nommé « réalisme représentationnel » postulerait trois entités : l'objet, l'esprit percevant et l'idée, qui se situe entre le réel et

[568] Op. cit., 105 : « critical problematization of the real ».

[569] Op. cit., 112 : « a psychic act that remains within the orbit of a visual economy, and an enacted fantasy in which the body literally enters what was previously a purely visualized or fantasized scène. »

l'esprit et par lequel il faut toujours passer. L'objet réel n'est pas exprimable pour l'esprit sans le signifié (l'idée) qui « véhicule » l'objet à l'esprit. On peut l'illustrer avec le schéma suivant :



Le réalisme représentationnel.

Dans cette théorie on présupposerait deux entités séparées, et une chaîne qui les lie par un troisième terme. Les liens de causalité qu'explicite Butler sont multiples : ce n'est pas seulement que les partisanes de la censure présupposeraient qu'une image ou une description va faire naître ce qu'elle décrit mais aussi qu'elles présupposent simultanément que ces images et ces descriptions sont basées sur un réel qui leur préexiste.

Cette « théorie implicite » contient alors l'idée que la représentation et le réel sont liés par le fantasme. En effet, ce n'est pas forcément la causalité qui est importante, mais le fait qu'on présuppose une association (*conflation*) des deux phénomènes qui sont, par cet acte, coupés, séparés l'un de l'autre. La position anti-pornographique supposerait, selon Judith Butler, que l'image et l'action soient à la fois liées et séparables l'une de l'autre ; le réalisme représentationnel suppose que le réel (objet) et sa description (corps-esprit) sont liés et ainsi séparés et séparables l'un de l'autre. Judith Butler veut problématiser le troisième terme de cette constellation, le fantasme, qui a ici la place de l'idée ou du signifiant, entre l'esprit (le signifié) et le monde (le référent impossible). Elle mentionne, au début de l'article, que dans la « pratique féministe », la problématisation du réel a toujours eu sa place (105). Or, les positions qui reposent sur le « réalisme représentationnel » ne problématisent pas assez, selon Butler, le concept du réel et se trompent alors forcément sur le rôle du fantasme. Pour Butler, le fantasme est crucial pour la « tâche féministe » qui est « de (re)penser l'avenir », parce que « la théorie féministe dépend de la capacité de

postuler à travers un fantasme (*postulate through fantasy*) un avenir qui n'est pas encore » là (105). Et dans cette conception, le fantasme signifie « ce qui n'est pas encore réel, ce qui est possible ou à venir, ou ce qui fait partie d'une version différente du réel » (105).

On a vu que Judith Butler considère qu'il est important – pour qu'on puisse questionner le réel – de compliquer la conception du fantasme dans le débat sur la représentation (l'image) et le réel (l'acte). Le fantasme ne participe pas, pour elle, à la « reproduction » et à la « consolidation du réel », parce qu'un autre rôle, plus complexe et plus troublant, doit lui être réservé, ce que font déjà nombre de pratiques féministes[570] : la tâche de repenser, ré-imaginer le réel.[571] Je vois un exemple de telles pratiques féministes dans la réflexion que conduit la protagoniste des *Hommes ne peuvent être violés* sur *Le Passé d'une femme.* Ce dernier est en fait une « représentation » du rôle d'une femme dont le rapport avec le « réel » est véhiculé par un fantasme. Ce fantasme se développe dans la narration et devient, pour un moment, précisément ce que cherche Butler : « une scène qui suspend l'action et qui, avec sa suspension, fournit une investigation critique sur ce qui constitue une action » (113). On a vu que l'objet de fascination ou le fantasme est l'image d'un homme et d'une femme que la protagoniste lit – au moment de sa prise de conscience féministe – à la fois comme une scène fantasmatique et réelle. Elle ne s'identifie pas uniquement à la position de la femme, mais elle imagine également les pensées de l'homme. Ainsi, l'identification trouble de la protagoniste est mise en scène, son incapacité à « choisir » une identification à la fois, à une femme ou un homme. Elle est fascinée par la scène qui permet le déploiement de différentes identifications, et en même temps, la description de l'image suspend l'action du point de vue du développement de l'intrigue romanesque. La narration propose, ensuite, le plan d'une action féministe qui questionnera le statut de ce réel et de ce fantasme. La conviction de la protagoniste, sa capacité d'imaginer un réel alternatif au « réel du viol » a un rapport avec une pratique féministe de *cross-identification*.

---

[570] Dont elle ne mentionne pourtant aucune, à part « feminist theory ».

[571] Butler mentionne, après s'être située dans la théorie féministe, deux noms entre parenthèses : « Bartkowski, Haraway ». Dans la liste des œuvres citées, on trouve : Frances Bartkowski, *Feminist Utopias*, Lincoln, University of Nebraska, 1989 et Donna Haraway *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York, Routlege, 1989.

3.3.2.3 Le sujet du fantasme

La prise de position de Butler vise à rendre plus fluides les positions identitaires face à la représentation. Pour ce faire, Judith Butler présente la position anti-pornographique comme une simplification. Ses adversaires – celleux qui sont pour la censure – n'imaginent qu'un seul point d'identification pour la spectatrice face à la représentation pornographique :

> Indeed, the postulation of a single identificatory access to the representation is precisely what stabilizes gender identity; the possibility of a cross-identification spells a kind of gender trouble that the anti-pornography analysis fully suppresses.[572]

Pour Butler, la *cross-identification* – qui témoigne de l'instabilité de l'accès identificatoire à la représentation – est ce qui permet l'élaboration d'une position féministe que les féministes en faveur de la censure devraient prendre en compte, ne serait-ce que pour expliquer leur propre capacité de réflexion critique sur la pornographie.

Dans un texte intitulé « On the Subject of Fantasy »[573], Teresa de Lauretis critique Judith Butler en raison de son incapacité à distinguer le « sujet social » (*subjecthood*) et la subjectivité (*subjectivity*) dans sa conception du fantasme. Selon de Lauretis, Judith Butler confond le sujet en proie au fantasme et le sujet plus ou moins conscient qui raconte le fantasme. Voyons alors quelles sont les conceptions du fantasme de ces deux penseuses de la *feminist theory*. Il est intéressant qu'elles s'appuient toutes les deux, dans leur travail sur le fantasme, sur le même article de Jean Laplanche (1942-2012) et Jean-Bertrand Pontalis (1924-2013), citant le même passage du « Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme ». Il s'agit d'un texte publié en 1964 en français et en 1986 en anglais :

> Le fantasme n'est pas l'objet du désir, il est scène. Dans le fantasme, en effet, le sujet ne vise pas l'objet ou son signe, il figure lui-même dans la séquence d'images. Il ne se représente pas l'objet désiré mais il est représenté participant à la scène, sans que, dans les formes les plus proches de fantasme originaire, une place puisse lui être assignée (d'où le danger, dans la cure analytique, des interprétations qui y prétendent). Conséquences : tout en étant toujours présent dans le fantasme, le sujet peut y être sous une forme désubjectivée, c'est-à-dire dans la syntaxe même de la

[572] *Op. cit.*, 114. D'ailleurs, le postulat d'un seul accès identificatoire face à la représentation stabilise l'identité de genre ; la possibilité d'une cross-identification annonce des troubles dans le genre que l'analyse anti-pornographique réprime complètement.

[573] Teresa de Lauretis, « On the Subject of Fantasy », *Feminisms in the Cinema*, éd. Laura Pietropaolo & Ada Testaferri, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 63-85.

séquence en question.[574]

> Fantasy is not the object of desire, but its setting. In fantasy the subject does not pursue the object or its sign; one appears oneself caught up in the sequence of images. One forms no representation of the desired object, but is oneself represented as participating in the scene although, in the earliest forms of fantasy, one cannot be assigned any fixed place in it (hence the danger, in treatment [and in politics] of interpretations which claim to do so). As a result, the subject, although always present in the fantasy, may be so in a desubjectivized form, that is to say, in the very syntax of the sequence in question.

Butler résume la conception de Laplanche et Pontalis en notant que pour eux, « le fantasme constitue une dimension du réel », ce qu'ils appellent la « réalité psychique ». Elle associe cela avec ce que dit Jacqueline Rose (née en 1949) sur le fantasme comme quelque chose qui « hante et conteste les frontières qui circonscrivent la construction des identités stables »[575]. Le fantasme devient, dans ces conceptions, un endroit ou une « scène » (Laplanche et Pontalis) dans laquelle le sujet est dissimulée, distribuée et cachée. Le fantasme est en effet important pour Butler, dans l'article qui porte sur la censure de la pornographie, précisément parce qu'elle veut parler de l'« impossible localisation » du sujet. Butler veut, en même temps, déplacer le débat autour du sujet et du « réel » vers une discussion de l'identification et de l'action. En fait le concept du réel est souvent remplacé, dans l'article, par les vocables de *l'acte* (sexuel) ou de *l'action*, déplacement conceptuel sur lequel je vais revenir.

La conclusion de Butler sur le statut du fantasme, sa lecture de Laplanche et Pontalis est la suivante : « Il n'y a donc pas, à proprement parler, de sujet qui 'a' un fantasme mais uniquement le fantasme comme scène de la fragmentation et de la dissimulation

---

[574] *Les Temps Modernes*, avril 1964, 1833-1868, 1868 ; traduit en anglais comme « Fantasy and the Origins of Sexuality » in *Formations of Fantasy*, éd. Victor Burgin, James Donald & Cora Kaplan, London, Methuen, 5-34, 26-27. Beaucoup lu aux Etats-Unis dans les études cinématographiques qui réfléchissait au concept de spectateur à la fin des années 1980 et début des années 1990. Voici également les dernières lignes de l'article qui suivent la citation ci-dessus : « D'autre part, dans la mesure où le désir n'est pas pur surgissement de la pulsion, mais est articulé dans la phrase du fantasme, celui-ci est le lieu d'élection des opérations défensives les plus primitives telles que le retournement contre soi, le renversement dans le contraire, la projection, la dénégation ; ces défenses sont même indissolublement liées à la fonction première du fantasme – la mise en scène du désir – s'il est vrai que le désir lui-même se constitue comme interdit, que le conflit est conflit originaire. Quant à savoir qui signe la mise en scène, pour en décider, le psychanalyste ne devrait plus se fier aux seules ressources de sa science ni même à celles du mythe. Il faudrait encore qu'il se fasse philosophe. »

[575] Judith Butler, op. cit., 108. Elle se réfère à Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, London & New York, Verso, 1986.

du sujet »[576]. Or, de Lauretis, qui cite le même passage, n'est pas entièrement d'accord : pour elle, « l'absence du sujet dans le fantasme » est vrai quant au fantasme inconscient que personne n'« a » mais qui ouvre effectivement une scène dans laquelle se trouve pris le sujet. Or, dans la théorie de Laplanche et Pontalis, on trouve également le fantasme en tant que rêverie, où le sujet se raconte, et ce fantasme est plus ou moins lisible, plus ou moins conscient. Dans l'interprétation que fait de Lauretis de Laplanche et Pontalis, il y a bien un sujet « inconscient » dans le fantasme en tant que scène, mais il y a aussi le sujet qui s'imagine dans le fantasme (« a subject who fantasizes herself in the scene »), et dont le fantasme est en fait justement un fantasme de maîtrise, fantasme qui peut contredire son fantasme inconscient.[577]

Teresa de Lauretis remarque que l'argument de Butler se réfère à une double-position, où le sujet est à la fois conscient et inconscient, à la fois là et pas là, puisqu'elle pense le fantasme comme une scène qui suspend l'action et rend possible son analyse critique. Celle qui fait l'analyse critique du fantasme doit en effet être – dans le spectre des sujets du fantasme – plutôt proche du sujet conscient du fantasme, selon de Lauretis. Pour elle, l'analyse critique a une fonction de contrôle du réel/fantasme par le sujet – c'est le support du fantasme de contrôle :

> The *interpretation* of a text's or a scene's multiple significations is the work of analysis, of secondarization, whose subjective purpose *is* mastery and self-possession. […] Butler's is not a silly notion of the nature of fantasy, but it is still an optimistic or, rather, a voluntaristic one. For, in asserting that fantasy suspends action by fostering at the same time a disruption of identity and a critical distance in the viewer of pornography, Butler would have her cake and eat it too: fantasy (pornography) can do no harm.[578]

Aussi bien de Lauretis que Butler pensent que le phénomène de l'identification n'est pas stable. Butler considère que cela dit quelque chose sur l'instabilité des identités et

---

[576] Op. cit., 110 : « There is then, strictly speaking, no subject who has a fantasy, but only fantasy as the scene of the subject's fragmentation and dissimulation. »

[577] Teresa de Lauretis, op. cit., 79 : « On the strength of this theory of fantasy, therefore, there is also a subject who fantasizes herself in the scene and whose fantasy (precisely) is one of mastery; even as that fantasy may be in contradiction with her own unconscious fantasy. »

[578] Teresa de Lauretis, op. cit., 80. « L'interprétation des significations multiples d'un texte ou d'une scène constitue le travail d'analyse, de secondarisation, dont le but subjectif est effectivement la maîtrise et le contrôle de soi. […] la conception de Butler sur la nature du fantasme n'est pas bête mais optimiste ou, plutôt, volontariste. Car, en affirmant que le fantasme suspend l'action en promouvant simultanément une interruption de l'identité et une distance critique chez le spectateur ou la spectatrice de la pornographie, Butler veut le beurre et l'argent du beurre : le fantasme (la pornographie) ne peut pas nuire. »

du réel en général. On ne peut pas localiser l'identité ou le réel, et le « je » de l'affirmation – celui qui peut dire : « j'ai un fantasme de… » – est « toujours déjà défait précisément par ce que le 'je' déclare maîtriser » (110) puisque le fantasme est une scène d'action sans sujet. C'est ici que de Lauretis insiste sur une distinction, chez Laplanche et Pontalis, entre ce qu'elle appelle la « subjectivité » et le « sujet social » : l'instabilité du « je » concerne le sujet du fantasme inconscient, mais dès qu'un fantasme devient lisible, il est le produit d'un processus secondaire (le travail d'analyse) qui stabilise l'organisation du fantasme, et où le « je » a une place claire et fixe. Dans la théorie de Laplanche et Pontalis, il y a alors plusieurs instances de « sujet », dont une instance instable, insconsciente, (la subjectivité) et une instance stable, consciente, (le sujet social). Et c'est justement l'existence de plusieurs instances – multiplication ou division du « point de vue » – qui effectivement défait le contrôle ou la maîtrise exercée par une identification ou un réel prétendument stables. De Lauretis voit que c'est le fantasme inconscient que Butler privilégie, en soulignant l'impossible localisation du sujet. Quant à elle, elle insiste sur la nécessité de distinguer entre les instances du sujet social et du sujet de l'inconscient dans la subjectivité, parce qu'elle veut également vouloir distinguer entre la représentation publique du fantasme (doxa, stéréotype) et le fantasme « privé » ou subjectif.

3.3.2.4 La lecture féministe est-elle une démonstration de maîtrise masculine ?

Judith Butler comprend le fantasme comme une scène qui démontre l'instabilité de la configuration sexuelle tant que celle-ci est fait des identifications impossibles à localiser ou stabiliser (sans fondation). Teresa de Lauretis pense que ce n'est pas le fantasme comme scène qui, en divisant ou dispersant le sujet, rend possible la distance critique avec le fantasme et son analyse. Pour elle, il devient possible d'élaborer le fantasme et de travailler sur lui justement grâce à la division des instances qui permettent à la fois de maîtriser le fantasme et de s'y dissoudre. Si une configuration (historique) de genre devient trop difficile à problématiser, trop stable, dit Butler, il devient également difficile, pour les féministes, de problématiser le « réel » en question pour (re)penser l'avenir. Le réel et le genre sont les produits de leur mise en scène répétitive. En théorisant le fantasme comme une scène avec de multiples points d'identification, on ne reste pas bloquées dans une situation où il y a deux sexes et deux genres qui se correspondent de façon univoque, où les positions

masculine et féminine sont figées, et où le masculin correspond à l'homme, le féminin à la femme. Dès qu'on imagine une configuration de genre comme une scène fantasmatique avec de multiples points d'identification, sa suspension, sa réflexion et son inversion (la *cross-identification*, pour Butler) deviennent possibles.

Je reviens à la lecture du roman de Tikkanen. La scène fantasmatique dont il s'agit dans l'illustration qui fascine la protagoniste postnormâle n'est pas intemporelle ou impossible à localiser elle-même. Elle a un rapport avec la configuration d'un fort et d'une faible, avec le « réel du viol » que la protagoniste voit, dès lors, se dessiner partout autour d'elle, dans la sphère sociale : dans la législation, dans les discours que tiennent les personnages autour d'elle, dans la langue elle-même qui associe l'autorité avec le masculin. Dans la prise de conscience de la protagoniste, il s'agit d'une réalisation de l'historicité et de l'histoire des genres. C'est une prise de conscience ou une lecture féministe de la représentation (la couverture d'un livre) qui remet en doute le statut de ce « réel ». L'image de la couverture évoque un fantasme de « réel du viol », sous l'autorité masculine (de l'auteur Jakob Wasser**mann**). Dans la lecture féministe, ce « réel du viol » devient un objet de réflexion, c'est-à-dire, qu'il fléchit, qu'il devient fluide (ce que permet, peut-être, d'un autre côté, la fluidité de **Wasser**mann[579]). On attaque, ainsi, ce fantasme/réel depuis la position de celle qui agit, dans une pratique féministe. L'identification mobilisée est ainsi à la fois une *cross*- et une double identification. La protagoniste se reconnaît dans la position féminine par son récit de vie : il s'agit, dans les mots de de Lauretis, de « l'emprise d'une identification, construite socialement et intériorisée subjectivement, à la position de la victime ou à la position 'féminine' » (« the hold of a socially constructed and subjectively internalized identification with the victim's or 'feminine' position »)[580]. Or, dans la mesure où elle devient celle qui fait l'analyse de sa propre situation (en tant que lectrice féministe), elle s'identifie également avec une position de maîtrise. Dans la mesure où le « réel » en question se réduit à un « réel de viol », la position active « emprunte » sa force de l'agresseur. Or, la protagoniste a la conviction d'autres réels possibles et imaginables, qui ne sont pas pris en compte par les institutions normâles. C'est pourquoi il est important de défendre un réel/fantasme

[579] « *Wasser* » signifie l'eau en allemand.
[580] Teresa de Lauretis, op. cit., 81.

qui déborde le réel du viol, qui déborde la configuration d'un fort et d'une faible : un réel/fantasme où il y a de la place pour la lectrice féministe.

La prise de conscience de la protagoniste concerne le fait qu'elle voit, pour la première fois, « qu'il ne s'agit pas d'elle » dans cette image qui correspond au « réel du viol » qu'elle est en train de vivre – ce réel qui a un support institutionnel tel qu'elle ne dit à personne qu'elle a été violée. Elle perçoit une distance avec ce réel, ce qui lui permet d'imaginer un autre réel : elle arrive à voir que ce réel n'est qu'un des réels possibles. Une distance analytique lui permet de voir le caractère relatif de ce réel. La protagoniste devient ensuite convaincue – et sa conviction surprend son avocat, le défendeur de la « physique pure » – qu'on peut changer un réel d'apparence immuable. Sa fascination pour l'image se transforme en lecture et ensuite en outil d'émancipation : la confiance que lui donne cette analyse lui donne l'autorité de défendre son fantasme qui a un rapport avec un autre « réel » : un réel où les femmes peuvent violer les hommes. La réflexion de la protagoniste concerne le cadre de sa propre vie, son passé à elle. La représentation du « Passé d'une femme » lie pourtant ses expériences avec une représentation de la féminité ou un fantasme public auquel elle s'identifie tout en lui résistant.

Pour Butler, la maîtrise de l'interprétation dont témoigne le travail de Dworkin a forcément un lien avec la maîtrise exercée, dans le texte pornographique qu'elle lit, par le sujet masculin agressif, parce que, selon elle, Dworkin produit une interprétation univoque du texte pornographique, où les hommes sont ceux qui agissent et les femmes sont des objets, créant une opposition entre deux identifications clairement séparées l'une de l'autre. En conséquence de cette distinction nette, sa position de critique féministe se situe en réalité du côté de l'agression masculine. Bien que Butler admette que Dworkin contribue à démontrer « l'importance du matériel pornographique dans son statut du *texte social* qui facilite certains types de lectures de domination »[581] et bien qu'elle dise qu'elle entre en « alliance paradoxale » avec Dworkin, en écrivant, comme elle, contre les représentations violentes (« violent and violating » 119), elle est en désaccord avec

[581] Judith Butler, op. cit., 114 : « A feminist critic like Dworkin has shown us the importance of pornographic material in its status as *social text* which facilitates certain kinds of readings of domination. »

l'idée de Dworkin selon laquelle la censure pourrait représenter une solution. Butler veut promouvoir une prolifération des représentations, non leur restriction « qui peut seulement déplacer et rediriger la violence qu'elle cherche à prévenir »[582].

La maîtrise dont témoigne Dworkin dans son travail critique se confond avec l'agression si on tient à deux identifications stables et bien distinctes, celle de l'agresseur homme et celle de la victime femme. Butler se demande : « De quelle source la lecture de Dworkin tire-t-elle sa force et sa maîtrise sinon d'une identification avec et d'une réaffectation de la représentation même de l'agression qu'elle abhorre ? »[583] C'est ce point-là que Teresa de Lauretis critique chez Butler, l'idée que Dworkin « emprunterait » sa maîtrise (intellectuelle) forcément de la même « source » que l'agression masculine, et qu'ainsi, l'identification de Dworkin serait, de façon univoque, une identification avec la position masculine qu'elle s'ingénierait à refouler en ne déclarant publiquement que son identification avec la position féminine. Dworkin « tire sa force » également de l'analyse féministe qui est, pour de Lauretis, une position de maîtrise qui ne réfute pas le préjudice social (« *social injury* ») subi par les femmes, mais qui est suscitée par cette injustice :

> [F]eminist analysis and politics have always proceeded concurrently with – indeed have been prompted by – the social injury suffered by women, but the strength of feminism, or what social power it may have, does not disprove that injury. When Butler suggests that the argumentative power or 'interpretive mastery' of a feminist critique of pornography can derive only from an identification with the pornographic fantasy and its representation of aggression, I want to think it is because she, too, simply transposes the theory of the psychoanalytic subject of fantasy to the viewer of a public, industrially produced representation. In equating the pornographic text with the pornographic fantasy, or pornography with fantasy, she conflates fantasy with representation and disregards the different relations of production of fantasy that obtain for the subject in a private or analytic situation, on the one hand, and for the subject in a public context of representation, on the other.[584]

---

[582] Op. cit., 119 : « which can only displace and reroute the violence it seeks to forestall ».

[583] Op. cit., 115 : « From what source does Dworkin's reading draw its own strength and mastery if not through an identification and redeployment of the very representation of agression that she abhors ? »

[584] Teresa de Lauretis, op. cit., 80-81. « [L]'analyse et la politique féministe ont toujours procédé simultanément avec le préjudice social souffert par les femmes – en fait, elles ont été suscitées par lui – mais la force du féminisme, ou le pouvoir social qu'il peut avoir, ne nie pas ce préjudice. Quand Butler avance que le pouvoir argumentatif ou 'la maîtrise interprétative' d'une critique féministe de la pornographie peut uniquement provenir d'une identification avec le fantasme pornographique et sa représentation de l'agression, cela est dû au fait, me semble-t-il, qu'elle projette simplement, elle aussi, la théorie du sujet psychanalytique du fantasme sur le spectateur d'une représentation publique, industriellement produite. En assimilant le texte pornographique à un fantasme pornographique ou la pornographie au fantasme, elle fait de toute représentation un fantasme et ne prend pas en compte les différents rapports de production du fantasme qui prévalent pour le sujet dans une situation privée ou analytique, d'un côté, et pour le sujet dans un contexte de représentation, d'un autre côté. »

Bien que de Lauretis critique Butler pour une position qui n'est pas la sienne mais plutôt celle que Butler attribue à Dworkin,— et telle que la distinction nette entre les positions masculine et féminine situe la maîtrise féministe de façon univoque du côté masculin – quelque chose ici retient mon attention. Butler confond-elle le fantasme avec la représentation en général ? Le but de Butler, c'était de mener un « questionnement critique du réel », et elle voulait critiquer un schéma où le fantasme (pornographique) aurait la place d'un « signifiant » qui relie le réel (pornographique) et la représentation (pornographique). Butler voulait préserver une place différente pour le fantasme, celle du rêve qui trouble le réel, qui donne la possibilité de repenser le réel : comme cela se passe, selon elle, dans les pratiques féministes. Ainsi, elle souhaitait démontrer que le fantasme pornographique est également un trouble du réel, une possibilité de repenser le réel pornographique, qui est la condition préalable d'une prolifération des représentations pornographiques que Butler défend à la place de la censure.

3.3.2.5 Le féminisme comme résistance, le féminisme comme trouble

Si Butler confond le fantasme avec la représentation, c'est parce qu'elle ne veut pas les distinguer complètement l'un de l'autre. Effectivement, il semblerait que la production du fantasme féministe et du fantasme pornographique sont mises, dans le récit de Butler, au même niveau. Butler dit que le fantasme féministe n'a pas un statut différent du fantasme pornographique et vice-versa. C'est là le problème qu'identifie de Lauretis en disant que Butler confond le fantasme et la représentation. Pour de Lauretis, il est important de distinguer différents rapports de production du fantasme. Il y a la représentation industrielle du « réel du viol » dans la pornographie qui prévaut pour le sujet social ; et il y a le fantasme du « réel du viol » qui prévaut pour le sujet dans une situation analytique.

Mais la position de Butler est plus ambiguë. Elle formule dans la même phrase deux choses très différentes : qu'« il est possiblement plus effrayant [pour Dworkin] d'avouer une identification avec celui qui abaisse qu'avec celle qui est abaissée ou

peut-être de ne plus avoir une idée claire du genre qui s'associe à chacune »[585]. Butler veut semer le trouble dans l'identification, perturber l'alliance de Dworkin avec la victime féminine. De Lauretis déplore que Butler ne distingue pas entre des sujets différents, c'est-à-dire, entre différents rapports de production du fantasme, parce qu'ainsi, elle « perd de vue précisément la force imaginaire (inconsciente ?) du fantasme dans la subjectivité de Dworkin ». Ce fantasme est un fantasme féministe :

> For it is the hold of a socially constructed and subjectively internalized identification with the victim's or 'feminine' position, I would speculate, that prevents 'Dworkin' from fantasizing herself in the other place and taking up the aggressor's or 'masculine' position which Butler projects onto her. It is that imaginary identification with the victim's position that both limits the interpretive possibilities for 'Dworkin' as viewer of the pornographic text and makes her feel constricted in a fantasy scenario that her subjecthood will not accept as hers. 'Dworkin' resists seeing herself in the mass-produced pornographic fantasy, in which yet she does see herself. In short, what Butler sees as masculine aggression, to another may look more like feminist resistance.[586]

Paradoxalement, en utilisant 'Dworkin' comme une balle qu'elles se renvoient l'une à l'autre, de Lauretis et Butler veulent toutes les deux « sauver » la possibilité de la résistance féministe. Pour de Lauretis, le féminisme a un rapport avec l'identification « construite socialement et intériorisée subjectivement » avec la position féminine. Pour Butler, le féminisme a un rapport avec une identification trouble ou une *cross-identification* où on perd de vue « une idée claire du genre qui s'associe » à chaque position.

La stabilisation de l'identité de genre dépend toujours, selon Butler, d'une idée qui prétend qu'il existe un seul accès identificatoire à la représentation (« single identificatory access to the representation »)[587]. Elle veut promouvoir une identité instable – une hésitation entre différentes identifications. Ainsi, l'accès (féministe) à la représentation est, pour elle, toujours une *cross-identification* ou une double-

[585] Judith Butler, op. cit., 114 : « it may well be more frightening to acknowlege an identification with the one who debases than with the one who is debased or perhaps no longer to have a clear sense of the gender position of either ».

[586] Teresa de Lauretis, op. cit., 81-82. « Car c'est l'emprise d'une identification socialement construite et intériorisée subjectivement avec la position féminine ou celle de la victime, dirais-je, qui empêche, chez 'Dworkin', le fantasme dans lequel elle jouerait elle-même l'autre rôle, adoptant la position masculine de l'agresseur que Butler projette sur elle. C'est cette identification imaginaire avec la position de la victime qui limite à la fois les possibilités interprétatives de 'Dworkin' en tant que spectatrice du texte pornographique et qui lui fait se sentir enfermée dans un scénario fantasmatique que sa subjectivité ne reconnaît pas pour sien. 'Dworkin' n'accepte pas de se voir elle-même dans le fantasme de la pornographie de masse, dans lequel elle se voit pourtant. Bref, là où Butler voit une agression masculine, une autre pourrait voir une résistance féministe. »

[587] Judith Butler, op. cit., 114.

identification. Or, de Lauretis argumente que Dworkin ne soutient pas cette idée d'« un seul accès identificatoire » mais qu'elle soutient une identification avec le féminin pour des raisons féministes. Dans les deux positions, l'action[588] féministe n'est alors pas la simple reproduction inversée d'une domination, mais puise sa force dans une double identification ; pour Butler, la pratique féministe est à la fois masculine et féminine, puisant ses forces dans une *cross-identification* troublante ; pour de Lauretis, la pratique féministe est une identification subjective et socialement construite avec la position féminine doublée d'une résistance active à cette position. Cette résistance n'est pas en tant que telle à relier avec la position masculine de maîtrise. Si l'action de résister est vue comme masculine, c'est parce que la configuration d'un fort et d'une faible continue à être l'objet d'une production massive, industrielle et hégémonique, du « réel du viol ».

Dans le récit Butlerien, l'instabilité identificatoire a des conséquences sur le rapport entre le fantasme et le réel :

> fantasy constitutes a psychic action (…) fantasy furnishes the psychic overdetermination of meaning which is designated by 'the real.' 'Fantasy' and 'the real' are always already linked. If the phantasmatic remains in tension with the 'real' effects it produces – and there is good reason to understand pornography as the erotic exploitation of this tension – then the 'real' remains permanently within quotations, i.e., 'action' is suspended, or, better yet, pornographic action is always suspended action.[589]

Le fantasme se situe, dans ce récit, toujours en troisième terme, entre l'action (psychique) et l'action (réelle), entre le réel (imaginé) et le réel (littéral), comme l'élément instable qui rend possible une analyse ou une lecture féministe qui vise à repenser les deux éléments. Le fantasme reste la « scène qui suspend l'action et qui, dans cette suspension, fournit une investigation critique de ce qui constitue l'action »[590]. On voit ici le texte de Butler opérer la substitution de « l'action » au « réel » : « alors le 'réel' reste entre guillemets, c'est-à-dire que l''action' est

[588] Qu'il s'agit de la réflexion critique, de la lecture ou d'autres pratiques.

[589] Judith Butler, op. cit., 113. « le fantasme constitue une action psychique (…) le fantasme fournit la surdétermination psychique du sens désigné par le 'réel'. Le 'fantasme' et le 'réel' sont toujours déjà reliés. Si le fantasmatique continue à entrer en tension avec les effets 'réels' qu'il produit – et on peut à juste titre comprendre la pornographie comme l'exploitation érotique de cette tension – alors le 'réel' reste entre guillemets, c'est-à-dire que l''action' est suspendue, ou, mieux encore, que l'action pornographique est toujours une action suspendue. »

[590] Op. cit., 113 : « fantasy is the very scène which *suspends* action and which, in its suspension, provides for a critical investigation of what it is that constitutes action ».

suspendue ». Le lien causal entre la représentation et le réel – soutenu par le fantasme – ne tient jamais tout à fait.

La lecture de l'inversion du viol pointe le fait que la « configuration du réel du viol » a un support institutionnel et psychique fort. *Les Hommes ne peuvent être violés* pose, plus spécifiquement, la question de la validation de l'action féministe. La protagoniste contre-viole un homme, mais ce viol n'est jamais dénoncé, jamais reconnu comme tel publiquement. Paradoxalement, le même manque de validation concerne le premier viol. Si l'action ne peut compter que si elle est prise en compte par l'institution, quel est le rôle du « fantasme » que reproduit la configuration du viol ?[591] La mise en mots de l'inversion du viol signale-t-elle une prolifération des (accès identificatoires aux) représentations, ou consolide-t-elle la même binarité qui soutient le réel du viol ? Comment ancrer l'action dans un récit (de résistance ou de trouble) féministe, de façon qu'elle puisse perturber le support institutionnel et psychique du réel du viol ?

Pour arriver à faire une lecture féministe, la protagoniste a besoin d'un support féministe, donné, dans le roman, par la compagnie d'Alexandra Kollontaï. À côté de l'image de la couverture, la protagoniste a affiché une autre feuille de papier, une citation de Kollontaï : « L'amour et la passion sont des choses importantes, ils ne doivent cependant pas devenir ce qu'il y a de plus important dans la vie d'une femme. » (43)[592] Un entr'elles se forme dans le dialogue qu'entretient la protagoniste avec cette figure féministe, et la narration affirme que : « certains jours, [elle] dialogue avec Kollontaï pendant toute la journée. Pour et contre. Et pourtant. L'important et le plus important. » (43)[593] C'est cet espace de réflexion qui prête une autorité à la conviction de la protagoniste qu'il existe un réel différent, un réel inversé. La figure de la féministe devient une compagne affectionnée et familière du quotidien

[591] Sur l'agir (*agency*) comme l'action validée par l'institution et l'idée de la subalterne comme l'action non-reconnue, voir les travaux de Gayatri Spivak sur sa conception du sujet subalterne, « Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular », *An Aesthetic Education in the Era of Globalisation*, Cambridge Massachusetts & London, Harvard University Press, 2012, 429-442, 432.

[592] Tr. mod. HR. « Kärlek och passion är viktiga ting, men de får inte bli det viktigaste i en kvinnans liv » (33).

[593] « så finns det dagar när [hon] argmenterar med Alexandra Kollontay dan lång. För och emot. Och trots allt. Och viktigt och viktigast. » (33)

de la protagoniste, ce qu'affiche la narration en appelant Kollontaï par son prénom : « Aujourd'hui, elle hoche la tête devant l'évidence des propos d'Alexandra. » (43)[594]

Sortie

On a vu comment le réalisme postnormâle rend évidente une configuration sexuelle normâle dans ce qu'elle a de violent. Ce que j'ai appelle la mise en lumière de la violence quotidienne se réfère à une tactique où la narration du roman cherche à rendre tangible la violence des normes et de la normâlité quotidiennes. Les rapports sexuels dans cette configuration normâle, tant qu'elle se base sur l'hommo-sexualité, ne peuvent pas *ne* pas être violents : le réalisme postnormâle s'applique ainsi à étudier le viol en tant que ce qui « cristallise » la violence du conflit sexuel. L'inversion des genres, avec ses processus de double et de cross-identification, fait partie de ce processus de mise en lumière où on imite les conventions normâles, pour les rendre visibles, et pour les inverser. Ainsi, ai-je dessiné, dans ce chapitre, une clôture référentielle à *avskriva*[595], à imiter et supprimer. C'est cette configuration d'un fort et d'une faible – basée sur une certaine clôture référentielle – d'où la sortie commence à apparaître comme souhaitable, tellement elle rend difficile l'émergence d'un réel différent. Les prochains chapitres continueront à étudier les difficultés de l'expérience du « féminin » dans le schéma hommo-sexuel.

[594] Tr. mod. HR. « Idag nickar hon åt Alexandras självklarheter. » (33) Le fait d'appeler les figures féministes par leurs prénoms, dans la pensée féministe, veut dire quelque chose sur le rapport affectif avec les féministes d'antan. Je remercie Clare Hemmings qui a évoqué cette idée dans l'avant-propos à sa communication à l'Université de Helsinki, le 10 septembre 2013, « Considering Emma », publié dans *European Journal of Women's Studies*, vol. 20 no. 4, November 2013, 334-346.

[595] Imiter par écrit pour renoncer à ; *write off*, voir l'analyse dans le sous-chapitre 3.1.4.

4. Vers un entr'elles

Entrée

L'idée que le plaisir féminin consiste en un mélange indémêlable du plaisir et de la douleur est une idée contextuelle et historique. Dans ce chapitre seront étudiés plusieurs récits qui concernent la sexualité des femmes. Mes lectures du sujet portent d'abord sur un cliché concernant le plaisir chez les femmes. Ainsi, au tournant des années 1980 et 1990, la chercheuse en cinéma et théorie féministe Linda Williams (née en 1946), qui étudie le sadomasochisme dans le film, écrit, comme une apparente évidence, qu'il n'existe pas de « preuves visuelles » du plaisir chez la femme :

> [W]e cannot tell, just by watching, if the actress really enjoys the kiss, the porn actress really orgasms […] We can only see apparent evidence of pain or pleasure. […] [P]ain itself, like pleasure in the woman, offers no incontrovertible visual evidence of its truth since, despite the torturer's ability to produce it, he cannot know the world of pain.[596]

Linda Williams utilise ici le « nous » dont on a étudié le fonctionnement dans le premier chapitre : le « nous » qui réunit une communauté de lecture qui sera d'accord sur l'argument en question. Elle parle de l'actrice au féminin et du bourreau ou du tortionnaire au masculin. Le passage n'est pas explicable autrement que par une croyance implicite que le plaisir, « chez l'homme », est visible. Or, on aura appris, lisant le roman de Tikkanen, que ce serait une violence d'interpréter la « décharge » de l'homme violé comme une preuve visuelle de son plaisir. Pourquoi Linda Williams pose-t-elle comme une évidence le fait que « le plaisir chez la femme » est aussi impénétrable que la douleur physique ? Pourquoi fait-elle ce rapprochement entre le plaisir et la douleur ?

Sue Scott et Stevie Jackson (né en 1951), chercheuses en sociologie et études de genre, étudient, dans le dernier chapitre de leur livre *Theorizing Sexuality*, publié en 2010, la « sexualité ordinaire ». Illes affirment alors que la mise en mots par des

[596] Linda Williams, « Power, Pleasure, and Perversion: Sadomasochistic Film Pornography », *Representations*, no 27, Summer 1989, 37-65, 48. « [N]ous ne pouvons pas dire, en regardant simplement, si l'actrice jouit vraiment du baiser, si l'actrice porno a vraiment un orgasme […] Nous pouvons seulement voir la preuve apparente de la douleur ou du plaisir. […] [L]a douleur en soi, comme le plaisir chez la femme, n'offre pas de preuve visuelle indéniable de sa vérité car, malgré la capacité du bourreau à la produire, il ne peut pas connaître le monde de la douleur. »

femmes de l'expérience de l'orgasme dans des entretiens sociologiques dans les années 1990 continue à convoquer le topos du mystère qui est, pour Scott et Jackson, « une fiction sociale avec des effets réels ». Partant d'une distinction supposément claire entre deux sexes/genres, illes réfèrent les études sociologiques ainsi[597] :

> Physical reflexes, including those associated with orgasm, happen in women's, as well as men's, bodies. Women, however, rarely describe orgasm in purely physical terms; it has become bound up with mystical ideas of ecstasy and transcendence and associated with the romantic trappings of love and intimacy (Roberts et al. 1995; Potts 2000). Women may thus unwittingly collude in the social definition of their orgasms as somehow more mysterious than those of men. This mystery is, then, a widely believed social fiction with real effects – and, to quote an old sociological maxim, if something is defined as real, it is real in its consequences (Thomas 1923).[598]

Scott et Jackson comparent ici tout de suite l'orgasme des femmes à celui des hommes. Les femmes sont ensuite accusées de connivence involontaire avec la « définition sociale de leurs orgasmes ». La conception de l'orgasme – et du corps – reste ici bi-genré, et le passage présuppose une autre fiction ou définition sociale de l'orgasme, celle « purement physique » qui apparaît « dans les corps des hommes ».

Ces passages peuvent être lus comme des variations de la conception lacunienne de la « jouissance féminine ». Ils décrivent une sexualité de sens commun, d'apparence binaire mais en réalité hommo-sexuelle, qu'on va explorer. Chez Lacan, le plaisir et la jouissance se nouent autour de l'Énigme de la femme, dont la mise en mots dans le roman postnormâle sera étudiée dans ce chapitre. Dans la « clôture » en question, ce qui rompt avec ce qui est facilement mis en mots, avec la phrase réaliste, ce qui pose les limites de la vision réaliste – que ça soit dans le (télé)visuel, dans le roman ou dans la théorie – apparait comme ayant un rapport avec le « plaisir chez la femme » : le « féminin » apparait comme le point aveugle du regard normâle. Je chercherai, par la

---

[597] Les chercheuses ne comptent donc aucunement les corps qui n'entrent pas dans les catégories 'hommes' et 'femmes'. Ils perpétuent ainsi l'exclusion des corps trans et intersexe du domaine de la « sexualité ordinaire ».

[598] Sue Scott & Stevie Jackson, « Concluding thoughts on ordinary sexuality », *Theorizing Sexuality*, Maidenhead & New York, McGraw Hill Open University Press, 2010, 153-154. « Les réflexes physiques, ceux associés à l'orgasme y compris, ont lieu aussi bien dans les corps des femmes que dans les corps des hommes. Les femmes décrivent pourtant rarement l'orgasme dans des termes purement physiques ; il est étroitement lié à des idées mystiques de l'extase et de la transcendance et associé avec les aléas de l'amour et de l'intimité romantique (Roberts et al. 1995 ; Potts 2000). Les femmes peuvent ainsi, à leur insu, être de connivence avec la définition sociale de leurs orgasmes en tant que curieusement plus mystérieux que ceux des hommes. Ce mystère s'avère une fiction sociale largement reconnue avec des effets réels – et, pour citer une vieille maxime sociologique, si quelque chose est défini comme réel, il est réel dans ses conséquences (Thomas 1923). »

suite, à situer cette idée du plaisir inconnu de la femme – qui, prise comme telle, est sans doute trop globale dans sa portée – dans l'espace référentiel qui dessine le fond à partir duquel elle devient compréhensible.

Je porterai donc ici mon attention sur des passages du roman postnormâle qui (d)écrivent des rapports sexuels qui, en principe (mais pas toujours en pratique), mettent en jeu la jouissance. Pour finir, je verrai comment, dans les romans des années 2000, les expériences lesbiennes sont mises en mots. Je chercherai ensuite, notamment à travers une discussion théorique sur la représentation lesbienne avec Teresa de Lauretis, à voir quel type d'espace féministe se conjugue avec l'activité sexuelle féminine qui peine à se mettre en mots dans la sphère hommo-sexuelle. Quel type d'entr'elles, pour le désir-femme ?

4.1 Le récit de la « jouissance féminine »

Le Carnet d'or participe à un discours sur l'orgasme féminin dans sa tentative de mettre en mots la position paradoxale des « femmes libres ». Le roman présente plusieurs clichés concernant la « jouissance » des femmes, en ce qu'il cherche à étudier le conflit entre l'émotion et la technique ou entre l'amour et le « sexe ». Dans *Les hommes ne peuvent être violés*, la protagoniste cherche à connaître la « face » de la jouissance qui lui échappe. La jouissance sexuelle est, dans ces romans féministes des années 1970, mise en mots comme quelque chose qui excède les limites de la maîtrise de soi. Ce qui la rend difficile à (d)écrire, c'est qu'elle n'est pas séparable des conflits sexuels.

4.1.1 Mise en lumière de la sexualité normâle chez Doris Lessing

La protagoniste Anna Wulf, écrivaine en panne, écrit dans son journal jaune des bouts d'un roman inachevé sur Ella (son alter ego), son amie Julia (alter ego de Molly) et son amant Paul (alter ego de Michael). Ella est l'étude, par Anna, d'une « femme ordinaire »[599]. Le récit de la « jouissance féminine » est le récit de l'autre : sa transmission et son cadre masculin sont mis en avant dans le roman pour étudier les

[599] Ella, c'est la concentration de la femme : elle + la, de la langue française, la langue d'amour qui invente « la femme ». Ella travaille d'ailleurs dans la rédaction d'un magazine féminin, et le carnet jaune inclut le récit de son voyage à Paris.

difficultés qu'éprouvent les femmes protagonistes à s'insérer dans le discours sur l' « orgasme féminin », censé témoigner de *leur* jouissance. Ces difficultés ont certes un lien avec la position paradoxale des « femmes libres », toujours définies par leurs relations avec les hommes.[600] Aussi, l'intrigue du roman d'amour[601], que le roman postnormâle commente, dicte pour les protagonistes femmes un champ d'action réduit dont les effets sont lisibles dans ce qu'elles peuvent faire au lit et ce qu'elles peuvent (d)écrire des expériences de la jouissance.

4.1.1.1 « Le sexe est essentiellement émotionnel pour les femmes »

Le journal jaune contient des commentaires qui (d)écrivent les différences genrées de l'expérience de l'acte sexuel. Ces passages mettent en mots les expressions courantes du « discours social » sur ces différences et constituent un travail sur les clichés. D'abord, comme je l'ai déjà dit, les femmes protagonistes expriment une difficulté à écrire sur le « sexe ». Ella réfléchit ainsi :

> Sex. The difficulty of writing about sex, for women, is that sex is best when not thought about, not analysed. Women deliberately choose not to think about technical sex. They get irritable when men talk technically, it's out of self-preservation: they want to preserve the spontaneous emotion that is essential for their satisfaction.
> Sex is essentially emotional for women. How many times has that been written? And yet there's always a point even with the most perceptive and intelligent man, when a woman looks at him across a gulf: he hasn't understood; she suddenly feels alone; hastens to forget the moment, because if she doesn't she would have to think. (219)

Ce commentaire sur les « on dit » du « sexe » construit une opposition genrée et familière entre l'émotion et la technique.[602] Il s'agit de « on dit » dans le sens où c'est une généralisation qui pose deux groupes comme agents du discours social : les hommes et les femmes auraient leurs mots à dire sur le sujet.[603] Notons que les femmes ne sont pas « en proie » à leurs émotions mais qu'elles choisissent de ne pas penser au « sexe technique ». Une femme est ici quelqu'une qui choisit la fidélité à l'émotion, qui refuse d'expliquer le « sexe » par la seule technique. L' « émotion » entre en opposition avec la connaissance et l'analyse qui se situent du côté de la

[600] J'ai étudié cette paradoxe dans la partie 2, et on va y revenir ci-dessous.

[601] Voir 2.2.2. sur la dépendance des femmes du mariage et des hommes.

[602] On a vu comment cette opposition travaille dans l'histoire littéraire française selon Martine Reid : c'est ainsi que les autrices bavardent de l'amour et les auteurs maîtrisent la technique réaliste. Voir partie 2.

[603] Or, on verra que la parole des femmes devrait se faire passer pour une parole masculine, pour se faire entendre, puisque l'autorité de parole reste, chez Lessing, en quelque sorte masculine. Il n'existe pas d'autrice dans le monde d'Anna Wulf, son amant se moque d'elle en l'appelant « woman author », « femme auteur ».

« technè », puisque choisir l'émotion indique choisir une position d'où il devient difficile d' « écrire sur le sexe », parce que le mieux serait de ne pas y penser mais seulement le sentir. Ainsi, on verra que l'autorité des « on dit » dits par « les femmes » posera problème.

Dans la conception des rapports sexuels conflictuels mise en scène, le problème n'est pas tellement l'existence des différentes expériences de l'acte sexuel, mais le fait qu'une expérience est dominée par l'autre : que le discours du savoir technique domine le discours de l'émotion. Pour faire l'analyse de la situation, Ella devient l'observatrice d'une scène où la place de la femme est jouée par sa meilleure amie Julia :

> Julia, myself and Bob sitting in her kitchen gossiping. Bob telling a story about the break-up of a marriage. He says: 'The trouble was sex. Poor bastard, he's got a prick the size of a needle.' Julia: 'I always thought she didn't love him.' Bob, thinking she hadn't heard: 'No, it's always worried him stiff, he's just got a small one.' Julia: 'But she never did love him, anyone could see that just by looking at them together.' Bob, a bit impatient now: 'It's not their faults, poor idiots, the nature was against the whole thing from the start.' Julia: 'Of course it's her fault. She should never have married him if she didn't love him.' Bob, irritated because of her stupidity, begins a long technical explanation... (219)

Les vocabulaires de Julia et de Bob pour parler de l' « incompatibilité » amoureuse sont radicalement différents. Bob a recours, en dernière instance, à la « nature », à la physique pure qu'on ne peut changer alors que pour Julia, ce qui est à la fois décisif et inchangeable, c'est l'émotion. Voilà donc le « cadre » qui régit l'expérience du « sexe » dans le *Carnet d'or* : celui du conflit sexuel, une guerre entre deux points de vue opposés.

4.1.1.2 L'orgasme émotionnel vs. l'orgasme technique

L'opposition émotion/technique qui soutient le conflit sexuel est étudiée du côté des protagonistes femmes, et ce sont également les « femmes » qui sont fendues en deux dans ce conflit : leur jouissance est dédoublée et/ou divisée entre l'orgasme « vaginal » (émotionnel) et l'orgasme « clitoridien » (technique).[604] Or, dans *Le*

[604] Ce type de pensée est lié à une construction sexuelle historique, où les enseignements de la psychanalyse freudienne prennent une place considérable. Cette dernière distingue deux orgasmes chez les femmes. La distinction est liée à la pensée où la femme « devient femme », devient mature, quand elle accède à son vagin via le pénis de l'homme, tandis que le clitoris, « le petit pénis », est associé au plaisir enfantin, quand elle n'est pas encore mature dans sa « féminité », que Freud entend comme une

Carnet d'or, les deux sont « créés » par les hommes. Lisons ce que dit Ella sur ces orgasmes :

> When she first made love with him, during the first few months, what set the seal on the fact that she loved him, and made it possible for her to use the word, was that she immediately experienced orgasm. Vaginal orgasm that is. And she could not have experienced it if she had not loved him. It is the orgasm that is created by the man's need for a woman, and his confidence in that need.
> As time went on, he began to use mechanical means. (I look at the word mechanical—a man wouldn't use it.) Paul began to rely on manipulating her externally, on giving Ella clitoral orgasms. Very exciting. Yet there was always a part of her that resented it. Because she felt that the fact he wanted to, was an expression of his instinctive desire not to commit himself to her. [...] There can be a thousand thrills, sensations, etc., but there is only one real female orgasm and that is when a man, from the whole of his need and desire takes a woman and wants all her response. Everything else is a substitute and a fake, and the most inexperienced woman feels this instinctively. Ella had never experienced clitoral orgasm before Paul, and she told him so, and he was delighted. 'Well, you are a virgin in something, Ella, at least.' But when she told him she had never experienced what she insisted on calling 'a real orgasm' to anything like the same depth before him, he involuntarily frowned, and remarked: 'Do you know that there are eminent physiologists who say women have no physical basis for vaginal orgasm?' 'Then they don't know much, do they?' (220)

Le passage est remarquable dans sa façon de faire apparaître l'absence de désir-femme : c'est un récit de l'hommo-sexualité résumé dans la phrase, « un homme prend une femme ». Si l' « orgasme vaginal » apparait comme une jouissance crée par le désir de l'homme, son désir et besoin de « prendre une femme », l'« orgasme clitoridien » est également créé par l'homme, en tant qu'orgasme mesurable et mécaniquement produit. La sexualité d'Ella n'existe pas sans Paul, on y reviendra.

La sexualité féminine n'est pas une exploration, par la femme, de son corps particulier, mais elle indique sa participation au récit hommo-sexuel, par l'intermédiaire de l'homme. C'est le besoin ou le désir masculin (en tant qu'agir) qui fait exister la jouissance féminine (en tant que subir). Ce récit de sexualité dont dépand la conception de l'orgasme, dans *Le Carnet d'or*, résonne avec le réel du viol tel que je l'ai étudié dans le chapitre précédent. Il n'est pas loin de celui mis en mots en 1949 par Simone de Beauvoir de la manière suivante :

> On a vu qu'au lieu d'intégrer à sa vie individuelle les forces spécifiques la femelle est en proie à l'espèce dont les intérêts sont dissociés de ses fins singulières ; cette

construction sociale : le plaisir du genre qui fait exception à et dépend de l'homme qui se confond avec l'humain. Freud a notamment écrit deux textes différents où il traite la sexualité féminine, dont le deuxième, traduit en français avec le titre « La féminité », publié en 1931, met l'accent sur la féminité en tant que construction sociale. Voir la traduction d'Anne Berman dans *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, 1936, 147-178.

> antinomie atteint chez la femme son paroxysme ; elle s'exprime entre autres par l'opposition de deux organes : le clitoris et le vagin. Au stade infantile, c'est le premier qui est le centre de l'érotisme féminin […] mais il n'est qu'indirectement lié au coït normal, il ne joue aucun rôle dans la procréation. C'est par le vagin que la femme est pénétrée et fécondée ; il ne devient un centre érotique que par l'intervention du mâle et celle-ci constitue toujours une sorte de viol.[605]

On voit comment, dans ce récit, l'accent est mis sur le conflit sexuel, sur un réel sexuel qui culmine, pour la femme, dans une scène qui « constitue toujours une sorte de viol ». Le récit hommo-sexuel est soutenu, pour Simone de Beauvoir, par un continuum entre la procréation et le sexe sans but procréatif, où c'est finalement la « femelle » qui est « en proie à l'espèce ».[606] L'opposition binaire émotion/technique semble ainsi nous ramener à une scène d'origine qui explique tout par la « physique pure » ou la nature de l'espèce humaine.[607]

4.1.1.3 La science de l'orgasme dans les années 1970

Le vocabulaire scientifique ou technique cherche à mesurer la jouissance, et il crée l' « orgasme clitoridien » comme le seul orgasme mesurable. Le tournant des années 1970 est un important moment de vulgarisation de la compréhension scientifique de la « sexualité humaine » surtout en langue anglaise. Les nouvelles méthodes scientifiques essaient alors de mettre en lumière la mystérieuse jouissance féminine. Aux Etats-Unis, les rapports d'Alfred Kinsey *et al.* sur la sexualité « chez le mâle » et « chez la femelle » précèdent la « révolution sexuelle » des années 1960.[608] *Sexual Behavior in the Human Female*, publié en 1953, met en effet l'accent sur les similarités entre les sexualités mâle et femelle et pose un défi à une lecture de Freud[609] – majoritairement acceptée dans la pensée psychanalytique et médicale des années 1950 et qui assimilait une certaine « maturité » féminine à la capacité d'éprouver un orgasme « vaginal » qui dépasse le plaisir enfantin clitoridien. Les rapports Kinsey sont suivis d'une vague de travaux sociologiques et les premières

---

[605] Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Éditions Gallimard, 1949/1976, 147.

[606] David Halperin fait l'analyse de cette conception, la traçant jusqu'à chez Platon. Dans son analyse, tandis que c'est chez la femme qu'on *peut* distinguer le plaisir et la procréation – la femme étant capable de jouir sans pénétration – ça serait plutôt chez l'homme que la jouissance n'est pas séparable de semence. Voir David Halperin, « Why Is Diotima a Woman ? », *One Hundred Years of Homosexuality : And Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990, 113-152.

[607] Cela fait voir comment l'accent mis sur la binarité des genres sous-tend la question du rôle du mâle et de la femelle dans la procréation de l'espèce. Un chemin battu s'il y en a un !

[608] Alfred Kinsey (1894-1956) était un biologiste et un professeur de zoologie, fondateur de l' « Institute for Sex Research » (en 1947) à l'Université d'Indiana, Bloomington.

[609] Je dis bien « une lecture » puisqu'il y en a d'autres possibles.

recherches en « science du sexe », la sexologie, comme le travail de William Masters et Virginia Johnson sur les « réponses sexuelles humaines »[610] et, au début des années 1970, les études féministes sur la jouissance sexuelle des femmes.

L'ouvrage édité par Barbara Ehrenreich (née en 1941), *Re-Making Love: The Feminization of Sex*[611], montre comment l'étude de la sexualité sous-tend celle, par les scientifiques hommes, de la mystérieuse jouissance féminine. Dans cette étude, les autrices expliquent comment la notion de satisfaction sexuelle se concentrait, dans les années 1960 et 1970, presqu'uniquement dans l'orgasme, comme l'élément sexuel qui « peut être compter ». Les autrices voient cela comme, en grande partie, un effet des rapports sexologiques de Kinsey, bien que, l'importance de l'orgasme femelle avait été souligné bien avant, par exemple dans les « manuels » de mariage où on apprenait au mari que sa tache, c'était de procurer l'orgasme à sa femme, un orgasme entièrement dépendant de l'effort du mari que la femme pouvait subir seulement si elle restait passive. La recherche de Masters et Johnson démontrait un « potentiel » orgasmique des femmes beaucoup plus important que celui des hommes. En soulignant la fonction du clitoris dans l'orgasme on visait, en même temps, démontrer scientifiquement que les femmes pouvaient tout à fait atteindre un orgasme sans les hommes.[612] C'est ce discours « scientifique » sur l'orgasme chez les femmes qui est vulgarisé et « entre » dans les chambres à coucher des gens ordinaires, avec, on peut supposer, des effets divers. Le phénomène auquel faisait référence Ella du *Carnet d'or* est celui par lequel l'orgasme clitoridien s'avère « mesurable » et donc, plus *réel*, normâlement, que l' « orgasme vaginal » dont on peine à trouver des preuves physiologiques.

Un incident dans le carnet jaune (d)écrit cet intérêt scientifique ainsi que les limites du savoir posées par une certaine « jouissance féminine ». L'incident thématise surtout les questions suivantes : qui parle (au nom de la science) ? À qui s'adresse-t-il ? De

[610] William. H. Masters & Virginia. E. Johnson, *Human Sexual Response*, Boston, Little Brown and Co, 1966. Tr. fr. Francine Fréhel & Marc Gilbert, *Les Réactions sexuelles*, Paris, Robert Laffont, 1968. Hollywood a récemment saisi de l'histoire de Masters & Johnson dans une série télévisée, crée par Michelle Ashford (à partir du livre de Thomas Maier), *Masters of Sex*, Showtime, États-Unis, 2013.

[611] Barbara Ehrenreich, Elizabeth Hess & Gloria Jacobs, *Re-making Love: The Feminization of Sex*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1986.

[612] Dans ce paragraphe je suis de près un résumé de l'ouvrage d'Ehrenreich *et al*. par Helena Eriksson, *op. cit.*, 21.

quelle expérience parle-t-il ? Quelle position assume-t-il ? Qui domine l'espace discursif[613] ? Il fait voir comment ceux qui se trouvent dans la position de pouvoir mettre en mots et transmettre le « savoir » et le « sens » représentent des points de vue genrés spécifiques. On rencontre donc le professeur Bloodrot, caricature de scientifique qui étudie la sexualité de la « femelle de l'espèce ».[614] C'est l'amant d'Ella, Paul, le médecin, qui raconte l'histoire à Ella :

> 'Something happened at the hospital today that would have amused you,' he said. They were sitting in the dark parked car outside Julia's. She slid across to be near him, and he put his arm around her. She could feel his body shaking with laughter. 'As you know, our august hospital gives lectures every fortnight for the benefit of the staff. Yesterday it was announced that Professor Bloodrot would lecture us on the orgasm in the female swan.' Ella instinctively moved away, and he pulled her back, and said: 'I knew you were going to do that. Sit still and listen. The hall was full—I don't have to tell you. The professor stood up, all six foot three of him, like a buckled foot-rule, with his little white beard wagging, and said he had conclusively proved that female swans do not have an orgasm. He would use this useful scientific discovery as a basis for a short discussion on the nature of the female orgasm in general.' Ella laughed. 'Yes, and I knew you would laugh at just that point. But I haven't finished. It was noticeable that at this point there was a disturbance in the hall. […] people were leaving. Who was leaving? All the women... (221-222)[615]

Le scientifique détermine, avec l'autorité du savoir institutionnel qu'il représente, une version du réel où l'on peut très bien décider d'étudier la « nature de l'orgasme femelle en général » à partir des cygnes. Le passage met en évidence le rôle du narrateur, Paul, celui qui est *sympathique* avec ses amies femmes et qui présente la science de Professeur Bloodrot de manière sarcastique. Or, simultanément, il enveloppe sa maîtresse, Ella, dont il prétend savoir d'avance les réactions, il l'entoure physiquement et par son discours, ce que la narration met en mots : « il l'enveloppa

---

[613] Des sciences aussi bien que de la vulgarisation des sciences, des « on dits ».

[614] C'est peut-être la caricature d'Alfred Kinsey, justement, qui était zoologue, à la base, avant d'étudier la sexualité humaine. « Blood rot » est d'ailleurs un mot vieilli pour un parasite qu'on rencontre chez les animaux, mieux connu sous le nom de « liver fluke », la douve du foie, en français.

[615] « 'Il est arrivé quelque chose qui t'aurait bien amusée, aujourd'hui, à l'hôpital', commença-t-il. Ils étaient assis dans la voiture, devant chez Julia, dans l'obscurité. Elle se laissa glisser de manière à se blottir contre lui, et il l'enveloppa de son bras. Elle le sentait secoué par le rire. 'Comme le sais, notre auguste hôpital organise des conférences tous les quinze jours à l'intention du personnel. Hier, on a annoncé que le Pr. Bloodrot tiendrait une conférence sur l'orgasme chez la femelle du cygne.' Elle s'écarta instinctivement, mais il la ramena contre lui et poursuivit : 'Je savais que tu allais réagir ainsi. Reste tranquille, et écoute. La salle était comble – je n'ai pas besoin de te le dire. Le professeur se dressa, un mètre quatre-vingts, droit comme un i, en hochant sa petite barbiche blanche, et déclara qu'il était parvenu à la conclusion scientifiquement prouvée que les cygnes femelles n'avaient pas d'orgasme. Il allait donc utiliser cette importante découverte comme base d'une brève discussion sur l'orgasme féminin en général.' Ella rit. 'Oui, je savais que tu allais rire maintenant. Mais je n'ai pas fini. Il faut remarquer qu'un embarras s'est clairement manifesté dans la salle. Des gens se levaient pour partir […] Et sais-tu qui partait ? Les femmes… » (331-332, tr. mod. HR)

de son bras » ; « Je savais que tu allais réagir ainsi. Reste tranquille, et écoute. » ; « Oui, je savais que tu allais rire maintenant. Mais je n'ai pas fini. » Il commande Ella avec ses paroles et ses gestes, l'oblige à écouter ce qu'il a à dire, lui.

Le récit met en scène une situation de double contrainte (« *double bind* ») où se trouvent les femmes, participantes muettes (volontairement ou involontairement) dans les scènes où l'autorité de parole revient aux hommes. La réaction remarquable de la part des femmes médecins qui refusent d'écouter le Professeur au sujet de l'orgasme peut-elle être interpretée comme le refus collectif, de la part des femmes, de son autorité sur la question ? Sans doute. Or, le professeur Bloodrot n'est pas capable de l'interpréter ainsi. Il va, par contre, déplorer que ses collègues féminines fassent « preuve d'une telle pruderie » (332). Le professeur commence ainsi sa conférence, en s'adressant aux médecins hommes :

> It was his opinion, he said, based on his researches into the nature of the female swan, that there was no physiological basis for a vaginal orgasm in women… no, don't move away, Ella, really women are most extraordinarily predictable. (221)[616]

Si Ella n'a pas envie non plus d'écouter ce que dit le Professeur/Paul, elle reste pourtant silencieuse et ne s'en va pas. Pourquoi ? De nouveau, c'est Paul qui « l'enveloppe », dans son discours, qui interprète sa réaction silencieuse et la met en mots.

Paul continue, encore, son récit, tenant Ella dans ses bras et l'entourant de ses mots (c'est vraiment un homme qui veut comprendre[617] les femmes) :

> I committed an act of disloyalty to my sex. I followed the women out of the hall. They had all vanished. Very strange, not a woman in sight. At last I found my old friend Stephanie, drinking coffee in the canteen. I sat down beside her. She was definitely withdrawn from me. I said: 'Stephanie, why have you all left our great professor's definitive lecture on sex?' She smiled at me very hostile and with great sweetness and said: 'But my dear Paul, women of any sense know better, after all these centuries, than to interrupt when men start telling them how they feel about sex.' It took me half an hour's hard work and three cups of coffee to make my friend

[616] « C'était son opinion, déclara-t-il, étayée sur des recherches au plus profond de la femelle du cygne, qu'il n'existait pas de base physique chez les femmes pour l'orgasme vaginal… non, ne t'écarte pas, Ella. Les femmes sont vraiment très prévisibles. » (332)

[617] Je pense ici à l'étymologie du mot 'comprendre': « Empr. au lat. class. *compre(he)ndere* (composé de *cum* 'avec' et *prehendere* 'prendre, saisir') littéralement 'saisir ensemble, embrasser quelque chose, entourer quelque chose' d'où 'saisir par l'intelligence, embrasser par la pensée'. » Voir la définition du verbe dans TLFi (Le Tresor de la Langue Francaise informatisé), disponible ici : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

Stephanie like me again.' (222)[618]

Dans la réponse de Stephanie, on entend le double-discours, l'attitude ironique, où elle doit s'engager pour ne pas tomber dans le piège. Elle met en mots précisément la frustration des femmes face à un discours dont les termes sont déjà établis en concordance avec l'hommo-sexualité. L'incident démontre comment les hommes détiennent la parole dans la configuration en question : ils enveloppent les femmes, et interprètent leur gestes. Choisir l'argumentation face à l'homme, c'est s'engager dans un champ où un grand nombre de termes sont déjà établis.[619] Parler, c'est s'engager dans un champ où les femmes personnages du *Carnet d'or* sont prises dans la double contrainte, comme on l'a vu ; elles deviennent le repaire d'une « duplicité » bien prévisible pour un homme qui voudrait les comprendre.

**

Depuis, la recherche en sexologie a produit des approches plus compliquées envers la jouissance des femmes. Il y a notamment les recherches sur le *G-spot*, nommé comme tel en 1981 et popularisé au début des années 1980, associées aux recherches sur l'éjaculation féminine (« *female éjaculation* »)[620]. Un bon exemple de livres féministes qui prend en compte ce travail et les expériences des femmes est l'ouvrage écrit pour les femmes, dans l'effort de vulgarisation et de « *self-help* », par la

[618] « Mais, mon cher Paul, après tant de siècles, les femmes de bon sens sont trop avisées pour interrompre les hommes lorsqu'ils commencent à leur expliquer ce qu'elles éprouvent sexuellement. » (333)

[619] Un jour, probablement en 2014, je discute avec un jeune homme qui est en philosophie analytique. 'Vous faites une thèse en quoi ?', me demande-t-il. 'Je suis en études de genre', je réponds. Il s'intéresse à la question. J'ai à peine de temps de dire deux mots sur mon domaine, qu'il m'interrompt : 'Mais le genre c'est bien plus compliqué, attends que je t'explique.' Je l'interrompt et, fâchée, jouant le jeu de l'expertise, en mâle-incarnation, j'essaie de lui faire comprendre en quoi sa posture n'est pas seulement irrespectueuse de ma position, mais aussi qu'elle se construit dans une contradiction flagrante avec les possibles connaissances qu'il peut détenir des études de genre (qu'il n'a bien sûr jamais étudiées). En vain. Naturellement, il se sent tout à fait légitime dans sa bonne intention de m'expliquer de quoi il s'agit, « dans le genre ». On est ici au cœur du problème. J'ai assisté à un *replay* de cette discussion en 2016, avec un autre homme, enseignant de lycée, et cette fois-ci, j'ai choisi de partir plutôt que de combattre de la parole avec un interlocuteur qui n'était pas disposé à m'accorder la position de celle qui sait. Il s'agit ici de la question de l'autorité de la parole, sur laquelle on reviendra tout à l'heure.

[620] Voir l'article de sexologie Addiego, *et al.*, « Female ejaculation: a case study », *Journal of Sex Research*, vol. 17 : 1, 1981, 13-21. L'ouvrage qui popularise ce travail, Alice Kahn Ladas, Beverly Whipple & John Perry, *The G-Spot and other discoveries about human sexuality*, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1982.

journaliste et réalisatrice féministe lesbienne Deborah Sundahl (née en 19XX) sur le point G et l'éjaculation chez les femmes.[621] Le tableau qui, dans son livre, résume les orgasmes prend en compte plusieurs facteurs, des muscles et de la technique de mouvements jusqu'aux émotions. La « localisation » de l'orgasme, ici entre « clitoridien » et « utérin », fait toujours apparaître une binarité, mais là, c'est la troisième option de leur mélange qui offre les « plaisirs ultimes » : le point G et l'éjaculation. Le livre participe à entretenir la croyance que la jouissance est, chez la femme, un phénomène supérieur ; d'un autre côté, il encourage les femmes à explorer, elles-mêmes, leurs corps, ce qui contribue quand même à dissiper les « mystères vaginaux ». De plus, « utérine » n'est pas ici la même chose que « vaginal », comme on peut le voir, ce qui change de la binarité vagin/clitoris :

THE DIFFERENT TYPES OF ORGASMS

	Clitoral	**Blended**	**Uterine**
Other names:	vulvic or vaginal	G-spot	none
Nerves:	pudendal	pudendal and pelvic	pelvic
Emotions:	mild	mild to intense	intense to "earth shattering"
Muscles:	first one-third of PC muscles	back two-thirds of PC muscles and uterine muscles	uterine muscles
Technique:	rapid stimulation of clitoris	stimulation of G-spot from slow to faster	deep thrusting that jostles the cervix
Ejaculation:	very difficult or impossible	easy	possible

Les différents types d'orgasmes féminins tels que présentés dans le livre de Deborah Sundahl[622]

4.1.1.4 « Le désir masculin crée le désir d'une femme, ou devrait le créer »

Une histoire légère et « cosmopolite »[623] revient encore sur la fragile existence de la jouissance féminine dans la configuration en question :

[621] Deborah Sundahl, *Female Ejaculation and the G-Spot. Not your mother's orgasm book!*, Alameda, CA, Hunter House Publishers, 2003.
[622] Deborah Sundahl, op. cit., 47.

> Le lendemain matin, l'homme arrive chez Ella sans prévenir. Il a apporté du gin, du tonic, des fleurs ; il crée un jeu autour de la situation de 'L'homme qui vient séduire la fille qu'il a rencontré la veille au soir chez des amis, chargé de fleurs et de gin'. Ella est amusée. Ils boivent, rient et plaisantent. À force de rire, ils se mettent au lit. Ella donne du plaisir. Elle n'éprouve rien, et serait prête à jurer que lui non plus. Car, au moment de la pénétration, elle le sait, ça la traverse, que tout cela, c'est juste une tâche qu'il s'était fixée, rien d'autre. Eh bien, se dit-elle, je fais cela sans aucun sentiment, alors comment puis-je le critiquer ? Ce n'est pas juste. Puis elle pense, rebelle : Mais c'est ça. Le désir masculin crée le désir d'une femme, ou devrait le créer, donc j'ai bien le droit d'être critique.[624]

Ella est ici décidée à explorer le « sexe » sans amour. Or, si on note les actes (d)écrits, sans détail spécifique, on voit que ce qui constitue l'acte sexuel est une scène où elle donne et lui prend. Dans le déséquilibre soutenu par l'opposition binaire de la passivité féminine et de l'activité masculine, le « besoin » ou « désir » de l'homme devrait être suffisant pour créer la jouissance féminine. L'échec tient au fait fait qu'« elle n'éprouve rien » et que l'homme exécute l'acte physiquement, sans exprimer quelque désir profond qui dépasserait finalement, chez lui aussi, la « physique pure », pour créer les conditions de la jouissance féminine. Le sexe culmine dans une soudaine pénétration qui ne fait rien à Ella qui se détache, à ce moment-là, de la scène, pénétrée qu'elle est non par le pénis mais par un savoir : « tout cela, c'est juste une tâche qu'il s'était fixée ». Un désir plus que mécanique ou technique chez l'homme apparaît comme la condition de la jouissance féminine, aussi longtemps que la femme est censée s'abandonner dans les mains de l'homme. Simone de Beauvoir (d)écrit la même chose ainsi : « Il *prend* son plaisir avec elle ; il lui en *donne* ; les mots mêmes n'impliquent pas la réciprocité. »[625]

Ce qu'elle est censée avoir est quelque chose d'autre, une autre jouissance, qui se situe, dans *Le Carnet d'or*, au même niveau que l'« amour ». Quelles seraient alors les

---

[623] Pour vérifier l'état contemporain du cosmopolitisme en question, visiter http://www.cosmopolitan.com/

[624] La traduction de Marianne Véron, 658-659. « Next morning, this man arrives at her flat, unannounced. He has brought gin, tonic, flowers; he makes a game of the situation 'man coming to seduce girl met at a party the night before, bringing flowers and gin'. She is amused. They drink and laugh and make jokes. Out of the laughter, they go to bed. She gives pleasure. She feels nothing, and is even prepared to swear that he feels nothing either. For at the moment of penetration the knowledge goes through her that this is something that he set himself to do and that's all. She thinks: Well, I'm doing this without feeling so why am I criticizing him? It's not fair. Then she thinks, rebellious: But that's the point. The man's desire creates a woman's desire, or should, so I'm right to be critical. » (444.)

[625] Simone de Beauvoir, op. cit., 164.

possibilités d'un vocabulaire amoureux face à la jouissance féminine ? En effet, à l' « orgasme vaginal » correspondent d'autres types de métaphores :

> A vaginal orgasm is emotion and nothing else, felt as emotion and expressed in sensations that are indistinguishable from emotion. The vaginal orgasm is a dissolving in a vague, dark generalized sensation like being swirled in a warm whirlpool. (220)

L'émotion, en tant que *motion*, implique certes un mouvement, mais ce n'est pas un agir conscient, et surtout pas une action ou une tâche à exécuter. Le vocabulaire amoureux parle d'une dissolution, d'un tourbillon d'eau, d'un différent type de mobilité : un mouvement « organique » et étendu à travers le corps. Ce n'est pas quelque chose qu'on peut mesurer sur le corps, dans le clitoris ou le pénis qui renvoient, alors, tous deux, au vocabulaire technique.

En effet, Ella fait la réflexion suivante après la déception procurée par le « sexe sans émotion » :

> She understood suddenly that she would never come with this man. She thought: for women like me, integrity isn't chastity, it isn't fidelity, it isn't any of the old words. Integrity is the orgasm. That is something I haven't any control over. I could never have an orgasm with this man, I can give pleasure and that's all. But why not? Am I saying that I can never come except with a man I love? (322)

L' « orgasme » en question est (d)écrit comme une perte de contrôle, c'est quelque chose qui échappe à la maîtrise de soi. Si c'est cette perte qui constitue « l'intégrité » des femmes, selon Ella, c'est parce qu'elle échappe au vocabulaire de la maîtrise, à l'autorité masculine. L'« orgasme vaginal » rendu par des métaphores de la fluidité, a une fonction par rapport au vocabulaire technique : le deuxième cherche à maîtriser et à comprendre le sexe (là on revient au Professeur Bloodrot et à la gestuelle de Paul), le premier pourrait indiquer une attitude indifférente à la question de la maîtrise, une envie de déplacer le sujet mis en mots, mais elle implique simultanément une perte de maîtrise (volontaire ou involontaire).

Le ton ironique et distancié de la narration change au moment où Ella est simultanément « traversée par le savoir » et pénétrée. A aucun moment la narration ne donne accès aux sentiments de l'homme, puisqu'il s'agit, ici, de l'expérience de la femme, de son savoir à elle, de sa conclusion théorique « rebelle » : « le désir de l'homme crée le désir d'une femme, ou devrait », « elle n'éprouve rien », donc il est en échec. Son savoir à elle a à la fois confirmé et réfuté la configuration sexuelle en

question. En s'autorisant « le droit d'être critique », le coup de « prise de conscience » déplace le réel de la « jouissance féminine ». Elle n'éprouve rien, tant qu'elle n'éprouve pas le « besoin » de l'homme : le besoin que l'homme devrait éprouver envers elle et le besoin qu'elle devrait éprouver envers lui. Toujours est-il que le désir-femme n'existe pas : elle est dans l'impasse puisqu'il ne peut s'agir d'explorer quelque chose qui serait un désir créé par elle, pour elle.

4.1.1.5 Et si le sexe était technique pour les femmes ?

Ella continue sa recherche en sexualité, et le carnet jaune contient encore une histoire cosmopolite où on la voit avec un autre Américain, rencontré dans un avion. Après le dîner, il l'invite dans sa chambre d'hôtel. Ella comprend qu'elle a une « réponse physique » [« *physical response* »] envers lui, et décide de prendre l'initiative, de faire l'amour juste parce qu'elle a envie, sans prendre en compte le « facteur émotionnel » dont elle a prôné l'existence. Elle invite l'homme au lit, lui demandant s'il veut coucher avec elle, et illes se déshabillent :

> In bed, it was a delightful shock of warm tense flesh. (Ella was standing to one side, thinking ironically: Well, well!) He penetrated her almost at once, and came after a few seconds. She was about to console or be tactful, when he rolled on his back, flung up his arms, and exclaimed: 'Boy. Oh boy!'
> (At this point Ella became herself, one person, both of them thinking as one.)
> She lay beside him, controlling physical disappointment, smiling. (320)[626]

De nouveau, on n'a pas de description précise des événements, mais il est clair que la protagoniste ne jouit pas. L'acte est très rapide et semble consister presque uniquement en une pénétration suivie, après quelques secondes, de l' « orgasme » de l'homme (dont on suppose qu'il s'accompagne d'une éjaculation). Ella semble penser qu'il est « venu » trop tôt, et qu'il va être désolé, or l'homme n'a même pas pensé qu'elle pourrait vouloir jouir aussi. On pourrait dire qu'ici, c'est l'une des rares fois où le « corps » d'Ella devient une entité narrée séparément du récit de sexualité normâle. Ella est divisée en deux, comme si elle regardait celle qui est ravie par le contact physique. Or, le moment où ce contact prend fin, sans qu'elle ait joui, elle

[626] « Au lit, ce fut un choc délicieux de chair douce et ferme. (Ella gardait ses distances et se disait d'une voix ironique : eh bien.) Il la pénétra presque aussitôt et se mit à jouir en quelques secondes. Elle allait le consoler, se montrer pleine de tact, mais il se retourna sur le dos, brandit les bras, et s'exclama : 'Eh bien, ca alors !' (Ella redevint elle-même, cohérente et intègre, et réfléchit.) Elle était allongée contre lui et bridait sa déception physique en souriant. » (475-476)

rejoint son corps, et sa déception s'exprime dans la question de ce qu'elle doit maintenant faire, en tant que femme normâle : contrôler ou brider « sa déception physique en souriant ».

L'expérience a quand même réveillé quelque chose en Ella, parce que tout d'un coup, elle se rend compte qu'elle peut jouer le rôle de quelqu'une qui « donne du plaisir ». Si elle peut dire : « Aimeriez-vous coucher avec moi ? », elle peut peut-être continuer à mettre ses envies en mots. Illes recouchent ensemble, et elle a encore l'espoir de pouvoir jouir. C'est à cette fin qu'elle dirige l'acte :

> She made him big, taking her time ; and then said : 'And now, don't be in such a hurry.' He frowned in thought; Ella could see him thinking this out; well, he wasn't stupid—but she was wondering about his wife, about the other women he had had. He came into her; and Ella was thinking: I've never done this before—I'm giving pleasure. Extraordinary; I've never used the phrase before, or even thought of it. With Paul, I went into the dark and ceased to think. The essence of this is, I'm conscious, skilled, discreet—I'm giving pleasure. It has nothing to do with what I had with Paul. But I'm in bed with this man and this is intimacy. His flesh moved in hers, too fast, unsubtle. Again she did not come, and he was roaring with delight, kissing her and shouting: 'Oh boy, oh boy, oh boy!' Ella was thinking: But with Paul, I would have come in that time—so what's wrong?—it's not enough to say, I don't love this man? (322)[627]

La narration met en mot les pensées et les actions d'Ella, mais on y lit également une remarque sur ce qui se passe : « Sa chair bougeait en elle, trop rapide, sans nuance. De nouveau, elle ne jouit pas […] ». Or c'est comme si Ella n'était pas consciente de ce fait « technique » : de nouveau, elle doit prendre en compte le facteur des « émotions », plutôt que de se dire que s'il avait bougé plus lentement, etc. Ces contradictions dans la pensée d'Ella et dans ce qui se passe physiquement sont rendues lisibles dans la narration.

[627] « Elle le caressa jusqu'au paroxysme, en prenant son temps, puis déclara : 'Et maintenant, ne sois pas si pressé.' Il fronça le sourcil pour réfléchir ; Ella voyait la réflexion suivre son chemin ; bon, il n'est pas idiot. Mais elle pensait à sa femme, et aux autres qu'il avait eues. Il la pénétra ; et Ella se disait : je n'avais jamais fait cela : je 'donne du plaisir'. Fait extraordinaire – jamais je n'avais emplyé cette expression. Jamais je n'y avais même pas pensé. Avec Paul, je plongeais dans l'obscurité et je cessais de penser. Le fond de l'histoire, c'est que je suis consciente, compétente et discrète – je donne du plaisir. Cela n'a rien à voir avec ce que je partageais avec Paul. Mais je suis au lit avec cet homme, nous sommes en intimité. Sa chair bougeait en elle, trop rapide, sans nuance. Cette fois encore, elle ne jouit pas, cependant qu'il rugissait de plaisir, qu'il l'embrassait, qu'il s'écriait : 'Oh ! ça alors ! Ça alors !' Elle se disait : Mais avec Paul, cette fois-ci, j'aurais joui – alors, qu'est-ce qui ne va pas ? Il ne suffit pas de décréter : je n'aime pas cet homme. » (477-478)

Les moyens narratifs utilisés dans le roman de Doris Lessing mettent en lumière une distance critique vis-à-vis de la « vraie femme » figurée par Ella, et de son « vrai orgasme » qui devrait être « pure émotion », mais également avec le réel qui mesure l'orgasme à partir des données physiologiques. La mise en scène de l'orgasme dans le roman démontre la façon dont l'opposition binaire homme/femme résonne avec celle du savoir/émotion qui revient à l'opposition mâle/femelle, activité/passivité (et passion). La narration met surtout en lumière les rapports de transmission de savoir et ce qui se passe quand on met en mots la sexualité : le normâle approche de la femme en tant qu' « objet d'étude » ou un corps à envelopper, calmer, faire revenir dans la clôture. Même pour les protagonistes qui sont aussi des écrivaines (Anna et Ella), il faut attribuer le rôle de la « femme » à quelqu'une d'autre au moment où il s'agit de s'observer soi-même : ainsi Anna écrit le roman sur Ella, et Ella observe Julia. Le roman met en lumière le fonctionnement d'un récit hommo-sexuel où le désir-femme peine à se trouver un moyen d'expression : plus on essaie de le saisir, plus il semble s'éloigner. Il n'y a que la femme normâle, produite par le récit hommo-sexuel. L'idée de la femme et de sa jouissance ultime comme énigmatique se produit dans une certaine clôture référentielle que je vais étudier maintenant.

4.1.2 Une « clôture[628] » référentielle

4.1.2.1 La femme comme exception

La discussion sur la jouissance féminine a un rapport avec un moment historique de la pensée scientifique où le « manque » de savoir ou de connaissance se situe du côté des femmes, bref, où la femme est, finalement, une énigme. Cette énigme se cristallise dans une jouissance étrange tellement difficile à (d)écrire qu'on n'arrête pas de répéter l'ignorance de « celui qui parle » sur le fonctionnement ou le « contenu » de cette jouissance. Il est plus facile à continuer à ignorer cette « jouissance », si on peut simultanément associer la « femme » au manque d'action, au silence et à la passivité, dont la passion amoureuse (envers l'homme). On va se pencher sur cette énigme féminine de biais par la lecture d'un article paru dans un numéro des *Cahiers du GRIF*, émanation du Groupe de recherche et d'information féministes, qui fonda ce

[628] Je ne veux pas dire qu'il s'agit d'une clôture hermétiquement fermée. J'imagine une clôture construite pour les moutons, par exemple, faite de piquets en bois et de grillage.

périodique à Bruxelles en 1973. Le numéro date de l'année 1998 et il est intitulé « Le genre de l'histoire ». L'article est écrit par Christine Planté (née en 1957) et porte le titre « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? ».[629] L'autrice, chercheuse en littérature française et études de genre, y traite du paradoxe du positionnement historique de certaines femmes françaises connues au XIX[e] qui apparaissent, pour la recherche, comme des femmes exceptionnelles. Il s'agit d'une interrogation du statut épistémologique de celles-ci en tant que personnages historiques que la recherche féministe tente de mettre en lumière. Christine Planté étudie l'expression de « femmes exceptionnelles » qu'elle cherche à critiquer, puisqu'il s'agit d'un « cliché » :

> Cherchant ici à fonder historiquement et théoriquement ma critique de ce cliché, car c'en est un, dans ses implications et ses enjeux, je partirai de la suggestion du sens commun, qui exerçait aussi bien sa tyrannie dans le siècle de Monsieur Prudhomme et du positivisme : les exceptions sont ce qui confirme la règle. Telle pourrait bien être, en effet, la raison fondamentale de l'irritation que j'éprouve à voir caractériser des femmes en ces termes, et ma question première sera : à quelle règle, à quelle norme, les femmes que l'on dit exceptionnelles, celles qui écrivent en particulier, font-elles exception ? Si l'on veut rendre compte de la complexité des discours critiques et normatifs qui se tiennent à travers le XIX[ème] siècle sur ce point, il faut ici faire intervenir en fait deux niveaux distincts d'exceptionnalité : le sexe féminin comme exception du genre humain, et les femmes exceptionnelles comme exceptions à la norme de leur sexe.[630]

Christine Planté constate ainsi que la femme qui écrit est une exception à des normes et règles spécifiques, historiques, produites dans les discours qui « se tiennent à travers le XIX[ème] siècle ». Or ce régime d'exception contient au moins deux niveaux, l'exception au genre humain et celle que constituent les femmes qui écrivent par rapport aux normes de « leur sexe ». Voilà pourquoi il est important de se demander, tout d'abord, dans quelle mesure les femmes font partie du genre humain.

Christine Planté traite ensuite de nombreux sujets que la pensée féministe travaille depuis la naissance des « droits de l'homme », et que je prends la liberté de résumer, à partir de son article, ainsi :

* la division moderne de l'humanité en « deux espèces »
* la figure féminine de la monstre/rebelle de son genre
* le lien entre « la femme et le féminin »
* le schéma du féminin comme manque

[629] Christine Planté, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? », *Les Cahiers du GRIF*, n. 37-38, Le genre de l'histoire, juin 1988, 90-111.
[630] Christine Planté *op. cit.*, 92.

* la dépendance du féminisme à l'égard de ce schéma
* la mise en parallèle de deux exigences normatives, une réactionnaire et une autre, féministe

Si le discours dont dépend toujours le sujet européen est « né » avec la révolution française et la déclaration des « Droits de l'homme et du citoyen », les femmes constituent dès le début l'exception qui fait la règle de la différence sexuelle. Ils, les citoyens au masculin, seront tous des sujets politiques, tandis que les femmes seront les exceptions à un droit de vote appelé universel[631]. Le groupe des « citoyens » et, par extension, le genre humain en même temps exclut les femmes et les inclut comme exceptions. « La norme de leur sexe » et celle du genre humain leur assignent une place à partir de laquelle l'acte de parole (toute prise de parole publique) devient l'expression d'une situation « paradoxale », ainsi que Joan Scott qualifie, en 1996, la position des penseuses féministes.[632] L'individu qui « naît » avec le discours démocratique et auquel seront concrètement attachés les droits du citoyen, celui qui participe activement à la fraternité, ne peut être une femme, par définition.[633]

Pour en revenir à la configuration avec laquelle travaille la pensée féministe en question et qu'expose l'article de Planté, le deuxième élément important, tout de suite après la question sur le genre humain, est de noter que le sexe, dans cette configuration, est toujours le sexe féminin, comme le démontre son utilisation et déjà l'étymologie du mot latin[634]. La représentante du « sexe », c'est la *section*née, celle à qui il manque quelque chose. Or, en même temps qu'elle est le seul sexe/genre spécifique, le seul qu'il faudra avouer ou préciser[635], il ne lui est pas possible de se

[631] Comme démontre Olympe de Gouges dans son *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), disponible sur internet. Les droits concernent, en plus, les hommes « indépendants » dont l'indépendance est définie sur des critères économiques ; aucune femme ne possède ces droits, ni aucun homme qui n'accède pas à une indépendance économique suffisante.

[632] Joan Scott, *Only Paradoxes to Offer. French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

[633] Tuija Pulkkinen relie la démocratie à la famille, la nation, la race et le sang. Voir Tuija Pulkkinen, « Tradition, Gender and Democracy to Come – Derrida On Fraternity », *Redescriptions. Yearbook of Political Thought, Conceptual History and Feminist Theory*, Berlin, LIT Verlag, 2009, 103-124. (D'ailleurs, la notion de chef de famille n'est supprimée de la législation française qu'en 1970.)

[634] Au sujet du vocabulaire du sexe, genre et différence sexuelle, voir Anne Berger, *Le Grand théâtre du genre : Identités, sexualités et féminismes en « Amérique »*, Paris, Éditions Belin, 2013.

[635] « Femme auteur/écrivain », jamais « homme auteur/écrivain » ; avec l'exception de l'expression générique *grands hommes* qui correspond à « grands auteurs », « grands écrivains » (catégories qui n'existent pas au féminin). Au sujet de ce lexique français, voir Martine Reid, *op. cit.*. Sur le mot autrice, voir également les recherches d'Aurore Evain qui étudie les pièces écrites par des femmes en XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, et a mené une recherche historique des occurrences de l'index « autrice » qui existait dans les dictionnaires et les archives de la Comédie Française – où l'on jouait souvent des

penser comme « un être sexué », dit Planté. D'où son constat en ce qui concerne la « femme auteur » du XIX[e] : « Contrainte à se situer comme être sexué, c'est-à-dire, assignée à une identité inarticulable, si ce n'est comme un *par rapport* à l'homme, telle serait l'impasse dans laquelle la femme *exceptionnelle* se trouve enfermée » (98). Voici donc l'impasse que l'on avait déjà étudiée dans le chapitre deux, exprimée par les « Femmes libres » de Lessing presque exactement dans ces termes-là. Il s'agit des « femmes normâles », dotées d'une identité paradoxale.

4.1.2.2 L'oubli des autrices

Mais revenons un pas en arrière. Christine Planté en vient à cette idée d' « une identité inarticulable, si ce n'est comme un *par rapport* à l'homme » en passant par Jacques Lacan. En effet, pourquoi y aurait-il impossibilité pour la femme à se penser comme être sexué ? Pourquoi penser l'articulation de l'identité de « femme auteur » ou de « femme normâle » par ce manque affirmé, en dernier instance, par Lacan ? On se souvient que Christine Planté était partie de l'idée que le schéma dans lequel la femme exceptionnelle du XIX[e] est « enfermée » se constitue dans les discours critiques et normatifs de son époque, où l'« on pense » en termes de règles et d'exceptions, et à partir du sens commun[636]. On revient à ce que Joan Scott appelle les « discours politiques qui ont produit le féminisme, et auxquels le féminisme faisait appel tout en les remettant en question »[637], paradoxe qui fonde la position des féministes aussi bien que des « femmes exceptionnelles » dont parle Planté. De quels discours s'agit-il ? Et aussi, en quelles langues ?

---

pièces écrites par des femmes jusqu'à la fin du XVIII[e] – moment qui coïncide avec la montée sur scène de l' « actrice » (mais également, d'ailleurs, avec les 'débuts' du courant esthétique du réalisme), où les autrices disparaissent petit à petit de l'avant-scène et le mot même d' « autrice » disparaît complètement des dictionnaires – étrangement « remplacé » par le mot « actrice ». Voir Aurore Evain, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *Sêméion*, Travaux de sémiologie, 6, « Femmes et langues », février 2008, Université Paris Descartes. Disponible : http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A_-Evain.pdf, consulté le 8 juillet 2016.

[636] En effet, le « sens commun » est l'un des termes auquel on fait appel dans ces discours, si l'on pense que c'est également le titre du pamphlet de l'enthousiaste défenseur de la révolution française, Thomas Paine. Dans *Common Sense*, publié au début de la révolution américaine, en 1776, le mot « *female* » apparaît une fois – « Male and female are the distinctions of nature » ; « Les sexes sont la distinction établie par la nature » – mais autrement, le sujet politique du texte est l'homme, « *man* ». Paine défendra plus tard la Révolution française dans son *The Rights of Man*, publié la même année que *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* d'Olympe de Gouges, en 1791.

[637] Joan Scott, *op. cit.*, 3.

On a déclaré les droits de l'homme et du citoyen en français ; *the rights of man* en anglais. En effet le manque de signifiant pour le sexe féminin est lié à une construction historique et contingente des grammaires de certaines langues, où le masculin l'emporte sur le féminin, où le masculin « l'homme/man » est synonyme de l' « humain/human ». Si le masculin s'associe plus facilement avec l'universalité de condition dans ces discours, c'est en liaison avec l'histoire des règles de grammaire des langues française et anglaise et des contextes historiques, politiques et géographiques qui se joignent dans la pensée en question. C'est pour cela que l'affirmation d'un « manque de signifiant universel » semble, pour une chercheuse finnophone, habituée à manier une langue où il n'y a pas de catégories de genre linguistique, d'abord tout sauf évidente.[638]

Pourquoi Christine Planté fait-elle explicitement référence aux élaborations plus tardives que l'époque qu'elle étudie, celles de Jacques Lacan autour du « féminin », en citant le séminaire *Encore*, conduit par ce dernier entre 1972 et 1973 et publié en 1975 ?[639] Voici le passage de l'article de Planté, avec la citation de Lacan :

> Le paradoxe est ici que, à suivre la psychanalyse lacanienne, il y aurait justement impossibilité pour la femme de se situer et de se penser comme être sexué, parce qu'elle ne dispose pas de signifiant pour son sexe :
> 'Il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses qui est la nature des mots, et il faut bien dire que s'il y a quelque chose dont elles-mêmes se plaignent assez pour l'instant, c'est bien de ça – simplement, elles ne savent pas ce qu'elles disent, c'est toute la différence entre elles et moi. (Lacan, *Encore*)
> Contrainte de se situer comme être sexué, c'est-à-dire assignée à une identité inarticulable, si ce n'est comme un par rapport à l'homme, telle serait l'impasse dans laquelle la femme *exceptionnelle* se trouve enfermée.[640]

Dans la pensée féministe, ce n'était pas rare, depuis les années 1970, de concevoir que Lacan avait dit quelque chose d'important sur la façon dont se constitue le féminin et le manque. Le mérite des discours lacuniens est d'élaborer le genre à la fois dans l'optique du « psychique », du « social », du « signe » et du « sens commun ». Ainsi,

---

[638] Pour un travail linguistique à ce sujet, voir le travail de Claire Michard qui dit : « Le sens du féminin ne permet pas l'accès à l'humain général. » ; il existe, selon elle, au début des années 2000, « une dissymétrie sémantique » qui est « toujours actuelle ». Claire Michard, « Le sens du genre en linguistique : critique des évidences zoologiques en sémantique », *Lesbianisme et féminisme. Histoires politiques*, Paris, L'harmattan, 2003, 167-168. Voir aussi son article « Genre et sexe en linguistique : les analyses du masculin générique », *Mots*, 1996, 49.

[639] Jacques Lacan, texte établi par Jacques-Alain Miller, *Le Séminaire Livre XX Encore 1972-1973*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

[640] Christine Planté, *op. cit.*, 97-98. Il faut remarquer que Lacan ne dit pas qu'il n'y a pas de signifiant pour le sexe féminin, par contre, il s'amuse même à le signaler, ce signifiant dans le « *La* » qui, pour Lacan, est bien là. Le manque se situe plutôt du côté du signifié, non du signifiant.

il n'est pas surprenant que nombre d'études littéraires féministes aient pu profiter de cette approche qui ne relègue pas le sexe dans le domaine de l' « anatomie pure » et semble capable d'expliquer, par exemple, la difficulté des femmes à émerger comme autrices.

Or, le retour aux sources lacuniennes est toujours aussi un retour à l'analyse du féminin comme manque, et à l'instauration du nom « Lacan » en tant que celui qui sait quelque chose qu'« elles » ne savent pas. Quand s'ajoute à cela un « oubli » de citer les penseuses qui élaborent la question ou qui ont répondu à l'affirmation polémique de Lacan – pour ne mentionner que deux penseuses qui apportent des réponses sérieuses à cette question de la clôture ou de l'enfermement du normâle, on pense à l'essai « Sorties » (1975) d'Hélène Cixous et à l'ouvrage de Sarah Kofman, *Comment s'en sortir ?* (1983) – on voit comment ce « manque » est capable de se creuser encore. L'autrice ne saisit pas l'occasion de citer les penseuses, au profit du retour de l'autorité lacunienne qu'elle critique, bien sûr, mais sur lequel elle revient pourtant. Pour faire l'analyse du phénomène, « on » est peut-être de nouveau tenté de faire l'analyse du manque du féminin, et si, de nouveau, « on oublie » de citer les penseuses, c'est bon, « on » est dans le cercle vicieux. C'est cette configuration qui a été explorée mais également mise en suspens dans différents courants de la pensée féministe. Au lieu de citer uniquement Jacques Lacan, Christine Planté aurait pu citer des penseuses féministes qui ont proposé des concepts en même temps et après la naissance du « manque de signifiant universel ». Ne pourrait-elle pas se référer, à la fin des années 1980, à des écrits des femmes, leur donnant ainsi un agir comme penseuses et écrivaines, une subjectivité de parole ? Sont-elles vraiment encore des exceptions à la règle, cent ans après l'époque sur laquelle travaille Planté et des dizaines d'années après l' « apprentissage » lacunien ? Cette constitution est-elle historique ou plane-t-elle au-dessus de nous comme un nuage menaçant qui refuse de déverser ses contenus sur nous une fois pour toutes, et de s'en aller ? Pourquoi ce même rapport de dépendance et d'incapacité à sortir de la clôture se reproduit-il dans l'article de Christine Planté quand elle décide consciemment d'attribuer encore une citation à *Encore* donnant ainsi la parole à Lacan plutôt qu'à quelqu'un*e* d'autre ?[641]

[641] Bien sûr, cela ne surprend personne, sachant que la formation universitaire fait tout ce qu'elle peut pour empêcher les étudiantes et étudiants de connaître les penseuses : renouveler le canon académique et ainsi le champ de références obligatoires est un travail extrêmement lent puisqu'il faut toujours

4.1.2.3 Le signifiant – il est là ou pas ?

Je donne maintenant, en toute conscience féministe, à nouveau la parole à Lacan, pour voir ce qu'il a dit des femmes, et non du manque :

> Pour que l'âme trouve à être, on l'en différencie, elle, la femme, et ça d'origine. On la dit-femme, on la diffâme. Ce qui de plus fameux dans l'histoire est resté des femmes, c'est à proprement parler ce qu'on peut en dire d'infamant.[642]

Cette citation m'amène à faire attention à un niveau en particulier, dans ce discours qui est tenu « sur les femmes », « sur le féminin » ou « sur l'être sexué ». Lacan-le Maître, en 1973, dit sans hésiter que dans l'histoire de l'âme et de l'être, *la femme* n'existe que *par* ce qu'on peut *en* dire de *diffamant*. La femme n'est surtout pas *celui* qui dit (encore moins *celle* qui dit), mais *ce dont* on parle, ce qu'on dit-femme. Lacan étudie, en fait, les *on dit* qui constituent le discours social d'une époque, d'une clôture référentielle. Le sens commun qu'il élabore ne conçoit-il donc pas la possibilité de la femme qui parle (en) son nom ? Apparemment non. Ce qu' « on dit », Lacan le redit encore, et cela a le mérite de rendre tangible la perspective normâle du discours qu'il cherche à Maîtriser. Or, il existe une autre histoire des femmes, qui n'est pas prise en compte par Lacan. Celui-ci méprise d'ailleurs les féministes, ne leur donnant pas l'autorité de parole en tant que savoir, ce qui apparaît bien dans la citation de l'article de Christine Planté : « elles ne savent pas ce qu'elles disent ».

S'agit-il donc d'une absence contingente, historique, de « celles qui disent », ou s'agit-il de quelque absence « structurale » qui empêche les femmes de s'exprimer au sujet de leur diffamation ? Pour Lacan, la question est structurale, alors que pour moi, ce qu'il dit est une prise de position politique qui exprime les limites de la situation dans laquelle il se trouve, en tant que Maître qui désire rester Maître de sa clôture. Christine Planté parlait du manque de « signifiant pour son sexe ». La phrase archi-connue de Lacan à ce sujet est la suivante : « il n'y a pas *La* femme, article défini pour

---

recommencer avec la pensée des grands hommes pour pouvoir « entrer » dans le système, se légitimer. Cette thèse est, bien sûr, un exemple de cette dynamique : qu'est-ce qu'a été l'étude de Lacan, pour moi, sinon un purgatoire intellectuel ? Je remercie Lara Cox qui a également travaillé sur la pensée lacunienne dans sa thèse, soutenue en 2012, et de sa remarque sur ce sujet : « Il y a une certaine autosatisfaction à comprendre Lacan qui est plutôt pertinente pour les femmes qui veulent se légitimer dans le monde universitaire », échange informel (sur *Whatsapp*), le 1 septembre 2015.

[642] Jacques Lacan, *op. cit*., 108 (la séance du 13 mars 1973).

désigner l'universel ».[643] Parlant du manque de signifiant pour « *La* femme », on évoque donc une certaine histoire de pensée franco-anglaise où le sujet universel est incarné par l'homme en tant que celui qui parle et où elle n'a pas la parole. Pourquoi ? Simplement parce qu'elle n'est pas définie par l'acte de parole mais par son rapport à l'énigme.

4.1.2.4 L'homme agit, la femme fait énigme : la structure normâle

La philosophe et psychanalyste Monique David-Ménard a, dans son analyse sur les constructions de l'universel chez Lacan, montré l'hésitation de ce dernier entre, d'un côté, une « logique de fonction » homme/femme (fondée sur une réinterprétation du travail du logicien Frege) et de l'autre, le retour de ce qu'elle appelle le « il faut kantien ».[644] Son étude démontre le caractère structural des schémas lacuniens. Selon David-Ménard, Lacan essaie de concevoir l'homme comme « un acte, sans garantie de l'être mais inaugurant une existence » (106). Si l'on revient à la logique de la règle et des exceptions, il conçoit la « fonction homme » comme « ce qui fait exception » aux règles (universelles) qui définissent le masculin. Cela veut dire que ce n'est pas tant le féminin de la « fonction femme » qui ne se définit pas comme universel, mais plutôt le fait que la femme ne peut pas à faire exception à une règle qui définirait le féminin (universel), puisqu'une telle règle n'existe pas. La fonction femme ne se définit pas par rapport à un acte, mais, selon David-Ménard, « renvoie plutôt à une énigme dont Lacan affirme la nécessité » (106) : est femme celle qui est énigmatique puisqu'univers'elles n'est pas. Dans ce schéma, « la femme » est quelque chose dont on a besoin structurellement, comme le marqueur de l'inconnu :

> A contrario, lorsque Lacan dit 'La femme n'existe pas', il n'exprime pas seulement qu'elle ne se définit pas comme universelle dans ce qu'elle a de féminin, mais aussi que sa position sexuée n'est pas un acte qu'on écrirait comme ce qui fait exception à une règle. Certes, elle est en excès par rapport à l'universalité d'une détermination symbolique, mais cet excès ne la fait pas passer à l'existence ; la négation 'pas toute' ne se réfère pas à un acte, elle renvoie plutôt à une énigme … La Femme, énigme pour soi-même et pour les hommes.[645]

---

[643] Jacques Lacan, op. cit., 93 (la séance du 20 février 1973). Quand je pense à combien de doigts, les miens y compris, tapent ces petits mots les yeux visés sur leurs petits écrans, encore en 2016, je ne peux que continuer [sic*k*].

[644] Monique David-Ménard, *Les constructions de l'universel. Psychanalyse, philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

[645] Monique David-Ménard, *op. cit.*, 106.

La nécessité de l'énigme féminin (ce fameux *was will das Weib ?* freudien, bien sûr, encore) pourquoi et pour qui ? David-Ménard décrit la position féminine nécessaire pour la psychanalyse lacunienne : ce n'est pas un acte dont « elle » a besoin pour « passer à l'existence », c'est une énigme qui la définit, l'énigme de La Femme. Certes, chez Lacan les entités femme et homme sont des genres socialement construits et non des « sexes biologiques » relevant de quelque « anatomie pure ». Dans l'histoire de l'« être » qu'étudie la pensée psychanalytique, c'est l'homme qui dit l'âme et qui dit-femme.

Il est difficile de voir en quoi la mise en évidence de cette construction « complique la pensée lacanienne de l'universel », ce qui était l'intention de David-Ménard. Le masculin reste l'acte ; le féminin reste le vide – on reste dans la clôture phallogocentrique où les femmes sont associées au manque. La pensée dont la psychanalyse fait l'analyse ne ferait que renouer les nœuds d'un monde clos qui a toujours besoin de l'énigme de La Femme, puisque c'est l'homme qui « dit-femme ». La fonction masculine est active – c'est lui (celui) qui parle. La fonction féminine est passive, et c'est elle qui n'en sait rien[646]. Dans la conception lacunienne publiée en 1966, avant l'exposition des schémas de l'homme et de la femme, la sexualité des femmes avait déjà été lue par rapport à ce qui fait Énigme :

> L'obscurité sur l'organe vaginal.
> L'aperception d'un interdit, pour oblique qu'en soit le procédé, […]
> Ceci pour la raison que la nature de l'orgasme vaginal garde sa ténèbre inviolée. […]
> Les représentantes du sexe, quelque volume que fasse leur voix chez les psychanalystes, ne semblent pas avoir donné leur meilleur pour la levée de ce sceau.
> […] Un Congrès sur la sexualité féminine n'est pas près de faire peser sur nous la menace du sort de Tirésias.[647]

Lacan appelle les « représentantes du sexe » à lever le « sceau » ou à braver l'interdit, « quelque volume que fasse leur voix ». En même temps, il cherche à décrire la « double contrainte » dans laquelle elles se trouvent. Le « nous » de son texte est en proie à des « on dit » où c'est lui qui parle : Tirésias est un homme qui se transforme

[646] La fonction féminine est celle d'ignorance ou manque du savoir (elle n'en *sait* rien), alors que, ce dont elle ne sait rien, c'est ce dont l'Autorité ne sait rien.
[647] Jacques Lacan, « Pour un Congrès sur la sexualité féminine », Ecrits II, Paris, Éditions du Seuil, 1966/1999, 203-214, 205-206.

en femme et non l'inverse ; c'est toujours le point de vue de *celui* qui parle qui est le point de départ normâle.[648]

4.1.2.5 Celles qui parlent sont là, paradoxalement

C'est dans cette clôture qu'on rencontre Lacan et c'est là où il peut éventuellement disparaître. Après avoir compris la position de Lacan face au savoir et face aux on-dit, je trouve important de dire que je reste perplexe quant à l'histoire du « manque de signifiant » ou le fameux manque de « La » qui désignerait l'universel. De quelle universalité ai-je besoin pour prendre la parole, pour savoir ce que je dis, dans la même mesure, du moins, que Lacan ? Qu'est-ce que l'histoire de la pensée féministe sinon une accumulation de prises de paroles des femmes qui ne se définissent pas principalement par le manque de La***[649], et qui arrivent à (se) dire et faire penser ?

Comme je l'avais déjà remarqué, l'impasse de la femme exceptionnelle mise en mots par Christine Planté ressemble à la position paradoxale de la pensée féministe comme contre-discours et en même temps re-production du discours de pouvoir à la fois, une pensée à côté de la *doxa*. C'est la conception qu'a Joan Scott de l'histoire de la pensée féministe, et elle explique son utilisation du mot « paradoxal » de la manière suivante :

> Ordinary usage carries traces of these formal and aesthetic meanings, but it most often employs "paradox' to mean an opinion that challenges prevailing orthodoxy (literally, it goes against the doxa), that is contrary to received tradition. Paradox marks a position at odds with the dominant one by stressing its difference from it. Those who put into circulation a set of truths that challenge but don't displace orthodox beliefs create a situation that loosely matches the technical definition of paradox.[650]

---

[648] Pour un récit-analyse féministe sur Tirésias et la logique phallocentrique, voir Hèlène Cixous, « Le sexe ou la tête », *Les Cahiers du GRIF*, Numéro thématique Elles consonnent. Femmes et langages II, Volume 13 : 1, 1976, 5-15.

[649] J'en ai assez de toujours revenir au manque : Lacan va ici se transformer en La***.

[650] Joan Scott, *Only Paradoxes to Offer. French feminists and the Rights of Man*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996, 5-6. « L'usage ordinaire du mot 'paradoxe' est toujours porteur de ces significations formelles et esthétiques, mais le plus souvent il désigne une opinion qui pose un défi à l'orthodoxie prédominante (littéralement, qui est contre la doxa), qui est contraire à la tradition reçue. Le paradoxe signale une position qui entre en conflit avec celle dominante, en soulignant sa différence par rapport à cette dernière. Celleux qui font circuler un ensemble de vérités qui questionnent mais ne déplacent pas les croyances orthodoxes créent une situation qui correspond, de façon approximative, à la définition technique du paradoxe. »

Qualifier la pensée féministe de paradoxale, c'est en même temps lui ouvrir une place, une existence continuelle à côté de la *doxa*, depuis la Révolution française, qui marque le point de départ pour Scott. Historicisant la fonction et la position des penseuses qui parlent des droits des femmes, elle fraie un chemin particulier pour la pensée féministe. C'est la tradition de pensée où les droits de l'homme se définissent d'abord et s'incarnent ensuite dans le sexe masculin, qui fait naître la pensée féministe comme le produit paradoxal des forces historiques et langagières.

Voici cette « identité inarticulable si ce n'est comme un *par rapport à* l'homme » dont parlait Christine Planté et que Joan Scott met en lumière en parlant de « paradoxalité ». C'est dans une clôture où on continue à affirmer le manque des penseuses, parleuses et écrivaines, le manque de leurs savoirs, de leurs plaisirs et actions situées, que le « *La* » manquant continue à apparaître. Ce n'est pas normâle qu'*elle* parle, et c'est normâle que le sujet masculin se confonde avec la maîtrise du savoir. C'est dans cette clôture et dans ces discours franco-anglais que je me suis fait attraper par La***.

4.1.3 La maîtrise et sa perte chez Tikkanen

Le roman de Lessing explore le « sexe » et la jouissance en faisant apparaître les limites de la « femme normâle » et d'une construction de savoirs où les femmes sont enveloppées par la parole des hommes. C'est dans cette clôture qu'apparaît le manque de La***. Dans mon chapitre 3, l'analyse du roman de Tikkanen mettait en scène le *grundmönstret*[651] de la configuration binaire et la prise de conscience féministe de la protagoniste. Voyons maintenant comment le récit de sexualité mis en mots dans *Les hommes ne peuvent être violés* arrive à articuler la position de la femme qui fait l'amour et qui jouit.

4.1.3.1 Le passage par le cauchemar, l'évocation d'un réel différent

La protagoniste des *Hommes ne peuvent être violés* fait des cauchemars de viol. Ce passage se situe dans une partie qui brise momentanément plusieurs conventions réalistes pour faire apparaître l'état second de la protagoniste. L'intrusion des

[651] Le « patron de base », voir l'analyse dans la partie 3.

sonorités poétiques, l'absence des signes de ponctuation et l'abondance des adjectifs, surtout de la couleur rouge qui réapparaît en liaison avec l'agression et le viol, en sont les indices. Ce paragraphe se situe juste avant la réplique « je vais te tuer » (89) du violeur, prononcée dans le cauchemar :

> où qu'elle se tourne elle se voit elle-même, béante, déformée comme dans le palais des glaces, à la foire, la femme-tronc [femme-géante] avec sa grande gueule noire au milieu, du rouge cerise qui sort quand elle se met à peler (88)
>
> vart hon ser ser hon sej själv, uppfläkt, förvriden, som på Borgbacken, jättedamen med ett stort svartmuskigt gap i mitten, körsbärsrött som tränger ut när skalet rämnar (64)

La version suédoise accentue la place de la vision dans ce passage : « vart hon ser ser hon sej själv », littéralement traduit par « où qu'elle voie, elle se voit elle-même ». La répétition, en suédois, du son « s », qui se transforme dans la version française en « é » ou « el » (et dans l'évocation d'elles/ailes), fait partie de l'intrusion du langage poétique au sein du récit réaliste, qui sert à marquer le réel du rêve. Le verbe *ser*, voir, se dédouble et la virgule qui séparerait normalement – dans un passage qui respecterait la « phrase naturelle » – les deux verbes, est ici absente.

Dans le rêve, il s'agit des images, des miroirs.[652] Les quatre mots du début constituent une image en miroir :

> hon ser ser hon elle voit voit-elle

C'est une affirmation qui devient une question : « elle voit voit-elle ». C'est aussi le redoublement des « elle » : son rapport avec la femme-géante, l'idéal féminin. Quel idéal ? Le passage se poursuit à coup d'adjectifs. En suédois, *uppfläk* et*, förvriden* sont constitués de prépositions (upp- et för-) qui rappellent les mots anglais « up » et « for », suivi des participes (-fläkt et -vriden) dont le premier veut dire « ouvert » ou « nu » et le deuxième vient du verbe qui signifie à la fois tordre, se tordre, tortiller, tourner. La traduction française publiée compte sur les sonorités : « béante » et « déformée » continuent à répéter le « é ». La femme-géante n'est pourtant pas pleine de rien : elle est pleine du rouge cerise qui sort quand la peau se déchire ou se fend.

[652] Si l'on était tentée de faire une lecture psychanalytique, ce passage s'y prête. On pourrait le lire en liaison avec la théorie du stade-miroir de La***, par exemple. Faisant tourner le sujet autour du manque, on interpréterait le miroir comme celui qui reflète l'image d'une fausse complétude du sujet, alors que le corps n'est jamais, dans son imaginaire, complet. Beaucoup de fantasmes retravailleraient, du coup, ce morcellement du corps. Or mon désir est de ne pas lire les rêves de la protagoniste violée à la lumière du sujet lacunien, pour des raisons qui sont déjà apparues et que j'explicite dans la suite du chapitre.

La traduction dit « elle se met à peler » ; la version suédoise parle de la peau qui se déchire toute seule. Qu'est-ce que cette vision ? La « femme-géante » s'y transforme en fruit dont la peau commence à se déchirer, faisant voir le rouge à l'intérieur. Le rouge est la couleur des cerises, du sang, et, comme on l'a lu, au moment du contre-viol, de la rage. On voit ici encore les effets de la mystérieuse béance de l'imaginaire qui porte sur la femme. Or, pour la protagoniste qui s'apprête à agir, la femme-géante est pleine de rouge : pleine de haine, dont on a vu le rôle dans la préparation au contre-viol.

4.1.3.2 La face inconnue d'elle-même

Quand la protagoniste des *Hommes ne peuvent être violés* commence à suivre son violeur, elle se trouve, un jour, dans une situation où il la surprend sans son déguisement, la perruque et les lunettes de soleil qu'elle porte d'habitude à ses occasions. Or à sa grande surprise, le violeur ne la reconnaît pas. Réfléchissant à ce mystère, la protagoniste se souvient d'un moment où elle était devenue étrangère à ses propres yeux. Il s'agit d'un moment où elle s'était vue, dans le miroir, pendant qu'illes faisaient l'amour avec son ex-amant Kari[653]. Elle a vu quelque chose dans ses yeux qui l'a rendue méconnaissable :

> Les yeux.
> Peut-être y avait-il quelque chose dans ses yeux, ce soir-là.
> Peut-être n'avait-il rien vu d'autre que ses yeux.
> Un jour, elle avait croisé son propre regard sans s'y attendre. C'était au cours de ce week-end avec Kari… (106)[654]

Le « quelque chose » dans les yeux de la protagoniste n'est pas nommé. La version suédoise utilise le mot *det*, ça : « Ça a pu se trouver dans ses yeux, ce soir-là. » Comment concevoir l'acte de « croise[r] son propre regard sans s'y attendre » ou, comme la narration l'exprime en suédois, comment « rencontrer ses propres yeux de manière imprévue » ? Il doit s'agir d'un moment de déconcentration, d'un moment où l'on ne se rend pas compte, tout de suite, de ce qu'on voit.

[653] La confusion entre le violeur et l'ex-amant a été étudiée dans le chapitre précédant, voir 3.1.4.

[654] En suédois : « Ögonen. / Det kan ha funnits i hennes ögon dendär kvällen. / Kanske det var bara ögonen han såg. / Engång har hon mött sina ögon helt oförmodat. Engång dendär weekenden med Kari… » (77)

Le passage explore les limites de la conscience et de la maîtrise de soi. La protagoniste avait ouvert ses yeux pour voir son amant Kari pendant qu'illes font l'amour, parce qu'elle voulait « comprendre un peu mieux de quoi il s'agit et qui il est, ce qu'il veut ». A la place de voir son amant, elle voit d'abord, dans la glace en face, son épaule à lui[655], et ensuite, son visage à elle :

> Elle voit son épaule. Et juste à côté, son propre visage, grand ouvert. Un visage qu'elle n'a jamais rencontré auparavant. (109)[656]

À force de vouloir saisir l'autre, elle *se* voit, mais avec un visage inconnu. Tout semblerait d'abord simpliste : elle *se* voit, croisant son *propre* regard, son *propre* visage. Il s'agit de sa singularité à elle. Or, il s'agit d'un moment où son *propre* visage devient méconnaissable ou étranger à elle-même.[657] Pourquoi ? Parce qu'elle voit quelque chose dans ses yeux. Ce quelque chose indique l'existence d'elle-même comme autre. S'il y a un désir chez elle dont elle ne peut contrôler le surgissement, s'il y a une jouissance dont elle ne peut maîtriser le « spectacle », c'est qu'il y a un autre ou plutôt, une autre, en elle, avec laquelle elle ne s'identifie pas d'habitude. Qui est-ce ?

Le « quelque chose » demande une interprétation, une lecture :

> Avant qu'ils aient eu le temps de dissimuler tout ce qu'ils savaient, Tova lisait ce qu'il y avait dans ses propres yeux. Après Kari [l'amant], elle ne voulut plus les ouvrir à nouveau.
> Qu'est-ce que Martti Wester [le violeur] avait vu dans ses yeux ?
> Quelque chose qu'il n'avait jamais vécu lui-même ? Quelque chose qui faisait qu'il devait haïr et fouler aux pieds ? (109-110)[658]

Si la protagoniste a lu ce qu'elle voyait dans ses yeux, elle ne connaît pas la lecture faite par le violeur de cette « face inconnue ». Elle se demande si c'est quelque chose qu'il n'a jamais éprouvé. Est-ce la jouissance de l'autre ?

---

[655] En suédois *hans axel* est comme en anglais, *his shoulder*, une construction où le pronom possessif est genré. : « Hon ser hans axel. Och bredvid den, vidöppet, sitt eget ansikte. Ett ansikte hon aldrig mött förut. » (79)

[656] Tr. mod. HR.

[657] De nouveau, on resiste à une lecture psychanalytique lacunienne, le retour à sa théorie du stade-miroir et à la fameuse phrase d'Arthur Rimbaud, « Je est un autre », étudié par La***.

[658] « Innan de hann dölja allt de visste läste Tova det som stod i hennes ögon. Efter Kari vil hon aldrig öppna dem igen. / Vad var det Martti Wester såg i hennes ögon? / Nånting som han aldrig upplevt själv? Nånting som gör att han måste trampa ner och hata? »

4.1.3.3 Une chambre ~~à soi~~ d'hôtel

Le fait que le regard, les yeux, deviennent la seule chose signifiante dans le visage inconnu reflète l'importance de la vision dans cette scène d'identification. Le moment où elle croise ses propres yeux est précédé, dans la narration, d'une description de l'endroit où illes se rencontrent. La protagoniste se remémore :

> Une chambre d'hôtel contenant simplement un lit immense, un étroit passage au pied de celui-ci et, sur le mur, quelque chose qui pourrait servir comme un meuble sur lequel écrire, avec des petits placards en bois noble sur les côtés.
> Y écrire était complètement irréalisable, et ni l'un ni l'autre n'avait tenté de s'y asseoir. Une glace était encastrée dedans, à l'arrière, peut-être était-ce une espèce de coiffeuse, mais à la hauteur de l'écriture.
> C'est dans cette glace qu'elle se voit en ouvrant les yeux. Et ce qu'elle voit s'incruste sur sa rétine, elle va toujours s'en souvenir. (106-107)[659]

Il s'agit d'une chambre d'hôtel anonyme. L'histoire d'amour avec Kari est une histoire de sexe pour la protagoniste. C'est une exploration de son désir du corps de l'autre, Kari, qui n'a pas de réplique dans la narration, contrairement à d'autres hommes avec lesquels la protagoniste a fait l'amour.

Elle ne se voit pas dans n'importe quelle glace, mais dans la glace *encastrée* dans « quelque chose » qui se situe « à la hauteur de l'écriture » (« *i skrivhöjd* »), un endroit qui pourrait être une « place pour écrire » (« *en skrivplats* »), mais le miroir pris en compte est peut-être plutôt une coiffeuse. Pourquoi parler de l'écriture ici ? Le désir de connaître est-il également un désir d'inscrire sur le papier ce qui « s'incruste sur sa rétine » ? Or, on remarque qu'il serait *complètement impossible* d'écrire sur ce meuble, et que ni la protagoniste ni son amant n'ont même essayé de s'asseoir devant le « bureau ». Qu'est-ce que cette étrange description de la protagoniste qui se voit à la hauteur de l'écriture ? Qu'indiquent ces circonstances particulières dans lesquelles

[659] « Ett hotellrum som bestod nästan bara av en enorm säng, vid fotändan en smal gång och framme vid väggen nånting som kunde vara en skrivplats med skåp på sidorna i ädelträ. / Som skrivplats var den helt omöjlig och ingen av dem försökte sej heller på att sätta sej där. Den hade en spegel infälld rakt framför, kanske det var nån form av toalettbord fast i skrivhöjd. / I den spegeln ser Tova plötligt sej själv när hon öppnar ögonen. Och det hon ser fastnar på näthinnan, hon kommer alltid att minnas det. » (77)

elle saisit la vision de son désir, la vision d'elle-même comme étrangère ? Il s'agit d'un moment de jouissance que la narration va (d)écrire en la nommant « extase ».[660]

4.1.3.4 Comment se présente l'extase ? Voir et maîtriser

Le moment de jouissance est (d)écrit sous forme d'un dialogue qui commence par une question suivie d'une réponse et ensuite une série de demandes ou d'impératifs :

> Comment se présente l'extase ?
> C'est une souffrance, la jouissance maximale est pénible jusqu'à la limite du supportable, c'est une certitude au-delà de la conscience et de la pensée, de la mort, de l'anéantissement et la fugacité de tout ce qui, en ce moment, est doux et lisse et miel
> débarrasse-moi de cela pour que je jouisse doublement
> l'instant d'après, tout sera terminé, c'est pourquoi c'est extrêmement précieux
> cela se fanera et se déformera et s'altérera
> sera trahi et avili
> sera exposé et moqué, bafoué et rabaissé
> débarrasse-moi vite de cela
> car c'est le point culminant de la vie, l'air est trop léger pour être respiré
> c'est impossible et impensable
> et seulement pour cette raison possible à comprendre entièrement. (109)[661]

« L'extase » est ici un moment de dépassement de conscience, (d)écrit dans la narration par l'évocation de choses opposées : c'est un moment où la jouissance maximale devient souffrance ; le « point culminant de la vie » qui rappelle sa fin, la mort. Le premier mot pour décrire l'extase est la souffrance, « *lidande* », qui est, en suédois, utilisé aussi pour la passion du Christ. La scène rappelle celle étudiée dans le chapitre précédent, la couverture du *Passé d'une femme* : l'amour comme passion, la jouissance douloureuse.

Ce lyrisme de l'extase nous fait revenir encore dans la clôture du manque de La*** où la jouissance est également une douleur. Dans ce passage réapparait un ensemble

[660] L'inconnu entre ici par le mot même de « l'extase », dans la mesure où il indique un état « en dehors de soi-même » : ça serait ici une sorte d'absence momentanée de celui qui se reconnaît, qui se voit, et qui, par la vue, se maîtrise et maîtrise le monde autour de lui.

[661] Tr. mod. HR. En suédois : « Hur ser extasen ut ? / Ett lidande är den, den högsta njutningen är plågsam intill det outhärdligas gräns, en visshet bortom medvetande och tanke, döden, utplåningen och förgängligheten hos allt det som nu är slätt och lent och honung / ta det från mej så att jag kan njuta dubbelt / nästa ögonblick är allting over, därför är det mångfalt dyrbart / det ska vissna och förvridas och förvanskas och förrädas och förråas / spridas ut och skrattas åt, förnedras och förringas / ta det från mej fort / för det är livets höjdpunkt, luften är för tunn att andas / det är omöjligt och otänkbart / och bara därför möjligt att bregripa helt. » (79)

de binarités et de contradictions. Réfléchissons d'abord à la première phrase de la citation et à ses traductions :

Comment se présente l'extase ?	How can you describe ecstasy ?
Hur ser extasen ut?	Miltä hurmio näyttää?

Les quatre phrases composent un ensemble de petites différences. En suédois on utilise toujours le verbe *ser,* suivi de postposition *ut – ser* comme 'voir' ; *ser ut* comme 'avoir l'air'. Cela semble indiquer l'apparence de l'extase, le « visage » étranger de la protagoniste. La traduction finnoise a choisi le verbe *näyttää + ablatif* qui vient de la même racine que « la vue » (*näkö*) et le verbe « voir » (*nähdä*). Ces deux versions se réfèrent aux yeux. Les versions anglaise et française ont recours aux verbes *to describe* ('décrire') et 'se présenter'. Ces versions rappellent qu'on voit ce qui est (d)écrit, ce qui se présente comme un objet de regard. La protagoniste apparaît dans la narration toujours à la troisième personne du singulier. Pour (d)écrire l'extase, la narration a pourtant exceptionnellement recours à la deuxième personne. L'apparition du sujet « you » dans l'anglais commence un « dialogue », ce qui met l'accent sur la transmission. En suédois et en français les questions et l'impératif, sous forme d'une demande répétée (« débarrasse-moi de cela ») inscrivent ce passage comme adressé à une deuxième personne. Qui est la parleuse, ici, et à qui s'adresse-t-elle ? L'apparition de la forme dialoguée fait également apparaître la « conscience » de la protagoniste comme conscience en lutte. L'« extase » est tout sauf immédiate, c'est un spectacle, une présentation, dont la narration explore la conscience.

Comme je viens de remarquer, ce sont les oppositions qui indiquent ici l' « extase », oppositions des six concepts ou mots suivants :

la mort	---	l'anéantissement	doux	---	lisse
\		/	\		/
la fugacité			miel(leux)		

Les adjectifs[662] forment un triangle « positif » qui s'attache au corps vivant, aux sens. Le mot doux peut se référer au toucher et à l'ouïe, tandis que « le miel » ou « mielleux » ajoute le goût à l'ensemble. Les noms, par contre, constituent un deuxième ensemble qui indique la fin des sensations ; la mort, la fugacité et

[662] Le mot « miel » y compris, puisqu'il se comporte ici comme un adjectif, en finnois il est traduit par l'adjectif « hunajainen ».

l'anéantissement ont à voir avec les limites temporelles du corps vivant. Le triangle des sensations est ce qu'il y a « en ce moment », en référence à la présence, tandis que le second triangle n'est rien sauf une « certitude » abstraite, « au-delà de la conscience et de la pensée ». Qu'est-ce que l'opposition qui se forme entre ces deux triangles ? Est-ce entre la sensualité du corps et sa fin ? Les adjectifs et les noms ? Le concret et l'abstrait ? Le corps et l'esprit ? La vie et la mort ? Un oui et un non ?

L'extase est liée ici à un désir de maîtrise qui passe par la vue, et à une perte de cette maîtrise. C'est quand la protagoniste désire l'autre, Kari, qu'elle a envie de le *voir*. Or, ce qui est (d)écrit, dans l'extase, c'est une vision de soi-même comme autre. D'habitude, la protagoniste fait l'amour différemment : elle jouit en tournant son regard « vers l'intérieur ».

> Pendant ses plus grands moments de bonheur, elle ferme les yeux. […]
> plus l'air se raréfiait, sur les sommets qu'elle atteignait, plus sûrement elle tournait ses regards vers l'intérieur. […]
> C'était ainsi qu'elles avaient pris naissance, toutes ses toiles d'araignées de mensonges et d'auto-illusion. (108)[663]

Avec son mari et l'amant qu'elle connaissait avant Kari, elle fermait les yeux pour jouir. Cette façon de regarder « vers l'intérieur » donne naissance, dit la narration, à l'auto-illusion (« *självbedrägeri* », une 'trahison de soi') : finalement, c'est une façon de fuir l'autre. Si chez Lessing, on met en mots l'opposition entre l'orgasme émotionnel et l'orgasme technique, chez Tikkanen, on (d)écrit le plaisir sexuel là où la protagoniste voit à l'intérieur d'elle-même, et l'extase là où elle (se) voit autre.

L'extase est un rapport de jouissance qui passe toujours par la vue :

> Près de Kari, il ne fallait pas de toiles d'araignées. Elle voulait le voir les yeux ouverts, ou bien il était là et elle le voyait. Ou alors il n'était pas là.
> Probablement elle savait, quelque part, pendant ce temps, qu'il ne serait pas là. Peut-être était-ce pour cette raison qu'elle voulait jouir de lui à fond, y compris de façon inédite, comme elle n'avait joui de personne auparavant. (108)[664]

---

[663] Tr. mod. HR. En suédois : « Under sina största lyckostunder blundar hon. [...] Och ju tunnare luften var på höjderna dit hon nådde, dess säkrare var det inåt hon såg. [...] / Det var så de började, alla hennes spindeltrådar av lögn och självbedrägeri. » (77)

[664] Tr. mod. HR. « Nära Kari skulle inga spindelvävar finnas. Honom ville hon se med öppna ögon, antingen fanns han och hon såg honom. Eller också fanns han inte. / Nånstans visste hon antagligen hela tiden att han inte skulle finnas. Kanske det var därför hon ville njuta av honom helt och hållet, också på nya sätt som av ingen annan tidigare. » (78)

« Voir » l'autre, c'est en jouir, en sachant qu'il risque d'y échapper. Ici, la protagoniste a le rôle actif de celle qui cherche à connaître l'autre, et à « jouir de lui à fond ». La « jouissance féminine » ou le spectacle de la femme qui jouit, c'est ce qui représente l'autre pour *celui* qui pense. Tova est confronté, au moment de l'extase, au spectacle de « la femme » comme autre, l'Énigme au cœur de la pensée ou le conflit sexuel entre les sens et Le Sens (qui signifie aussi la fin des sens). Si l'on interprète l'extase ainsi, ce qui est vu et présenté, ce qui est (d)écrit de la jouissance chez la femme, revient dans la clôture de La***. Gayatri Spivak résume en fait la conception lacunienne de la position de celui qui parle et pense ainsi :

> Thought, as *jouissance*, is not orgasmic pleasure genitally defined, but the excess of being that espaces the circle of the reproduction of the subject. It is the mark of the Other in the subject. Now psychoanalysis can only ever conceive of thought as possible through those mechanics of signification where the phallus comes to *mean* the Law by positing castration as punishment as such. Although the point is made repeatedly by Lacan that we are not speaking of the actual male member but of the phallus as the signifier, it is still obviously a gendered position. Thus when thought thinks itself a place that cannot be known, that always escapes the proof of reproduction, it thinks according to Lacan, of the *jouissance* of the woman.[665]

Mais elle ne s'identifie pas complètement avec cette position qui va situer tout manque dans le manque de La***.

4.1.3.5 Sentir : les détails et leur manque

Mais revenons encore au moment qui précède l'extase. En fait, la narration donne bien quelques détails sur les actions des protagonistes, sur la « technique » du sexe. En comparaison avec les scènes d'amour dans le *Carnet d'or*, on voit que c'est la protagoniste qui agit ici, et non l'amant. D'abord, il s'agit du sentir, et, seulement après, du voir :

> Les paumes de ses mains à elle sur son visage à lui, les pouces sur ses paupières, les globes oculaires qui vivent en dessous. La langue dans l'ormeau de son oreille, pour en suivre le labyrinthe, comme si elle pouvait capter les vibrations qui parvenaient à

[665] Gayatri Spivak, « A literary représentation of the subaltern. A Woman's Text From the Third World », *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, Methuen, 1987, 241-268, 259. « La pensée, en tant que jouissance, n'est pas du plaisir orgasmique défini de manière génitale, mais elle est cet excès de l'être qui espace le cercle de la reproduction du sujet. C'est la marque de l'Autre dans le sujet. Maintenant, la psychanalyse peut concevoir une pensée possible seulement à travers les mécanismes de signification qui posent le phallus comme le signifiant de la Loi, et la castration comme punition en tant que telle. Bien que Lacan insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas du véritable membre mâle mais du phallus en tant que signifiant, cette position reste, bien évidemment, genrée. Ainsi, quand la pensée cherche, pour elle-même, un endroit qui ne peut être connu, qui échappe toujours à la preuve de la reproduction, elle pense, selon Lacan, à la jouissance de la femme. »

> son cerveau, y pénétrer avec elles, sous l'écorce de maîtrise de soi qu'il fallait qu'elle parvienne à faire fondre.
> Le rythme dans ses mouvements, son dos qui bougeait sous la pointe de ses doigts, à elle. Elle veut voir l'ombre et la lumière, les contrastes et les tensions dont il regorge, peut-être pourra-t-elle ainsi comprendre un peu mieux de quoi il s'agit et qui il est, ce qu'il cherche.
> Alors, Tova ouvre les yeux.
> Elle voit son épaule, à lui. Et juste à côté, son propre visage, grand ouvert. (108-9)[666]

La version suédoise s'écrit uniquement avec des pronoms genrés : ses mains à elle sur son visage à lui (en anglais : « *her palms on his face* »). Bien qu'on ne puisse pas déduire directement les positions des corps, j'imagine que c'est la protagoniste qui est le *top* (« qui a le dessus ») et l'amant qui est le *bottom* (« dominé ») dans cette scène : c'est elle qui explore le corps de son amant, qui essaie de « faire fondre » sa cuirasse ou son écorce et – même – de le « pénétrer » par les oreilles, avec sa langue.[667]

Si l'extase est liée au « vocabulaire de la vue », à cela s'ajoute l'image où la protagoniste place ses pouces sur les paupières de l'homme, et il ne proteste visiblement pas. Les verbes *fånga* (*hunt, prey, capture, imprison* ; chasser, emprisonner) et *tränga in* (pénétrer, s'enfoncer, envahir) ont pour sujet *elle*. Le sens principal est d'abord le toucher. Au moment où elle ouvre les yeux, elle ne voit qu'une partie de son corps, « son épaule », et ensuite, ses propres yeux. Mais revenons aux morceaux de corps qui participent à cette scène. On peut constater que le pénis brille ici par son absence. C'est une scène érotique qui dessine une morphologie du corps particulière où participent :

---

[666] En suédois : « Hennes handflator över hans ansikte, tummarna på ögonlocken, ögongloben som lever därinnanför. Tungan i hans öronsnäcka, följer örats labyrint som om hon kunde fånga vibrationerna som når hans hjärna, tränga in tillsammans med dem, under skalet av behärskning som hon måste få att smälta. / Rytmen hos hans rörelser, hans rygg som lever under hennes fingertoppar. Hon vill se ljus och skugga, motsättningar och spänningar som han är full av, kanske kan hon fatta lite mer av vad det rör sej om och vem han är, vad han är ute efter. / Då öppnar Tova ögonen. / Hon ser hans axel. Och bredvid den, vidöppet, sitt eget ansikte. » (78) En finnois : « Hänen kämmenensä miehen kasvoilla, peukalot silmäluomilla, silmämunat jotka elävät siellä alla. Kieli hänen korvansa simpukassa, seuraa korvan sokkeloa niin kuin hän voisi vangita miehen aivoihin tulevat värähtelyt, tunkeutua niiden mukana sisään, sen itsehillinnän kuoren alle joka hänen on sulatettava. / Miehen liikkeiden rytmi, hänen selkänsä elävänä Tovan sormenpäiden alla. Tova haluaa nähdä valon ja varjon, vastakohdat ja jännitykset joita Kari on täynnä, ehkä hän voi tajuta hiukan paremmin mistä on kysymys, kuka Kari on ja mitä tämä etsii. / Silloin Tova avaa silmänsä. / Hän näkee Karin olkapään. Ja sen vierellä, aivan avoimina, omat kasvonsa. » (79, la traduction de Kyllikki Villa.)

[667] L'expression *top*/*bottom* indique vers le jeu D/S (domination/soumission), « fondé sur un échange de pouvoir visant à créer (l'illusion d') une hiérarchie (par exemple : *top/bottom*) », à distinguer des pratiques sadomasochistes qui « relèvent du fait d'infliger ou de recevoir des sensations (intenses), dont la douleur », comme définit Robin Bauer dans « Queeriser les genres dans les 'communautés gouines BDSM', Marie-Hélène Bourcier & Pascale Molinier (coord.), *Cahiers du Genre, Dossier Les fleurs du mâle. Masculinités sans hommes ?*, no 45, 2008, 125-152, 127.

EN FRANÇAIS	EN SUÉDOIS
les paumes de ses mains (à elle)	hennes hansflator
son visage, à lui	hans ansikte
les pouces	tummarna
les paupières	ögonlocken
les globes oculaires	ögongloben
la langue	tungan
l'ormeau/l'oreille de mer	öronsnäcka[668]
le labyrinthe de l'oreille	örats labyrint
son cerveau à lui	hans hjärna
l'écorce/la peau (des fruits)	skalet
son dos à lui	hans rygg
les bouts de ses doigts à elle	hennes fingertoppar
les yeux	ögonen
son épaule à lui	hans axel
son propre visage	sitt eget ansikte

Il s'agit, dans ce roman, de travailler sur les limites d'une maîtrise qui passe, dans le roman réaliste, par la mise en mots de ce qui est vu. L'élaboration de la maîtrise de la vision passe par la mise en scène d'une vision différente ainsi que par une perte de vue. Or, ce n'est pas tellement la description de l'extase, moment où le texte met en avant les oppositions binaires familières, qui fait sentir une différence par rapport au réalisme normâle d'une scène érotique. C'est la description des parties du corps qui font la scène de l'amour, et la position de la protagoniste comme celle qui conduit l'orchestration des membres qui défie pour la conception de la jouissance féminine telle qu'elle est conçue dans la clôture.

Le moment de l'extase fait revenir le trope du mélange de la jouissance et de la douleur, de vie et de mort, et, finalement, de oui et de non. Or avant d'ouvrir ses yeux, la protagoniste explore le corps par le toucher. L'inscription de ces détails ou morceaux des corps fait apparaître une morphologie des détails « corporels » qui pourraient composer des corps très étranges. Il y a « öronsnäcka », l'oreille de mer, qui évoque simultanément l'oreille de l'amant et – comme métaphore – son sexe à elle ; il y a la langue, les paumes et les bouts des doigts, le mouvement des globes oculaires au-dessous les paupières, et il y a la peau – *skalet* – qui évoque la peau des fruits plutôt que celle humaine. Notamment, il n'y a ni pénis ni femme énigmatique, mais une protagoniste qui explore les corps qui se touchent. Le passage tente une redescription, par le toucher, de la morphologie des corps. Il s'agit d'un monde à

[668] C'est un mot qui veut aujourd'hui dire 'écouteur', en suédois. En 1975, il n'avait pas cette signification, mais se référait aux ormeaux ou aux oreilles de mer. C'est une métaphore, ici, de l'oreille humaine.

découvrir[669], d'un corps mis en mots, ce qui évoque, à la fin, son désir à elle de saisir « l'ombre et la lumière, les contrastes et les tensions dont il regorge » (108). Ensuite, elle va ouvrir les yeux, et retomber dans l'extase comme *vision* : son envie de connaître l'autre n'est pas comblée, mais elle va se voir elle-même rendue étrangère par l'extase.

Ce qui manque, dans les passages ou les scènes où l'« on fait l'amour », c'est une description plus détaillée des pratiques sexuelles. Ainsi, la lectrice ou le lecteur doit imaginer ce qui se passe. Puisqu'il s'agit de la protagoniste et de son amant Kari, qui porte un prénom masculin, les « lecteurs » seraient renvoyés à l'imaginaire dominant où il s'agit d'une pratique sexuelle « normâle », c'est-à-dire, de la pénétration d'un vagin par un pénis. Or la narration ne mentionne jamais le pénis de Kari. Cette absence donne la possibilité d'imaginer d'autres pratiques sexuelles, avec un Kari qui n'aurait pas de pénis, par exemple. Malheureusement, l'absence de détails signifie le plus souvent que c'est l'imaginaire normâle, tous les « on-dit », qui viennent combler les trous de la narration.[670]

4.1.4 La prise de parole et la prise en compte de l'expérience

Comment serait-ce possible de parler des plaisirs et des désirs différemment, de mettre en récit des sexualités et des corps autrement ? Revenons-en, encore, au séminaire de La***, le 20 février 1973, par exemple, et imaginons qu'une jeune personne ose prendre la parole, que La*** l'invite même à continuer, et que le public l'écoute. Cette personne essaie alors de mettre en mots quelque chose qui la gêne dans la position où elle est contrainte de se situer, quand « on parle » des femmes et quand La*** élabore ces « on-dit » sur les femmes. Pourquoi devrait-elle avoir du mâle à se situer dans la position de « celui qui dit-femme » ? De quelle autorité cette personne

[669] La maîtrise reste aussi proche de la conquête, on se souvient de la scène dans la trilogie de Larsson, dont j'ai fait l'analyse dans la partie 2. Ici la maîtrise entre en question dès que la protagoniste ouvre les yeux : elle est lié au regard compris comme normâle, celui qui vise à comprendre (entourer) l'autre.

[670] Je remercie Perrine Caline et Gary Salin, militantes féministes en formation au Planning Familial, de leur réflexion sur le choix des mots et l'importance des détails ou de leur absence quand on écoute parler les gens de leurs pratiques sexuelles. Perrine Caline & Gary Salin, « Usages et choix des mots dans des pratiques d'écoute militante », lors des « Analyses féministes et queer du langage », journée d'études et d'explorations, 10 juin 2016, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, organisée par l'Atelier de recherches linguistiques sur le genre et les sexualités (Julie Abbou, Alice Coutant, Kaja Dolar, Mona Gérardin-Laverge et Noémie Marignier).

peut-elle bien se supporter, pour prendre la parole dans cet espace de La*** ? Sa prise de parole est forcément interprétée comme une « réponse » ou une « réaction » à La***. Peut-elle, alors, dire quoi que ce soit qui ne soit pas entendu comme une expression de sa position mâle-habile ?

4.1.4.1 L'expérience qui ne s'annonce pas comme telle

La théoricienne féministe et chercheuse en études culturelles bell hooks (née en 1952) met en mots une situation que je voudrais comparer avec celle que je viens d'esquisser. Elle se réfère sans doute à la personne que l'on vient de rencontrer comme quelqu'une qui fait partie d'un groupe marginalisé. Dans son texte « Essentialism and Experience » publié en 1991, bell hooks explicite sa pensée sur la prise de parole et l'expérience.[671] Son article est en fait une réponse à l'ouvrage de Diana Fuss (née en 1960) intitulé *Essentially Speaking* et publié en 1989.[672] Diana Fuss, chercheuse en littérature et pensée féministe, se déclare, dans cet ouvrage, poststructuraliste, avec l'intension d'interroger la binarité « essentialiste/constructiviste ». Dans le dernier essai du livre, « Essentialism in the Classroom »[673], elle questionne ce qu'elle appelle l'« autorité de l'expérience », une construction qui a à voir, selon elle, avec l' « essentialisme ». Elle y parle de ce qui se passe dans les cours universitaires qu'elle enseigne aux Etats-Unis, dans les années 1980, où l' « expérience » est apparemment devenue une chose à laquelle on peut se référer pour étayer son argument.

bell hooks démontre dans son analyse comment Diana Fuss détermine la référence à l'expérience comme une stratégie essentialiste où la personne qui s'y réfère croirait à son expérience comme un « vécu » immédiatement saisissable tel quel, sans intervention de quelque idéologie qui l'aurait construite. Cette expérience serait ainsi une « identité » à critiquer (du point de vue « poststructuraliste »), puisqu'elle deviendrait une autorité qu'on ne pourra plus interroger, une origine immuable des vérités que seulement quelqu'une qui partage la « même expérience » pourrait discuter. L'interprétation de Diana Fuss vise à problématiser l'idée qu'il existe

[671] bell hooks, « Essentialism and Experience », *American Literary History*, vol. 3 (1), 1991, 172-183.
[672] Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York, Routledge, 1989.
[673] Diana Fuss, *op. cit.*, 113-120.

quelque chose comme l' « expérience noire », l' « expérience des juives », ou l' « expérience féminine » qui pourraient fonctionner comme des autorités auxquelles on se réfère quand on prend la parole. Revenant à la jeune personne face à La***, on pourrait dire que Diane Fuss s'inquiète du fait qu'elle pourrait se référer, pour s'introduire dans la discussion, à une expérience qu'elle appellera la sienne, et que, cela fait, elle s'autorisera à parler à partir de cette expérience, qui deviendra ainsi son autorité – une autorité à laquelle elle cherchera à rester fidèle. Ce faisant, elle exclura la plupart du public du champ d' « expertise », leur enlevant le « droit » de critiquer ce qu'elle dit, parce qu'ils ne partagent pas son expérience. Elle mettra en jeu une « autorité de l'expérience » et croira, du même coup, à l' « authenticité » de cette expérience.

Diana Fuss s'inquiète de l'idée que « l'autorité de l'expérience » ne permette plus aux autres participants une entrée immédiate dans la discussion : la jeune personne semble dire que, pour évaluer la valeur de ce qu'elle met en mots, les autres devraient partager son expérience. bell hooks remarque un gros problème dans cette mise en scène de l'autorité de l'expérience. D'abord, Fuss présente la situation comme si « l'autorité de l'expérience » était la première autorité restrictive introduite dans l'espace du séminaire. hooks remarque comment, pour Diana Fuss, l' « essentialisme » et le recours pas assez critique à l'expérience sont ainsi toujours les atouts ou les péchés de l' « autre ». C'est cette autre que Fuss accuse d' « essentialisme », c'est cette autre qu'elle relègue à une position d'ignorance : elle ne comprend apparemment pas que l'expérience à laquelle elle se réfère a toujours déjà été construite par l' « idéologie ».

Selon bell hooks, ce que fait Fuss, c'est d'éviter de se demander « d'où » vient cette stratégie de l'autre qu'elle appelle « essentialiste » ? Est-ce que le recours à l'autorité de l'expérience est vraiment son invention à elle ? Cette stratégie ne fait-elle pas déjà partie de la mise en scène du séminaire ?

> Fuss does not aggressively suggest that dominant groups—men, white people, heterosexuals—perpetuate essentialism. In her narrative it is always a marginal 'other' who is essentialist. Yet the politics of essentialist exclusion as a means of asserting presence, identity, is a cultural practice that does not emerge solely from marginalized groups. And when those groups do employ essentialism as a way to dominate in institutional settings, they are often imitating paradigms for asserting

> subjectivity that are part of the controlling apparatus in structures of domination. Certainly many white male students have brought to my classroom an insistence on the authority of experience, one that enables them to feel that anything they have to say is worth hearing, that indeed their ideas and experience should be the central focus of classroom discussion. The politics of race and gender within white supremacist patriarchy grants them this 'authority' without their having to name the desire for it. They do not attend class and say, 'I think that I am superior intellectually to my classmates because I am white and male and that my experiences are much more important than any other group's.' And yet their behavior often announces this way of thinking about identity, essence, subjectivity.[674]

Le vocabulaire de bell hooks réfléchit son positionnement dans la sphère de la pensée féministe états-unienne et dans un moment historique particulier. Elle parle des groupes dominants, des structures de domination, et du patriarcat suprématiste blanc. Sa société de référence est la société « américaine » des années 1980, et ses réflexions portent, comme celles de Diane Fuss, sur ses expériences des cours qu'elle a dispensés. Elle dit tout simplement qu'un cours universitaire ou un séminaire se situe dans une société où, pour pouvoir participer aux discussions, il est essentiel de comprendre les points de vues disponibles, et de saisir ce qui fait partie de la situation et ce qui lui est extérieur. C'est par cette compréhension qu' « on » sait *quelles expériences* résonnent dans l'espace en question. Le vocabulaire qu'utilise bell hooks lui permet de mettre en mots une situation historique et contingente qui détermine l'espace du séminaire et les stratégies disponibles pour celleux qui veulent participer à la discussion. Là où Diana Fuss est prête à attribuer l'invention de l'autorité de l'expérience à « l'autre », bell hooks dit que le recours à l'autorité de l'expérience ne fait qu'imiter les « paradigmes d'affirmation de subjectivité qui font partie du dispositif de contrôle dans les structures de domination ».

---

[674] bell hooks, *op. cit.*, 175. « Fuss ne propose pas, de manière agressive, que les groupes dominants—les hommes, les blancs et les blanches, les hétérosexuels et les hétérosexuelles—perpétuent l'essentialisme. Dans son récit, c'est toujours l'autre marginal qui est essentialiste. Pourtant la politique de l'exclusion essentialiste, comme un moyen d'affirmer sa présence, son identité, est une pratique culturelle qui n'émerge pas uniquement du sein des groupes marginalisés. Et lorsque ces groupes emploient l'essentialisme afin de dominer dans un cadre institutionnel, ils sont souvent en train d'imiter les paradigmes de revendication de subjectivité qui font partie des dispositifs en ordre dans les structures de domination. Il est certain que nombreux étudiants blancs sont venues assister à mes cours pourvus, d'avance, d'une insistance sur l'autorité de l'expérience, une expérience qui leur permet de sentir que tout ce qu'ils ont à dire vaut d'être écouté, et qu'en effet, ce sont leurs idées et leurs expériences qui devraient être le point focal de la discussion en classe. La politique du race et du genre dans le patriarcat suprématiste blanc leur accorde cette 'autorité' sans qu'ils soient obligés de nommer leur désir de l'exercer. Ils n'assistent pas au cours en disant : 'Je pense que je suis intellectuellement supérieur à mes camarades de classe parce que je suis blanc et mâle et mes expériences valent plus que celles de n'importe quel autre groupe. Et pourtant leur comportement annonce une telle manière de penser l'identité, l'essence, la subjectivité. »

bell hooks veut rappeler que les cours de Diana Fuss ou le séminaire de La*** se situent dans une société spécifique, où il y a déjà une autorité, une structure hiérarchique en place. Pour y affirmer sa subjectivité – « prendre » la parole – on est face à l'autorité, celleux qui « donnent » la parole. Tout le monde participe par référence à l'autorité d'une expérience spécifique, simplement, il y a une expérience qui ne doit pas dire son nom, celle qui est dominante, celle qui passe pour normâle. Chacune parle de son expérience, seulement, au moment où l'« on » s'identifie avec le normâle, on n'est pas obliger de citer ses sources parce que tout le monde est censé les connaître, ce sont celles des « on-dit ».[675] C'est l' « expérience » qu' « on » est censé connaître comme le « savoir » pertinent à la situation ; celle qui passe inaperçue et ne doit pas se nommer comme « expérience ». C'est ce qui apparaît simplement comme un savoir pertinent pour l'étude du « phénomène » en question.

*4.1.4.2 L'adresse de l'autorité et l'expérience de La****

bell hooks prend en compte la situation compliquée de la jeune face à La*** : elle n'a pas de stratégies « extérieures » à sa disposition : les « stratégies » pour la prise de parole sont celles déjà disponibles, qu'elle doit citer ou imiter à sa manière. Ce qu'elle dit sera interprétée selon les possibilités que donne le sens commun (de la communauté en question) ; comme une réponse ou une opposition à l'autorité de La***.

La théoricienne, écrivaine et poétesse féministe Audre Lorde explique dans sa prise de parole lors d'un colloque dont le texte est publié en 1981 avec le titre « The

[675] Ce que dit bell hooks sur la confiance de certains étudiants résonne toujours avec mon expérience dans les cours d'études de genre à l'université de Helsinki en 2015 et 2016. J'ai enseigné avec Nina Järviö un cours sur l'histoire de la pensée féministe, d'abord avec un groupe de 80 étudiantes et étudiants et la deuxième fois avec un groupe de 50. La formation universitaire doit encore résonner normâlement avec l'expérience des jeunes hommes. Au début du cours, bien qu'ils ne constituaient jamais plus de 10 % des étudiants, ils faisaient preuve d'une plus grande confiance quant à la prise de parole en cours. Il fallait faire attention à créer une atmosphère où la majorité des participantes se sentaient légitimes de parler, bien qu'il s'agisse d'un cours en études de genre. La pédagogie que développe bell hooks, à partir de ses constats dans la pratique de l'enseignement, m'a été très utile pour essayer d'organiser différemment l'espace des cours, et viser plus la discussion. J'ai remarqué qu'une stratégie utile est toujours, pour l'enseignement, de se tromper, de faire des erreurs : cela constitue déjà un espace où la recherche est une activité, un processus de questionnement, plutôt qu'un partage d'informations qui sont déjà là. Il y a facilement un jeu d'identification avec l'autorité qui se remet en place, où les étudiantes cherchent à deviner ce que l'enseignant cherche, et se situent, dans leurs prises de parole, par rapport à cette demande anticipée. Je me demandais sans cesse comment faire pour interrompre la reproduction d'un certain « nous » normâle. C'est déjà un défi énorme que d'essayer de constituer une espace de discussion ou on ne parlera pas aux termes de « nous » et les « autres ».

Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House » comment le principe de fonctionnement d'une communauté basée sur le *sens commun* – c'est-à-dire, le sens et les « on-dit » avec lesquels « on » s'occupe – empêche de reconnaître les problèmes ou les soucis (*concerns*) qui ne rejoignent pas ceux qui sont *déjà* présents dans la configuration :

> Women of today are still being called upon to stretch across the gap of male ignorance and to educated men as to our existence and our needs. This is an old and primary tool of all oppressors to keep the oppressed occupied with the master's concerns. Now we hear that it is the task of women of Color to educate white women in the face of tremendous resistance as to our existence, our differences, our relative roles in our joint survival. This is a diversion of energies and a tragic repetition of racist patriarchal thought.[676]

Le passage peut être lu comme une critique forte des mécanismes de reproduction de la pensée normâle. Audre Lorde dessine une analogie entre la demande adressée aux femmes dans le savoir normâle, et la tâche que les féministes normâles (ici, blanches) attribuent aux « femmes différentes » (ici, femmes noires). Il s'agit, dans les deux cas, de demander qu' « on soit » éduqué, par l' « autre », sur les « différences entre nous ». Or, ces différences sont d'avance définies à partir de la perspective normâle : c'est l'autre qui est différente.

En effet, par les « outils du Maître », Audre Lorde n'entend pas uniquement les concepts ou le vocabulaire normâle : il s'agit aussi des attitudes et des pratiques quotidiennes. Quels sont alors les apprentissages de la pensée féministe noire pour celleux formées dans le normâle et qui aspirent à être juste des « personnes » comme les autres ? Comment comprendre le rôle du racisme et de la misogynie inhérents à la construction de l'identité innocente d'une « personne normâle » ? Comment changer radicalement ses préoccupations, pour ne plus s'occuper que des problèmes du normâle ? Ce qui constitue la demande adressée à l'autre : « éduque-moi sur ta différence », c'est une « ignorance » normâle des identités et des expériences des « autres ». Par l'identité et l'expérience, j'entends ici leur mise en récit : les deux

[676] Audre Lorde, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », Cherríe Moraga & Gloria Anzaldúa (éd.), *This Bridge Called My Back. Writings By Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table. Women of Color Press, 1981, 98-101, 100. « On exige toujours des femmes d'aujourd'hui qu'elles fassent l'effort de franchir le fossé de l'ignorance masculine et qu'elles éduquent les hommes quant à notre existence et quant à nos besoins. C'est là une vieille technique élémentaire de tous les oppresseurs, qui maintiennent les opprimés occupés des intérêts du maître. A présent, on entend dire que c'est aux femmes de couleur, malgré une résistance prodigieuse, d'éduquer les femmes blanches quant à notre existence, nos différences, nos rôles relatifs dans notre survie commune. C'est là une dérivation des énergies et une répétition tragique de la pensée raciste patriarcale. »

n'existent pas spontanément mais doivent être élaborées et mises en mots dans une situation historique.

4.1.4.3 L'ignorance de l'autre est un acte, pas un état

La théoricienne féministe et philosophe Marilyn Frye (née en 1941) parle, au début des années 1980, de cette « ignorance » du normâle, et propose de la penser non comme un état de choses mais comme un acte. Dans son essai intitulé « On Being White : Thinking Toward a Feminist Understanding of Race and Race Supremacy », elle cherche à comprendre ce qu'elle peut faire, en tant que féministe blanche, pour commencer à assumer une responsabilité de sa position. La poursuite de l'ignorance des problèmes de l'autre nécessite que l'« on » continue activement à ignorer :

> [I]gnorance […] is a complex result of many acts and many negligences. To begin to appreciate this one need only hear the active verb 'to ignore' in the word 'ignorance'. Our ignorance is perpetuated for us in many ways and we have many ways of perpetuating it for ourselves.[677]

Il est plus facile pour le normâle de choisir d'ignorer les problèmes de l'autre, mais l'autre peut aussi choisir de les ignorer elle-même, et chercher à s'identifier avec le normâle. Dans une culture où les blancs passent pour le normâle, et où les femmes blanches passent pour les « femmes normâles » – celleux dont l'expérience est en accord avec l'expérience de l'autorité – il est facile de continuer à s'occuper des problèmes normâles, plutôt que de changer de perspective. Audre Lorde demande ainsi :

> White feminists have educated themselves about such an enormous amount over the past ten years, how come you haven't also educated yourselves about black women and the differences between us – white and black – when it's key to our survival as a movement ?[678]

Marilyn Frye explique cela du point de vue des femmes blanches :

> Members of dominant groups are habitually busy with impressing each other and care more for that than for actually knowing what's going on. And again, white women

[677] Marilyn Frye, « On Being White : Thinking Toward a Feminist Understanding of Race and Race Supremacy », *The Politics of Reality. Essays in Feminist Theory*, Berkeley, Crossing Press, 1983, 110-127, 118-119. « L'ignorance […] est le résultat complexe de maints actes et négligences. Pour commencer à apprécier ce fait, il suffit d'entendre le verbe actif 'ignorer' dans le mot 'ignorance'. Notre ignorance est perpétuée pour nous de nombreuses manières et nous avons plus d'une façon de la perpétuer pour nous-mêmes. »

[678] Audre Lorde, *op. cit.*, 100. « Les féministes blanches se sont éduquées, pendant les dix dernières années, sur un grand nombre de sujets, alors comment se fait-il que vous ne vous êtes pas éduqué aussi bien sur les femmes noires et les différences entre nous – blanches et noires – alors que c'est là qu'on peut trouver la clé de notre survie comme mouvement ? »

> can learn from our own experience *a propos* (most often, white) men. We do much of what we do with a great anxiety for how we will be received by men—by mentors, friends, husbands, lovers, editors, members of our disciplines, professions or political groups, tenure-review committees, fathers. […] Since white women are *almost* white men, being white, at least, and sometimes more-or-less honorary men, we can cling to a hope of true membership in the dominant and powerful group, and if our focus is thus locked on them by this futile hope, we can be stuck in our ignorance and theirs all our lives.[679]

La question est alors complexe et concerne les pratiques de tous les jours qui créent un espace où l'autre peut prendre la parole et se mettre dans une pratique d'écoute, il faut aussi changer son champ d'intérêts et sa communauté ou le sens commun qui supporte son récit de vie, pour rediriger son attention ailleurs, pour ne plus se situer « face au normâle ». Marilyn Frye propose, à ce sujet : « Je peux me situer par rapport au fait d'être blanc : je peux m'interdire de continuer à être blanc. »[680] La blanchité dont il est ainsi question est un privilège qu'il faut interroger et qui fait partie de la perspective du savoir normâle.

4.2 La science de l'impair ou l'expérience des femmes dépar(i)ées

> 'déparer' – rendre moins agréable
> 'déparier' – ôter/perdre l'un des deux éléments qui font un paire[681]

L'agir devient une identification avec l'homme/le masculin, aussi longtemps que l'agir-femme, ou ce qu'on appelle, en rapport avec la configuration hommo-sexuelle, le désir-femme, est censuré par le normâle. Pour pouvoir agir en tant que femmes, une imaginaire, un récit de l'identité qui permet l'émergence des femmes qui agissent doit être disponible. L'imaginaire développé dans la littérature est un imaginaire historiquement normâle. C'est ce que rappelle Nancy K. Miller (née en 1941) dans sa lecture-palimpseste (« *overreading* ») d'un roman de George Sand, *Indiana* (1832).

---

[679] Frye, *op. cit.*, 121. « Les membres des groupes dominants sont d'habitude occupés à impressionner les uns et les autres et s'intéressent plutôt à cette activité qu'à savoir vraiment ce qui se passe. Là aussi, les femmes blanches peuvent apprendre de leur propre expérience à propos des hommes (le plus souvent blancs). Nous faisons beaucoup de choses avec une angoisse quant à la réception de notre travail de la part des hommes – les mentors, les amis, les maris, les amants, les éditeurs, les membres de nos disciplines, métiers ou groupes politiques, les comités de sélection, les pères. […] Comme les femmes blanches sont quasiment des hommes blancs, étant blanches et parfois plus ou moins des « mâles-honoraires », nous pouvons nous accrocher à l'espoir de devenir des vrais membres du groupe dominant qui exerce le pouvoir, et si notre focus est ainsi, par cet espoir futile, centré sur eux, nous resterons coincées toutes nos vies à notre ignorance qui est aussi la leur. »

[680] Marilyn Frye, *op. cit.*, 127 : « I can set myself against Whiteness : I can give myself the injunction to stop being White. »

[681] Je ne mentionne ici qu'un des sens de chaque verbe, voir les définitions de TLFi (Le Tresor de la Langue Francaise informatisé), disponible : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

Elle parle des difficultés que rencontre la protagoniste de Sand, Indiana, à s'imaginer une artiste, quelqu'un*e* qui *fait* de l'art :

> Against what model can a *female* artist measure herself in nineteenth-century France? Like the young male narrator who meditates upon natures blueprint, Indiana perceives the poetic structures of landscape. But when she wanders over the island and contemplates the sails on the horizon, her vision does not translate into acts of representation. Instead, the woman is immobilized by her own imagination; she dreams not of making art, but of being in love in Paris.[682]

Comment rendre moins efficace l'image de la femme romantique ? Le réalisme postnormâle (d)écrit la censure opérée sur l'imaginaire du champ d'agir des femmes, et ainsi il la rend lisible. Il devient possible de lire la représentation autorisée et canonisée du réel dans le réalisme normâle comme un fantasme historique soutenu, à plusieurs niveaux, par la pensée normâle.

4.2.1 La fidélité au réel, la fidélité à l'expérience

Il s'agit donc de décrire des essais de mise en récit d'identités nouvelles, produites par la situation historique, dans leurs rapports avec le normâle ; de prendre en compte des tentatives pour modifier l' « expérience de référence » du roman réaliste.

4.2.1.1 « Ainsi, tout cela n'est qu'un échec de plus. »[683]

Dans *Le Carnet d'or*, le carnet bleu commence comme un journal intime tenu par la protagoniste Anna Wulf qui cherche à (d)écrire son expérience quotidienne. Elle vise à raconter la « vérité », l'expérience qui ne prendrait pas la forme du récit mais qui décrirait simplement « ce qui se passe » dans sa vie. L'expérimentation est portée par l'interrogation de la forme du « roman conventionnel », le premier roman d'Anna Wulf, qui lui a permis de vivre de sa plume. Le problème de la protagoniste est, en gros, de savoir comment être « fidèle » à la réalité telle qu'elle la vit. C'est dans ce but qu'elle transforme le carnet bleu, à un moment donné, en « un enregistrement

---

[682] Nancy K. Miller, « Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic », Nancy K. Miller (éd.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, 270-295, 278. « À quel modèle une artiste femelle peut-elle se mesurer dans le XIXe siècle français ? Tout comme le narrateur mâle qui médite sur les bleus de la nature, Indiana perçoit la structure poétique du paysage. Mais quand elle se promène sur l'île et contemple les voiles à l'horizon, sa vision ne se traduit pas par des actes de représentation. Au lieu de cela, la femme est immobilisée par sa propre imagination ; elle ne rêve pas de faire de l'art, mais d'être amoureuse à Paris. » *Nota bene*, on a choisi ici de traduire 'female' et 'male' par 'femelle' et 'mâle' ; et 'the woman' par 'la femme'.

[683] *Le Carnet d'or,* 674. « So all that is a failure too. » (455)

concis des faits » (675) (« nothing but a record of facts », 462). Après 18 mois (!) de notation des actes corporels (dont seulement une partie apparait dans le roman *Carnet d'or*), la narratrice en vient la conclusion suivante :

> So all that is a failure too. The Blue Notebook, which I had expected to be the most truthful of the notebooks, is worse than any of them. […] because of its assumption that if I wrote 'at nine-thirty I went to the lavatory to shit and at two to pee and at four I sweated', this would be more real than if I simply wrote what I thought. And yet I still don't understand why. Because although in life things like going to the lavatory or changing a tampon when one has one's period are dealt with on an almost unconscious level, I can recall every detail of a day two years ago because I remember that Molly had blood on her skirt and I had to warn her to go upstairs and change before her son came in. (455)[684]

Si la tactique de « pure notation » a été un échec, alors, sa présupposition implicite devait être fausse : (d)écrire les actes (ce que « fait » son corps) n'est pas plus fidèle au réel que (d)écrire les pensées (ce que « fait » son esprit). La question de « notation du réel » n'est pourtant pas ici une question générale mais une question très spécifique qui porte sur la fidélité au réel des « femmes libres ». L'exemple des règles n'est pas choisi au hasard : la citation suggère ainsi l'existence d'expériences tout à fait banales, liées au corps féminin, qu'il faut cacher à la vue, normâlement.

Le sujet des menstrues revient ailleurs dans *Le Carnet d'or*. La protagoniste se donne la tâche de noter tout ce qui se passe pendant une journée, en imitation d'*Ulysse* de James Joyce. C'est, bien sûr, le jour où elle va avoir ses règles :

> (I wondered if it would be better not to choose today to write down everything I felt; then decided to go ahead. [...] I decided that the instinctive feeling of shame and modesty was dishonest: no emotion for a writer.) I stuff my vagina with the tampon of cotton wool, [...] (334)
>
> I know that as soon as I write the word 'blood', it will be giving a wrong emphasis, and even to me when I come to read what I've written. […] I am thinking, I realize, about a major problem of literary style, of tact. For instance, when James Joyce described his man in the act of defecating, it was a shock, shocking. Though it was his intention to rob words of their power to shock. And I read recently in some review, a man said he would be revolted by the description of a woman defecating. I resented this; because of course, what he meant was, he would not like to have that romantic image, a woman, made less romantic. But he was right, for all that. I realize it's not basically a literary problem at all. For instance, when Molly says to me, with

[684] « Ainsi, tout cela n'est qu'un échec de plus. Le carnet bleu, dont j'avais espéré faire le plus sincère de mes carnets, s'avère pire que tous les autres. […] à cause […] du présupposé selon lequel écrire 'à neuf heures et demie je suis allée aux toilettes pour chier, et à deux heures j'ai pissé, et à quatre heures j'ai transpiré', est plus proche de la réalité que la simple notation de mes pensées. Et pourtant, je ne comprend toujours pas pourquoi. Des faits comme d'aller aux toilettes ou de changer un tampon quand on a ses règles ont beau intervenir à un niveau presque inconscient, je peux me rappeler chaque détail d'une journée ancienne de deux ans parce que je me souviens avoir dû avertir Molly de changer sa jupe – tachée de sang – avant le retour de son fils. » (674-675)

> her loud jolly laugh: I've got the curse; I have instantly to suppress distaste, even though we are both women; and I begin to be conscious of the possibility of bad smells. Thinking of my reaction to Molly, I forget about my problems of being truthful in writing (which is being truthful about oneself) and I begin to worry: Am I smelling? It is the only smell I know of that I dislike. I don't mind my own immediate lavatory smells; I like the smell of sex, of sweat, of skin, or hair. But the faintly dubious, essentially stale smell of menstrual blood, I hate. And resent. It is a smell that I feel as strange even to me, an imposition from outside. Not from me. Yet for two days I have to deal with this thing from outside — a bad smell, emanating from me. I realize that all these thoughts would not have been in my head at all had I not set myself to be conscious. (335-336)[685]

La narration indique qu'il ne s'agit pas, ou pas seulement, d'un problème littéraire, mais d'un problème de lecture, d'un « excès d'emphase » que provoquent les expériences qui ne font pas partie de la normâlité romanesque. On peut lire sa description comme un essai de rendre l'image de la « femme » moins romantique, ou pour faire entrer, dans le roman, une expérience du corps de femme, alors que ce qu'elle essaie de faire, c'est d'inscrire, tout simplement, son expérience, aussi fidèlement que possible. Or, les « femmes libres » ont toujours un rapport avec l'imaginaire des femmes en littérature, même pour la protagoniste : quand elle relit ce qu'elle écrit, et se rend compte qu'elle peut elle-même être réticente à lire la description d'une femme en train de déféquer. Les femmes en littérature diffèrent de son vécu, et c'est pourtant aussi pour cela qu'elle cherche à (d)écrire le quotidien des « femmes libres ».

---

[685] « (Je me suis demandé s'il ne serait pas préférable de choisir un autre jour pour écrire tout ce que je ressens ; mais j'ai décidé de continuer. […] J'ai décidé que le sentiment instinctif de honte et de pudeur était malhonnête : pas une émotion d'écrivain.) J'enfonce le tampon périodique en coton dans mon vagin, […] (496-497, tr. mod. HR) « [J]e sais que, dès l'instant où j'écrirai le mot 'sang', ce sera un excès d'emphase, même pour moi lorsque je relirai ce que j'aurai écrit. […] Je suis en train de penser, constaté-je, à l'un des problèmes essentiels du style littéraire : le tact. Ainsi, lorsque James Joyce décrivit un homme en train de déféquer, ce fut un choc – c'était choquant. Il avait pourtant eu l'intention de déposséder les mots de leur pouvoir de choquer. Et j'ai lu récemment, dans je ne sais quelle interview, qu'un homme avait déclaré comme il serait révolté par la description d'une femme en train de déféquer. Cela m'a blessée ; ce qu'il voulait dire, bien sûr, c'est qu'il ne voulait pas que l'image romantique de la femme soit rendue moins romantique. Mais il avait raison. Je me rends compte que ce n'est pas du tout un problème littéraire, à la base. Lorsque Molly, par exemple, me dit avec un grand rire joyeux, 'J'ai les ragnagnas', je refoule aussitôt mon dégoût, bien que nous soyons toutes les deux femmes ; et je commence à prendre conscience des mauvaises odeurs éventuelles. En pensant à mes réactions vis-à-vis de Molly, j'oublie mes problèmes d'authenticité pour écrire (qui consistent à être authentique pour soi-même), et je commence à m'inquiéter : Est-ce que je sens ? C'est la seule odeur que je déteste vraiment. Mes odeurs personnelles aux toilettes, sur l'instant, ne me dérangent pas ; j'aime l'odeur du sexe, de la sueur, de la peau, des cheveux. Mais l'odeur incertaine, l'odeur confinée du sang menstruel – je l'ai en horreur. Elle m'irrite. C'est une odeur que je trouve étrange, même pour moi, qui me paraît imposée de l'extérieur. Elle n'est pas mienne. Il faut pourtant que je m'accommode pendant deux jours de cette chose extérieure – une mauvaise odeur qui émane de moi. Je me rends compte que ces idées ne me seraient pas venues à l'esprit si je n'avais pas décidé de prendre conscience de tout. (498-499)

Mais quel est finalement le problème de sens commun que les règles font émerger? Pour Anna Wulf, si elle doit être fidèle à ce qu'elle sent, elle doit écrire qu'elle hait et ressent avec force l'odeur des menstrues. Les règles font un corps de femme, périodiquement, et la protagoniste habite ce corps de routine (*routinely*). Or, si elle doit y penser, elle a de forts sentiments de dégoût envers les menstrues, envers ce « corps féminin ». Ces sentiments sont pétris de misogynie. La protagoniste ne souhaite pas non plus prendre le risque, en rendant l'image de la femme moins romantique, de faire émerger son envers, soit l'image de la femme haïe. Le problème « littéraire » est un problème du sens commun : dans la perspective de celui qui parle, la vision de la « femme » se situe entre la haine et l'idéal, entre la misogynie et le romantisme. Deuxièmement, Anna Wulf doit distinguer entre les « émotions de l'écrivain », c'est-à-dire, la fidélité qu'elle voue au « réel », et la honte qu'elle sent par rapport aux ressentiments liés à un corps de femme. Les règles, et d'autres rappels de ce corps hors du commun, la font douter de la *valeur* de ce qu'elle écrit.[686] Une doute particulier s'inscrit dans sa stratégie d'écriture : le doute lié à une expérience de différence par rapport au norm(âl)e. Elle commence à douter si l'expérience des règles *vaut* être (d)écrit.

4.2.1.2 La « libération » ou la tentation de Freeman

> And of course this is not a literary problem at all; it is the same as the 'experience' with Mother Sugar. (455)

La narration revient aux règles pour re-confirmer qu'il ne s'agit pas vraiment d'un « problème littéraire ». Or, cette dénégation appuyée souligne le rapport de la littérature avec l'expérience. Dans la même phrase, la narration se réfère à « Mother Sugar ». Dans leurs potins, les « femmes libres » se réfèrent souvent en fait à cette « autorité » : leur psychanalyste Mrs Marks, surnommée « Mère Sucre ». Les protagonistes n'ont pas d'autre généalogie – c'est plutôt étonnant, mais leurs mères ou pères ne figurent pas dans le récit. C'est avec Mère Sucre que Anna & Molly sont devenues des « femmes libres ». L'expérience de l'analyse a été, pour la protagoniste, celle d'un endroit où se développe la différence entre l'expérience et l'intellectualisation, entre la vie et sa mise en mots. Dans le carnet bleu, apparaissent

[686] « And so I begin to doubt the value of a day's recording before I've started to record it. » (335) « C'est ainsi que je commence à mettre en doute la valeur d'une journée mise par écrit avant même d'avoir commencé à l'écrire. » (498)

des paragraphes qui s'efforcent d'expliquer la différence entre l'expérience et l'intellectualisation, par la description des séances de psychanalyse.

Le problème principal, pour Anna Wulf, c'est qu'elle veut mettre en récit quelque chose de nouveau, quelque chose qu'elle ressent fortement dans la situation historique où elle se situe. Mère Sucre, d'habitude, signale que les expériences d'Anna résonnent également dans les modèles et les récits anciens. Pour les « femmes libres », elle est l'incorporation du dicton « il n'y a rien de nouveau sous le soleil »[687]. La protagoniste ne se reconnaît pourtant pas dans les formes existantes qui lui sont disponibles :

> '[…] I want to walk off, by myself, Anna Freeman.'
> 'By yourself?' she said again.
> 'Because I'm convinced that there are whole areas of me made by the kind of experience women haven't had before… […] I believe I'm living the kind of life women never lived before.' (458)[688]

Il est logique (selon la logique hommo-sexuelle) que la créature capable de s'en aller, de marcher de son propre mouvement[689], s'appelle éventuellement *Anna Freeman*[690], avec ce nom qui rappelle en fait l'esclave noir libéré.[691] S'en aller, toute seule, veut

---

[687] « Molly […] said: 'There's nothing new under the sun,' […] for a moment Molly had even looked like Mother Sugar, otherwise Mrs Marks, to whom both had gone for psychoanalysis. […] 'Mother Sugar' ; which, as time passed, became a name for much more than a person, and indicated a whole way of looking at life—traditional, rooted, conservative, in spite of its scandalous familiarity with everything amoral. » (26) « 'Il n'y a rien de nouveau sous le soleil' […] Molly […] répéta […] le temps d'un éclair, Molly venait de ressembler à Maman Sucre, alias Mme Marks, chez qui elles étaient toutes deux allées se faire psychanalyser. […] Le sobriquet de 'Maman Sucre' […] avait fini par désigner bien plus qu'une personne : une certaine manière de considérer la vie conventionnelle, classique, et conservatrice, en dépit d'une scandaleuse familiarité avec tout ce qui était amoral. » (37-38)

[688] Tr. mod. HR. « '[…] Je veux m'en aller, toute seule, Anna Freeman.' 'Toute seule ?' 'Parce que je suis convaincue qu'en moi il y a des régions entières façonnées par un genre d'expérience que les femmes n'ont pas connu auparavant... [...] Je crois que je mène un genre d'existence que les femmes n'ont jamais vécu jusqu'à maintenant.' » (680)

[689] À comparer avec : « Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement », Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *Le rire de la Méduse et autres ironies,* 19756/2010, 37–68 37.

[690] Freeman est le « nom de jeune fille », c'est-à-dire, le nom du père d'Anna Wulf. La partie qui enregistre les faits dans le carnet bleu commence par noter cela : « 17th October, 1954 : Anna Freeman, born 10th November, 1922, a daughter of Colonel Frank Freeman and May Fortescue » (454) En français : « 17 octobre 1954 : Anna Freeman, née le 10 novembre 1922, fille du colonel Frank Freeman et de May Fortescue » (674)

[691] L'histoire du mouvement de libération des femmes est, aux Etats-Unis, étroitement liée avec le mouvement contre l'esclavage et pour les droits des noirs : on peut même dire que le mouvement des femmes est né de ce dernier. En même temps, l'histoire de la pensée féministe est souvent mise en récit de façon que les féministes noires y apparaissent principalement pour rappeler qu'il ne faut pas confondre la catégorie 'femmes' avec le groupe 'femmes blanches'. Dans ces récits, on a l'habitude d'attribuer le premier constat en ce sens à l'abolitionniste féministe noire Sojourner Truth et à son discours « Ne suis-je pas une femme ? » (« Ain't I a Woman ? » prononcé à Akron lors d'une convention des droits des femmes en 1851. Truth y rappelle que les femmes noires ne sont pas traitées

aussi dire : se libérer des vieilles formes, des récits d'expérience qui ne sont pas validés par l'expérience vécue, des formes littéraires qui ne laissent pas émerger ce qu'il y a de nouveau dans le moment historique. La protagoniste cherche un nouveau lien social, un nouveau genre : les expressions « the kind of experience », « the kind of life » de même que les traductions françaises : « un genre d'expérience », « un genre d'existence », rendent lisible l'échelle du projet.

L'envie de s'en aller, libérée, signale plutôt une infidélité qu'une fidélité à quelque expérience de « femme » ou de « femme libre ». Dans le carnet bleu, l'écriture du « réel » devient problématique pour la protagoniste pour plusieurs raisons : il y a des moments où la protagoniste devient femme et son expérience tout à fait banale apparaît comme exceptionnellement difficile à (d)écrire ; elle se sent prise dans la tension entre le romantisme et la misogynie qui sont, l'un comme l'autre, loin de son expérience quotidienne ; elle est sûre que cette expérience n'entre pas entièrement dans les genres existants. Anna Wulf cherche à s'approcher des « femmes libres », or, l'entrée de cet espace ou de cette expérience ne se trouve ni par un « par rapport aux hommes » ni par un « par rapport aux femmes ». Il faudrait donc dissoudre les formes existantes, d'où le thème du « *breakdown* », la décomposition ou la rupture radicale avec les formes anciennes.

4.2.1.3 Les curieuses temporalités du sexe

Diana Fuss et bell hooks participent, à travers les essais dont je viens de traiter[692], à une discussion prolifique dans le champ de la pensée féministe au sujet des rapports de l' « expérience » avec le « savoir » et l' « idéologie ». La notion de l' « expérience des femmes » a été beaucoup débattue dans son rapport avec le sujet politique du féminisme tout au long des années 1980. La chercheuse en littérature et études de genre, la philosophe et poétesse Denise Riley (née en 1948) problématise dans les années 1980 la notion de l' « expérience de femme » dans son rapport avec l'histoire du féminisme. Denise Riley parle des curieuses temporalités des femmes (« *peculiar*

– dans les discours et le sens commun de l'époque – comme des femmes, mais comme des (femmes) noir(e)s.

[692] Dans le sous-chapitre 4.1.4.1 ci-dessus.

temporalities of women »), voulant attirer l'attention sur le fait que personne n'est femme tout le temps, parce que, dit-elle :

> To lead a life soaked in the passionate consciousness of one's gender at every moment, to will to be a sex with a vengeance – impossibilities, and far from the aims of feminism. Then what is it to be a woman sometimes ?
>
> Mener sa vie immergée dans la conscience passionnée de son genre à chaque moment, vouloir être un sexe pour de bon – pas possible ! Et loin des visées du féminisme. Alors qu'est-ce que c'est que d'être une femme parfois ?[693]

Riley raconte deux expériences qui pourraient être lues comme des moments de « devenir-femme », pour réfléchir à ce que cette temporalité veut dire pour le féminisme. La première, c'est justement l'arrivée des règles, et le deuxième, c'est l'expérience de marcher dans la rue, penser à tout autre chose, et d'entendre un commentaire sur son apparence, son mouvement, qui signifie : « tu as été vue comme une femme ».

La Carnet d'or met en mots ces deux expériences, les menstrues et le harcèlement sexuel[694]. Anna Wulf décrit les deux comme des expériences banales, des « choses qui arrivent ». La scène de harcèlement sexuel commence dans le métro, lorsqu'un homme fixe la protagoniste du regard. Il la suit à l'extérieur, jusqu'à dans la rue, exhibant un « rictus triomphant ». Or, ce n'est pas le harcèlement qui surprend Anna, mais sa propre réaction, le fait qu'elle a peur. La narration explique : « Que m'arrive-t-il ? Cela se produit tous les jours, c'est le fait de vivre dans une ville, cela ne me touche pas – mais si, cela l'affectait […] » (568)[695] Les deux incidents font apparaître, de différentes façons, le thème de la misogynie. Pour Denise Riley, « même s'il existe bien une phénoménologie du 'sexe habité', le mouvement d'y entrer et d'en sortir ressemble plutôt à des hasards de la description qu'à des retours à une condition sexuée fondamentale » [« while there is indeed a phenomenology of inhabiting a sex, the swaying in and out of it is more like ventures among descriptions than like returns

[693] Denis Riley, « Does a Sex Have a History? 'Women and Feminism' », *New Formations*, No 1, Spring 1987, 35-45, 38.
[694] Pour l'expérience de harcèlement sexuel voir *The Golden Notebook* (382-383) ; et *Le Carnet d'or* (567-568).
[695] « What's happened to me? This happens every day, this is living in a city, it doesn't affect me—but it was affecting her […] » (382)

to a founding sexed condition »][696]. Voilà pourquoi (d)écrire le quotidien des expériences des « femmes » et des sentiments qu'évoquent ces expériences est important : la « femme » est un ensemble d'expériences vécues et une catégorie de la description. Ce sont les « hasards de la description » qui la rendent parfois lisible.

Denise Riley souligne ainsi l'importance de mettre en lumière la temporalité étrange des expériences de « sexuation » : « on devient femme parfois » veut dire à la fois « on n'est pas femme tout le temps », et « oui, on devient femme de temps à autre». Elle se demande alors ce que cette temporalité bizarre devrait signifier pour la pensée féministe. Pour pouvoir penser aux « femmes » comme catégorie politique du féminisme, n'aurait-on pas besoin d'un récit un peu plus stable, d'un récit de « devenir femme » et « rester femme » ? Pour Denise Riley, bien au contraire, cette instabilité « fait le féminisme » :

> That 'women' is indeterminate and impossible is no cause for lament. It is what makes feminism; which has hardly been an indiscriminate embrace anyway of the fragilities and peculiarities of the category. What these do demand is a willingness, at times, to shred this 'women' to bits – to develop a speed, a foxiness, versatility. The temporalities of 'women' are like the missing middle term of Aristotelian logic; while it's impossible to thoroughly be a woman, it's also impossible never to be one. On such shifting sands feminism must stand and sway.[697]

Pour la pensée féministe, cela signifie qu'il faut être prête, de temps à autre, à « déchirer la catégorie des 'femmes' en lambeaux » (!), selon Riley. Pour moi, cela implique aussi qu'on re-(d)écrive les 'femmes', fasse resignifier la catégorie qui a toujours un rapport avec le tous les jours, les vies (d)écrites – d'où l'importance des descriptions de ce qui passe pour l'« ordinaire ».

---

[696] Denise Riley, « Bodies, Identities, Feminisms », *Am I That Name? Feminism and the category of 'women' in history*, Minneapolis, University of Minnesota, 1988/1995, 96-114, 97-98.

[697] Denise Riley, op. cit., 113-114. « Que la catégorie 'femmes' est indéterminée et impossible n'est pas sujet de regret. C'est ce qui fait le féminisme ; qui n'a guère, de toute façon, embrassé sans discrimination les fragilités et les travers de cette catégorie. Mais ce que ces derniers exigent est une volonté de déchirer, de temps en temps, ce 'femmes' en lambeaux – de développer une vitesse, une ruse, une polyvalence. Les temporalités des 'femmes' sont comme le terme manquant de la logique Aristotélienne ; tandis qu'il est impossible d'être une femme de bout en bout, il est également impossible de ne jamais en être une. C'est sur un tel sable mouvant que le féminisme s'érige et oscille. »

4.2.2 La lesbienne inter-dite du *Carnet d'or*

4.2.2.1 Les femmes queerieuses

Les « femmes libres », Anna & Molly, pourraient constituer un couple. En apparence, Molly est (d)écrite comme une femme grande et élancée, presque garçonne avec des cheveux « *cut like a boy's* » ou, selon la version française, « très courts ».[698] Anna, par contre, est petite, a l'air fragile, et s'habille en vêtement qui peuvent paraître étranges (« *odd* »).[699] On pourrait imaginer un couple lesbien où Molly serait la butch ou le « mari femelle », « Female Husband », qu'étudie Judith Jack Halberstam dans son livre *Female Masculinity*[700], et Anna, à côté, la *fem*. Le mot '*odd*' qui apparaît dès leur description, se manifeste tout au long du récit des « Femmes libres », jusqu'au rappel de Molly, à la dernière page : « *It's all very odd, isn't it Anna ?* » traduit en français par « C'est très curieux, n'est-ce pas, Anna ? »

Ce mot de code 'odd', curieux, attache les « femmes libres », de biais, à la littérature lesbienne. Elles expriment à la fois une perplexité et une distance avec les « on dit » du monde normâle par une phrase récurrente :

> This *odd, isn't it?* was the characteristic note of the intimate conversations they designated gossip. (25)
> Ce « C'est curieux, non ? » était caractéristique de leurs conversations intimes qu'elles appelaient d'ailleurs leurs commérages. (36)

Ce mot de code annonce ce que les deux amies appellent leurs commérages : l'échange constitutif de l'expérience d'entr'elles.[701] Les dictionnaires donnent généralement les définitions suivantes pour le mot anglais *odd* :

> 1. different to what is usual or expected; strange
> 2. (of whole numbers such as 3 and 5) having one left over as a remainder when divided by two

---

[698] « She was a tallish woman, and big-boned, but she appeared slight, and even boyish. This was because of how she did her hair, which was a rough, streaky gold, cut like a boy's » (30) En français : « Molly était une grande femme à l'ossature solide, mais qui paraissait élancée, presque garçonne, à cause de ses cheveux blonds et très courts » (43)

[699] « But Anna was small, think, dark, brittle, with large black always-on-guard eyes, and a fluffy haircut. […] Anna wore neat, delicated clothes, which tended to be either prim, or perhaps a little odd » (30-31) En francais : « Anna, elle, était une petite femme menue, brune, à l'air fragile, avec de grands yeux noirs toujours sur leurs gardes et des cheveux vaporeux. […] Anna portait des vêtements nets et soignés qui paraisseaient souvent guindés, et même un peu étranges. » (44)

[700] Judith Jack Halberstam, *Female Masculinity*, Durham & London, Duke University Press 1998, surtout le chapitre 2, "Perverse Presentism: The Androgyne, the Tribade, the Female Husband, and Other Pre-Twentieth-Century Genders', 45-73.

[701] Le mot indique ainsi l'apparition d'un savoir/expérience d'entr'elles. Voir l'analyse des commérages dans la partie 2.

3. happening or occurring infrequently and irregularly; occasional
4. spare; unoccupied
5. separated from a usual pair or set and therefore out of place or mismatched[702]

En français, cela donne, entre autres, les traductions suivantes, à part celle de *curieux* : *bizarre, étrange, impair, inhabituel, occasionnel, louche, déplacé, extra, dépareillé*. *Odd*, *curieux et bizarre* partage le champ de signification du mot *queer*, bien qu'ils n'aient, bien sûr, pas la même généalogie ou histoire d'usage. Le mot *odd* a sa place quand on interroge l'histoire et la littérature lesbienne. Il désigne une troisième option, pour les « femmes libres » : celle de se définir par rapport aux femmes étranges, dépariées, « odd women ». Etudier ce qui est *odd*, *curieux*[703] veut dire orienter sa lecture vers l'entr'elles en tant que ce qui sort de la normâlité. C'est à partir de l'attention accordée à l'*impaire* que peut ressortir la question du « désir-femme » ; le désir chez les femmes qui ne se rapporterait pas à l'hommo-sexualité.

Nina Auerbach (née en 1943), chercheuse en littérature anglaise, étudie le trope de la 'communauté des femmes' dans la littérature du XIX[e] dans un ouvrage publié en 1978.[704] Elle rappelle que dans le roman de l'époque, surtout en anglais britannique, l'expression *odd woman* signifiait une femme non-mariée, une vieille fille, et avait un rapport avec l'existence féminine hors-norme, hors le mariage.[705] Auerbach étudie le trope de la communauté des femmes comme une puissante idée dans la fiction : elle figure les sociétés fictives qui sont en même temps « défectives et transcendantes » et puise dans l'imaginaire d'un monde de femelles autonomes, d'un monde au-delà du normâle :

> As a literary idea, a community of women feeds dreams of a world beyond the normal. […] [F]emale self-sufficiency is not a postulate of this or that generation of feminists, but an inherent and powerful component of our shared cultural vision. […] evolving literary myth that sweeps across official cultural images of female

[702] Selon Oxford English Dictionary. Je traduis : « 1. Qui diffère de l'habituel, de ce qui est attendu ; bizarre. 2. (Des chiffres entiers comme 3 et 5) quand il reste toujours un, après la division avec le chiffre deux ; impair. 3. Ce qui arrive ou a lieu de façon inhabituelle ou irrégulière ; occasionnel 4. Extra, de rechange, disponible. 5. Séparée d'un pair ou d'un ensemble habituel, et ainsi déplacée, dépareillée. »

[703] Y a-t-il des équivalents dans l'histoire de la littérature française, des littératures nordiques et la littérature finlandaise ?

[704] Nina Auerbach, *Communities of Women. An Idea in Fiction*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1978. Auerbach étudie *The Odd Women* (1893) de George Gissing, *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen, *Little Women* (1868) de Louisa May Alcott, *Villette* (1853) de Charlotte Brontë, *The Bostonians* (1885-1886) de Henry James, *Cranford* (1851) d'Elisabeth Gaskell et *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961) de Muriel Spark.

[705] Nina Auerbach, *op. cit.*, 25.

> submission, subservience, and fulfillment in a bounded world. As this myth takes shape as part of our imaginative heritance, so does the fictional reality of women's autonomy: for though the communities gain substance and stature as we proceed, their isolation has had from the first the self-sustaining power to repel or incorporate the male-defined reality that excludes them.[706]

Ainsi Auerbach veut attirer l'attention vers l'imaginaire des communautés des femmes et son rapport avec le rêve d'un monde « au-delà du normal ». Clairement, le normal dont elle parle entretient un rapport étroit avec la « réalité mâle-définie » qui exclut le lien social entre les femmes : ici, le concept du normâle rend bien ce que « the normal » signifie. Il s'agit donc de concevoir, désormais, un lien entre femmes qui ne se réalise jamais dans *Le Carnet d'or*, où seul le marqueur « *odd* » qui revient dans les commérages intimes des « femmes libres ».

4.2.2.2 La littérature lesbienne est là

La chercheuse en littérature et études culturelles Terry Castle remarque dans *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture* que l'expression 'odd woman' ou 'odd girl' apparait régulièrement dans ce qu'elle appelle « lesbian-themed writing ».[707] Si la « odd woman » a un rapport avec l'imaginaire des communautés de femmes qui se situent à l'écart de la société hommo-sexuelle, c'est également une expression qui signale l'existence des lesbiennes qui sont là, belles et bien, bien que le schéma normâle ne les prenne pas en compte. Castle, qui cherche à lire et rendre visible l'érotisme lesbien, a étudié les racines du mot *odd* comme un mot code pour lesbienne et fait remonter cette utilisation au XVIII[e] siècle dans la littérature de langue anglaise.[708]

---

[706] Nina Auerbach, op. cit., 5-6. « Comme idée littéraire, la communauté des femmes nourrit les rêves d'un monde au-delà du normâle. [...] L'autonomie féminine n'est pas un postulat de telle ou telle génération de féministes, mais un composant inhérent et puissant de notre vision culturelle partagée. [...] un mythe littéraire en évolution qui se propage à travers les images culturelles officielles de la soumission et de l'asservissement féminins, de l'accomplissement dans un monde délimité. Ce mythe prend forme dans notre héritage imaginaire, tout comme la réalité fictive de l'autonomie des femmes : car bien que les communautés gagnent en substance et stature quand nous procédons, leur isolation a eu dès le départ la puissance auto-générante de repousser ou d'incorporer la réalité mâle-définie qui les exlut. »

[707] Terry Castle, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1993, 9.

[708] Le mot apparait dans l'autobiographie de Charlotte Charke (1755) et le journal d'Anne Lister (années 1820). (Castle 1993, note de bas de page 9-10) Dans les années 1950, le mot apparait de nouveau dans le genre populaire de "Lesbian Pulp Fiction', par exemple dans le titre du roman d'Ann Bannon (Ann Weldy), *The Odd Girl Out* (1957). Par contre, le film *The Odd couple* (1968) ainsi que la série télévisée du même nom (1970-1975), adaptations de la pièce théâtrale de Neil Simon (1965),

Dans l'entrée de l'*Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures,* Deborah T. Meem comprend l'histoire du lesbianisme dans la littérature anglaise du XIX[e] siècle de la manière suivante :

> Early in the century (1800-1830), lesbianism was figured as romantic friendship or extreme eccentricity. At midcentury (1830-1870), the vampire lesbian appeared, preying on innocent girls and linking the portrayal of lesbians to the Romantic/gothic ghost tale. Yet, even while the vampire prowled among her sisters, a new lesbian was becoming visible in the literature (1860-1900)—the unconventional 'odd woman,' whose insistence on appropriating the style and privileges of men provoked admiration, scorn, curiosity, psychoanalysis, and ridicule as the century wore on.[709]

Lu avec un grain de savoir lesbien, le mot de code *odd*[710] désigne, dans le *Carnet d'or*, l'existence momentanée d'un entr'elles et du désir-femme, existence que le « retour au normâle » va pourtant dissiper.

Terry Castle dit qu'il faudrait « mettre en suspens » l'hommo-sexualité normâle, afin que le récit lesbien puisse émerger :

> the underlying principle of lesbian narrative itself: namely, that for female bonding to 'take,' as it were, to metamorphose into explicit sexual desire, male bonding must be suppressed. […] To put it axiomatically: in the absence of male homosocial desire, lesbian desire emerges.[711]

> le principe sous-jacent du récit lesbien : pour que le lien femelle 'prenne', en quelque sorte, qu'il se métamorphose en désir explicitement sexuel, le lien mâle doit être supprimé. […] Pour le dire de manière axiomatique : dans l'absence du désir homosocial mâle, émerge le désir lesbien.

C'est ce seuil-là qu'élabore *Le Carnet d'or*, sans le franchir, comme on verra ci-dessous.

---

mettent en scène deux hommes divorcés qui partagent un appartement : un couple d'hommes dans une situation « domestique ».

[709] Deborah T. Meem, « English Literature, Nineteenth Century », Bonnie Zimmerman (éd.), *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, 262. Dans la même encyclopédie, Judith Fetterley parle de l'« odd woman » dans la littérature américaine du XIX[e] siècle. « Au début du siècle (1800-1830), le lesbianisme est figuré comme une amitié romantique ou une extrême excentricité. Au milieu du siècle (1830-1870), le vampire lesbien qui hante les filles innocentes fait son apparition, liant la représentation des lesbiennes avec le conte gothico-romantique. Or, pendant que la vampire rôde encore parmi ses sœurs, une nouvelle lesbienne est en train de devenir visible dans la littérature (1860-1900) – la 'femme dépar(i)ée' non conventionnelle qui s'approprie avec insistance le style et les privilèges des hommes et provoque l'admiration, le mépris, la curiosité, es interprétations psychanalytiques, et le ridicule le long du siècle. »

[710] Dont j'ai déjà étudié l'apparence dans le sous-chapitre 2.2.2.1.

[711] Terry Castle, 1994, 84-85.

4.2.2.3 Une femme critique risque de devenir lesbienne ! (Au secours !)

La théoricienne féministe et poétesse Adrienne Rich (1929–2012) est connue pour sa conceptualisation de la « contrainte à l'hétérosexualité » et du « continuum lesbien ». Dans ses œuvres, elle questionne le « sujet du féminisme » et tente d'élargir le champ sémantique du mot « lesbienne » pour parler des liens féminins historiques qu'il faudrait entreprendre de (re-)visibiliser. Elle commence son fameux article intitulé « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » (1980)[712] par deux citations, dont la dernière est extraite du *Carnet d'or*. Selon Adrienne Rich, dans les théories féministes des années 1970 – sauf chez les lesbiennes féministes – les lesbiennes sont soit invisibilisées soit présentées comme des monstres. Avec sa proposition du « continuum lesbien », elle étudie la précarité de l'alliance féminine, tout en cherchant à l'affirmer, la retrouver et la visibiliser, dans le passé aussi bien que dans le présent.[713] Pour Adrienne Rich, *Le Carnet d'or* exemplifie parfaitement une présupposition courante dans la littérature et les sciences sociales et humaines des années 1970 – y compris dans la majorité des théories féministes – qui présentent le « lesbianisme » comme un choix ou « un passage à l'acte ayant comme motivation l'amertume envers les hommes » [« an acting-out of bitterness toward men »][714].

---

[712] Adrienne Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, London, Onlywomen Press, 1980. Traduit en français par Christine Delphy et Emmanuèle de Lesseps avec le titre « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions Féministes*, no 1, 1981 ; repris dans *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, traduit par Françoise Armengaud, Christine Delphy, Lisette Girouard et Emmanuèle de Lesseps, Genève, Éditions Mamamélis, 2010.

[713] Ce travail fait écho à d'autres conceptualisations des années 1970, par exemple le travail des Radicalesbians, un collectif dont le manifeste, publié en 1970, s'appelait « Woman-Identified-Woman ». Les autrices y proposent une critique interne du féminisme et proposent que les lesbiennes occupent une place centrale plutôt que marginale dans le mouvement. Pour Radicalesbians, « être une femme » est indissociable d'une identité qui est, finalement, déterminée par les hommes et par rapport aux hommes. Elles appellent à une identification entre les femmes, et écrivent : « Only women can give to each other a new sense of self. That identity we have to develop with reference to ourselves, and not in relation to men. » Je traduis: « Seulement les femmes peuvent donner les unes aux autres un nouveau sens de moi/subjectivité. Cette identité, il faut que nous le développons par référence à nous-mêmes, et non par référence aux hommes. » Consulté le 15 juin 2016, disponible : http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlmms01011/ Audre Lorde s'auto-définit « woman-identified-woman » dans son travail. Alice Walker invente, à la même époque, le terme « womanist ».

[714] Adrienne Rich, *op. cit.* Elle a, bien sûr, raison de dire que le roman s'appuie sur le « myth Freudien que le lesbianisme est exclusivement un proteste contre les hommes plutôt qu'une envie ou une pulsion positive à l'encontre des femmes », comme l'exprime Bonnie Zimmerman. (En anglais : « the Freudian myth that lesbianism is exclusively a protest against men, rather than a positive urge toward women »). C'est dans cette clôture que se développent Anna & Molly, enfants de la psychanalyse. Voir Bonnie Zimmerman, « Is 'Chloe Liked Olivia' a Lesbian Plot', *Women's Studies International Forum* 6.2, 1983, 169-175, 172. Sandra Singer propose ailleurs qu'il est pourtant possible de lire l'amitié entre Anna & Molly en tant que « pulsion positive à l'encontre des femmes », dans son « Feminist Commitment to Left-Wing Realism in *The Golden Notebook* », Alice Ridout, Roberta Rubenstein & Sandra Singer (éd.), *Doris Lessing's* The Golden Notebook *After Fifty*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, 73-95, 90.

Adrienne Rich cite dans son article, à titre d'exemple, un passage du carnet bleu, le carnet où la narration cherche à (d)écrire, sans y réussir, les expériences des femmes libres. Il s'agit d'un des passages où quelque chose est censuré au sein du réel, d'un passage où la narration revient à (d)écrire un moment où Anna « était une femme » :

> I was a woman terribly vulnerable, critical[,] using femaleness as a sort of standard or yardstick to measure and discard men. Yes—something like that. I was an Anna who invited defeat from men without ever being conscious of it. (But I am conscious of it. And being conscious of it means I shall leave it all behind me and become—but what?) I was stuck fast in an emotion common to women of our time, that can turn them bitter, or Lesbian, or solitary. Yes, that Anna during that time was…
> [Another black line across the page:] (466)[715]

Quelle est la temporalité de la « femme » ici ? Anna au moment de l'écriture – le « je » qui narre – cherche à définir une Anna antérieure, une Anna qui « était une femme ». Les phrases la mettent en position d'être celle qui agit, et la phrase la plus importante semble être celle qui comporte l'expression étrange et ambiguë « I was an Anna who invited defeat from men ». La traduction française dit « Anna qui invitait les hommes à la défaire », une tournure de phrase qui transforme Anna d'un sujet en un objet de l'agir des hommes. Dans la version en anglais, c'est Anna qui demande quelque chose (de la part) des hommes. La phrase n'a pas de sens univoque, mais elle est précédée par une définition : « critical[,] using *femaleness* as a sort of standard or yardstick to measure and discard men » ; « critique, utilisant la '*femaleness*' comme une espèce d'étalon pour mesurer et rejeter les hommes ». Le mot '*femaleness*' est rendu dans la traduction publiée par « ma féminité ». Or le texte anglais ne parle pas de '*my femaleness*', mais de la '*femaleness*' comme un concept qui vise à une généralité. Les différences dans le vocabulaire de sexe/genre entre les langues anglais et français, à ce point, sont intéressantes[716]. Tandis que les mots '*woman*', '*female*', et '*feminine*' sont les trois utilisé en anglais, en français on n'utilise couramment que deux termes, 'femme' et 'féminin(e)'. Le mot '*female*' peut en effet traduire le mot 'femme' ; tandis que le mot 'femelle' n'est quasiment pas utilisé pour se référer au sexe/genre féminin. Est-ce que 'la féminité' ou 'le féminin' fonctionnent ainsi dans un

[715] « J'étais une femme terriblement vulnérable et critique, j'employais ma féminité comme étalon, comme unité de mesure pour mépriser les hommes. Oui – quelque chose de ce genre. J'étais une Anna qui invitait les hommes à la défaire, sans même en avoir conscience. (Mais j'en ai conscience. En avoir conscience signifie que je vais laisser tout cela derrière moi et devenir… mais quoi ?) J'étais bloquée dans une émotion commune aux femmes de notre temps, et qui peut les rendre amères, lesbiennes, ou solitaires. Oui, cette Anna, pendant cette phase, était…
[Un autre trait noir en travers de la page :] » (*Le Carnet d'or*, 691)

[716] Pour une discussion de la traduction féministe de ces termes, voir Suzanne Lotbinière-Harwood,

champ sémantique comparable avec celui du mot '*femaleness*', quand on sait qu'il existe également, en anglais, les mots '*womanliness*' et '*femininity*' ? Le projet d'Anna que décrit cette citation, le projet d'utiliser un standard lié aux femmes pour mesurer les hommes vise à faire aux hommes *exactement* ce qu'ils font aux « femmes libres ». « Cette Anna, pendant cette phase » n'a pas encore saisi qu'elle est conçue par un « par rapport aux hommes » ; elle cherche encore une symétrie dans les rapports, elle cherche à mesurer les hommes par un « par rapport aux femmes ». Un projet impossible, tant que les rapports entre la normâle et la '*femaleness*' sont aussi asymétriques qu'ils le sont. Ainsi, l'expression « *invite defeat from men* » veut à la fois dire qu'Anna fait échouer les hommes face à ses critères de définition et qu'elle échoue elle-même, puisqu'elle ne réussi pas à 'attirer' les hommes là où ca serait la '*femaleness*' qui établit le standard des rapports. Il s'agit d'une analyse supplémentaire de l'hétérosexualité normâle et de la position impossible de la « femme libre » là-dedans.

Que s'est-il passé alors pour Anna qui était « bloquée dans une émotion commune aux femmes de notre temps, et qui peut les rendre (*turn*) amères, lesbiennes, ou solitaires » ? Anna est ici au point tournant. Son émotion, c'est le ressentiment, dont il a été question plus tôt, le mot qui signale, pour Anna, le sentiment des « femmes de notre époque ».[717] Le verbe « turn » de l'anglais implique que le « devenir ou amère ou lesbienne ou solitaire » sont des changements de position, de positionnement : des sorties de la normâlité. Adrienne Rich a bien raison quand elle pointe le fait que le « devenir lesbienne » s'associe ici à l'amertume et à un positionnement face aux « hommes ». Est-ce pourtant « un acting-out of bitterness toward men » ? Il s'agit également d'un positionnement face au normâle. Anna voit ici la normâlité comme une construction contingente et historique : une *mesure* parmi d'autres qui exerce pourtant un pouvoir de définition accablant. La réflexion est interrompue, avant que la narration ne (d)écrive ou ne définisse Anna comme relevant « de cette époque-là ». Quelle suite pourrait-on imaginer ? Qu'est-ce qui est effacé complètement du carnet ?

> Yes, that Anna during that time was…
> [Another black line across the page:]

[717] Le mot 'ressentiment' revient également dans la description des menstrues.

L'apparition des trois points et de la barre noire peut bien évoquer la censure des lesbiennes au sein du *Carnet d'or*. Elle peut aussi évoquer la censure du féminisme – effectivement le mot n'apparaît pas du tout dans le roman. Cette censure est liée au manque du « désir-femme », au fait que toute la sexualité et tout ce qui tient au « sexe » prend place dans le schéma hommo-sexuel. Il s'agit d'une étude de « femme normâle » et de son devenir critique par rapport à la normâlité. Adrienne Rich ne commente pas particulièrement la mise en mots de la censure que représente la dernière ligne de la citation, ou le fait que le devenir lesbienne n'est pas vraiment le synonyme de devenir amère, ni le résultat d'une déception envers les hommes. Il est vrai que la lesbienne se situe dans la proximité syntaxique de ces deux phénomènes, mais elle se situe également dans la proximité d'une critique du normâle. Surtout, la lesbienne est proche d'une identité finalement inarticulable dans le *Carnet d'or*.

4.2.2.4 Les divisions d'Anna Wulf et l'expérience sans nom

La psychanalyse de la protagoniste du *Carnet d'or* – Mère Sucre – tourne, à un moment donné, autour de ce quelque chose qu'Anna n'arrive pas à (d)écrire et qu'elle appelle, à la fin, simplement *experience*[718]. Chaque fois qu'Anna Wulf veut (d)écrire cette expérience, la censure, exhibée sous forme de ligne noire dans le texte, la rattrape,:

> –Ainsi, vous avez donc peur de ce que vous pensez ? et elle prit son carnet de rendez-vous. C'était la fin de la séance.
> [Là, une nouvelle ligne noire bien épaisse en travers de la page.] (685)

> Je devrais écrire l'expérience à laquelle le rêve se réfère.
> [Là, Anna avait tracé un épais trait noir en travers de la page. Elle avait écrit au-dessous :]
> J'ai tiré ce trait parce que je ne voulais pas l'écrire. Comme si le fait de l'écrire m'aspirait vers un danger. Il faut pourtant que je m'accroche à cela – Anna, l'Anna pensante, peut regarder ce qu'Anna ressent et l' « identifier ». (690-691)[719]

La censure est liée à une prohibition qui rend difficile de « nommer », ou d' « identifier » l'expérience de la vie sur le moment. La narration remarque d'abord :

---

[718] Notons ici que le mot anglais ne veut jamais dire l'étude d'un phénomène ou l'expérimentation, mais peut, par contre, se référer à une aventure.

[719] « 'So you are afraid of what you are thinking?' And she reached out for her appointment book, marking the end of our hour. [At this point, another thick black line across the page.] » (461) ; « I should now write down the experience to which the dream related. [At this point Anna had drawn a heavy black line across the page. After it she had written:] I drew that line because I didn't want to write it. As if writing about it sucks me even further into danger. Yet I have to hold fast to this—that Anna, the thinking Anna, can look at what Anna feels and 'name' it.» (465)

« It is easy now, looking back over my life to say : That Anna, in that time, was such and such a person. » Ainsi, la difficulté de nommer est liée à la difficulté de nommer sur le coup.

Or, ici, Anna doute de sa capacité à « nommer » l'expérience. L'expérience surlignée en noir est également liée à un rêve récurrent : dans le rêve, apparaît ce quelque chose qu'Anna appelle, à la fin, *malicious force*, « une force mâleveillante ». Cette force est à la fois force de création et de destruction. L'effort de donner les mots, de mettre en récit l' « expérience » est au cœur du travail d'Anna Wulf, comme écrivaine. Or, il y a des choses plus ou moins difficiles à mettre en mots, et la sexualité de « femme libre » est une des choses qu'il est difficile d'écrire. La difficulté pourrait-elle être liée au genre de la force créatrice ? À la position paradoxale d'Anna Wulf en tant que « woman author » ? Ici, on revient encore à la question de la position paradoxale de la personne qui s'exprime dans une position qui n'existe pas encore, et qui n'a donc pas de nom « sur le coup », dans le moment historique. Cette question montre l'absence d'identité féministe dans le récit, et la résistance à ce terme qui en résulte, de la part de Doris Lessing[720].

4.2.2.5 La « panique lesbienne »

J'ai déjà fait l'analyse de la troisième personne plurielle *they*, ce sujet « général » traduit par *on* en français, auquel Anna & Molly se réfèrent sans cesse. Jusqu'à certain point ce « they » condense les « on-dit » de la pensée normâle et de la sphère hommo-sexuelle. Mais l'effort de (d)écrire l'impossibilité d'entr'elles transforme ce troisième terme en « lesbianisme », ou ce qui peut être mieux (d)écrit comme « la panique lesbienne », ainsi que le montre la chercheuse en littérature et études de genre Patricia Juliana Smith (née 1951) dans un article publié en 1995. Ce terme, developpé par Smith, suit et modifie l'idée de « panique homosexuelle », désignée ainsi par Eve Kosofsky Sedgwick pour interroger le fonctionnement de l'homosexualité masculine dans la littérature anglaise.[721] Smith étudie le trope de la « panique lesbienne » en tant

[720] Voir l'analyse de la réception féministe du *Carnet d'or* dans la partie 2.2.

[721] Voir Patricia Juliana Smith, « 'And I Wondered If She Might Kiss Me': Lesbian Panic as Narrative Strategy in British Women's Fictions », *Modern Fiction Studies 41.3-4*, 1995, 567-607. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley, 1990 et *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

que phénomène intimement lié à la présence d'une « intrigue romantique », « *romance plot* », dans la construction du roman réaliste.[722]

On a vu comment une certaine ironie rendait lisible, chez Lessing, un entr'elles momentané, dans une distance critique envers la configuration où « la femme » dépend de « l'homme ». Le terme de Patricia Juliana Smith rend pourtant lisible ce qui se passe pour les « Femmes libres » au niveau du récit : l'influence du « *romance plot* » au sein du « roman réaliste conventionnel » empêche l'apparition du désir-femme et du devenir lesbienne. Smith résume l'histoire des « Free Women » ainsi :

> Deux mères divorcées partagent un appartement. Cette organisation n'est pas seulement propice aux économies concernant le logement et l'organisation de la garde des enfants afin que chacune puisse gérer ses relations amoureuses avec différents hommes ; elle permet aussi de fonder une amitié proche entre les deux femmes, quand elles font face ensemble aux défis de la vie des 'femmes libres'. Mais l'amant d'une des femmes, un psychiatre, l'avertit qu'habiter avec une autre femme n'est pas bien pour elle, insinuant que leur relation est inconsciemment lesbienne. Par conséquent, elle loue un autre appartement et s'y installe avec son enfant. Par la suite, son amant l'abandonne, et, dans sa solitude, elle fait une dépression nerveuse.[723]

Cette re-mise en mots des « Femmes libres », de la part de Patricia Juliana Smith, rend lisible le fonctionnement de « la stratégie narrative de la panique lesbienne ». Smith nomme son concept le « troisième terme qui n'a pas été auparavant articulé » (« *previously unarticulated third term* »). Selon elle, « la panique provoquée par la présence d'une lesbienne ou même par la simple perception du lesbianisme a fonctionné, pendant longtemps, comme une stratégie omniprésente dans la littérature qui représente les vies et les consciences des femmes »[724]. Smith parle surtout des romans qui restent attachés au « *romance plot* », lequel est, pour elle, « un trope du système du sexe/genre dans son ensemble »[725]. La lesbophobie qui se manifeste dans l'espace narratif où les femmes dépar(i)ées peinent à apparaître devient le « troisième

---

[722] On a déjà senti les répercussions de cette intrigue dans la partie 2 : pour les personnages-femmes, il s'agit de concevoir le mariage comme la seule fin légitime de l'histoire, comme l'horizon d'attente qui détermine leur possibles fonctions dans le récit.

[723] Tr. HR. Patricia Juliana Smith, *op. cit.*, 567 : « Two divorced mothers share a flat. This arrangement not only provides a certain economy in terms of housing expense and a system of mutual child care that allows them to conduct their various affairs with men, but also serves as the foundation of the close friendship between them as they face the challenges of life as 'free women'. But one woman's lover, a psychiatrist, warns her that her living arrangements with the other woman are not 'good for her,' implying that their relationship is unconsciously lesbian. Accordingly, she moves out of her friend's home and rents an expensive flat of her own. Her lover subsequently abandons her, and, in her solitude, she suffers a nervous breakdown. »

[724] Patricia Juliana Smith, *op. cit.*, 570.

[725] *Op. cit.*, 571.

terme » par rapport auquel le récit des « femmes libres » est construit, selon la définition de Smith :

> the third term would provide a name for the elaborate and irrational machinations of [X]'s character in her obsession with [Y], and that name is lesbian panic[726]

La panique lesbienne comme « troisième terme » semble, en effet, un outil adéquat pour faire l'analyse du *Carnet d'or* au niveau du récit. La panique lesbienne au niveau de la « stratégie narrative », c'est-à-dire, au niveau du récit, est liée à un autre phénomène, qui se situe au niveau de la narration et de la représentation du réel postnormâle : la censure du désir-femme. Les deux sont liées à la problématique vaste de la normâlité, des normes et de la place (paradoxale) qu'occupe le féminisme.

Dans *Le Carnet d'or*, l'analyse du « troisième terme » est encore soutenue par la lecture qu'on peut faire du récit dans le récit, l'histoire du carnet jaune où les protagonistes sont Ella & Julia. Leur récit est présenté comme quelque chose qui « ressemblait à un manuscrit de roman, car il s'intitulait *L'Ombre de l'Autre* et commençait tout à fait comme un roman » (266)[727]. En anglais, le titre s'écrit *The Shadow of the Third*, et le récit fait l'analyse du « troisième terme » et de son fonctionnement dans une histoire d'amour. Qui est ce *the Third* ou *l'Autre* qui jette son ombre sur les intrigues amoureuses du roman réaliste conventionnel ? A-t-il, par hasard, un rapport avec le « they », l'instance qui remet les « femmes libres » à leur place, leur désigne comme repoussoir la place des « odd women », des femmes dépar(i)ées ? L'Autre, *the Third*, est défini, dans le carnet jaune, ainsi, quand il s'agit du couple normâle, Ella & Paul :

> À partir de là, l''Autre', qui avait d'abord été la femme de Paul, puis l'alter ego rajeunie d'Ella, élaborée à partir de ses fantasmes concernant la femme de Paul, enfin le souvenir de Paul, devient Ella elle-même. Ella éclate et se désintègre, cramponnée à l'idée d'une Ella entière, saine et heureuse. Le lien entre les divers « autres » doit être extrêmement clair : ce lien est la normalité – plus que cela : les conventions, les attitudes ou les émotions propres à la vie « respectable » qu'Ella refuse d'envisager. (648)[728]

---

[726] *Op. cit.*, 570.« le troisième terme fournirait un nom pour les intrigues compliquées et irrationnelles du personnage [X] dans son obsession avec [Y], et ce nom est la panique lesbienne »

[727] *The Golden Notebook,* 177.

[728] En anglais : « From this point of the novel 'the third', previously Paul's wife ; then Ella's younger alter ego formed from fantasies about Paul's wife; then the memory of Paul; becomes Ella herself. As Ella cracks and disintegrates, she holds fast to the idea of Ella whole, healthy and happy. The link between the various 'thirds' must be made very clear: the link is normality, but more than that—conventionality, attitudes or emotions proper to the 'respectable' life which in fact Ella refuses to have anything to do with. » (437)

L' « Autre » est ici un « troisième » élément : les conventions, la normalité, la respectabilité – il s'agit des normes et des attentes qu'Ella refuse, mais qui sont pourtant là, qui produisent la position de celle qui refuse la vie conventionnelle. Il est intéressant de refaire ici le geste de Patricia Juliana Smith : de remettre au centre du récit le couple formé par Ella & Julia, plutôt que le couple Ella & Paul. Le troisième terme devient ainsi « la panique lesbienne », qui est encore un effet de normâlité.

Ella met en question son amitié avec Julia au moment où elle se rend compte que la chose qui les « unit », c'est la critique des hommes. Mais pourquoi associer le fait de critiquer les hommes à un devenir lesbienne ?

> She again decides not to indulge in these conversations with Julia, thinking that two women, friends on a basis of criticism of men are Lesbian, psychologically if not physically. This time she keeps her promise to herself not to talk to Julia. She is isolated and lonely. (443)

Ella pense qu'on peut être lesbienne psychologiquement et/ou physiquement : la lesbienne qu'elle envisage est tout de suite divisée en deux. On voit, toujours, comment les rapports des femmes normâles passent par les hommes ; ainsi, même le lesbianisme est défini par rapport aux hommes, plus spécifiquement par le fait de critiquer, entre femmes, les hommes. Clairement, la panique lesbienne est ici un effet de normâlité. Patricia Juliana Smith associe *Le Carnet d'or* aux textes comportant des protagonistes femmes qui cherchent à se définir comme hétérosexuelles en dehors des structures de « l'hétérosexualité institutionnalisé », c'est-à-dire en dehors de l'échange des femmes, et notamment du mariage. Or, selon Smith, ces personnages de femmes essaient simultanément de conserver ou même de gonfler leur « valeur » dans le marché des femmes en tant que femmes « spéciales ».[729] Le roman explore, pour Smith, les sentiments des « femmes libres » en tant que femmes spéciales, en dehors de l'institution de mariage mais dans le marché des femmes quand même.

En effet, l'expérience qui est difficile à nommer, pour Anna Wulf, émerge au moment où elle devient consciente de sa position paradoxale en tant que femme et de son envie de vouloir se définir autrement que par ses relations avec les hommes. Voici comment est narré ce développement dans le carnet jaune où l'expérience d'Ella, l'alter ego et le double d'Anna Wulf, est mise en mot de manière suivante :

[729] Smith, *op. cit.*, 580.

> Married men, temporarily wifeless, trying to have an affair with her—etc. etc., ten years ago she would not have even noticed or remarked on it. All this was taken by her as part of the hazards and chances of being a 'free woman'. But ten years ago, she realized, she had been feeling something that she had not then recognized. An emotion of satisfaction, of victory over the wives; because she, Ella, the free woman, was so much more exciting than the dull tied women. Looking back and acknowledging this emotion she is ashamed.
> She thinks, too, that the quality of her tone with Julia is that of a bitter spinster. Men. The enemy. They. She decides not to confide in Julia again, or at least, to banish the tone of dry bitterness. (441)[730]

Le passage analyse un moment où Ella comprend son rôle dans un système de valeurs qu'elle pense avoir condamné, mais dont elle participe pourtant. Elle n'a pas cru dans le mariage, mais elle finit par rivaliser avec les femmes mariées. Elle a pensé s'allier avec les hommes, mais elle a fini par être abusée par eux. Il s'agit d'un moment où elle éprouve de la haine envers les « hommes » et de la solidarité envers les « femmes ». Sa relation avec Julia, l'autre « femme libre » et sa meilleure amie, fait également partie d'une configuration où Ella est obligée de se situer face aux hommes. Elle comprend que sa vraie alliance devrait être avec Julia, mais comment redéfinir cette amitié, lui donner une existence « hors-normâle » ? C'est là que se déclenche la panique lesbienne.

4.2.2.6 « She would return to normal »

Selon la théoricienne de la « panique lesbienne », Patricia Juliana Smith, les relations avec les autres personnages femmes des personnages tels qu'Anna Wulf et Ella ne vont pas durer. Leur mode de vie est finalement insoutenable, ce qui crée justement les conditions pour la panique lesbienne qui divise l'entr'elles.[731] Cela est compatible avec l'idée de l'hommo-sexualité dans la mesure où, si la sexualité (d)écrite dans le réalisme normâle est contenue par « l'homme » cela veut aussi dire que « l'homme » contient toute la sexualité normâle. Quand Ella s'isole de Julia, cela arrive par peur de devenir « lesbienne, psychologiquement ». Après la séparation, Ella s'isole – c'est-à-

[730] En tr. fr : « Des hommes mariés, momentanément séparés de leur femme, tentent leur chance avec elle, etc. Il y a dix ans, elle ne l'aurait même pas remarqué : tout cela faisait partie du lot des 'femmes libres'. Mais il y a dix ans, se dit-elle, elle éprouvait un sentiment qu'elle n'avait pas alors reconnu. Un sentiment de satisfaction, de victoire sur les femmes mariées ; car elle, Ella, la femme libre, était beaucoup plus attrayante que ces femmes ennuyeuses et ligotées. En prenant conscience de ce sentiment, avec le recul, Ella a honte. / Elle se dit aussi qu'elle prend avec Julia un ton de vieille fille aigrie. Les hommes. L'ennemi. Eux. Elle décide de ne plus se confier à Julia, ou tout au moins de bannir ce ton de sèche amertume. » (653-654)

[731] Smith, *op. cit.*, 580.

dire qu'elle ne se sépare pas uniquement de Julia mais également des hommes[732] : elle se plonge dans une expérience nouvelle et effrayante :

> Now something new happens. She begins to suffer torments of sexual desire. Ella is frightened because she cannot remember feeling sexual desire, as a thing in itself, without reference to a specific man before, or at least not since her adolescence, and then it was always in relation to a fantasy about a man. Now she cannot sleep, she masturbates, to accompaniment of fantasies of hatred about men. Paul has vanished completely: she has lost the warm strong man of her experience, and can only remember a cynical betrayer. She suffers sex desire in a vacuum. She is acutely humiliated, thinking that this means she is dependent on men for 'having sex', for 'being serviced', for 'being satisfied'. She uses this kind of savage phrase to humiliate herself. (443)[733]

Qu'est-ce que ce désir sexuel ? Sa description est contradictoire. D'un côté, on parle du désir sexuel comme d'« une chose en soi », soufferte « dans le vide ». Le mot « souffrir » indique qu'il s'agit d'une expérience douloureuse, qui envahit Ella sans qu'elle puisse la contrôler entièrement. En anglais, il y a deux expressions différentes : « sexual desire » et « sex desire ». Il s'agit d'un désir autonome et autosuffisant : en effet, cela « oblige » Ella à se masturber. Ce « vide » n'en est pourtant pas un, dans la mesure où y apparaissent les « fantasmes de haine envers les hommes », ou, comme la version anglaise le dit : « fantasies of hatred about men ».

Qu'est-ce que ces « fantasmes de haine » qui tournent autour des hommes ? Pourquoi le désir sexuel ou le désir de sexe est-il « souffert » ? Cela indique peut-être qu'Ella n'arrive pas à jouir ? Or, on a vu qu'elle a rarement joui avec les hommes. Pourquoi donc serait-elle dépendante des hommes « for 'having sex', for 'being serviced', for 'being satisfied' » ? Dans le monde d'Ella, l'hommo-sexualité couvre le champ du réel. Ella passe par la panique lesbienne qui fait momentanément apparaître un « désir de sexe dans le vide », pour revenir vers la société hommo-sexuelle :

> Then she realizes she is falling into a lie about herself, and about women, and that she must hold on to this knowledge: that when she was with Paul she felt no sex hungers that were not prompted by him; that if he was apart from her for a few days, she was dormant until he returned; that her present raging sexual hunger was not for sex, but

[732] Après les expériences sexuelles décevantes dont j'ai fait l'analyse dans la partie 4.1.1.

[733] « Fait nouveau : elle commence à souffrir les affres du désir sexuel. Elle en est effrayée, car elle n'a aucun souvenir d'avoir jamais éprouvé de désir qui ne fût lié à un homme déterminé ; ou du moins pas depuis son adolescence, et même alors c'était toujours en fonction d'un fantasme lié à un homme. Elle ne peut plus dormir ; elle se masturbe en évoquant des fantasmes de haine à l'égard des hommes. Paul a complètement disparu : elle a perdu l'homme fort et chaleureux de son expérience, elle ne se rappelle plus qu'un traître cynique. Elle souffre de désir sexuel sans objet déterminé, brut. Elle en éprouve une vive humiliation, et se dit qu'elle dépend des hommes pour 'prendre son plaisir', 'se faire jouir', 'baiser'. Elle emploie ce genre d'expressions brutales pour s'humilier. » (657)

> was fed by all the emotional hungers of her life. That when she loved a man again, she would return to normal: a woman, that is, whose sexuality would ebb and flow in response to his. A woman's sexuality is, so to speak, contained by a man, if he is a real man; she is, in a sense, put to sleep by him, she does not think about sex. (443)

Pour assurer que l'hommo-sexualité marche, les personnages femmes de *Carnet d'or* développent des fictions comme « l'homme réel » et « l'orgasme réel ». Après l'apparition du « désir sexuel en soi », Ella réussit même à se convaincre que ce désir de sexe n'en était pas un, que c'était un désir « fed by all the emotional hungers of her life ». Dans ce passage, on peut lire un ton ironique dans la référence à la « normâlité », « she would return to normal », parce que la conclusion du passage est en fait absurde : une femme ne peut vivre « sa sexualité » si elle y pense – elle doit se laisser endormir et rejoindre l'hommo-sexualité, où c'est le mâle qui la désire, et qui la fait dormir. L'utilisation du mot « réel/vrai » dans l'expression « real man » situe le « vrai homme » au même niveau que le « vrai orgasme » : les deux sont des réel/fantasmes soutenus par l'hommo-sexualité qui commande le récit du roman réaliste normâle. Le roman postnormâle rend lisible cette clôture, mais les « femmes libres » n'en sortent pas. Qu'arriverait-il si elles le faisaient ? Selon *Le Carnet d'or*, les possibilités sont bien : « turning Lesbian, turning solitary, turning bitter ». Quel tour joueraient alors les solitaires, les a-mères et les lesbiennes, au réalisme normâle ?

4.3 L'entr'elles comme un déplacement politique, culturel, féministe

Dans ce sous-chapitre, on verra commet les lesbiennes deviennent visible et lisibles dans les romans de Virginie Despentes et de Stieg Larsson dans une perspective où on « entre », par elles, dans une « sous-culture », un espace qui n'est pas vraiment celui du normâle[734]. Je vais montrer ici comment le roman de Despentes contribue à mettre en mots des pratiques sexuelles de manière à réfuter le récit de la « jouissance féminine » qui a comme base l'identification de la « femme » avec la passivité. On verra que le roman de Despentes met en scène un entr'elles également au niveau linguistique, en ayant discrètement recours au « féminin universel ». Chez Larsson, cette « sous-culture » lesbienne existe également, cependant la narration ne donne pas vraiment accès à cet espace, comme je l'ai démontré ailleurs.[735] La trilogie met

[734] Je note aussi que ces romans ont été écrit dans les années 2000, au moment où les mouvements féministe et LGBT ont 'entrés' dans le discours social du roman postnormâle ; voir les analyses, à ce sujet, dans la partie 2.
[735] Voir la partie 2.

pourtant en scène le couple de Lisbeth Salander, un être « sexuel » et sa copine Mimmi, la « vraie lesbienne » : elle considère les envies sexuelles des femmes comme un acquis et refuse en fait le récit selon lequel le plaisir sexuel de la femme serait empreint de douleur. À la fin de ce sous-chapitre, j'étudierai la réception de Despentes, et démontrerai comment, chez les deux autrices (Despentes et Larsson), l'approche dans laquelle les lesbiennes forment une « sous-culture » contribue à les rendre visibles. Or il existe une tendance, dans la réception des romans, à ramener les lesbiennes dans l'imaginaire normâle ou de les effacer. Cela peut arriver avec l'utilisation du mot « homosexualité » ou, dans les lectures de la trilogie de Larsson, avec le mot *queer* : ces expressions 'incluent' les lesbiennes tout en cachant de vue l'histoire des femmes, des lesbiennes et du féminisme.

4.3.1 Couples de femmes et de lesbiennes

Il est important de remarquer, comme l'a fait Michèle A. Schaal, que dans *Apocalypse bébé*, comme ailleurs dans l'œuvre de Virginie Despentes, la mise en scène des couples de personnages femmes relève d'une stratégie importante.[736] Le plus souvent, il s'agit d'amies : dans le couple de Lucie Toledo & la Hyène il s'agit de collègues. [737] Comme « détectives », La Hyène & Lucie rappellent les fameux couples de détectives privés, Sherlock Holmes & Dr. Watson, ou bien Hercule Poirot & Captain Hastings.[738]. La Hyène est, comme Holmes ou Poirot, celle qui sait ce qu'il faut faire et qui résout l'affaire, tandis que Lucie l'accompagne, apathique et sans expertise sur le déroulement de l'enquête.

La Hyène est introduite dans la narration par le regard de Lucie, et avant même qu'elle la rencontre, par « les histoires qu'on raconte » à son sujet et qui « se diversifient, se contredisent et relèvent de la fiction pure »[739]. Quand Lucie rencontre

[736] Michèle A. Schaal, « Une nécessaire rébellion féministe: de la violence au féminin chez Virginie Despentes », Fréderique Chevillot & Colette Trout (éd.), Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression francaise, Amsterdam & New York, Rodopi, 2013, 264-280.

[737] C'est seulement dans le film *Bye Bye Blondie*, réalisé par Despentes en 2012 à partir de son roman du même nom, qu'il y a un couple lesbien au centre du récit, et qu'on focalise vraiment sur l'histoire d'amour lesbien. Or, dans le roman, il s'agit d'un histoire d'amour hétérosexuel.

[738] On pourrait sans doute également chercher à situer ce couple dans la lignée des détectives lesbiennes que je connais malheureusement mal.

[739] *Apocalypse bébé*, *op. cit*., p. 29.

cette « star » pour la première fois, elle est plutôt méfiante et ironique. La Hyène entre ainsi dans la narration sous le regard de Lucie :

> Très grande, les joues creusées, Ray-Ban fumées de mec, blouson étriqué, en cuir blanc, elle se prend pour une star. […] ses jambes sont longues et fines dans son petit jean blanc, elle a la maigreur chic, un corps qui tend à disparaître et porte bien les fringues. […] Elle s'assoit en face de moi, bras relevés sur le dossier de la chaise, jambes écartées, on dirait qu'elle s'évertue à occuper un maximum d'espace avec un minimum de masse corporelle. […] Elle quitte enfin ses lunettes, promène sur moi un long regard, de haut en bas. Ses yeux sont très grands, sombres, elle est ridée façon vieille Indienne, ça rend son visage expressif. (30-31)

L'apparence physique de la Hyène n'est pas éloignée de « l'idéal féminin » qu'affiche le type de beauté plutôt androgyne des mannequins féminins : en témoignent ses jambes 'longues et fines' et sa 'maigreur chic'. Lucie, qui manque d'assurance et se sent mal à l'aise dans sa peau, se sent tout de suite « courte et replète » par comparaison. Comme dans la description de la protagoniste Lisbeth Salander dans la trilogie de Larsson, la narration rend lisible ce qu'il y a d'altérisant dans le regard et le vocabulaire normâle : on pourrait dire que, dans la clôture, La Hyène signifie un trouble sexuel qui est également un conflit sexuel[740]. Le fait que la Hyène est lesbienne est clair dès le début. Il s'agit d'une belle butch puissante : elle est très grande, et sa façon d'occuper l'espace, d'installer son corps sur la chaise, les « jambes écartées » relève d'un comportement qui signale une « masculinité femelle ».[741] Pourtant, la narration qui passe par le regard de Lucie, n'a pas le mot 'butch' à sa disposition : Lucie n'est pas au courant des problématiques de sexe/genre, mais croit qu'on est 'née du sexe féminin', et c'est tout, comme on verra ci-dessous.

4.3.1.1 La belle butch puissante

La Hyène prend Lucie sous son aile et l'introduit à sa vision du monde, qui va d'abord la choquer. Dès la première rencontre, Lucie voit la Hyène embrasser une fille. Le jour d'après, elles parlent au téléphone, et la remarque suivante, qui (d)écrit les pensées de Lucie, apparaît dans la narration :

---

[740] Tout comme chez Larsson, ce conflit/trouble est marqué, dans la narration, par une évocation du regard colonisateur, affiché ici dans le mot 'Indienne', chez Larsson par le mot 'oriental'. Pour l'analyse de la description de Lisbeth Salander, voir la partie 2.

[741] En anglais, on dirait « female masculinity ». Je tente ici d'élargir le champ sémantique du mot 'femelle', non pour ramener le genre au sexe mais signaler le nœud de sexe/genre implicite à la façon 'normâle' de considérer la butch à travers la binarité femme/homme. Lucie cherche à (d)écrire la Hyène sans avoir le mot 'butch' à sa disposition.

> Je ne comprends pas trop son humour, et je trouve sa gaieté tapageuse. Je me demande si elle a couché avec la fille, hier. (55)

Lucie voit la Hyène dès le début comme un « être sexuel ». Sa « gaieté » la dérange, et elle se pose des questions sur son comportement sexuel. Bien que, d'une certaine manière, la façon d'être butch de la Hyène est en effet visible, elle peut également passer pour une « femme normâle », avec un style masculin, pour celleux qui ne font pas l'association avec les lesbiennes. Ainsi, quand le point de vue de la narration est celui de Yacine, le cousin de Valentine, la Hyène est (d)écrite ainsi :

> Une femme brune à cheveux courts est assise sur le canapé. Jambes écartées. Comme un mec. Pas comme une lascarde, vraiment comme un bonhomme. Elle est encore belle. (137)
> Yacine se demande quel genre de bonhomme se met avec une femme comme ça. Il doit en avoir une paire en plomb, son zigue. Elle est belle. Mais elle est trop virile. C'est excitant, à la limite, mais tu t'imagines mal rentrer le soir et lui demander ce qu'elle a fait à manger. T'aurais trop peur de te prendre une beigne. (145-146)

Le point de vue de Yacine fait voir le trouble dans le genre que provoque cette butch, dont la beauté est celle d'une femme, mais qui est est « trop virile », une expression qui traduit ici le fait que le champ d'action de la Hyène ne se situe pas dans la cuisine, et que ça se voit qu'elle est capable de se défendre. Le genre des « bonhommes » se définit, dans le monde de Yacine, justement par la menace de la violence physique. Dans le système sexe/genre binaire, la Hyène apparaît donc comme « une femme trop virile ».

La Hyène ne cache pas le fait qu'elle est lesbienne. Face à Lucie, elle semble avoir la mission de visibiliser son identité de « superbe créature » qui consiste, d'abord, à ne pas hésiter à appeler « un clit un clit ». Elle s'y connaît, dans « ses parties génitales ».

> [Lucie :] —C'est vrai que c'est Kromag qui t'a appelée la Hyène ?
> —Non. Je m'appelais déjà comme ça quand j'ai commencé à taffer. C'est parce que j'ai un énorme clit.
> Je lève les yeux au ciel. Je n'aime pas ce genre d'humour. J'ai l'impression qu'elle me fourre ses parties génitales sous le nez. (112)

De nouveau, Lucie se défend face à l' « humour » de la Hyène qu'elle dit ne pas aimer ou comprendre. L'humour semble un mot code pour lesbienne, dans la mesure où Lucie ne s'avoue pas que c'est ça qui la dérange chez la Hyène. Le mythe du clitoris élargi a sa place dans l'histoire des lesbiennes et de la masculinité femelle. Judith Jack Halberstam évoque le récit du « clitoris élargi » en référence à l' « hermaphrodite femelle » au cours des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Halberstam rappelle que la masculinité femelle se lisait dans un autre système des sexualités et des genres

au cours du XIXe siècle. Elle se réfère à la proposition de Randolph Trumbach de considérer ce système comme composé de deux genres et trois corps[742]. Ainsi, on pensait qu'une femme avec un style masculin était physiquement un hermaphrodite, non une femme :

> The female hermaphrodite was considered a freak of nature with an enlarged clitoris who desired to penetrate other women who might be drawn to her ambiguity. By the end of the nineteenth century, this biological explanation for female sexual aggression seemed less convincing, especially in light of the increased visibility of cross-dressing among nonhermaphroditic women.[743]

Le genre de la Hyène – « une femme trop virile qui aime les filles » – a clairement un rapport avec le paradigme de la « masculinité femelle » et les autres précurseurs de l'identité de la lesbienne ou de la butch.[744]

Imitant la masculinité, La Hyène force Lucie à prendre connaissance des enjeux de genre et de sexualité auxquels elle ne fait pas attention, d'habitude, dans son état apathique de « femme mûre » sans ambition et sans réflexion sur sa vie sexuelle. Le changement de comportement qui amène à un questionnement des rôles de genre et la reconnaissance du genre de la lesbienne masculine commence avec de petites différences, comme la façon de se saluer :

> Elle me tend la main pour me saluer, j'ai envie de lui demander si elle a peur que je lui donne la grippe, ou si à son âge elle ignore encore être née de sexe féminin : dans nos sociétés, entre filles, si on veut se dire bonjour, on se fait la bise. Sinon, on se gratifie d'un petit bonjour et ça suffit. (56)

---

[742] Voir Randolph Trumbach, *Sex and the Gender Revolution: Heterosexuality and the Third Gender in Enlightenment London*, Chicago, University of Chicago Press, 1998 ; Randolph Trumbach, « London's Sapphists : From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture », Gilbert Herd (éd.), *Third Sex, Third Gender : Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York, Zone, 1994, 111-136.

[743] Judith Jack Halberstam, *Female Masculinity*, Durham & London, Duke University Press, 1998, 55. « L'hermaphrodite femelle était considéré comme une curiosité de la nature, pourvue d'un clitoris élargi et qui désirait pénétrer d' autres femmes susceptibles d'être attirées par son ambiguité. Vers la fin du XIXe siècle, cette explication biologique de l'agressivité sexuelle femelle semblait moins convaincante, surtout à la lumière de la visibilité accrue du travestisme parmi les femmes non hermaphroditiques. »

[744] Dans *Female Masculinity*, Judith Jack Halberstam veut explicitement résister à la tentation de « retrouver les lesbiennes » du passé en les nommant lesbiennes. Elle veut démontrer « l'importance de résister au label de lesbienne pour appréhender ces récits anciens sur le désir du même sexe et de voir ce qui émerge d'une analyse de la femme masculine quand on examine sa vie sans les lunettes rassurantes et distrayantes des identités lesbiennes contemporaines ». En anglais : « the importance of resisting the label of lesbian for such early accounts of same-sex desire and to see what emerges from an analysis of a masculine woman when we examine her life without the comforting and distracting lens of contemporary lesbian identities ». (65)

Ensuite, quand elles sont dans la voiture de la Hyène, une « vieille Mercedes rouge » (56), la Hyène continue à éduquer Lucie sur son genre. De bonne humeur, elle « sort la tête par la fenêtre » et « siffle, admirative », trois jeunes filles qui traversent la rue :

> Les gamines se retournent vers nous, blasées, mais ne parviennent pas à masquer un mouvement de surprise – ou d'effroi – en comprenant que ça vient de notre voiture. La Hyène leur fait signe en levant le pouce qu'elle les trouve superbes, puis croit bon d'insister en hurlant :
> —Oh, les filles, vous êtes super bonnes ! Elles hâtent le pas, et n'éclatent d'un rire nerveux que cent mètres plus loin. La Hyène réajuste ses lunettes noires dans le rétroviseur, hausse les épaules et observe, magnanime :
> —Elles n'étaient pas terribles, mais ça leur fait une animation. Non ?
> —Elles étaient surtout un peu jeunes. Comme si c'était « ça », le problème.
> —J'aime bien les filles. J'aime trop les filles. Je préfère les gouines, évidemment, mais j'aime bien toutes les filles.
> —Et tu ne penses pas que ca peut être blessant, pour elles, d'être sifflées dans la rue ?
> —Blessant ? Mais non, c'est des hétéros, elles ont l'habitude d'être traitées comme des chiennes, elles trouvent ça normal. Ce qui les change, c'est que ca vienne d'une superbe créature, comme moi. Même si elles ne s'en rendent pas compte, ça allume une faible lueur d'utopie dans leurs pauvres petites têtes asphyxiées par la beauferie hétérocentrée.
> —Comment peux-tu savoir qu'elles sont hétéros, ou pas ? C'est écrit sur leur tête, peut-être ?
> —Evidemment. Je repère une gouine de dos à cinq cents mètres. J'ai le radar. On l'a toutes. Comment tu crois qu'on baiserait, entre nous, si on n'avait pas un sixième sens pour se repérer ?
> —Excuse-moi, j'ignorais que l'orientation sexuelle pouvait développer un sixième sens. (59)

La Hyène s'amuse à performer l'identité dérangeante de la « superbe créature » qui agit comme un « bonhomme ». Elle sait très bien qui elle est, et fait une distinction nette entre les lesbiennes et les hétéros, c'est-à-dire, celleux qui sont « asphyxiées par la beauférie hétérocentrée ». C'est ce qui lui permet de s'engager dans un « comportement viril » dont la visée est de déstabiliser cette « beauférie » et visibiliser l'existence des lesbiennes, c'est-à-dire, des créatures qui ne sont pas des hommes et qui désirent les femmes.

4.3.1.2 L'îlot lesbien

Lucie procure, pour la lectrice, un angle de vision grâce auquel lesbiennes commencent à émerger au sein du normâle, ces lesbiennes qui lui « fourrent leurs parties génitales sous le nez ». La Hyène fait finalement entrer Lucie dans un nouvel espace social, une « sous-culture » lesbienne, qui éveille sa sexualité endormie et la réveille de son apathie. Emmenée à Barcelone par la Hyène, Lucie se trouve chez ses amies, entourée par une culture différente dont elle observe, d'abord choquée, les

« coutumes et les mœurs ». Comme le point de vue de la narration est celui d'une observatrice qui ne participe pas d'abord aux événements et qui vient de la « culture normâle », la description ne donne pas accès aux sentiments ou pensées de celles qu'observe Lucie. La narration permet ainsi une description des rapports entre la « contre-culture » lesbienne et la « normâlité », toujours du point de vue « touristique » de Lucie. Les lesbiennes forment l'entr'elles d'*Apocalypse bébé* : une communauté spécifique dont la narration visibilise l'existence mais pour laquelle elle ne donne pas d'angle de vision « interne »[745].

Le projet de « représentation lesbienne » se conjugue, chez Despentes, avec l'émergence d'un entr'elles qui transforme la langue française discrètement, par exemple, quand le féminin l'emporte sur le masculin :

> Le groupe se repère de loin, installé dans l'herbe juste au-dessus de la plage. Elles sont une quinzaine, […] Les filles ne sont pas gênées, entre elles, de ce qui s'est passé la veille. Elles se congratulent, se tapent dans le dos, s'embrassent dans le cou, se prennent par l'épaule.
> Il y a quelques garçons dans le groupe… (208-209)[746]

Ici, on utilise « elles » pour désiger un groupe où il y a beaucoup plus de « filles » que de « garçons ». Dans les traductions en suédois, en finnois ou en anglais, ce petit changement n'est pas visible. Or, en français il s'agit d'une tactique de féminisation, ou plutôt, de démasculinisation de la langue française : il ne s'agit plus de sexe/genre ou de masculinité/féminité des participants mais d'un choix de préférer le féminin. Il y a bien des personnes plus ou moins masculines et des garçons dans le groupe, or, c'est d'abord un groupe de filles, dont toutes les personnes peuvent être désignées par « elles », en « féminin universel ».

L'entrée dans l'entr'elles se fait, comme j'ai remarqué, par Lucie qui les observe, là, sur une espèce d'îlot[747] au milieu du normâle :

> Autour, des gens promènent des chiens, d'autres jouent au ballon en famille, des couples allongés sur le sable s'embrassent, ou tirent sur un pétard. Des groupes de jeunes Anglais boivent de la bière. Nul ne s'approche à moins de dix mètres de là où nous sommes.

---

[745] Là aussi, il s'agisse une importante similarité entre le roman de Despentes et la trilogie de Larsson.

[746] En finnois : « Ryhmän erottaa jo kaukaa. He ovat asettuneet nurmelle rannan reunamille. Heitä on noin viisitoista, […] Tytöt eivät näytä häpeilevän edellistä iltaa. He tervehtivät hilpeästi, taputtavat toisiaan selkään, kaulailevat ja kiertävät käsivarren toistensa hartioille. Ryhmässä on myös muutama mies… » (212-213)

[747] En finnois, « ilo » signifie la joie, la fête, le plaisir.

> […] Je réalise vite que je me suis installée pile à côté du spot lignes de speed, qu'elles viennent prendre, deux par deux, sur un magazine. […] Je jette un œil inquiet aux familles et badauds, alentour. Personne ne leur prête attention. (208-209)

La narration fonctionne un peu comme dans la trilogie de Stieg Larsson, dont j'ai fait l'analyse en utilisant le terme d'altérisation.[748] Seulement, chez Despentes, la lectrice a accès aux pensées de Lucie, la « femme normâle » et, pendant un chapitre, également aux pensées de la Hyène. Or, les discussions entre les habitantes de l'île de Barcelone n'entrent pas dans la narration, et leur quotidien reste, pour la plupart, dans l'ombre. Cela fait que les lecteurs et les lectrices peuvent faire les interprétations qu'illes veulent, et l'imagination normâle avec son « sens commun » risque de prendre le dessus, en l'absence d'une description plus détaillée. Ainsi, ici non plus, on n'a pas d'entrée dans cette « sous-culture » des « jeunes femmes » qui manque dans la trilogie de Larsson. Ici aussi, c'est par le regard normâle qu'on approche l'entr'elles. Il s'agit de romans écrits pour « tout le monde », à partir de l'imaginaire normâle, où la visée est celle de la mise lumière des pratiques « marginales » ou « minoritaires » (ou qui apparaissent comme telles, du point de vue normâle)[749].

4.3.1.3 La 'vraie lesbienne' et la celle qui se fout du genre chez Stieg Larsson

Dans la trilogie de Stieg Larsson, les pratiques sexuelles de l'entr'elles sont évoquées à partir du point de vue du normâle. J'ai déjà fait l'analyse d'un certain manque d'entr'elles dans la trilogie et de ce que cela indique pour une lecture qui prend en compte le mécanisme d'altérisation dans la narration de la trilogie. Comme Lucie dans *Apocalypse bébé*, Lisbeth Salander des *Hommes qui haïssent les femmes* ne se pose pas la question de savoir si elle est lesbienne. La narration dit que la protagoniste de la trilogie a « considéré le sexe comme un passe-temps ». Lisbeth Salander a ainsi régulièrement des « rapports sexuels » avec Miriam Wu alias « Mimmi » qu'elle a rencontrée dans une Pride :

---

[748] Voir la partie 2.3.

[749] Dans les études de genre en France, par exemple le chercheur Eric Fassin est pour l'utilisation du mot 'minorité'. De mon point de vue, le problème du mot, c'est qu'il semble fonctionner très bien avec une idée pluraliste de la société, où chaque 'minorité' a ses spécificités à elle, pendant que les représentants de l'humain normâle continuent à parler pour les minorités. Le paradoxe de 'parler pour l'autre' est bien sûr un problème au cœur de la pensée féministe, mais il y a des différentes façons de saisir de cette problématique. Dans une approche d'entr'elles en liaison avec la pensée féministe, dans mon interprétation, l'accent est mis sur l'importance, pour chacune et chacun, de saisir ses différences à ille aussi bien que les différences – où les positions de normâlité – dont ille devient représentative aux yeux des autres dans chaque contexte. Je vais revenir à cette conception de la communauté ci-dessus, dans la partie 4.4.2.

> Mimmi avait surgi et l'avait accompagnée chez elle et dans son lit.
> Contrairement à Mimmi, Lisbeth Salander ne s'était jamais considérée comme une vraie lesbienne. Elle n'avait jamais consacré du temps à déterminer si elle était hétéro-, homo- ou peut-être bisexuelle. De façon générale, elle se fichait des étiquettes et estimait que ça ne regardait personne, avec qui elle passait la nuit. (Tome 1, 397)

Normâlement, si quelqu'un n'a jamais dû consacrer du temps à déterminer son identité sexuelle, c'est que cette personne n'a jamais été discriminée en ces termes. Or, en ce qui concerne Lisbeth Salander, depuis toute jeune, la plupart de ses actions ont été « étiquetées » comme différentes, et la sexualité ne serait qu'une chose de plus à rajouter dans la liste de ses « anormâlités ». Elle a beaucoup souffert de la pratique qui consiste à classer et à hiérarchiser les comportements, et c'est justement pour cela qu'elle est présentée comme quelqu'une qui se moque des étiquettes.

Or, le passage continue et la narration revient à ses pratiques sexuelles :

> S'il avait absolument fallu choisir, sa préférence sexuelle serait allée aux garçons – en tout cas, ils venaient en tête des statistiques. Le seul problème était d'en trouver un qui ne soit pas un débile et qui éventuellement valait quelque chose au lit. (Tome 1, 397)

Ici aussi, c'est comme si la narration hésitait à confirmer quoi que ce soit sur les préférences de la protagoniste. Préfère-t-elle les garçons simplement parce qu'ils viennent « en tête des statistiques » ? On est toujours proche des pensées de la protagoniste, où la narration utilise souvent, comme des espèces de métaphores, des calculs mathématiques ainsi que des schémas qui remplacent une explication plus traditionnellement sentimentale. En calculant les partenaires sexuels, on arrive, apparemment, à la conclusion que « sa préférence sexuelle serait allée aux garçons ». Ce sont « les garçons » qui, apparemment, provoquent son désir – mais, attention, pas les garçons débiles, et, attention de nouveau, il est difficile d'en trouver un qui « vaut quelque chose au lit ». Dans cette conception, faire l'amour est une pratique plutôt technique, un passe-temps comme les autres. Le désir et le calcul mathématique ne diffèrent pas : on peut satisfaire son désir de la même façon qu'on peut résoudre une équation mathématique.

Pourtant, parmi les relations sexuelles actuelles de Lisbeth Salander, il n'y en a qu'une qui a duré relativement longtemps, celle avec Mimmi. Miriam Wu réfléchit, de son côté, dans un des rares dialogues entre les deux femmes que la narration cite, à

la sexualité de la protagoniste. La traduction française publiée ne fait pas attention aux mots du texte suédois. Une traduction modifiée, plus proche du suédois et plus consciente des enjeux de genre et de sexualité, est ici présentée entre crochets, pour faire voir les modifications, notamment le fait que le mot « flata », très proche du mot « gouine », manque complètement dans la traduction publiée :

> —Tu sais, toi tu es une fille [une gouine] avec qui je pourrais vivre. Tu me laisserais tranquille quand j'ai envie qu'on me laisse tranquille.
> Lisbeth ne dit rien.
> —A part qu'en réalité tu n'es pas lesbienne [une gouine]. Pas vraiment. Bisexuelle, peut-être. Je crois surtout que sexuellement tu es difficile à définir. [Tu es avant tout sexuelle.] Autrement dit : tu aimes le sexe et tu te fous d'avec qui ça peut être. [tu te fous, finalement, du genre] Tu es un facteur de chaos permanent. (Tome 2, 134)[750]

L'autre raccourci pris dans la traduction française publiée concerne la phrase : « tu aimes le sexe et tu te fous du genre ». Le mot qu'on pourrait ici parfaitement bien traduire par genre est le mot « könet », le sexe/genre, du suédois. Bref, la traduction française n'est pas ici au courant du vocabulaire approprié.

Mimmi est définie, par contre, dans la narration, comme « une vraie lesbienne », celle que Lisbeth n'est « pas vraiment ».[751] La narration donne en effet ce récit sur son « identité » de lesbienne :

> Elle avait compris qu'elle était lesbienne dès le collège et, après quelques tâtonnements pénibles, elle avait finalement été initiée aux mystères de l'érotisme à dix-sept ans quand, par hasard, elle avait accompagné une amie à une fête organisée par l'assoce pour l'égalité sexuelle de Göteborg. Ensuite, elle n'avait jamais songé à vivre autrement. Une seule fois, elle avait alors vingt-trois ans, elle avait essayé de faire l'amour avec un homme. Elle avait accompli l'acte et fait toutes les choses qu'on attendait qu'elle fasse. Elle n'y avait trouvé aucun plaisir. Les femmes, en revanche, de toutes sortes et de toutes formes, éveillaient en elle une envie sans bornes. Elle appartenait aussi à la minorité dans la minorité que ne tentaient ni le mariage, ni la fidélité et les soirées douillettes à la maison. (Larsson 2, 129, pdf)

Il semblerait que, pour Mimmi, faire l'amour ne soit pas uniquement un passe-temps, mais également une façon de vivre. La narration dit bien : « elle n'avait jamais songé à vivre autrement ». Les femmes et les hommes constituent, pour Mimmi, deux

[750] En suédois : « 'Vet du, du är faktiskt en flata som jag skulle kunna bo ihop med. Du skulle lämna mig i fred då jag ville vara i fred.' Lisbeth var tyst. 'Bortsett från att du egentligen inte är en flata. Inte egentligen. Du är kanske bisexuell. Du är nog mest av allt sexuell – du gillar sex och du skiter egentligen i könet. Du är en entropisk kaosfaktor.' » (Tome 2, 125).

[751] Dans la représentation normâle, ce sont effectivement souvent les personnages secondaires qui ont le droit d'êtres lesbiens, mais non les personnages centraux. On se souvient de la série télévisée « Ellen », qui a été objet de beaucoup de critique une fois qu'Ellen s'est finalement « sortie du placard », peu après que l'actrice Ellen Degeneres s'est déclarée publiquement lesbienne. La série télé a pu développer la vie d'Ellen comme lesbienne pendant encore une saison, après laquelle elle a été annulée.

classes différentes, et seules les premières – « de toutes sortes et de toutes formes » – éveillent « en elle une envie sans bornes ». La « vraie lesbienne » du roman est une femme qui veut faire l'amour avec toutes les femmes, sans distinction, et uniquement avec les femmes. Si le personnage de Lisbeth Salander est modelé en partie sur Fifi Brindacier alias Pippi Långstrump, alors Mimmi pourrait être la véritable compagne de Pippi. Ce « couple » qui n'en est pas un représente les nouvelles générations à venir, une autre socialité, en fait, avec la petite différence de l'a qui devient l'i : *mamma* et *pappa* (maman et papa du suédois) sont transformés en *mimmi* et *pippi*.

4.3.1.4 Quand Mimmi et Pippi font l'amour

Si le personnage de Lisbeth Salander est modelé en partie sur Fifi Brindacier alias Pippi Långstrump, alors Mimmi pourrait être la véritable compagne de Pippi. Ce « couple » qui n'en est pas un représente, dans le récit de la trilogie, une autre socialité ou un lien social, a *kinship*, différent du lien hommo-social. Je peux lire une petite différence, la transformation d'une lettre, dans le geste qui transforme les *mamma* et *pappa* (maman et papa du suédois) en *Mimmi* et *Pippi*. Tout comme chez Despentes, avec le couple de la Hyène et Lucie ou de Lucie et Zoska, la lesbienne devient lisible à côté d'une protagoniste qui n'est « pas vraiment lesbienne ». Dans les analyses et les lectures féministes, la protagoniste de la trilogie de Larsson devient souvent une figure *queer*, ou « *genderqueer* ».[752] Il est tout à fait pertinent d'attacher la thématique féministe de la trilogie à un féminisme *queer*, qui s'élabore du côté de l'apparition du désir-femme chez la protagoniste.

La protagoniste de la trilogie rend lisible le trouble dans le sexe/genre et la sexualité binaires dans la mesure où elle agit aussi bien dans le normâle que dans l'entr'elles : elle peut passer pour une lesbienne, pour une fille ou pour un garçon.[753] Pour

[752] Vu qu'elle se fait faire des seins, on pourrait aussi parler d'une identité *trans*. Or, Lisbeth Salander ne se revendique d'aucune identité. Pour lien entre 'femme' et 'genderqueer', voir Riki Wilchins, « Deconstructing Trans », Riki Wilchins, Joan Nestle, Clare Howell (éd.), *GenderQueer. Voices From Beyond The Sexual Binary*, Los Angeles & New York, Alyson Books, 2002, 55-63.

[753] Je reviendrai à la question de *passing* dans la partie 4.4 . Là aussi, la protagoniste est en équilibre, dans la narration, entre la normâlité et la « pathologie » : quand les journaux à scandale découvrent qu'elle est suspectée d'avoir tué et qu'elle faisait partie des *Evil Fingers* et connaissait Miriam Wu, ils inventent qu'elle fait partie d'un groupe des lesbiennes satanistes, prêtes à tuer. Les « bons » de l'histoire sont plutôt convaincus qu'elle n'a pas tué, bien que, vu son possible « autisme » et le fait qu'ils savent qu'elle serait capable de tuer s'il le fallait, il y ait des moments de doute.

introduire la protagoniste comme « avant tout sexuelle » et démontrer qu'elle pourrait se faire passer pour une lesbienne, la narration établit la connexion avec la « vraie lesbienne » Mimmi ou avec une sous-culture lesbienne qui a un lien avec les *Evil Fingers* – ces « méchants doigts » qui indiquent dès lors une sexualité active des lesbiennes ou des femmes. Lisbeth Salander *alias* Pippi rencontre Mimmi lors d'un *festival Pride* :

> Lisbeth Salander avait vu Mimmi quelques années plus tôt alors qu'elle jouait dans un show curieux lors de la Pride, puis elle l'avait croisée sous un chapiteau à bière plus tard dans la nuit. Mimmi portait une drôle de robe en plastique couleur citron, plus faite pour montrer que pour cacher. Lisbeth avait eu du mal à trouver une nuance érotique à cet accoutrement, mais elle était suffisamment soûle pour avoir eu soudain envie de draguer une fille déguisée en citron. A la grande surprise de Lisbeth, le citron avait jeté un regard sur elle, éclaté de rire, et l'avait embrassée sans la moindre gêne en disant : Toi, je te veux ! Elles étaient rentrées chez Lisbeth et avaient fait l'amour toute la nuit.[754]

La rencontre avec le citron se développe en rapport sexuel et, étonnamment, la narration « ose », ici, (d)écrire l'entr'elles de ces deux jeunes femmes.[755]

Le sexe est (d)écrit dans la narration du point de vue de la protagoniste qui laisse Mimmi déterminer le rythme :

> Avec Mimmi, Lisbeth ne ressentait qu'une attente bourrée de désir *(lustfylld förväntan)*. Elle se laissa docilement faire *(villigt följsam)* lorsque Mimmi la roula sur le dos et écarta ses jambes. Dans la pénombre, elle regarda *(betraktade)* Mimmi se dévêtir à son tour, et elle fut fascinée par la courbe de ses seins *(fascinerades av hennes mjuka bröst)*. Puis Mimmi lui couvrit les yeux du tee-shirt qu'elle venait de retirer. Lisbeth entendit un froissement *(frasandet)* de vêtements quand Mimmi finit de se déshabiller. Quelques secondes plus tard, elle sentit la langue de Mimmi sur son ventre, juste au-dessus du nombril, et ses doigts à l'intérieur des cuisses. Elle fut d'un coup plus excitée *(upphetsad)* qu'elle ne l'avait été depuis longtemps. Elle serra les yeux sous le bandeau et laissa le soin à Mimmi de déterminer le rythme *(överlät åt Mimmi att bestämma takten ; tahti, tempo, rytmi)*. (Larsson 2, fin du ch. 7)

Avec Mimmi, la protagoniste – qui, dans la scène où elle faisait l'amour avec son collègue masculin, pratiquait l'inversion en adoptant le rôle actif – « se laisse faire ». Elle suit le rythme dont décide Mimmi. Est-ce une description des rapports lesbiens

---

[754] En suédois : « Lisbeth Salander hade sett Mimmi då hon uppträdde i en besynnerlig show på Pridefestivalen ett par år tidigare och därefter träffat henne i ett öltält senare på natten. Mimmi hade varit klädd i en märklig citrongul klänning i plast som visade mer än den dolde. Lisbeth hade haft vissa problem att uppfatta någon erotisk nyans i utstyrseln, men hon hade varit tillräckligt berusad för att plötsligt få lust att ragga upp en flicka som var utklädd till citrusfrukt. Till Lisbeths stora häpnad hade citrusfrukten kastat en blick på henne, gapskrattat, ogenerat kysst henne och sagt Dig vill jag ha. De hade gått hem till Lisbeth och haft sex hela natten. »

[755] Un geste dont j'ai déploré le manque ailleurs : la narration imagine et met en mots le rapport sexuel entre ces deux femmes mais s'abstient de décrire la socialité entre les *Evil Fingers*, comme je l'ai fait voir dans la partie 2.3.

qui fait de l'espace lesbien un endroit du plaisir « au-delà » du normâle ? C'est en fait la description de rapport sexuel la plus explicite de toute la trilogie, avec le petit bout de phrase « ses doigts à l'intérieur des cuisses ».

4.3.1.5 Les guerrières : revendiquer l' « histoire » des combattantes

La trilogie de Larsson travaille sur l'« empowerment » des femmes avec une stratégie qui vise à rendre lisible le fait que les femmes sont et ont été, depuis longtemps, actives dans tous les domaines de la société. C'est ainsi que les quatre épitextes du troisième volume de la trilogie, qui se situent sur la page titre de chacune des quatres parties du livre, sont des textes qui se réfèrent à l'histoire des femmes guerrières. Les guerrières ne sont pas seulement des femmes qui se sont faites passer pour des hommes :

> On évalue à six cents le nombre des femmes soldats qui combattirent dans la guerre de Sécession. Elles s'étaient engagées déguisées en hommes. Hollywood a raté là tout un pan d'histoire culturelle - à moins que celui-ci ne dérange d'un point de vue idéologique ? Les livres d'histoire ont toujours eu du mal à parler des femmes qui ne respectent pas le cadre des sexes et nulle part cette limite n'est aussi marquée qu'en matière de guerre et de maniement des armes.
> De l'Antiquité aux Temps modernes, l'histoire abonde cependant en récits mettant en scène des guerrières - les amazones. [...] (Tome 3, 10)

Ainsi, l'image de la femme souffrante et gentille est complètement oblitérée du monde de la trilogie. C'est la violence du normâle qui explique la souffrance et l'absence des femmes, non quelque souffrance ou manque inhérente à la « condition féminine ».

Les références aux guerrières peignent également l'image des communautés de femmes qui ont toujours existé :

> Les légendes de guerrières redoutées dans la Grèce antique abondent. Ces récits parlent de femmes qui suivaient un entraînement dans l'art de la guerre, l'usage des armes et la privation physique depuis l'enfance. Elles vivaient séparées des hommes et partaient à la guerre avec leurs propres régiments. Les récits abondent en passages indiquant qu'elles triomphaient des hommes sur les champs de bataille. [...] (Tome 3, 194)

> [...] Elles rejetaient le mariage, le considérant comme une soumission. Pour la procréation, des congés étaient accordés, pendant lesquels elles pratiquaient le coït avec des hommes anonymes choisis au hasard dans les villages alentour. Seule une femme qui avait tué un homme au combat avait le droit d'abandonner sa virginité. (Tome 3, 376)

La représentation des femmes et des lesbiennes dans la trilogie de Larsson est du côté de l'*action* qui se détermine, finalement, comme un « empowerment » violent. Ainsi, la trilogie travaille la « virilité » des femmes, dans un effort de visibiliser les femmes en tant qu'êtres qui sont aussi bien ou même meilleurs que les hommes, même dans l'ultime jeu normâle : dans la guerre. L'effort de visibiliser les femmes culmine, dans la trilogie, dans la mise en lumière des femmes guerrières.[756]

4.3.2 Pratiques sexuelles entr'elles

4.3.2.1 Une partouze lesbienne

Apocalypse bébé s'inscrit dans la lignée de la description « brute » de la sexualité, où celle-ci apparaît comme un espace toujours « contaminé par le pouvoir ». Les lesbiennes apparaissent comme ayant toujours déjà eu non seulement des envies et des pulsions sexuelles mais également des pratiques sexuelles. Le roman contient notamment une scène de sexe en groupe dont Lucie devient la témoine surprise. La narration (d)écrit cette scène en détail, par le regard de Lucie, la narratrice à la première personne, à la fois effrayée et fascinée par ce qu'elle observe :

> Arrivée dans le salon, je crois d'abord halluciner. Un amas de corps nus, éparpillés par groupes, se chevauchent à travers la pièce. Au sol, sur le sofa, sous une table. La vision d'ensemble est si inhabituelle que j'ai du mal à en décoder les éléments. Une fille à quatre pattes, qui n'a gardé que ses bottes en cuir et de petites lunettes rondes à verres rouges, le dos recouvert d'une hache tatouée, se fait prendre par une autre fille, cheveux courts et corps musclé. Elle la pilonne en lui maintenant la nuque collée au sol. Toute sa main et une partie de l'avant-bras ont disparu dans le ventre de l'autre.
> Assise sur le sofa, celle qui porte une robe de soirée bleue l'a retroussée jusqu'à la taille, la fée Clochette destroy est penchée au-dessus d'elle. Un filet de salive s'écoule de ses lèvres au visage de l'autre. Sa main s'affaire entre ses cuisses. La fille à la robe de soirée soulève le bassin, crie, puis de sa chatte rasée jaillissent des longs jets de liquide transparent, qui ne ressemble pas à de l'urine. Elles se roulent ensuite l'une sur l'autre, s'embrassent en se disant des choses qui les font éclater de rire. Deux filles habillées discutent, à côté d'elles, l'une d'entre elles assène une claque sonore sur les fesses de la fée Clochette, sans interrompre la conversation.
> Une fille debout, que je vois de profil, enfile des gants de latex blanc, qu'elle enduit d'un gel transparent. Elle tient de l'autre main une brune chétive par l'épaule, lui écarte les jambes avec les genoux. Derrière elle, une brune bloque sa tête en arrière, par les cheveux. Je reconnais Zoska, de dos, de l'autre bout du salon, penchée sur un mec torse nu, muscles des épaules et abdos saillants. Tatouages chicanos colorés sur les bras. Hirondelle sur la poitrine. Il a de grands yeux, en amande, des lèvres ourlées. Elle trace lentement un premier trait, sur le haut de son épaule. Une blessure rouge, épaisse, rectiligne, apparaît. Il tourne la tête vers elle, son regard est vague, extatique. Il tend sa bouche, elle l'embrasse, langoureuse, puis se redresse et trace un autre trait,

[756] Il y a une différence entre ces guerrières et *Guerillères* (1969) de Monique Wittig.

> sous le premier. Un autre garçon les regarde faire, verre à la main, Zoska s'interrompt, se tourne vers lui et l'attire à elle. La blonde de l'appartement les rejoint. Elle tient une brune à peau blanche par la main, lui roule une longue pelle, puis se recule et lui administre une claque sonore sur la joue, puis une autre.
> Soudain, la Hyène est à mes côtés. Je suis soulagée de la trouver encore habillée, avant de me rendre compte qu'elle aussi porte un gant en latex.
> —Tu serais peut-être plus à l'aise dans ta chambre, Lucie.
> —Je n'ai pas dix ans, ne t'en fais pas pour moi. J'en ai vu d'autres.
> Elle me dévisage, brièvement, puis hausse les épaules et s'aventure au centre de la scène. Celle qui a une iroquoise orange la retient par la main, lui dit quelque chose et la force à s'agenouiller à côté d'elle.
> Je tourne les talons et quitte la pièce. Dans ma chambre, je ferme soigneusement la porte derrière moi, envisage de la bloquer, comme dans les films, avec une chaise. Je ne sais pas exactement si je suis en colère, écœurée ou terrorisée. Je tiens le joint, éteint, à la main. Je le rallume et m'étends sur le lit. Je suis furieuse, parce que j'ai l'impression qu'on m'a forcée à voir quelque chose qui ne me regarde en rien. Mais pas assez perturbée pour ne pas admettre que je suis fascinée. Rien ne me forcera à sortir de la pièce où je suis enfermée, mais rien ne m'empêche d'examiner, au calme, les images que je viens d'enregistrer. (159-161)

La partouze a un rôle important pour Lucie : c'est la mémoire de cette scène qui va éveiller un « désir brutal » dans son ventre, le jour suivant, quand elle observe Zoska, et tombe amoureuse d'elle. Faisons, comme Lucie, un petit examen de cette scène. C'est une partouze lesbienne et les deux garçons qui participent subissent un traitement étrange : Zoska trace un trait sur la peau du premier, et attire le deuxième vers elle, possiblement pour la même opération. On apprend plus tard qu' « elle dessinait des traits au scalpel » (212). Cette inversion où les « garçons » ne sont là que pour se faire blesser est accentuée par le fait que la douleur physique rend visiblement le premier garçon « extatique ». Ainsi, la « jouissance féminine », c'est-à-dire le plaisir empreint de douleur se situe ici du côté des garçons, tandis que les filles agissent et jouissent, sans aucune référence au plaisir dans la douleur.

D'abord, Lucie ne voit qu'un « amas de corps nus », dont il lui faut « décoder les éléments ». La partouze a le mérite de déranger un imaginaire normâle, de faire « chevaucher » plusieurs corps, et de n'inclure aucun pénis, même pas de gode, ni même de clitoris. Il n'y a pas de « femmes » non plus, mais des « filles », « l'une sur l'autre », « entre elles ». Il y a surtout des mains – sur lesquelles on a parfois enfilé des gants – qui peuvent pénétrer ou donner des claques – sur les fesses ou sur les joues. D'autres parties du corps sont nommées : 'entre les cuisses', le ventre, la nuque, le bassin, l'épaule, les jambes, les genoux, les cheveux, la tête. Les filles occupent toutes les positions dans la partouze. Quelles sont ces positions ? Bien qu'il

s'agisse d'une partouze, les activités que distingue Lucie sont souvent celles d'un couple. D'abord, elle distingue la fille au dos tatoué et bottes en cuir qui « se fait prendre » et celle qui « la pilonne » et qui a un corps musclé et les cheveux courts ; elle voit aussi « deux filles habillées » en train de discuter ; elle voit, à la fin, un ensemble de trois filles : « une fille debout » qui se prépare à pénétrer, avec sa main, « une brune chétive » et une autre fille brune derrière qui « bloque sa tête en arrière, par les cheveux ».

La partouze est une lecture rafraichissante dans la mesure où aucune des filles qui y participe n'est (d)écrite à travers le cadre lacunien où la « jouissance féminine » apparaît comme mystérieuse et inconnue, empreinte de douleur. S'il y a des couples dans lesquels on peut distinguer plus ou moins qu'une est plus « féminine » que l'autre, et si les cheveux longs, par exemple, apparaissent plutôt chez celles qui se font prendre et les cheveux courts chez celles qui pénètrent, il y a également un couple qui dérange cette binarité qui est un effet de la pensée et de l'imaginaire normâle. Ce couple est composé d'une fée, dont on a lu la description peu avant : « une punkette blonde miniature, en jupe brillante, une fée Clochette urbaine » (156) et d'une fille qui porte une robe de soirée bleue, qu'on a également décrit, peu avant, ainsi : « une blonde … porte une robe de soirée élimée, fermée dans le dos par une série d'épingles à nourrice » (157). La fée, dont la main « s'affaire entre les cuisses » de l'autre est penchée au-dessus de celle-ci. Ensuite, la blonde en robe de soirée crie, et c'est sûr qu'elle crie de plaisir : elle éjacule au même moment, ce qui représente une « preuve visible » de sa jouissance. De plus, tout de suite après, elle éclate de rire. La salive qui avait coulé de la bouche de la fée, rejoint le liquide qui jaillit de la chatte de l'autre. Ici, on nomme la chatte, mais Lucie ne voit pas exactement ce qui se passe avant l'orgasme et l'éjaculation. Dans toutes les autres scènes, il s'agit de scènes de pénétration par la main ou des baisers et des claques.

Dans *Female Masculinity*, Judith Jack Halberstam touche le sujet de l'impossibilité, dans un espace discursif historique, d'imaginer la sexualité autrement que par la pénétration. Elle étudie une affaire judiciaire écossaise qui date du XIX^{e} et où il était question du « tribadisme » ou du « frottement ». Elle note que, à part la pénétration, les pratiques sexuelles étaient apparemment difficiles à imaginer, à l'époque :

> The theory of hermaphroditic clitorides and masculine female sexual aggression was clearly an idea that threatened English judges and lawyers. Their assumption that sex between women must involve some penetrating organ fulfills one set of patriarchal expectations about sex between women...[757]

La partouze lesbienne d'*Apocalypse bébé* ne diffère pas tellement de cette imagination. Il est vrai que c'est le point de vue de Lucie qui organise l' « amas des corps » et rend visible certaines actions. Le vocabulaire de la scène reflète celui de la pornographie, avec des expressions comme 'pilonner ' et 'se faire prendre'. La dernière résonne avec l'expression française 'se faire violer' et rend difficile de se détacher du « réel du viol » dont j'ai fait l'analyse dans le chapitre dernier et qui risque toujours d'envahir la mise en mots des pratiques sexuelles, les faisant revenir dans la clôture binaire. D'autres verbes, comme 'tenir', 'forcer', 'maintenir', rejoignent un vocabulaire qui (d)écrit les pratiques sexuelles à travers des jeux de domination et de soumission.[758]

4.3.2.2 Une reprise des rapports sexuels, selon un rythme différent

Dans les récits où il n'y a pas de détails sur les pratiques sexuelles, et où le seul détail mentionné est celui de la pénétration, c'est souvent le « pénis » qui orchestre la scène et qui détermine le rythme des « rapports sexuels ».[759] Ainsi, une analyse féministe peut toujours faire la conclusion d'une « domination masculine » qui fait revenir la lectrice dans l'étude d'un récit de sexualité où le questionnement du « réel du viol » prend une place importante. En l'absence du pénis, peu importe le sexe/genre des participantes de la scène, le rythme et la durée des « rapports sexuels » s'organisent autrement. J'ai déjà fait l'analyse de la scène dans le roman de Tikkanen, où la durée de l'acte et la morphologie des corps s'organisent différemment. Or cette scène était problématique dans sa référence à la « jouissance extatique » qui caractérisait – dès qu'on rentrait dans la sphère réaliste où c'est la vision qui organise le monde à

[757] Judith Halberstam, *Female Masculinity*, *op. cit.*, 65. Voir également la page Wikipédia en anglais pour tribadisme, qui est plutôt bien référenciée : https://en.wikipedia.org/wiki/Tribadism, consultée le 22 octobre 2015. « La théorie des clitoris hermaphroditiques et de l'agression sexuelle femelle masculine était clairement une idée qui menaçait les juges et les avocats anglais. Leur présupposition que le sexe entre les femmes doit impliquer un organe pénétrant satisfait un ensemble d'attentes patriarcales sur les rapports sexuels entre les femmes… »

[758] À distinguer du sadomasochisme.

[759] J'avais fait l'analyse du « rythme » hommo-sexuel dans la partie 3.

(d)écrire et non le toucher – le plaisir chez la femme comme le lieu d'un manque de savoir ; le point noir du savoir normâle.

Dans *Apocalypse bébé,* la narration (d)écrit le réveil du désir sexuel chez Lucie :

> J'ai envie de baiser avec elle. Les effets secondaires de la scène du soir de notre arrivée, qui m'avait horrifiée sur le coup, me perturbent. Des bribes d'images, de sensations, en boucle, me hantent, de manière agréable. L'expression de son visage, le léger sourire sur ses lèvres, quand elle a tiré sur ses gants pour les ajuster. J'ai envie de baiser avec elle. D'autant plus férocement que j'en ai peur, aussi. (267)

Je note la différence entre l'envie de Lucie de « baiser avec elle », en comparaison avec « envie de la baiser », qui rend lisible la façon dont elle envisage le sexe *avec* Zoska. Les « bribes d'images » de la partouze sont effectivement des bribes : dans la description qu'on vient de lire, Zoska n'avait pas de gants mais un scalpel. Or, ici Lucie doit la confondre avec quelqu'une d'autre, peut-être la Hyène, qui avait porté des gants. C'est la première fois dans le récit que Lucie exprime un désir sexuel, éveillé par la scène de partouze qui continue à la perturber. Or, cette perturbation n'est pas désagréable : ça a éveillé un désir, dans Lucie, qui est à la fois excitant et effrayant.

La narration en vient à nouveau à (d)écrire ce désir, pour le mettre en mots clairement :

> Mon ventre est le centre de mes pulsions, je le sens travaillé par la crainte, le désir, l'impatience et l'excitation. Je n'écoute que lui. Je suis mise en orbite autour de ses gestes, à elle. Fascinée par ses mains. Inquiétée par la dureté de son regard. J'aime comment sa voix descend d'un ton quand elle passe à l'espagnol. (268)

On part du ventre, où les « pulsions »[760] de Lucie se concentrent. On évoque les gestes de Zoska, ses mains qui fascinent Lucie. Clairement, ici, les mains sont devenues une espèce de phallus. La narration évoque également le regard et la voix, le sens de la vue est entouré par les références à l'ouïe. Lucie entre dans un mouvement nouveau, « mise en orbite autour de ses gestes, à elle ». Le pronom féminin « non nécessaire » à la fin de la phrase confirme l'univers d'entr'elles dans lequel Lucie est en train d'entrer, pour « orbiter » autour d'elle. On entend bien, dans le mot « orbite », une absence de pénis : « hors bite »[761]. Lucie « bascule sur son axe » :

[760] On se souvient de l'utilisation du mot « pulsions » chez Larsson, pour (d)écrire la sexualité des « femmes ordinaires ».

[761] J'ai failli ne pas entendre le hors bite (!) ; merci à Claire Paulian de l'avoir remarqué.

> Elle me regarde, s'approche avec lenteur et reste immobile, à moins d'un pas de moi. On reste longtemps face à face, sans se toucher. Elle s'approche, je bascule sur mon axe. Glisse en elle, entre ses lèvres. Sous ma peau, les pulsions fusent en loopings désordonnés. Stone d'elle. Ça dure un long moment, juste ce baiser. (270)

La temporalité de cette rencontre est cyclique et ancienne, exprimée dans les mots « longtemps » et « loopings » ; son mouvement, en plus d'être cyclique, c'est le « glisser en elle, entre ses lèvres ».

Lucie ne fait aucune réflexion sur son « identité », et ne se demande pas, par exemple, si elle est en train de « devenir lesbienne ». Tout simplement, elle « veut quelqu'un », et ce sentiment lui est finalement familier, réveille des autres fois :

> Tout devient intéressant, une fois qu'on veut quelqu'un. Quand on se sent au bord, cette ivresse très particulière. Ça faisait longtemps. (269)

Quand elles sont au lit, il y a pourtant des choses nouvelles, pour Lucie, qui ne connaissait pas une telle « rythmique » :

> Le soleil inonde la moquette cradingue d'une belle lumière dorée. […] Zoska dort, allongée sur le dos. Quand elle m'a rejointe, milieu de nuit, elle était un peu raide, plus chaude et expansive que dans la journée. Ça me plaisait, aussi, qu'elle soit comme ça. Plus facile d'accès. On a baisé jusqu'à ce que l'aube la fasse rouler sur le côté, fermer les yeux et me laisser ne pas dormir. C'était réflexif : je la touche, et je sens dans mon corps ce que je lui fais ; elle porte la main sur moi et c'est dans ma propre peau que je sens la sienne quand je la touche, les limites sont floutées, nos épidermes sont en boucle. Je la réveille, l'enjambe, l'empoigne, tout de son corps indique que je peux y aller. Elle me déchire, avec ses doigts, quelque chose à lâché, je trempe les draps. Un tempo différent de celui que je connaissais, qui n'a pas de fin, se déroule sur une rythmique différente. (270)

Ni l'un ni l'autre des corps ne bat le rythme, mais « un tempo différent » « se déroule » tout seul, sans maître d'orchestre. L'absence de jeux de pouvoir ou de l'évocation de la honte font, de ce passage, une description qui éveille un imaginaire différente. « En boucle » se réfère de nouveau à quelque chose qui revient, cycliquement, aussi bien qu'à la musique, une chanson qu'on peut écouter « en boucle ».

Lucie ne fait aucune réflexion sur son « identité », et ne se demande pas, par exemple, si elle est en train de « devenir lesbienne ». Tout simplement, elle « veut quelqu'un », et ce sentiment lui est finalement familier des autres fois :

> Tout devient intéressant, une fois qu'on veut quelqu'un. Quand on se sent au bord, cette ivresse très particulière. Ça faisait longtemps. (269)

Quand elles sont au lit, il y a pourtant des choses nouvelles, pour Lucie, notamment un nouveau rythme. Il apparaît également une « réflexivité » corporelle :

> Le soleil inonde la moquette cradingue d'une belle lumière dorée. […] Zoska dort, allongée sur le dos. Quand elle m'a rejointe, milieu de nuit, elle était un peu raide, plus chaude et expansive que dans la journée. Ça me plaisait, aussi, qu'elle soit comme ça. Plus facile d'accès. On a baisé jusqu'à ce que l'aube la fasse rouler sur le côté, fermer les yeux et me laisser ne pas dormir. C'était réflexif : je la touche, et je sens dans mon corps ce que je lui fais ; elle porte la main sur moi et c'est dans ma propre peau que je sens la sienne quand je la touche, les limites sont floutées, nos épidermes sont en boucle. Je la réveille, l'enjambe, l'empoigne, tout de son corps indique que je peux y aller. Elle me déchire, avec ses doigts, quelque chose a lâché, je trempe les draps. Un tempo différent de celui que je connaissais, qui n'a pas de fin, se déroule sur une rythmique différente. (270)

Ni l'un ni l'autre des corps ne bat le rythme, mais « un tempo différent » « se déroule » tout seul, sans maître d'orchestre. Absence de jeux de pouvoir ou de l'évocation de la honte font de ce passage une description qui éveille un imaginaire différent. « En boucle » se réfère de nouveau à quelque chose qui revient, cycliquement, aussi bien qu'à la musique, une chanson qu'on peut écouter « en boucle ».

Les descriptions des pratiques sexuelles lesbiennes semblent, chez Despentes, être encore impliqué dans le schéma normâle, dans la mesure où l'absence de pénis est une chose remarquable, clairement indiquée. L' « orbite » indique-t-elle que le mouvement des lesbiennes sont – du point de vue de Lucie – encore déterminé par rapport à la bite ? Les références à une temporalité cyclique « des femmes » font apparaître les lesbiennes toujours comme ayant un rapport avec quelque chose qui se définit par rapport au normâle : comme son contraire ou son inversion. Quand Lucie et Zoska se touchent les « limites sont floutées » : ce qui évoque problématiquement un vieux trope de « l'union » des deux corps, également une reprise du normâle, d'un « vieux rêve de symétrie » entre Platon et Freud[762]. Or c'est une reprise, avec une rythmique différente. Voici comment le postnormâle apparaît dans *Apocalypse bébé* qui contribue toujours à visibiliser les effets du regard normâle tout en permettant une nouvelle lecture des vieilles chansons. Dans le mouvement entre Lucie et Zoska apparaît également une « réflexivité » : illes signifient un sujet à re-penser.

[762] En référence à Luce Irigaray, « La tache aveugle d'un vieux rêve de symétrie », *Speculum de l'autre femme*, *op. cit.*, 9-162.

4.3.2.3 Le normâle empêche-t-il de lire les lesbiennes ?

La lecture d'*Apocalypse bébé* est tributaire de la marque « Virginie Despentes ». Les romans de Despentes et la discussion autour de son travail sont – dans l'espace médiatique français des années 2000 – le point de départ d'une réflexion autour de la virilité et l'agressivité des femmes, c'est-à-dire, autour du champ d'action permis, dans l'imaginaire normâle français, pour les femmes. Virginie Despentes elle-même parle de ses « qualités viriles », dans *King Kong théorie*, comme de qualités positives dans la mesure où celles-ci lui ouvrent un champ d'activité qu'elle ne pouvait pas avoir, en tant que « femme normâle ».[763] Ainsi, dans la France contemporaine, ces qualités en font une « fille King Kong », qui écrit « de chez les moches ». Il est intéressant de noter la façon dont la discussion sur la « féminité » qui exclut toute agression et la « virilité » qui vire à l'agression monopolise la lecture de l'œuvre de Despentes en France, depuis au moins la réalisation de *Baise-moi* et le scandale que le film a causé.[764]

Je me suis rendue compte de l'existence de ce schéma lors de ma première communication scientifique sur *Apocalypse bébé* au colloque « Crime, Violence et Culture » organisé à l'Université Catholique de Lille en juin 2012. J'avais présenté un passage où la Hyène exprime la menace de pénétrer un jeune homme, et parlé de la mise en scène de la violence exercée par les personnages femmes dans les romans de Larsson et de Despentes comme un questionnement de la binarité masculin/féminin. Une chercheuse commentait la présentation en disant qu'il s'agissait effectivement, dans le comportement de la Hyène, d'un « refoulement de féminité », et que le même phénomène pourrait se voir « chez Virginie Despentes ». Ainsi, elle entrait dans la logique où, puisque la Hyène/Virginie Despentes est une « femme », la « virilité » relève, chez elle, d'une maladie. Plutôt perplexe quant à cette réception, je n'ai su, sur le coup, que proposer d'interroger la « féminité » en question[765]. S'agit-il d'une

[763] Voir l'essai « Salut les filles », *op. cit.*, 135-145.

[764] *Baise-moi* ne diffère pas, par la violence, de certains films de réalisateurs hommes, comme, par exemple, Quentin Tarantino ou Lars von Trier, pour ne mentionner que ceux qui apparaissent déjà dans la partie 3 de cette étude. Or, il a causé une polémique et a été retiré des cinémas en France quand on a décidé de l'interdire au moins de 18 ans. Sur l' « Affaire Baise-moi », voir Damien Simonin, « Problèmes de définition ou définitions du problème ? La 'pornographie' dans 'l'affaire Baise-moi' », *Genre, sexualité & société* 14, Automne 2015, disponible : http://gss.revues.org/3672, consulté le 9 juillet 2016.

[765] Le stéréotype de la « féminité » française diffère tellement de la « féminité » finlandaise, que je me demande si les contextes finlandaises pourraient produire une « Virginie Despentes ».

appartenance dans un groupe qu'on appelle les 'femmes' ? Ou un comportement attaché à quelques valeurs considérées comme féminines ? Le reproche de 'refoulement de féminité' suppose du réel dans le « sexe », réel que la performance d'un mauvais genre « refoulerait ». Ainsi, on présente 'Virginie Despentes' comme exemple d'une femme prise dans une espèce de délire où elle croit posséder « une paire de couilles ». Pourquoi une délire ? Eh bien parce qu'il n'existe pas de butch ou de masculinité femelle ou des 'filles king kong' ; « rien de nouveau sous le soleil », comme dirait Mère Sucre. Pourtant, « chez Virginie Despentes », il ne s'agit pas de nier l'appartenance aux 'femmes' – d'où la mise en scène important de l'entr'elles et des couples de femmes dans son œuvre ; c'est-à-dire, le féminisme de Virginie Despentes – mais de brouiller un système sexe/genre rigide et de développer de nouveaux genres qui se déclinent avec le pronom féminin 'elle'.

Or la binarité de genre ne cesse de devenir « la question », dans la réception de Virginie Despentes : on réussit ainsi à nier son travail sur les nouveaux genres féminins. Voici le compte rendu (plutôt laudatif) d'*Apocalypse bébé* d'une lectrice sur le site en ligne du magazine Nouvel Observateur :

> La richesse du livre est que la satire féroce est enrobée de douceur grâce au cheminement romanesque des deux héroïnes et grâce aux nombreux portraits féminins. En effet, les rencontres féminines sont l'occasion de délicates et sensuelles descriptions. Ces parenthèses compensent l'agressivité de la satire.[766]

On peut voir, dans la « matrice » de ce compte rendu, comment la satire est qualifiée de féroce, d'agressive, ce qui la rend masculine. Ces qualités masculines doivent être ensuite compensées par les qualités féminines : douceur, délicatesse et sensualité qui sont, de plus, associées aux « nombreux portraits féminins » et « rencontres féminines ». Cette « féminité » ce déploie pourtant dans une « parenthèse », par rapport à la structure entière du récit. On a ainsi procédé à la reproduction d'un cadre binaire normâle où disparaissent les lesbiennes, le caractère transgressif de l'entr'elles et tout l'ancrage féministe du roman.

[766] J. Piroja, « Virginie Despentes, Prix Renaudot 2010 », publié le 9 novembre 2010, consultée le 11 avril 2016, http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20101109.BIB5566/virginie-despentes-prix-renaudot-2010.html

Pour que la pensée normâle établisse sans ambiguité son pouvoir de définition sur le roman, il faut encore chasser les « passages » qui n'y entrent pas et qu'il est en effet difficile de qualifier dans ce schéma traditionnel binaire :

> Néanmoins, le lecteur peut être lassé par les nombreux passages portant sur l'homosexualité. Ainsi, la description minutieuse d'une partouze homosexuelle à Barcelone ne paraît pas nécessaire.[767]

La lectrice qui a écrit le compte rendu et qui est qualifiée de « lectrice » par la rédaction de Nouvel Observateur, s'identifie, normâlement, à la position de *lecteur*. Ce lecteur « peut être lassé » par un trop d'homosexualité, et la description de ce qui est nommé « partouze homosexeuelle » n'est ainsi « pas nécessaire ». Déjà, la critique choisit d'utiliser le mot « homosexuelle » alors que le roman n'arrête pas de parler de lesbiennes. Les « nombreux passages portant sur l'homosexualité » sont en effet des passages portant sur les lesbiennes, extrêmement importants pour faire émerger ce que la critique appelle les « rencontres féminines » « délicates et sensuelles ». Le compte rendu finit par trouver l'équilibre qui était déjà inscrit dans le point de vue normâle de la lecture : il se termine avec ce portrait de l'écrivaine : « Comme les personnages féminins de son roman, Virginie Despentes apparaît transgressive et délicate. » Tout va ainsi pour le mieux dans le meilleur des mondes normâles, puisque la qualité masculine de transgressivité se trouve compensée par la délicatesse féminine, et que l' « homosexualité » a été, en cours de route, effacée comme « pas nécessaire ». Ainsi, les « rencontres féminines » sont asexualisées, et les lesbiennes effacées. Tout cela arrive malgré la belle butch qui a performé et parodié le normâle à l'extrême. Cette performance est finalement contenue dans le schéma binaire. La partouze lesbienne qui met en scène des pratiques sexuelles susceptibles de troubler la conception normâle de la sexualité comme socle des identités « virile » et « féminine », puisque que toutes les participantes actives sont des femmes, n'est pas lue en rapport avec la sexualité féminine. L'apparition du mot « homosexualité » comme terme généralisant escamote cette étude de la sexualité des lesbiennes et des « filles » et toute la critique radicale du cadre binaire qui s'y joue.

[767] *Op. cit.*

4.3.2.4 Une fille n'est pas 'a girl' ; une femme n'est pas 'a woman'

> Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l'air.
> Sur ce, salut les filles, et meilleure route...[768]

Despentes s'adresse souvent aux filles, et on a vu que dans *Apocalypse bébé*, les lesbiennes sont des filles et non des femmes. Une re-signification du mot 'fille' se joint, dans le roman, à la mise en lumière des lesbiennes. Dans les traductions en anglais des *Hommes qui haïssent les femmes*, la protagoniste Lisbeth Salander acquiert une place centrale, quand les titres des trois volumes se transforment en :

> The Girl With the Dragon Tattoo
> The Girl Who Played With Fire
> The Girl Who Kicked the Hornet's Nest

La fille apparaît également dans le titre de la traduction française du deuxième tome : *La fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette*, et se transforme en reine dans le titre du troisième volume : *La Reine dans le palais des courants d'air*. J'ai préféré le titre *Hommes qui haïssent les femmes* parce qu'il rend lisible ce qu'il s'agit de visibiliser dans la trilogie : le sexisme et la violence exercée contre les femmes. On peut lier l'utilisation du mot 'girl' dans les traductions anglaises à une stratégie de « commercialisation ». « The Girl », c'est la « fille sexy » qui vend, et les titres s'inscrivent ainsi dans la logique de l' « hyper-visibilité » de l'altérisée dont j'ai déjà fait l'analyse à l'intérieur du roman.

L'utilisation du mot 'fille' chez Despentes est encore différente. Dans la mesure où dans les essais de *King Kong théorie* et dans *Apocalypse bébé*, les « filles » ne sont plus des « héroïnes » façon post-féministe, ce mot fait émerger une stratégie de re-signification. Les 'filles' chez Despentes ne sont pas des femmes blanches, petites, jeunes, riches et qui réussissent leur vie, mais des lesbiennes et des personnes de tous genres, tous les âges, et toutes les apparences : des habitantes de l'entr'elles. Il ne faut pas oublier qu'en français, le mot fille est très utile parce qu'elle désigne une personne du « sexe féminin » par rapport à son « origine » ou parenté et non par rapport à son rôle dans la relation hétérosexuelle, c'est-à-dire, en tant que femme de. En anglais et en finnois, les mots *woman* et *nainen* sont distincts des mots *wife* ou *vaimo* tandis qu'en français, le mot 'femme' confond ces deux sens. Les lesbiennes, la

[768] Virginie Despentes, « Salut les filles », *op. cit.*, 145.

Hyène et les filles sont des nouveaux genres féminins que développe Despentes en tant que féministe.

4.4 Les descriptions lesbiennes

4.4.1 La « lesbienne invisible »[769]

Commençons par une description de la « lesbienne invisible », le personnage de la comédienne lesbienne Océanerosemarie :

> Vous vous sentez bien dans votre sexualité de lesbienne, vous ne savez pas pourquoi vous préférez les seins aux torses poilus puisque vous êtes née comme ça. Vous n'avez rien contre les hommes, si ce n'est quand ils vont à un match de foot et quand ils rentrent d'une soirée entre copains, mais là-dessus, vos copines hétéros sont bien d'accord. Vous êtes un peu fatiguée qu'on ne vous croit pas complètement quand vous dites que vous êtes lesbienne juste parce que vous adorez porter des jupes et du maquillage.[770]

La question de l'invisibilité des lesbiennes s'élabore à côté d'une conception de l'identité politique lesbienne dans la théorie féministe depuis la deuxième vague. Dans ce sous-chapitre, je vais voir dans quelle mesure la question de la lesbienne invisible croise la problématique du désir-femme.

4.4.1.1 Elles sont là, non ?

Teresa de Lauretis, dans son article « Sexual Indifference and Lesbian Representation », publié en 1988, arrive à la conclusion que c'est un certain paradoxe dans les schémas conceptuels normâles qui fait que « les discours, les exigences ou les demandes et les contre-demandes qui informent la représentation lesbienne sont encore 'chopés', *unwittingly*, dans le paradoxe de l'indifférence/la différence socio-sexuelle.[771] Dans le cadre d'une vision hommo-sexuelle, la sexualité des lesbiennes et des femmes risque de devenir invisible dans la mesure où leur agir ne se situe pas dans l'activité perçue comme masculine. Elles sont prises dans la double contrainte d'un phénomène qu'on peut appeler *passing*. On considère que soit elles se font

[769] Ce titre reprend celui du « one woman's show » d'Océanerosemarie, intitulé « La lesbienne invisible », un spectacle mis en scène par Murielle Magellan, une production du Théâtre des Béliers Parisiens, 2013. Voir le site de la comédienne-personnage, http://www.oceanerosemarie.com, consulté le 24 juin 2016.

[770] Océanerosemarie, « QUIZZ ! Quelle lesbienne es-tu vraiment ? », 13 septembre 2009, consulté le 19 juin 2016, disponible : http://oceanerosemarie.yagg.com/2009/09/13/82/comment-page-1/

[771] Teresa de Lauretis, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2., May 1988, 155-177, 177.

passer pour des femmes normâles, soit elles se font passer pour des lesbiennes, leur « (homo)sexualité étant, en dernière instance, ce qui ne peut pas être vu », comme le dit De Lauretis[772].

La question de l'invisibilité des lesbiennes est également élaborée dans le texte de Marilyn Frye « To be and be seen: The Politics of Reality » qui est publié en 1983. Il est inspiré par une présentation de Sarah Hoagland, en 1978, intitulée « Lesbian Epistemology » et dans laquelle elle constate que « dans les schémas conceptuels des phallocraties, il n'y a pas de catégorie de « femme-femme-identifiée, femme-aimant-femme ou femme-femme-centrée ; c'est-à-dire, une lesbienne, ça n'existe pas. »[773] Marilyn Frye constate que cette idée concernant la position de la lesbienne lui semble à la fois pertinente et difficile à concevoir sans « tomber dans l'incohérence »[774]. Frye commence ainsi par un « rappel sémantique », à partir duquel elle essaie de se positionner :

> Reality is that which is.
> The English word 'real' stems from a word which meant *regal*, of or pertaining to the king. [...]
> Reality is that which pertains to the one in power, is that over which he has power, is his domain, his estate, is proper to him.
> The ideal king reigns over everything as far as the eye can see. His eye. What he cannot see is not royal, not real.
> He sees what is proper to him.
> To be real is to be visible to the king.
> The king is in his counting house.
> I say, 'I am a lesbian. The king does not count lesbians. Lesbians are not real. There are no lesbians.' To say this, I use the word 'lesbian', and hence one might think that there is a word for this thing, and thus that the thing must have a place in the conceptual scheme. But this is not so.[775]

---

[772] Op. cit., 177. En anglais : « her (homo)sexuality being in the last instance what can not be seen ».

[773] Cité dans Marilyn Frye, « To Be And Be Seen : The Politics of Reality », *The Politics of Reality: essays in feminist theory*, New York, Crossing Press, 1983, 152-153. Hoagland, dont la présentation concerne donc les possibilités épistémologiques disponible pour la lesbienne, continue à proposer que cela donne, à la lesbienne, « un accès au savoir inaccessible pour celleux dont l'existence est tolérée par le système ». En anglais : « In the conceptual schèmes of phallocracies there is no category of woman-identified-woman, woman-loving-woman or woman-centered-woman ; that is, there is no such thing as a lesbian. […] this position […] gives her access to knowledge which is inaccessible to those whose existence *is* countenanced by the system. »

[774] Op. cit., 154.

[775] *Op. cit.*, 155. *Nota bene* : il s'agit d'une fiction étymologique. Le mot 'reality' vient, selon les dictionnaires, du mot '*res*' (une chose ; rien) et non du mot qui va signifier 'royal'. « La réalité est ce qui est. / Le mot anglais 'real' vient d'un mot qui signifiait royal, qui appartient ou qui est relatif à un roi. […] / La réalité est ce qui se rapporte à celui qui est au pouvoir, à ce sur quoi il exerce son pouvoir, à son domaine, sa propriété, à ce qui lui appartient. / Le roi idéal règne sur tout, à perte de vue. Sa vue. Ce qu'il ne peut pas voir n'est pas royal, n'est pas réel. / Il voit ce qui lui appartient. / Être réel, c'est être visible par le roi. / Le roi fait ses comptes. / Je dis, 'Je suis une lesbienne. Les lesbiennes

Le passage est suivi par une discussion des dictionnaires de l'époque qui sont, en effet, plutôt inconsistants dans leurs définitions du mot anglais 'lesbian'. Et quand, finalement, Frye trouve la définition de « femme qui a des rapports sexuels avec d'autres femmes » (à la place d'habitant de l'île de Lesbos), elle doit encore chercher ce que sont ces « rapports sexuels » et constater que, d'après les dictionnaires, on ne peut avoir de rapports sexuels que dès lors qu'il y a « pénétration par le pénis », donc, finalement, la présence d'un ou de plusieurs pénis. Ainsi, elle peut constater que son dictionnaire « définit les lesbiennes comme logiquement impossibles ».[776] Je viens de faire voir comment, dans le roman postnormâle, on travaille avec cette conception des rapports sexuels et on réussit – dans les années 2000 surtout – à mettre en mots d'autres pratiques sexuelles.

4.4.1.3 L'hommo-sexualité et la représentation lesbienne

Teresa de Lauretis revient au concept d'hommo-sexualité, qu'elle puise dans le français de Luce Irigaray. Elle l'insère en anglais en regard d'homosexualité, afin de travailler avec « hommo-sexuality & homosexuality » ; et, plus particulièrement, avec les « tensions et ambiguïtés » entre les deux concepts. Simultanément, elle se situe par rapport à un autre concept, celui de la « différence sexuelle ». Dans la mesure où ce dernier a un rapport avec l'hommo-sexualité, elle le renomme, en anglais « sexual (in)difference », pour désigner la différence de la femme qui est simultanément une indifférence au sexe de la femme, et la position paradoxale de la pensée féministe qui en résulte. De Lauretis cherche à travailler en conscience des défis que rencontrent les lesbiennes, les femmes et les féministes pour conceptualiser leurs vies, les pratiquer ou les représenter en dehors des schémas conceptuels de l'hommo-sexualité.

À côté de l'hommo-sexualité, de Lauretis écrit l'homosexualité, dans le sens de « lesbian (or gay) sexuality ». Pour elle, l'homosexualité n'est pas entièrement séparable de l'hommo-sexualité qu'elle vient d'appeler également l' « hétérosexualité » ; les deux se situent l'une par rapport à l'autre. Elle écrit parfois l'homosexualité ou la sexualité, parlant de la sexualité des femmes, parce que les

---

ne comptent pas pour le roi. Les lesbiennes ne sont pas réelles. Il n'y a pas de lesbiennes.' Pour dire cela, j'utilise le mot 'lesbienne', qui incite à penser qu'il existe bien un mot pour cette chose et que, par conséquent, elle doit avoir une place dans le schéma conceptuel. Mais ce n'est pas vrai. »

[776] *Op. cit.*, 158.

deux se rejoignent dans un désir *femelle* (une des descriptions de ce que j'appelle désir-femme) :

> (…) a female desire not determined by 'masculine tropism,' in Irigaray's words, or, in my own, a female desire not hommo-sexual but homosexual.[777]

L'analyse de Lauretisienne concerne explicitement la difficulté de reconfigurer la sexualité. Elle souligne la difficulté à penser/imaginer une sexualité qui ne serait pas en lien avec l'hommo-sexualité, c'est-à-dire, avec le normâle. Elle vise à se situer du côté des penseuses féministes qui ne souhaitent pas séparer le genre de la sexualité, mais qui célèbrent plutôt la tension et l'ambiguïté. C'est cela qu'elle veut faire résonner dans le double terme homo/hommo :

> Lesbian representation, or rather, its condition of possibility, depends on separating out the two contrary undertows that constitute the paradox of sexual (in)difference, on isolating but maintaining the two senses of homosexuality and hommo-sexuality. Thus the critical effort to dislodge the erotic from the discourse of gender, with its indissoluble knot of sexuality and reproduction, is concurrent and interdependent with a rethinking of what, in most cultural discourses and sociosexual practices, is still, nevertheless, a gendered sexuality.[778]

Le désir de représenter les lesbiennes peut difficilement, selon de Lauretis, se traduire dans un *simple* désir de séparer l'érotique (ce qui a à faire avec l'homosexualité) du genre (ce qui a à faire avec l'hommo-sexualité). L'effort *critique* de ne pas oublier l'interdépendance du désir et du genre – de séparer les deux et de maintenir les deux – est, dans la pensée de de Lauretis, nécessaire à la représentation lesbienne. En d'autres mots, pour de Lauretis, plutôt que de choisir de parler soit du désir, soit du genre, la question de la représentation lesbienne implique le maintien d'une distance critique avec la configuration normâle (hommo-sexuelle ou hétérosexuelle), afin de pouvoir repenser ce qui reste « une sexualité genrée » dans les pratiques et dans les discours culturels auxquels se confronte de Lauretis.

---

[777] *Op. cit.*, 162. « (…) un désir femelle pas déterminé par le 'tropisme masculin', dans les mots d'Irigaray, ou, dans les miens, un désir femelle pas hommo-sexuel mais homosexuel. »

[778] *Op. cit.*, 159. « La représentation lesbienne, ou plutôt, la condition de sa possibilité, dépend de la séparation des deux contre-courants qui constituent le paradoxe de « sexual (in)difference », en isolant mais maintenant les deux sens d'homosexualité et hommo-sexualité. Ainsi, l'effort critique visant à déloger l'érotique du discours du genre, avec son nœud indissoluble entre sexualité et reproduction, est concomitant et interdépendant de l'effort de repenser ce qui, dans la plupart des discours culturels et pratiques socio-sexuelles, reste, malgré tout, une sexualité genrée. »

4.4.1.2 La lesbienne masculine du « réalisme »

Teresa de Lauretis étudie, dans son article déjà mentionné, la façon dont les « écrivaines et artistes lesbiennes » ont (d)écrit le genre et l'érotique différemment, selon « divers modes de représentation ». Elle étudie d'abord les écrivaines qui ont conduit des expérimentations langagières et linguistiques, Gertrude Stein et Djuna Barnes. Elle (d)écrit brièvement leurs choix de re-conjuguer la langue pour faire apparaître qu'elle n'est pas toujours suffisamment puissante pour nommer les lesbiennes, ou de développer une langue « neutre », sans genre. La pratique d'expérimentation peut conduire à « échapper » à la problématique du genre en déguisant l'expérience érotique et sexuelle pour supprimer toute représentation de sa spécificité. Pour faire apparaître un choix différent, qui accentue le genre, de Lauretis étudie brièvement *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall.[779] La protagoniste du roman, Stephen Gordon, l'« invertie », pourrait aujourd'hui être lue comme une *butch* : c'est la lesbienne « visible » ou celle qui, au côté de ou avec la lesbienne invisible, serait capable de visibiliser celle-ci, en tant que *fem*.[780] Teresa de Lauretis décrit le roman comme un choix qui « conduit l'écrivaine lesbienne à embrasser le genre pleinement, quoiqu'en remplaçant « *femaleness* » par la masculinité […], prenant ainsi le risque de faire tomber l'homosexualité lesbienne dans l'hommo-sexualité ».[781]

La mise en mots de la vie et de l'identité de Stephen Gordon est une tentative de re-signifier l' « inversion », le seul concept alors historiquement disponible pour représenter aussi bien les identités lesbiennes que transsexuelles, avant les années 1940. Le roman participe de ce que j'ai cherché à mettre en avant dans ma conception

[779] Roman interdit en Angleterre après sa première publication, mais vendu aux États-Unis. Il devient extrêmement populaire à l'époque, et l'est jusqu'à aujourd'hui.

[780] Anachroniquement, l'invertie est « *queer* ». D'ailleurs, le mot *queer* apparaît régulièrement dans le roman de Radclyffe Hall, pour marquer des moments de trouble dans le genre et dans la sexualité qui ne peuvent pas entièrement être (d)écrits avec le vocabulaire disponible, des identités qui ne sont pas encore mises en récits et que le roman contribue justement à (d)écrire.

[781] *Op. cit.*, 161. En anglais : « another avenue of escape leads the lesbian writer fully to embrace gender, if by replacing femaleness with masculinity ». Il faudrait rendre lisible ici le tiers texte (le troisième espace de la traduction, voir le travail de Lily Robert-Foley) dans lequel apparaissent aussi bien les mots '*female*' et '*femaleness*' que le féminin. Ainsi, l'élan critique qui porte de Lauretis, d' « articuler, spécifier et historiciser la position de *female social subject*, le sujet social féminin ou femme ». Là où l'adjectif « féminin » renvoie toujours déjà aux genres masculin/féminin, et trouble justement la compréhension de la « femme masculine », le mot « female » va nous renvoyer, par contre, à l'espèce, c'est-à-dire l'espèce des « hommes » où la « femelle » est une sous-catégorie de l'humain-homme. La lectrice est prise dans un paradoxe franco-anglais.

du roman postnormâle. Dans cette étude, j'ai démontré l'importance d'un autre type d'inversion : l'inversion du récit du viol et la prise de conscience féministe. Les deux inversions ont en commun le fait que l'apparition de la « cross-identification », nécessaire pour rendre visible la lesbienne ou la contre-violeuse peut être lu de plusieurs manières. L'apparition de l' « activité », et même de l'agressivité des femmes, peut être lue/vue comme une manifestation de masculinité ou comme la manifestation d'une sexualité qui autrement serait invisible. Les femmes qui deviennent des protagonistes de leurs propres récits – qui agissent et ce faisant bousculent le schéma normâle – font apparaître une inversion des récits d'identification genrée là où cette identification est conçue comme binaire, et risque, ainsi, de revenir à l'opposition activité/passivité (ou action/passion). Les récits des différents conflits sexuels qui mettent en scène des protagonistes femmes élaborent chez elles un agir qui peut toujours apparaître comme masculin. Or, cela ne veut pas dire que les personnages femmes deviennent des hommes.[782] Mais est-ce que l'apparition de la « butch » ou plutôt, du butch, signale l'apparition d'un désir envers les femmes, qu'il faudrait distinguer d'un désir chez les femmes ?

J'ai fait voir, dans mes analyses du roman postnormâle, qu'une certaine dose de cross-identification[783] et/ou une suspension du lien hommo-sexuel[784] est nécessaire pour qu'un désir-femme émerge. Me suis-je trompée en appelant « désir-femme » tout ce qui concerne le désir sexuel chez la femme ? Ce concept confond en fait le désir pour les femmes et le désir « chez la femme » : il fait apparaître une (homo)sexualité du côté des « femmes ». Et qu'en est-il du concept d' « entr'elles », où on ne sait pas exactement qui sont ces « elles » ? Nourrit-il également des confusions, pointant une impossibilité de trancher entre le genre linguistique et le sexe/genre ? Un geste du même genre est fait par Teresa de Lauretis, dans son développement simultané des deux concepts d'hommo- et homosexualité – qui signalent son envie ne pas choisir entre le genre et l'érotique – et son choix d'étudier la pensée féministe et le travail des écrivaines et artistes lesbiennes.

[782] Et d'ailleurs, si elles devenaient des hommes, il s'agirait de personnages *trans* ou *genderqueer*, le moment où on sortait de la binarité.
[783] Dans l'inversion du récit du viol et chez les personnages butch (la Hyène).
[784] Dans l'apparition du désir « dans le vide » chez Lessing, quand Lucie entre dans l'îlot lesbien chez Despentes ou dans la « sous-culture » lesbienne chez Larsson.

4.4.2 L'espace féministe : un déplacement et une reprise de paroles

Dans l'espace féministe, pour mettre en mots les différentes expériences qui questionnent le normâle, il est important de travailler sur la question de l'adresse et de l'autorité de l'expérience, questions dont j'ai déjà fait l'analyse. Nous verrons comment l'espace féministe apparait dans l'article de de Lauretis, en lien avec la problématique de la représentation lesbienne.

4.4.2.1 Des concepts et des vies

Teresa de Lauretis se situe dans un espace ouvert dans l'histoire de la pensée et du mouvement féministe, où :

> If the first feminist emphasis on sexual difference as gender (woman's difference from man) has rightly come under attack for obscuring the effects of other differences in women's psychosocial oppression, nevertheless that emphasis on sexual difference did open up a critical space—a conceptual, representational, and erotic space—in which women could address themselves to women.[785]

C'est dans cet espace qu'il est devenu possible, selon de Lauretis, d'articuler une identité politique lesbienne « en même temps *à travers* et *contre* la critique féministe des discours occidentaux sur l'amour et la sexualité » (155). Dans l'approche de de Lauretis, il y a une tension entre « le premier accent féministe sur le genre » et les « autres différences », une tension qui est sans doute nécessaire et liée aux discours qui produisent le féminisme.[786] Elle continue à décrire cet espace ainsi :

> It is in such a space, hard-won and daily threatened by social disapprobation, censure, and denial, a space of contradiction requiring constant reaffirmation and painful renegotiation, that the very notion of sexual difference could then be put into question, and its limitations be assessed, both vis-a-vis the claims of other, not strictly sexual, differences, and with regard to sexuality itself. It thus appears that 'sexual difference' is the term of a conceptual paradox corresponding to what is in effect a real contradiction in women's lives: the term, at once, of a sexual difference (women are, or want, something different from men) and of a sexual indifference (women are, or want, the same as men).[787]

---

[785] *Op. cit.*, 155. « Si le premier accent féministe sur la différence sexuelle comme genre (la différence homme/femme) a, à juste titre, été attaqué parce qu'il obscurcit les effets des autres différences dans l'oppression psychosociale des femmes, cet accent sur la différence sexuelle a quand même ouvert un espace critique—un espace conceptuel, représentationnel et érotique—dans lequel les femmes ont pu s'adresser elles-mêmes aux femmes. »

[786] L'expression « premier accent féministe » fait entendre que les « autres différences » n'apparaissent que plus tard dans la pensée féministe (un peu avant le moment où écrit De Lauretis) et que les « premières féministes » sont naïves face aux inégalités de race, par exemple. Sur la construction de ce récit de l'histoire de la pensée et de la théorie féministe, voir Clare Hemmings, *op. cit.*

[787] *Op. cit.*, 155. « C'est dans un tel espace, durement gagné et menacé quotidiennement par la désapprobation sociale, par la censure et le déni, un espace de contradiction qui a constamment besoin

L'espace féministe doit rester, pour de Lauretis, en « correspondance » avec la « vie des femmes », parce que si cette « différence sexuelle » – comprise comme une différence de genre – constitue un paradoxe, une proposition qui contient une contradiction logique[788], à ce dernier correspond « une contradiction réelle », c'est-à-dire, vécue.

Teresa de Lauretis parle en fait de deux espaces : son espace féministe qui travaille avec les notions, avec le conceptuel, ressemble plus à l'espace des études de genre ou de la théorie féministe qui doit se situer par rapport à un autre espace, la « vie des femmes ». Ainsi, l'espace féministe est un espace où on peut s'adresser aux femmes, un espace où les femmes parlent, et où on met en mots les femmes pour les femmes ; c'est aussi un espace où on « parle pour » les femmes, pour soi-même et pour d'autres femmes. Ainsi, non seulement le conceptuel reste en correspondance avec le vécu de la différence (qui contient des souffrances mais également des inventions et des joies quotidiennes), mais cette description peint aussi l'espace féministe comme un espace où les femmes sont représentées. Pour parler de la représentation lesbienne, de Lauretis suit la même théorie de correspondance, où la « vie des lesbiennes » est distincte mais en relation avec le développement de l' « identité politique lesbienne » dans la théorie féministe.

Dans son travail sur « les écrivaines et artistes lesbiennes », de Lauretis affirme vouloir travailler sur les liens – les correspondances instables – entre la référence et le sens, ou la chair et le langage. Dans sa conception de l'espace féministe, elle réinscrit la distinction entre les vies réelles et le conceptuel pour affirmer qu'il faut travailler sur le lien intransitif entre les deux. D'autres distinctions fonctionnent également dans l'article de de Lauretis, dont celles qui séparent « pensée/art » et « théorie/fiction ».

---

d'être réaffirmé et douloureusement renégocié, que la notion même de la différence sexuelle a pu être questionnée et que ses limites ont pu être évaluées, à la fois par rapport aux autres différences, non strictement sexuelles, et par rapport à la sexualité elle-même. Ainsi, il apparaît que la 'différence sexuelle' est le terme d'un paradoxe conceptuel qui correspond à ce qui est, en effet, une contradiction réelle dans la vie des femmes : c'est le terme, à la fois, d'une différence sexuelle (les femmes diffèrent des hommes ou veulent différemment des hommes) et d'une indifférence sexuelle (les femmes sont comme des hommes ou désirent comme les hommes). »

[788] Teresa de Lauretis n'est pas la seule à parler de la paradoxalité en lien avec la pensée féministe où la position des femmes dans l'histoire de la démocratie occidentale. J'ai déjà parlé du travail de Joan Scott à cet égard, voir partie 4.1.2.

De nouveau, elle affirme son désir de travailler l'entre, et se penche sur le travail de Nicole Brossard ou de Monique Wittig, où elle voit apparaître des « fictions théoriques ». En faisant travailler les concepts en anglais et en français, de Lauretis se situe dans l'entre deux langues qui caractérise le champ de la théorie féministe contemporaine.[789]

4.4.2.3 Comment arrêter de se taire ?

Teresa de Lauretis veut travailler sur l'« entre » pour faire apparaître les différences. La différence se situe dans ce qui est « nouveau » ou difficile à exprimer parce qu'elle cherche sa langue ou sa traduction. Les errements entre les langues ou les espaces, à la frontière, évoquent d'abord des sentiments négatifs : on est perdu, on est perplexe, sans mots. La frontière est tracée par le Roi, mais les gens continuent à l'habiter, qui vont se mettre en récit dans les langues de la frontière.[790] Dans *Le Carnet d'or*, le conflit sexuel laisse Ella, la « femme » étudiée par la protagoniste écrivaine, sans mots :

> Cela fait taire Ella. Elle se sent errer dans un pervers *no man's land* émotionnel, qui n'a rien à voir avec elle bien qu'elle y soit momentanément égarée. (659)
> This silences Ella. She feels as if she's in some perverse emotional no-man's-land that has nothing to do with her, although she has temporarily strayed into it. (445)

Le verbe anglais, « to silence », silencier[791], (d)écrit la stratégie de l' « indifférence sexuelle » : l'incapacité de s'exprimer dans une langue compréhensible pour l'homme en face envoie Ella dans un « no man's land » qui « n'a rien à voir avec elle ». Le « no man's land », c'est l'endroit où le désir-femme existe à peine, un désir qu'Ella, qui « retournerait au normâle », nierait.[792] On sent un même type de perplexité chez Lucie dans *Apocalypse bébé*, quand elle est forcée de sortir de son apathie (seule façon qu'elle connait de se débrouiller dans le normâle) : « Je suis furieuse, parce que

---

[789] Ce n'est pas par hasard que Teresa De Lauretis s'attarde, après les exemples de la langue anglaise (Stein, Barnes et Hall) et avant d'étudier longuement le cinéma lesbien, sur le *Corps lesbien* de Monique Wittig. Sur le « tiers texte » franco-anglais de la théorie féministe, voir Anne Berger, *op. cit.*

[790] Ce que rappelle Gloria Anzaldúa dans *Borderlands. La Frontera – The New Mestiza*, San Francisco, aunt lute books, 1987. J'ai vécu mon enfance à la frontière – tracée entre la Suède et la Russie en 1809, aujourd'hui entre la Finlande et la Suède, dont la langue est entre le finnois et le suédois (mais largement plus proche du finnois que du suédois), une identité locale mise en récit avec hésitation entre les langues (on peut appeler ce « pays » *Tornionjokilaakso*, *Tornedalen* ou *Meänmaa*, selon le point de vue et la langue ; en français, il existe la traduction Tornédalie).

[791] Je remercie Alice Coutant de m'avoir signalé l'existence de ce verbe en français, utilisé dans la recherche féministe. Voir notamment le travail de Marie-Anne Paveau.

[792] Voir la partie 4.2.2.6.

j'ai l'impression qu'on m'a forcée à voir quelque chose qui ne me regarde en rien. » (160-161) La mise en mots de ce qui « ne me regarde en rien » ou qui « n'a rien à voir avec » moi, c'est le début d'une mise en mots de la différence.

Ce n'est pas un accident qu'un *no man's land* apparaisse également dans *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall[793]. La « maison » de l'invertie, c'est « l'endroit le plus solitaire de ce monde […] le *no man's land* du sexe ».[794] Comme on l'a vu, dans *Le Carnet d'or*, à ce *no man's land* s'associe ensuite une conscience « au point tournant », une prise de conscience (féministe) de l'hommo-sexualité. Le *no man's land* est une expression liée à la guerre, et la guerre trace toujours des frontières ; le *no man's land*, c'est l'espace d'habitude non habité entre les deux lignes de front. Cet espace est habité dans une différence douloureuse qui, de premier abord, « ne me regarde en rien ».

Dans *Les hommes ne peuvent être violés*, l'incapacité à dire, à nommer, fait partie d'un schéma que la protagoniste commence à reconnaître :

> Ingenting säjer hon. Men hon ser mönstret. (184)
> Elle ne dit rien. Mais elle reconnaît quelque chose. (253)
> She doesn't say anything, but she recognizes the pattern. (144)

Ce « quelque chose » qui ne trouve pas son nom en francais – *mönstret*[795]*, the pattern* – se réfère à ce qui s'appelle en français « un patron », la base dessinée sur du papier transparent permettant la couture de différents vêtements. Ce mot désigne, dans le roman, un modèle figé et violent des rapports de genre. *Mönstret* est également une espèce de monstre, une instance effrayante qui fait apparaître les limites de la représentation. La narration des *Hommes ne peuvent être violés* explique *mönstret* ainsi :

> C'est le mensonge, encore une fois. Le mensonge silencieux, la tairance qui laisse les êtres humains dehors et les pousse de plus en plus loin. Jusqu'à ce que la vérité ne se débrouille plus sans violence. (253)[796]
>
> Det är lögnen, än engång. Den tysta lögnen, tigandet som lämnar mänskor utanför och driver dem allt längre. Tills sanningen inte klarar sej utan våld. (184)

[793] La métaphore est évoquée à trois reprises, voir Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, Jonathan Cape/Wordsworth Editions, 1928/2014, 77, 271, 360.
[794] « the loneliest place in this world (…) the no-man's-land of sex » (77).
[795] Le concept que j'ai développé dans la partie 3 de cette étude.
[796] Trad. mod. HR.

En suédois, le mot *tigandet* que j'ai traduit par *la tairance* n'est pas n'importe quel silence, mais implique son utilisation stratégique. En suédois et en finnois il existe des noms particuliers pour la tairance qui dérivent du verbe « se taire » (tigandet ; vaitiolo, vaikeneminen). Le mensonge silencieux, dans ce contexte, c'est le patron qui fait taire, c'est les habitantes de la frontière dont la parole n'est pas entendue, une tairance qui régit violemment, « sans qu'un seul mot inconvenant soit prononcé »[797], et fige les genres dans une seule configuration.

4.4.2.2 Travailler entre les langues et les genres

Avec le mot « indifférence », de Lauretis cherche à mettre en mots le paradoxe de la différence, le fait qu'elle est souvent conjuguée en tant qu'indifférence, comme, par exemple, dans l'idée libérale du pluralisme que de Lauretis voit là où « la différence sociale est aussi, en même temps, une indifférence sociale » (155).[798] D'autres l'ont évoqué comme le paradoxe de la « tolérance », qui peut être résumé ainsi : « je suis prête à accepter l'autre comme différente aussi longtemps qu'elle est comme moi ». Face à cette idée de communauté/identité pluraliste, de Lauretis rappelle l'existence des autres conceptions de l'identité et de la différence. De nouveau, pour « conceptualiser » dans l'espace féministe, il est important de rester en correspondance avec la vie des femmes. Ainsi, de Lauretis écrit, au sujet de la représentation lesbienne :

> It is certain, however, as [Gayle] Rubin notes, that 'lesbians are *also* oppressed as queers and perverts' (308, emphasis added), not only as women; and it is equally certain that some lesbians are also oppressed as queers and perverts, and *also* as women of color. What cannot be elided in a politically responsible theory of sexuality, of gender, or of culture is the critical value of that 'also,' which is neither simply additive nor exclusive but signals the nexus, the mode of operation of *interlocking* systems of gender, sexual, racial, class, and other, more local categories of social stratification.[799]

---

[797] Larsson, Tome 3, 301, « [u]tan att ett enda otillbörligt ord uttalades », voir mon analyse dans la partie 2.1.2.

[798] Teresa de Lauretis distingue un pluralisme libéraliste chez Gayle Rubin de « Thinking Sex » (l'article publié en 1993), où : « the specificity of either female or lesbian eroticism is no longer a question to be asked in 'Thinking Sex,' where the term 'homosexual' is used to refer to both women and men (thus sliding inexorably, it seems, into its uncanny hommo-sexual double), and which concludes by advocating a politics of "theoretical as well as sexual pluralism" (309) » De Lauretis, *op. cit.*, 163.

[799] *Op. cit.*, 164. « Il est certain, pourtant, comme Rubin le note, que 'les lesbiennes sont aussi opprimées en tant que queeres et perverses', et non seulement en tant que femmes ; et il est tout aussi certain que certaines lesbiennes sont opprimées non seulement en tant que queeres et perverses, mais aussi en tant que femmes 'of color'. C'est la valeur critique de cet 'aussi' qui ne peut pas être élidée

C'est ce type de conception de l'espace féministe – un espace des différences qui s'entremêlent ou s'entrecroisent – que de Lauretis veut élaborer. Elle emprunte ainsi à Audre Lorde le concept de « house of difference » élaboré dans *Zami: A New Spelling of My Name. A Biomythography,* publié en 1982[800]. Ce livre est une expérience de mise en mots et en récit d'une vie qui ne devient lisible et visible qu'en évoquant une nouvelle identité, celle de la « maison de la différence ». Audre Lorde ayant également parlé de la « maison du maître »[801], la métaphore de la « maison de la différence » est le signe, de sa part, d'un déplacement conceptuel, d'un pas vers un autre espace : l'espace conceptuel qui met en mots le vécu de la différence et cherche à jouer un autre jeu que celui de la maîtrise. Changer de maison, c'est changer de (chez) soi.

Le travail d'Audre Lorde, mais également celui de Gloria Anzaldúa sur la « conscience des frontières » ou la « vie à la frontière », sont des tentatives de faire exister de nouvelles identités féministes, d'ouvrir l'espace féministe à la reconnaissance des différences. Elles aspirent à une communauté féministe qui ne se construit pas sur le « sens commun » mais sur la continuelle mise en mots des expériences et la reconnaissance de la douloureuse difficulté de mettre en mots les frontières et les différences de chaque « soi ». Pour pouvoir développer des vocabulaires qui rendent lisibles et visibles les nombreux effets du normâle, il est toujours intéressant de travailler sur les récits qui visent à mettre en mots et rendre lisible les expériences de l'entr'elles.

Sortie

On a étudié, dans cette dernière grande partie de la thèse, la façon dont les romans explorent l'idée d'une altérité (féminine) qui peine à se nommer dans le réalisme normâle, d'un désir-femme qui est (auto-)censuré dans une configuration hommo-

---

dans une théorie politiquement responsable de la sexualité, du genre ou de la culture. Cet 'aussi' n'est pas seulement additif ou exclusif mais signale un nœud (nexus), le mode opératoire des systèmes de genre, sexuels, raciaux, de classe et d'autres catégories, plus locales, de stratification sociale, ces systèmes qui s'entrecroisent. »

[800] Audre Lorde, *Zami: A New Spelling of My Name. A Biomythography*, Watertown, Massachusetts, Persephone Press, 1982.

[801] Voir la partie 4.1.4.

sexuelle qui contient toujours déjà leurs versions du « féminin », comme celle de l'autorité de La***. Chez Doris Lessing, la question du lesbianisme se lie avec le désir-femme et évoque des instances de narration qui à la fois le censurent et le font apparaître. Mais qu'est-ce que cette « question du lesbianisme » ? Sans doute une manière de parler qui ne prend pas suffisamment en compte les vies des lesbiennes et les vies des femmes. Je me suis ensuite tourné vers les romans de Tikkanen, de Despentes et de Larsson, qui cherchent à déployer une pluralité de genres et de pratiques sexuelles de l'entr'elles.

Le roman postnormâle (d)écrit des vies de femmes où se pose la question de l'expérience de la sexualité du côté des femmes « invisibles » : si le désir-femme et l'entr'elles sont élaborés dans la narration postnormâle, c'est dans le but de faire apparaître une réflexion et un agir de la protagoniste. Il faut, toutefois, un geste qui les fasse exister au sein de l'institution littéraire : l'entr'elles désigne une pratique postnormâle de lecture et de regard entre lectrices que j'aimerais voir devenir un des espaces de la recherche et de la critique littéraire. Pour ce faire, une intervention féministe s'avère nécessaire.

Comme le démontre l'analyse de la réception de Despentes et de Lessing, il est plus facile de résister à une « réabsorption » dans le normâle quand on expérimente avec la langue et les genres (au sens littéraire comme linguistique). En effet, le roman réaliste postnormâle travaille en rapport avec le normâle, pour donner une plus grande visibilité aux femmes et lesbiennes au sein des récits du réel qui peuvent être lus même par le Roi. Ainsi, on prend le risque d'être absorbé dans le sens commun qui relève du normâle. En même temps, il devient possible d'investir les mots normâles de nouveaux sens, entendus par celleux qui cherchent à changer de maison, qui vivent dans l'entre, dans le déplacement, dans l'impair.

Sortie

Est-il contradictoire d'annoncer un travail sur le *féminin* et le *queer* au sein duquel on étudie des figures féminines dont le genre est parfois masculin ? Dans la mesure où il s'est agi de mettre le roman postnormâle en rapport avec la pensée féministe, cette « contradiction » n'en est pas une. C'est à travers l'élaboration d'une « identification de travers » que les protagonistes femmes manifestent la contextualité des genres et élaborent les potentialités transformatrices d'une femme qui devient féministe ou qui performe une masculinité. J'ai souvent parlé de sexe/genre pour rappeler que le discours social des contextes étudiés travaille « avec » la perspective normâle, où le lien entre le genre et le sexe n'est questionné que jusqu'à certain point. Dans la narration du roman postnormâle, les femmes, les féministes et les lesbiennes sont constituées de la somme de leurs descriptions : de ce qui est (d)écrit de leur agir et de leur apparence. Ce n'est pas seulement en devenant masculin ou féministe que les protagonistes interviennent dans le discours social : elles rencontrent d'importants moments de doute, de questionnement et de malaise qui témoignent des limites d'une perspective de maîtrise (de soi) masculine.

J'ai donc essayé de montrer comment le roman postnormâle se ressaisit du discours social et du sens commun de son temps. Historiquement, il émerge au moment de la deuxième vague féministe, et il manifeste la façon dont les questionnements féministes entrent dans le roman réaliste qui cherche à (d)écrire son temps. Celui-ci met en récit le conflit sexuel du point de vue des 'femmes[802]', dans la mesure où il (d)écrit les expériences quotidiennes de celleux que les pratiques culturelles normâles mettent dans une situation paradoxale ou dans une position de double contrainte. Le roman postnormâle met en scène, notamment, les liens qu'entretient la configuration constituée d'un fort et d'une faible avec le récit « hommo-sexuel », qui occupe encore une place importante au sein de l'espace narratif réaliste.

[802] On a cherché à traiter ce vocable comme le 'sujet du féminisme', un ensemble toujours à questionner mais qui demeure à la fois persistant et pertinent dans le contexte spécifique de l'espace narratif réaliste.

Le roman post-normâle (d)écrit le quotidien de protagonistes urbaines. Celles-ci exercent différents métiers : elles sont écrivaines, actrices, bibliothécaires, enquêtrices, *hackers*, membres de partis politiques ou de groupes issus de la « sous-culture ». La mise en scène de telles protagonistes a un rapport avec les conventions réalistes. Le roman réaliste s'inscrit lui aussi dans un 'entre' : entre le fictionnel et le factuel . Il cherche à donner une forme fictive mais *vraisemblable* au savoir, aux informations qu'il délivre. La démarche du roman postnormâle est intéressante parce qu'il s'agit de réfléchir sur, et de fléchir, les formes du « savoir » portées par le roman aussi bien que d'attirer l'attention sur les détenteurs et les destinataires de ce savoir. C'est pourquoi il importe également de réfléchir au genre des écrivaines et écrivains, sans pourtant lui donner une importance excessive, dans la mesure où celui-ci est lié aux fragments du discours social et aux récits que le roman réaliste reprend et modifie. Si Doris Lessing réussit à mettre en mots les discussions des 'femmes libres' qui résonnent dans l'expérience des lectrices contemporaines, c'est parce qu'elle a, en tant que femme, eu accès à certaines expériences et à certains échanges plutôt qu'à d'autres. Si Stieg Larsson se prive de décrire de longues discussions entre personnages femmes, ce geste est politiquement important et il est possible de l'interpréter de diverses manières : on peut faire l'hypothèse qu'il ne se sent pas légitime à les (d)écrire, mais il est aussi possible qu'il préfère diriger son attention ailleurs. A ce titre, j'ai noté un certain manque d'entr'elles dans la trilogie de Larsson.

L'entr'elles : par cette expression j'ai cherché à inscrire l'importance qu'il y a à faire surgir des instances de narration capables de rendre des expériences et des récits de vie qui inscrivent un écart par rapport au normâle. L'entr'elles n'est pas un espace harmonieux, mais un espace de certitudes momentanées, de doutes et de questionnements. Parce que le roman postnormâle entretient des rapports étroits avec la « société de référence », celle dont son écriture est contemporaine, l'entr'elles se construit chaque fois différemment. Chez Märta Tikkanen, on a vu comment il apparaît dans les débats que la protagoniste mène, dans sa tête, avec Alexandra Kollontaï ou avec elle-même, quand elle perçoit son rôle de femme comme défini par ses relations avec les hommes. Chez Virginie Despentes, l'entr'elles, c'est l'îlot des filles lesbiennes, mais il apparaît également dans le rapport entre les deux

protagonistes : la puissante butch la Hyène et la narratrice Lucie Toledo, une femme en manque d'assurance.

Une différence entre les romans des années 1970 et les romans des années 2000 mérite d'être soulignée. Dans le roman postnormâle, il y a des moments où les conventions réalistes sont mises en suspens. Les romans des années 1970 contiennent des passages qu'on pourrait qualifier d'« expérimentaux » : les « collages » et la structure fragmentaire chez Lessing ; les moments où la prose constative est interrompue et où les règles de grammaire se desserrent chez Tikkanen. Ainsi, ces romans élaborent leur réalisme du côté de la « littérature blanche/neutre » et de ses expérimentations à la même époque. Les romans des années 2000 travaillent plutôt du côté de la « littérature de genre », notamment avec les caractéristiques du roman policier. Ils mettent ainsi en scène des protagonistes dont les actions extraordinaires apportent, de temps en temps, une touche de fantastique ou d'extraordinaire au sein des romans[803]. On a vu que le roman postnormâle est une « répétition avec différence » du roman réaliste, saturé de discours normâlisants ; que le fait de mettre en mots le sexisme et la banalité de la violence normâle et d'effectuer ou de noter de petites transformations dans le discours social fait du roman postnormâle une intervention de « son temps », dont les inventions sont à historiciser et à mettre en lien avec les contextes discursifs qui leur sont contemporains.

En esquissant une théorie du roman postnormâle, j'ai voulu mettre en évidence le sexisme et le point de vue normâle, qui imprègnent aussi bien la littérature respectueuse des conventions réalistes que l'espace des études littéraires. Ce travail a aussi été l'occasion de réfléchir à la manière dont les hiérarchies se voient reproduites dans la pensée féministe, dans la mesure où celle-ci ne participe pas moins de son temps que les autres espaces discursifs. La traductrice féministe Suzanne de Lotbinière-Harwood écrit, dans *The Body Bilingual*, qu'on ne pourrait traduire « écriture féminine » par « feminine writing » en anglais, parce que « dans cette expression, 'feminine' est simplement péjoratif, le sous-entendu étant que ce genre

[803] J'ai analysé ailleurs la construction des protagonistes de Despentes et Larsson à travers le vocable 'héroïne'. Voir Heta Rundgren, « Des héroïnes violentes et du 'normâle' chez Stieg Larsson et Virginie Despentes », Suzanne Bray & Gérald Préher (dir.), *Un Soupçon de crime : Représentations et médiatisations de la violence*, L'Harmattan, collection "Audio visuel et communication", 2015, p. 249-270.

d'écriture ne peut pas se prétendre universel, parce qu'elle n'est que féminine »[804]. Elle ajoute qu'en français, l'adjectif 'féminine' acquiert du prestige quand on l'utilise au masculin, comme un substantif : 'la littérature au féminin'[805].

L'adjectif 'féminine' se confond donc avec tout ce qui est péjoratif dans la 'féminité' et est souvent associé, lorsqu'il sert à caractériser les femmes, leurs performances et leurs productions, à un rôle hétérosexuel et soumis à l'homme. Natacha Chetcuti écrit ainsi, dans « Petit glossaire du vocabulaire lesbien », au sujet du terme 'Femme ou Fem (prononcer « *faime* »)' :

> […] Le terme *fem* désigne des lesbiennes portant des vêtements féminins et optant pour des comportements relatifs au genre social 'femme', tout en revendiquant leur désir lesbien. Longtemps stigmatisées dans les mouvements féministes et dans les groupes lesbiens, qui en faisaient des 'hérétiques sexuelles', car elles ne brisaient pas les codes hétérosexuels, elles étaient assimilées à des femmes *straights*. Dans le contexte actuel, certaines lesbiennes reprennent l'usage de ce terme pour s'autodéfinir afin de s'éloigner des désignations trop connotées de la féminité.[806]

Chetcuti comprend l'identité *fem* comme une envie de « s'éloigner des désignations trop connotées de la féminité ». L'écrivaine, activiste trans et biologiste Julia Serano travaille sur ce 'trop de connotation' en parlant d'« *effemimania* », qu'elle définit comme « notre obsession sociétale à critiquer et rabaisser les traits féminins » et du « sentiment antiféminin qui agit librement dans les communautés *queer* et *straight*, ciblant les gens de tous les genres et de toutes les sexualités »[807]. C'est aussi dans ce contexte que j'ai cherché à lire le roman postnormâle, qui n'échappe pas à ce problème tout en élaborant à nouveaux frais la question de la misogynie.

Dans cette étude, j'ai parlé des protagonistes au féminin. J'ai pris soin d'inscrire le genre linguistique féminin à côté du masculin, en parlant de lecteurs et de lectrices ou de chercheurs et de chercheuses. J'ai appliqué la règle de la proximité dans certains

---

[804] Suzanne Lotbinière-Harwood, *Re-belle et infidèle : la traduction comme réecriture au féminin/the Body Bilingual : translation as rewriting in the feminine,* Québec, Les Editions du remue-ménage/Women's Press, 1991, 135.

[805] En effet, au Québec l'expression 'l'écriture féminine' a parfois été remplacée par l' « écriture au féminin ». J'ai eu de longues discussions sur la question du « féminin » en finnois avec Aura Sevón : dans notre traduction des textes de Cixous, nous avons choisi de faire proliférer tous les signes désignant la « femme » ou la « féminité » avec les pronoms finnois, dépourvus de genre. Réf de votre trad.

[806] Natacha Chetcuti, *Se dire lesbienne : vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Payot & Rivages, 2013, 286.

[807] Julia Serano, *The Whipping Girl. A Transexual Woman On Sexism And the Scapegoating of Femininity*, Berkeley, Seal Press, 2007, 342-343.

points de ma démonstration, et j'ai parlé d'autrices du roman postnormâle au féminin pluriel. J'ai également utilisé des pronoms qui relèvent d'un troisième genre, 'illes' et 'celleux'. J'ai tenté ainsi de faire coexister les différentes pratiques linguistiques liées au genre, suivant l'idée qu'il n'y a pas de neutre dans la langue française et que la pratique de la grammaire est une pratique politique[808].

Dans une perspective interventionniste féministe queere, il est nécessaire de théoriser en rapport avec l'ici et maintenant, en prenant en compte l'engagement personnel de la chercheuse et sa situation particulière. Dans cette étude, j'ai insisté sur les différences et sur des expériences spécifiques, en cherchant à ménager dans mon travail une « adresse » postnormâle, et non un sujet-destinataire normâle. Ce sont, enfin, les limites de mes intérêts et de mes capacités langagières qui construisent le parcours dans lequel s'inscrit le roman postnormâle. Théorisant le conflit avec le normâle à plusieurs niveaux – au niveau de la narration et du récit, au niveau des protagonistes, au niveau des mots et des concepts, au niveau de l'imaginaire qui accompagne la narration et la lectrice, au niveau des pratiques langagières – j'ai voulu m'inscrire dans une pratique de pensée féministe. J'ai également voulu esquisser une vision particulière du réalisme dans le roman contemporain, ainsi qu'un geste qui ferait exister le questionnement postnormâle dans l'espace de la recherche et de la critique littéraire. En tant que pratique féministe, ce geste est à recontextualiser et à renouveler à chaque lecture. C'est donc dans l'espoir et l'attente que tu te resaisisses, toi lectrice, d'une telle démarche, que je suspens mon geste d'interrogation sans le conclure.

[808] Comme l'a démontré récemment Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin. Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, Éditions ixe, 2014.

Bibliographie

1. Œuvres

1.1 Corpus littéraire principal : le roman postnormâle

DESPENTES, Virginie, *Apocalypse bébé,* Paris, Grasset, 2010. Tr. finn. Einari Aaltonen, *Maailmanlopun tyttö*, Helsinki, Like Kustannus, 2012. Tr. suéd. Anna Petronella Fredlund*, Apokalyps Baby*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 2012. Tr. angl. Sian Reynolds *Apocalypse Baby*, London, Serpent's Tail, 2013.

LARSSON, Stieg, *Män som hatar kvinnor*, Stockholm, Norstedts, 2005. Tr. fr. Lena Grumbach & Marc de Gouvenain, Les *hommes qui n'aimaient pas les femmes*, Paris, Actes Sud, 2006. Tr. agl. Reg Keeland, *The Girl with the Dragon Tattoo*, London, Maclehouse Press, 2008. Tr. finn. Marja Kyrö, *Miehet jotka vihaavat naisia*, Helsinki, WSOY, 2006.
--- *Flickan som lekte med elden*, Stockholm, Norstedts, 2006. Tr. fr. Lena Grumbach & Marc de Gouvenain, *La fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette*, Paris, Actes Sud, 2006. Tr. angl. Reg Keeland, *The Girl Who Played with Fire*, London, Maclehouse Press, 2009. Suomentanut Marja Kyrö, *Tyttö joka leikki tulella*, Helsinki, WSOY, 2007.
--- *Luftslottet som sprängdes*, Stockholm, Norstedts, 2007. Tr. fr. Lena Grumbach & Marc de Gouvenain, *La reine dans le palais des courants d'air*, Paris, Actes Sud, 2007. Tr. angl. Reg Keeland, *The Girl Who Kicked the Hornet's Nest*, London, Maclehouse Press, 2009. Suomentanut Marja Kyrö, *Pilvilinna joka romahti*, Helsinki, WSOY, 2008.

LESSING, Doris, *The Golden Notebook*, London, Michael Joseph, 1962, la version avec un préface d'autrice, London, Granada, 1971/1977. Tr. fr. Marianne Véron, *Le Carnet d'or*, Paris, Éditions Albin Michel, 1976/2011. Tr. suéd. Mårten Edlund, *Den femte sanningen*, Stockholm, Forum, 1964. Tr. finn. Eva Siikarla, *Kultainen muistikirja*, Porvoo, WSOY, 1968.

TIKKANEN, Märta, *Män kan inte våldtas*, Helsinki, Söderströms, 1975. Tr. finn. Kyllikki Villa, *Miestä ei voi raiskata*, Helsinki, Tammi, 1975. Tr. angl. Alison Weir, *Manrape*, London, Virago, 1978. Tr. fr. Philippe Bouquet, *Les Hommes ne peuvent être violés*, Le Mans, Éditions Cénomane, 2006.

1.2 Œuvres citées

1.2.1 Œuvres littéraires

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme (1924)*, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, « Édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre », 1988, 309-346.

DESPENTES, Virginie, *Bye bye blondie*, Paris, Grasset, 2004.

HALL, Radclyffe, *The Well of Loneliness*, Jonathan Cape/Wordsworth Editions, 1928/2014.

LORDE, Audre, *Zami: A New Spelling of My Name. A Biomythography*, Watertown, Massachusetts, Persephone Press, 1982.

PAINE, Thomas, *Common Sense (1776)*, disponible : https://en.wikisource.org/wiki/Common_Sense, consulté le 12 juillet 2016.

WITTIG, Monique, *Guerillères,* Paris, Éditions de Minuit, 1969.

1.2.2 Films

ARDEN OPLEV, Niels, *Män som hatar kvinnor* (*Millénium*), Nordisk Film, 2009,

ALFREDSON, DANIEL, *Flickan som lekte med elden* (*La Fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette*), Nordisk Film, 2009.
--Luftslottet som sprängdes (*La Reine dans le palais des courants d'air*), Nordisk Film, 2009.

DESPENTES, Virgnie, *Bye Bye Blondie*, Happiness Distribution, 2012.

DESPENTES, Virginie, TRINH THI, Coralie, *Baise-moi*, Pan-Européenne Distribution, 2000.

DONNER, Jörn, *Män kan inte våldtas* (« Les Hommes ne peuvent être violés »), Stiftelsen Svenska Filminstitutet, 1978.

FINCHER, David, *The Girl with the Dragon Tattoo*, Columbia Pictures / Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, 2011.

RISI, Dino, *Profumo di donna*, 1974, et sa version américaine BREST, Martin, *Scent of a Woman*, Universal Pictures, 1992.

1.2.3 Séries télévisées

ARDEN OPLEV, Niels, ALFREDSON, DANIEL, *Millennium*, minisérie, SVT1, Suède, 2010.

ASHFORD, Michelle, *Masters of Sex*, prémière saison, Showtime, États-Unis, 2013.

BLACK, Carol, MARLENS, Neal, ROSENTHAL, David S., *Ellen (These Friends of Mine)*, ABC, États-Unis, 1994-1998.

DUPLASS, Jay, DUPLASS, Mark, ZISSIS, Steve, *Togetherness*, première saison, HBO, Etats-Unis, 2015.

2. Études et entretiens sur les autrices du corpus

2.1 Études critiques

2.1.1 Virginie Despentes

JORDAN, Shirley, « 'Dans le mauvais goût pour le mauvais goût'? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », MORELLO, Nathalie, RODGERS, Catherine (éd.), *Nouvelles écrivaines: Nouvelles voix?*, Amsterdam, Netherlands, Rodopi, 2002, 121-39.

RUNDGREN, Heta, « Des héroïnes violentes et du 'normâle' chez Stieg Larsson et Virginie Despentes », Suzanne Bray & Gérald Préher (dir.), *Un Soupçon de crime : Représentations et médiatisations de la violence*, L'Harmattan, coll. « Audio visuel et communication », 2015, 249-270.

SCHAAL, Michèle A., « Une nécessaire rébellion féministe: de la violence au féminin chez Virginie Despentes », Fréderique Chevillot & Colette Trout (éd.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2013, 264-280.
--« Virginie Despentes or a French Third Wave of Feminism? », ANGELO, Adrienne, FÜLÖP, Erika (éd.), *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, 39-55.

2.1.2 Stieg Larsson

BERGMAN, Kerstin, « Lisbeth Salander and Her Swedish Crime Fiction "Sisters". Stieg Larsson's Hero in a Genre Context. », Donna King & Carrie Lee Smith (éd.), *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses. Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective,* Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, 135-144.

BJÖRK, Nina, « Drömmen om kontroll » (« Un rêve de contrôle »), *Dagens Nyheter*, le 19 avril 2008, disponible : http://www.dn.se/dnbok/drommen-om-kontroll/.

BRONSON, Eric (dir.), *The Girl With The Dragon Tattoo And Philosophy. Everything Is Fire*, New Jersey, John Wiley & Sons [sic], 2011.

BRONWEN, Thomas, « Kicking the hornet's nest: The rhetoric of social campaigning in Stieg Larsson's Millennium trilogy », *Language and Literature* 21/3, 2012, 299-310.

DEMETS, Mikaël, « La critique de la rédaction », *Le Figaro.fr*, le 12 mai 2009, disponible : http://www.evene.fr/livres/livre/stieg-larsson-les-hommes-qui-n-aimaient-pas-les-femmes-20918.php, consulté le 8 février 2016.

FAHLGREN, Siv, JOHANSSON, Anders, SÖDERBERG, Eva, (éd.), *Millennium : Åtta genusvetenskapliga läsningar av den svenska välfärdsstaten genom Stieg Larssons Millennium-trilogi,* Sundsvall, Mittuniversitet, 2013.

FISTER, Barbara, « Conventionally Unconventional. Lisbeth Salander's Sisters in Crime », Stieg Larsson and Scandinavian Crime Fiction: An international Symposium les 20-21 mai 2011 à UCLA, disponible : http://homepages.gac.edu/~fister /Larsson.pdf, consulté le 6 juillet 2016.

HALBERSTAM, Jack Judith, « The Girl Who Played With Queer Utopia », *Bullybloggers*, le 6 août 2010, disponible : http://bullybloggers.wordpress.com /2010/08/06/the-girl-who-played-with-queer-utopia/, consulté le 8 juillet 2015.

KING, Donne, SMITH, Carrie Lee (éd.), *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses. Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012.

LOE, Meika, « Pippi and Lisbeth. Fictional Heroes across Generations », Donna King, Carrie Lee Smith (éd.), *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses. Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective,* Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, 170-180.

MÄNTYMÄKI, Tiina, « Lover, Avenger or Deadly Delusionist? Women Murderers in Contemporary Crime Fiction », Nissilä & Siponkoski (éd.). *Kielet liikkeessä. VAKKI-symposiumi XXXII 11.-12.2.2012*. Vaasa: VAKKI Publications 1, 2012, 198-208.

NIEMI, Johanna, « All the Adults in the Noisy Village. Constructions of Post-Modern Identity in the Welfare State in the Millennium Trilogy », FAHLGREN, Siv, JOHANSSON, Anders, SÖDERBERG, Eva, (éd.), *Millennium : Åtta genusvetenskapliga läsningar av den svenska välfärdsstaten genom Stieg Larssons Millennium-trilogi,* Sundsvall, Mittuniversitet, 2013, 13-26.

PETIT, Maryse, « Figures féminines dans la trilogie Millénium de Stieg Larsson », le texte de sa communication au colloque *Genres/Gender*, Université de Lille 3, 2009.

SCHIPPERS, Mimi, « Third-Wave Rebels in a Second-Wave World. Polyamory, Gender, and Power », Donna King, Carrie Lee Smith (éd.), *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses. Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective,* Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, 65-87.

SURKAN, Kim, « The Girl Who Turned the Tables. A Queer Reading of Lisbeth Salander », BRONSON, Eric (éd.), *The Girl With The Dragon Tattoo And Philosophy. Everything Is Fire,* New Jersey, John Wiley & Sons, 2012, 33-46.

WESTERSTÅHL STENPORT, Anna, OVESDOTTER ALM, Cecilia, « Corporations, Crime, and Gender Construction in Stieg Larsson's The Girl with the Dragon Tattoo: Exploring Twenty-first Century Neoliberalism in Swedish Culture », *Scandinavian Studies* 81: 2, 2009, 157–178.

2.1.3 Doris Lessing

BOONE, Joseph A., *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

BROWNWORTH, Victoria, « Doris Lessing: Writing the Female Sex », November 19 2013, *Lambdaliterary.org*, disponible : http://www.lambdaliterary.org/features/oped/11/19/doris-lessing-writing-the-female-sex/, visité le 24 juin 2015.

CORNIER MICHAEL, Magali, *Feminism and The Postmodern Impulse. Post World War II Fiction*, New York, State University of New York, 1996.

HANSON, Clare, « Doris Lessing in Pursuit of the English, or, No Small, Personal Voice », éd. Claire Sprague, *In Pursuit of Doris Lessing: Nine Nations Reading*, Basingstoke, Macmillan Press, 1990, 61-73.

KAUFFMAN, Linda S., *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992.

REGARD, Frédéric, *L'écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

RIDOUT, Alice, *Contemporary Women Writers Look Back. From Irony to Nostalgia*, « Continuum Literary Studies », London & New York, Continuum, 2010.

RIDOUT, Alice, RUBENSTEIN, Roberta, SINGER, Sandra (éd.), *Doris Lessing's* The Golden Notebook *After Fifty*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

SINGER, Sandra, « Feminist Commitment to Left-Wing Realism in *The Golden Notebook* », Alice Ridout, Roberta Rubenstein & Sandra Singer (éd.), *Doris Lessing's* The Golden Notebook *After Fifty*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, 73-95.

2.1.4 Märta Tikkanen

NISONEN, Sanna, *Naisen representointi kielellisesti teoksessa* Miestä ei voi raiskata, Suomen kielen pro gradu -tutkielma, (« La représentation langagière de la femme dans *Les hommes ne peuvent être violés* », Mémoire de Master en langue finnoise), Jyväskylän yliopisto/Université de Jyväskylä, 2000.

WITT-BRATTSTRÖM, Ebba, *Stå i bredd: 70-talets kvinnor, män och litteratur*, (« Femmes, hommes et littérature dans les années 70 »), Norstedts, Stockholm, 2014.

2.2 Entretiens

BERNARD, Andrieu, « Entretien avec Marie-Hélène Bourcier », *Corps* 1/2008 : 4, 5-11, disponible : www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2008-1-page-5.htm, consulté le 9 juillet 2016.

GABRIELSSON, Eva & COLOMBANI, Marie-Françoise, *Millénium, Stieg et moi*, Paris, Actes Sud, 2011.

MULLAN, John, LESSING, Doris, « Nobel Prize Interview », 2008, disponible : http://www.nobelprize. org/mediaplayer/index.php?id=978, consulté le 20 avril 2016.

ROMANTSCHUK, Thomas, « Helsinki: Märta Tikkanen », *Europe*, Apr 1998 : 375.

WOMAN'S HOUR, BBC Radio 4, « Doris Lessing », l'entretien avec Jenni Murray, le 25 août 2008, disponible : http://www.bbc.co.uk/programmes/p01myhn3, consulté le 9 mai 2016.

WOMAN'S HOUR, BBC Radio 4, « Extreme Violence in Films and Books. Discussion with Christina Koning » (with Jenni Murray), le 1 avril 2010, disponible : http://www.bbc.co.uk/programmes/b00rl8lw

3. Critique et théorie féministe et queere

3.1 Ouvrages de référence

ANZALDÚA, Gloria, MORAGA, Cherríe (dir.), *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table, Women of Color Press, 1981/1983.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990. Tr. fr. Cynthia Kraus, *Trouble dans le genre. Féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.

CIXOUS, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010. Tr. finn. Aura Sevón & Heta Rundgren, *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*, Helsinki, Tutkijaliitto. Tr. angl. Keith Cohen & Paula Cohen, « The Laugh of the Medusa », *New French Feminism. An Anthology*, ed. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron, New York, Schokhen Books, 1980 ; tr. angl. Betsy Wing, Hélène Cixous & Cathérine Clément, *Sorties. The Newly Born Woman*, Vol. 24 Theory and History of Literature Series, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
--« Le sexe ou la tête », *Les Cahiers du GRIF*, Numéro thématique Elles consonnent. Femmes et langages II, Volume 13 : 1, 1976, 5-15.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe (vol. I et II)*, Paris, Édition de Gallimard, 1949.

DE GOUGES, Olympe, Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1791/2003.

FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W. W. Norton & Company, 1963.

FRYE, Marilyn, *The Politics of Reality. Essays in Feminist Theory*, Berkeley, Crossing Press, 1983.

IRIGARAY, Luce « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les Cahiers du GRIF, N. 5*, 1974, 54-58.
--- *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974.
--« Psychanalyse et sexualité féminine », *Les Cahiers du GRIF*, N. 3, Ceci (n') pas (mon) corps, 1974, 51-65.
--- « Des marchandises entre elles », *La Quinzaine littéraire*, n° 215 août, 1975, 4-5. Tr. finn. Aura Sevón, « Kauppatavaranaisia », le 3 mars 2008, disponible : http://megafoni.kulma.net/index.php?art=480&am=1, visité le 4 juillet 2016.

KOFMAN, Sarah, *Comment s'en sortir ?,* Paris, Galilée, 1983.

KVINNSAM – *National Resource Library for Gender Studies*, « Det personliga är politiskt » (« Le personnel est politique »), mise à jour le 1 septembre 2012, site en suédois avec résumés en anglais, http://www.ub.gu.se/kvinn/portaler/systerskap/personligt/, consulté le 25 mai 2016.

LORDE, Audre, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », Cherríe Moraga & Gloria Anzaldúa (éd.), *This Bridge Called My Back. Writings By Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table. Women of Color Press, 1981, 98-101.

MILLET, Kate, *Sexual Politics*, New York, Doubleday/éd. Kindle, 1970/2000. Tr. fr. Elisabeth Gille, *La politique du mâle,* Paris, Stock, 1971.

MORGAN, Robin, *Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writing From the Women's Liberation Movement,* New York, Vintage Books, 1970.

RUBIN, Gayle, « The Traffic in Women : Notes on the Political Economy of Sex », *Toward an Anthropology of Women*, éd. Rayna R. Reiter, New York & London, Monthly Review Press, 1975.

SCOTT, Joan *Only Paradoxes to Offer. French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley, 1990.

SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Writers from Brontë to Lessing*, London, Virago, 1977/1979.

SPIVAK, Gayatri, « Can the subaltern speak ? », Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988.

TRUTH, Sojourner, « Ain't I a Woman ? » (« Ne suis-je pas une femme ? »), discours prononcé à Akron, 1851, disponible en ligne.

WITTIG, Monique, « Le point de vue, universel ou particulier. Avant-note à *La Passion* de Djuna Barnes », *La Pensée straight*, Paris, Éditions Balland/ Éditions Amsterdam, 2001/2007, 99-106.
--« La Pensée straight », *Questions féministes*, 7, 1980, version angl. « The Straight Mind », *Feminist Issues*, Tome 1 : 1, 1980, repris dans *La pensée straight*, Paris, Éditions Balland/ Éditions Amsterdam, 2001/2007.

3.2 Critique littéraire féministe

3.2.1 Études générales

AUERBACH, Nina, *Communities of Women. An Idea in Fiction*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978.

BERGER, Anne Emmanuelle, « Quand Sophie aimait les bêtes. Autobiographie et animalité chez la Comtesse de Ségur », C. Mariette & D. Zanone (éd), *Romans de femmes XVIIIe/ XIXe siècles*, Paris, Champion, 2011, 413-438.
--« Féminités de la faim », Christine Planté (éd.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe* siècle, Lyon, PUL, 2002, 65-79.

BERGER, Anne, NEGRON, Mara (éd), *Lectures de la différence sexuelle*, des Femmes, 1994.

CRANNY-FRANCIS, Anne, *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge UK, Polity Press, 1990.

EAGLETON, Mary (éd.), *Feminist Literary Theory: A Reader*, 3ème edition, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

NUNOKAWA, Jeff, « The Importance of Being Bored. The Dividends of Ennui in *The Picture of Dorian Gray* », *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*, éd. Eve Kosofsky Sedgwick, Durham, Duke University Press, 1997.

ROBERT-FOLEY, Lily, thèse de doctorat, *Poétique et politique du tiers texte. Une expérience de lecture de L'Innommable/The Unnamable de Samuel Beckett,* sous la direction de Tiphaine Samoyault, soutenue le 27 Juin, 2014, Université Paris 8.

3.2.2 Études postcoloniales

BOUCHEMAL, Kamila, thèse de doctorat, *Épistémologies et écritures du corps postcolonial dans les œuvres de Gisèle Pineau, Malika Mokeddem et Jamaica Kincaid*, sous la direction de Nadia Setti, soutenue le 29 mars 2016, Université Paris 8.

SPIVAK, Gayatri, « A literary représentation of the subaltern. A Woman's Text From the Third World », *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, Methuen, 1987, 241-268, 259.

SAID, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books/Random House, 1979. Tr. fr. Catherine Malamoud, *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 1980.

3.2.3 Critique des catégories littéraires

BILAT, Loïse, HAVER, Gianni, *Le héros était une femme… le genre de l'aventure*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2011.

BOUMELHA, Penny, « Realism and the Ends of Feminism », *Grafts: Feminist Cultural Criticism*, éd. Susan Sheridan, New York & London, Verso, 1988, 77-91, repris dans *Realism*, éd. Lilian R. Furst, London, Longman, 1992, 319-333.

COHEN, Margaret, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1999. L'Introduction du livre de Cohen est traduit en français par Marie Baudry avec le titre « Reconstruire le Champ littéraire », disponible sur http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=187#bodyftn23, consulté le 24 avril 2016.

LASSERRE, Audrey, « Les femmes ont-elles une Histoire littéraire ? », LHT-Fabula, numéro 7, janvier, 2011, disponible : http://www.fabula.org/lht/7/, visité le 20 juin 2015.

MILLER, Nancy K., « Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic », Nancy K. Miller (éd.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, 270-295.

NZOGI ADICHIE, Chimananda, « Danger of a Single Story » ou « Le danger d'une histoire unique », *TEDGlobal*, juillet 2009, la traduction française des sous-titres par Mathangi Subramaniam, revue par Amirella Rollerdancer, disponible : https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=fr, consulté le 22 avril 2016.

PLANTÉ, Christine, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? », *Les Cahiers du GRIF*, n. 37-38, Le genre de l'histoire, juin 1988, 90-111.

REID, Martine, *Des femmes en literature*. Saint-Jus-la-Pendue, Éditions Belin, 2010.

SCHOR, Naomi, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York & London, Methuen, 1987.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

WARREN, Joyce W., DICKIE, Margaret, *Challenging Boundaries. Gender and Periodization*, Athens, *University of Georgia Press*, 2000.

3.2.4 Lesbiennes dans la littérature et culture visuelle

CASE, Sue-Ellen, « Toward a Butch-Femme Aesthetic », *Discourse 11*, 1988, 55-73, repris dans ABELOVE, Henry, BARALE, Michele, HALPERIN, David (éd.) *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993, 294-306.

CASTLE, Terry, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1993.

DE LAURETIS, Teresa, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2, May 1988, 155-177.
--« Film and the Visible », Bad Object-Choices (éd.), *How do I look ? Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991.

FRYE, Marilyn, « To Be And Be Seen : The Politics of Reality », *The Politics of Reality: essays in feminist theory*, New York, Crossing Press, 1983, 152-153.

OCÉANEROSEMARIE « QUIZZ ! Quelle lesbienne es-tu vraiment ? », 13 septembre 2009, consulté le 19 juin 2016, disponible : http://oceanerosemarie.yagg .com/2009/09/13/82/comment-page-1/

SMITH, Patricia Juliana, « 'And I Wondered if She Might Kiss Me': Lesbian Panic as Narrative Strategy in British Women's Fictions », *Modern Fiction Studies* 41.3-4, 1995, 567–607.

ZIMMERMAN, Bonnie, « What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism», *Feminist Studies*, Vol. 7, No. 3, Autumn, 1981, 451-475.
--« Is 'Chloe Liked Olivia' a Lesbian Plot', *Women's Studies International Forum* 6.2, 1983, 169-175.

3.3 Théorie féministe et queer

3.3.1 Théorie féministe générale

ANZALDÚA, Gloria, KEATING, Analouise (éd.), *Light in the Dark. Luz en lo oscuro. Rewriting Identity, Spirituality, Reality*, Durham and London, Duke University Press, 2015.

BERGER, Anne, *Le Grand théâtre du genre : Identités, sexualités et féminismes en « Amérique »,* Paris, Éditions Belin, 2013.
--« Sexing Differances », numéro spécial « Derrida's Gifts », *Differences* 16.3, 2005, 52-67.
-- « Petite histoire paradoxale des études de genre en France », *Le Français aujourd'hui*, numéro spécial « Genre, Sexisme, Féminisme », 163, automne 2008, 83-91.
--« L'invention de l'écriture féminine », *Le Magazine Littéraire*, numéro 566, avril 2016, 83.

BUTLER, Judith, *Bodies That Matter*, New York & London, Routledge, 1993. Tr. fr. Charlotte Nordmann, *Ces corps qui comptent*, Paris, Editions Amsterdam, 2009.
--*The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

CORNELL, Drucilla, *Philosophy of the Limit*, New York & London, Routledge, 1992.

DEUTSCHER, Penelope, *Yielding Gender. Feminism, Deconstruction and the History of Philosophy*, London, Routledge, 1997

FRASER, Nancy, « Feminism, Capitalism, and the Cunning of History », *New Left Review* 56, 2009, 97-117.

FUSS, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York, Routledge, 1989.

HEMMINGS, Clare, *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham, Duke University Press, 2011.
--« Considering Emma », *European Journal of Women's Studies*, vol. 20 no. 4, November 2013, 334-346.

HOOKS, bell, « Essentialism and Experience », *American Literary History*, vol. 3 (1), 1991, 172-183.

PIERCE, Lynne, *The Rhetorics of Feminism. Readings in Contemporary Cultural Theory and the Popular Press*, London & New York, Routledge, 2004.

PULKKINEN, Tuija, *The Postmodern and Political Agency*, University of Jyväskylä, Sophie, 1996/2000.
-- « Tradition, Gender and Democracy to Come – Derrida On Fraternity », *Redescriptions. Yearbook of Political Thought, Conceptual History and Feminist Theory*, Berlin, LIT Verlag, 2009, 103-124.
-- « Identity and Intervention: Transdisciplinarity and Disciplinarity in Gender Studies », *Theory, Culture & Society* 32, 5-6, 2015, 183-205.

RICH, Adrienne, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, London, Onlywomen Press, 1980. Tr. fr. Christine Delphy & Emmanuèle de Lesseps, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions Féministes*, no 1, 1981, repris dans *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, Genève, Éditions Mamamélis, 2010.

RILEY, Denise, « Does a Sex Have a History? 'Women and Feminism' », *New Formations*, No 1, Spring 1987, 35-45.
--« Bodies, Identities, Feminisms », *Am I That Name? Feminism and the category of 'women' in history*, Minneapolis, University of Minnesota, 1988/1995, 96-114.

SPIVAK, Gayatri, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge Massachusetts & London UK, Harvard University Press, 2012.

3.3.2 Théorie queer

ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands. La Frontera – The New Mestiza*, San Francisco, aunt lute books, 1987.

BAUER, Robin, « Queeriser les genres dans les 'communautés gouines BDSM', Marie-Hélène Bourcier & Pascale Molinier (coord.), *Cahiers du Genre, Dossier Les fleurs du mâle. Masculinités sans hommes ?*, no 45, 2008, 125-152.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des*

représentations et des savoirs, Paris, Éditions Balland, 2001.
--*Queer Zones 3. Identités, cultures, politiques,* Paris, Éditions Amsterdam, 2011.

COX, Lara, « Queer's 'Arrival' in France and Contested 'Origins': François Cusset vs. Marie-Hélène Bourcier », texte de son intervention, journée d'étude, « Queer Theory and Academia : The case of France in an International Frame », dans le cadre du projet de recherche AHRC, « Queer Theory in France », organisé par l'Université de Warwick, 14 decembre 2013.

DE LAURETIS, Teresa, « Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction », *Differences Special Issue Queer Theory Lesbian and Gay Sexualities,* Tome 3: 2, Summer 1991, iii-xviii.

GARBER, Linda, *Identity Poetics. Race, Class, and the Lesbian-Feminist Roots of Queer Theory*, New York, Columbia University Press, 2001.

WILCHINS, Riki, NESTLE, Joan, HOWELL, Clare (éd.), *GenderQueer. Voices From Beyond The Sexual Binary*, Los Angeles & New York, Alyson Book, 2002.

3.3.3 Critique de la 'blanchité'

CRENSHAW, Kimberlé, « Mapping the margins: Intersectionality, identity politics and violence against women of color », Stanford Law Review 43, 1991, 1241-1299. Tr. fr. Oristelle Bonis, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre*, 39, 2005, 51-82.
EZEKIEL, Judith, « La 'blanchité' du mouvement des femmes américain », communication au *Colloque international « Ruptures, résistances et utopies »*, Université de Toulouse II-Le Mirail, 20 septembre 2002.

FRYE, Marilyn, « On Being White : Thinking Toward a Feminist Understanding of Race and Race Supremacy », *The Politics of Reality. Essays in Feminist Theory*, Berkeley, Crossing Press, 1983, 110-127, 118-119.

3.3.4 Critique des politiques contemporaines

DE BARROS, Françoise « Les jeux sur le genre : retour à la normâlité », *Genre, sexualité & société*, Hors-série, 2, 2013, disponible : http://gss.revues.org/2685, consulté le 9 juillet 2016.

ELOMÄKI, Anna, « The economic case for gender equality in the European Union: Selling gender equality to decision-makers and neoliberalism to women's organizations », *European Journal of Women's Studies*, vol. 22 : 3, 2015, 288-302.

HALBERSTAM, Jack Judith, *Gaga Feminism, Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston, Beacon Press, 2012.

MCROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change,* London/California/New Delhi/Singapour, SAGE Publications, 2009.

STEEDMAN, Carolyn, *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives*, London, Virago, 1986.

TASKER, Yvonne, NEGRA, Diane, (éd.), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham, Duke University Pree, 2007.

VON DER FEHR, Drude, JÓNASDÓTTIR, Anna G., ROSENBECK, Bente, *Is There a Nordic Feminism?* (éd.), London, UCL Press, 1998.

WARNER, Michael, *The Trouble with Normal. Sex, Politics and the Ethics of Queer Life*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1999.

3.3.5 Féminité ; et masculinité sans hommes

BOURCIER, Marie-Hélène, MOLINIER, Pascale *Les fleurs du mâle. Masculinités sans hommes ? Cahiers du Genre 45,* Paris, L'Harmattan, 2008.

BOWLBY, Rachel, « Commerce and Femininity », *Just Looking. Consumer culture in Dreiser, Gissing, and Zola*, New York & London, Methuen, 1985.

COX, Lara, « Flaubert, Femininity, and Free-Fall Stardom: A Reading of Madame Bovary (Chabrol, 1991) and Un Coeur simple (Laine, 2008) », *Modern & Contemporary France*, 2013, 21:4, 537-555.

HALBERSTAM, Jack Judith, *Female Masculinity*. Durham, Duke University Press, 1992.

SERANO, Julia, *The Whipping Girl. A Transexual Woman On Sexism And the Scapegoating of Femininity*, Berkeley, Seal Press, 2007, 342-343.

3.3.6 Critique des hiérarchies d(ans le)es pratiques langagières

ADKINS, Karen C., « The real dirt: Gossip and feminist epistemology », *Social Epistemology: A Journal of Knowledge, Culture and Policy*, 16:3, 2002, 215-23. Publié en ligne 26 nov. 2010, disponible : http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0269172022000025598, consulté le 28 avril 2016.

CALINE, Perrine, SALIN, Gary, « Usages et choix des mots dans des pratiques d'écoute militante », communication aux « Analyses féministes et queer du langage », journée d'études et d'explorations, 10 juin 2016, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, organisée par l'Atelier de recherches linguistiques sur le genre et les sexualités (Julie Abbou, Alice Coutant, Kaja Dolar, Mona Gérardin-Laverge & Noémie Marignier).

EVAIN, Aurore, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *Sêméion*, Travaux de sémiologie n° 6, « Femmes et langues », février 2008, Université Paris Descartes, disponible : http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A_-Evain.pdf, visité le 8 juillet 2016.

LOTBINIERE-HARWOOD, Susanne de, *Re-belle et infidèle : la traduction comme réecriture au féminin/the Body Bilingual : translation as rewriting in the feminine*, Québec, Les Editions du remue-ménage/Women's Press, 1991.

MICHARD, Claire, « Genre et sexe en linguistique : les analyses du masculin générique », *Mots*, 1996, 49.
--« Le sens du genre en linguistique : critique des évidences zoologiques en sémantique », *Lesbianisme et féminisme. Histoires politiques*, Paris, L'harmattan, 2003, 167-168.

RABAU, Sophie, « Amoureux du discours : potinage et philologie », SOLOMON, Nathalie, CHAMAYOU, Anne (éd.), *Potins, cancans et littérature*, Saint-Estève, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, 75-97.

ROULSTON, Christine, « Discourse, Gender, and Gossip. Some Reflections on Bakhtin and Emma », Kathy Mezei (éd.), *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1996.

SPACKS, Patricia Meyer, *Gossip*, New York, Alfred A. Knopf, 1985.

VIENNOT, Éliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin. Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, Éditions ixe, 2014.

3.4 Approches critiques de la sexualité

3.4.1 Théorie de la sexualité

KARKULEHTO, Sanna, *Seksin mediamarkkinat* (« Le marché des média du sexe »), Helsinki, Gaudeamus Helsinki University Press, 2011.

ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, London & New York, Verso, 1986.

RUBIN, Gayle, « Thinking Sex : Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », *The Lesbian and Gay Studies Reader,* Henry Abelove, Michèle Aina Barale et David M. Halperin (dir.), New York, Routledge, 1993, 3-44.

SCOTT, Sue, JACKSON, Stevie, *Theorizing Sexuality*, Maidenhead & New York, McGraw Hill Open University Press, 2010.

TRUMBACH, Randolph, *Sex and the Gender Revolution: Heterosexuality and the Third Gender in Enlightenment London, Chicago*, University of Chicago Press, 1998.

3.4.2 Sexualité féminine et lesbienne

CHETCUTI, Natacha, *Se dire lesbienne : vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Payot & Rivages, 2013.

EHRENREICH, Barbara, HESS, Elizabeth, JACOBS, Gloria, *Re-making Love: The Feminization of Sex*, New York, Anchor Press/Doubleday, 1986.

ERIKSSON, Helena, *Husbands, Lovers, and Dreamlovers. Masculinity and Female Desire in Women's Novel's of the 1970s*, PhD Dissertation, Uppsala University, coll. « Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Anglistica Upsaliensia » no 97, 1997.

HALPERIN, David, « Why Is Diotima a Woman ? », *One Hundred Years of Homosexuality : And Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990.

SUNDAHL, Deborah *Female Ejaculation and the G-Spot. Not your mother's orgasm book!*, Alameda, CA, Hunter House Publishers, 2003.

3.4.3 Fantasmes sexuels et pornographie

BUTLER, Judith « The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess », *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Summer 1990, 2(2) : 105-125.

DE LAURETIS, Teresa « On the Subject of Fantasy », *Feminisms in the Cinema*, éd. Laura Pietropaolo & Ada Testaferri, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 63-85.

SIMONIN, Damien, « Problèmes de définition ou définitions du problème ? La 'pornographie' dans 'l'affaire Baise-moi' », *Genre, sexualité & société* 14, Automne 2015, disponible : http://gss.revues.org/3672, consulté le 9 juillet 2016.

WILLIAMS, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley & London, University of California Press, 1989.

3.5 Viol et violence – critiques culturelles et littéraires

BROWNMILLER, Susan, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, Toronto, Bantam Books, 1975.

BUCHWALD, Emilie, FLETCHER, Pamela R., ROTH, Martha (éd.) *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis, Milkweed Editions, 1993.

CAPUTI, Jane, *The Age of Sex Crime,* Lontoo, The Women's Press, 1987.

CARDI, Coline, PRUVOST, Geneviève (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012.

CLOVER, Carol, *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, London, British Film Institute, 1992.

COLLECTIF FEMINISTE CONTRE LE VIOL, « Ce que dit la loi », http://www.cfcv.asso.fr/viol-femmes-informations/c2,ce-que-dit-la-loi.php, consulté le 7 juillet 2016.

COULTHARD, Lisa, « Killing Bill. Rethinking Feminism and Film Violence », Y. Tasker, D. Negra (éd.). *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham & London, Duke University Press, 153-175, 2007.

DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.

DOWNING, Lisa, *The Subject of Murder. Gender, Exceptionality, and the Modern Killer*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

ESTRICH, Susan, *Real Rape: How the Legal System Victimizes Women Who Say No*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987.

FASSIN, Eric, « Représenter la violence des femmes : performance et fantasme », Coline Cardi & Geneviève Pruvost (éd.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, 343-349.

FERGUSON, Frances, « Rape and the Rise of the Novel », *Representations*, 20, Fall 1987, 88-112.

GUIDÉE, Raphaëll, « 'Unsex me!' Littérature et violence politique des femmes », Coline Cardi & Geneviève Pruvost (éd.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, 388-399.

HALBERSTAM, Jack Judith, « Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage, and Resistance », *Social Text*, No. 37, Winter, 1993, 187-201.

HELLER-NICHOLAS, Alexandre, *Rape-Revenge Films: A Critical Study,* Jefferson North Carolina, McFarland, 2011.

LUNDGREN, Eva, HEIMER, Gun, WESTERSTRAND Jenny, KALLIOKOSKI, Anne-Marie, *Slagen dam – Mäns våld mot kvinnor i jämställda Sverige, en omfångsundersökning* (« Les femmes battues – Violence des hommes contre les femmes dans une Suède égalitaire, une recherche complète »), Brottsoffermyndigheten (l'«Agence nationale suédoise pour les victimes des actes criminels »), Umeå & Uppsala universitet, 2001.

MASON, Gail, *The Spectacle of Violence. Homophobia, Gender and Knowledge,* London & New York, Routledge, 2002.

POLLARI, Päivi, « Raiskaus sukupuolisen väkivallan muotona », (« Le viol comme forme de violence genrée »), Sara Heinämaa, Sari Näre (éd.). *Pahan tyttäret* (« Les filles du mal »), Tampere, Gaudeamus, 1994, 79-96.

SIELKE, Sabine, *Reading Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture 1790-1990*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

SMITH, Merril D., (éd.) *Encyclopedia of Rape*, Westwood, Connecticut & London, Greenwood Press, 2004.

SORAINEN, Antu, « Siveellisyys ja seksuaalisuus Suomen rikosoikeustieteessä » (« La pudeur et la sexualité dans le droit criminel finlandais »), Tuija Pulkkinen & Antu Sorainen (éd.) *Siveellisyydestä seksuaalisuuteen: poliittisen käsitteen historia* (« De la pudeur à la sexualité: l'histoire d'un concept politique »), Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2011.

TOURAILLE, PRISCILLE, *Hommes grands, femmes petites : une évolution coûteuse. Les régimes de genre comme force sélective de l'évolution biologique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008 ; le film réalisé à partir de l'étude par Véronique Kleiner, *Pourquoi les femmes sont-elles plus petites que les hommes*, Arte, 2014, disponible en ligne : http://www.universcience.tv/categorie-grand-et-petite-733.html, consulté le 25 mai 2016.

UTRIAINEN, Terttu, *Raiskaus rikosoikeudellisena ongelmana* (« Le viol en tant que problème juridique »), Rovaniemi, Lapin yliopistopaino, 2010.

VENÄLÄINEN, Satu, « Women as Perpetrators of Violence. Meanings of Gender and Violence in Accounts of Women in Prison and in Tabloids », présentation du projet de thèse en cours, Skymeet 1/2015, le 20 janvier 2015, l'Université de Helsinki.

VIETO, Kayley A., « Day of the Woman ? Feminism and Rape-Revenge Films », Master Thesis, University of Western Ontario, 2012, disponible : http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2306&context=etd, consulté le 25 mai 2016.

3.6 Manifestes et ouvrages de popularisation

BOURCIER, Marie-Hélène, *Comprendre le féminisme. Un essai graphique*, illustrations d'Alice Moliner, Paris, Éditions Max Milo, 2012.

LARUE, Anne, *Dis Papa, c'était quoi le patriarcat ?* Donnemarie-Dontilly, Éditions ixe, 2013.

ROSENBERG, Tiina, *Arvot mekin ansaitsemme: kansakunta, demokratia ja tasa-arvo*, Helsinki, Tammi, 2014. Je traduis le titre : « Les valeurs finlandaises : le peuple, la démocratie et l'égalité ».

TALVITIE, Eveliina, *Keitäs tyttö kahvia*, (« Prépare le café, ma petite », Helsinki, WSOY, 2011.

4. Théorie littéraire

4.1. Ouvrages de référence

ALLEN, Graham, *Roland Barthes*, coll. « Routledge Critical Thinkers », London & New York, Routledge, 2003.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, 1-27.

BAUDELAIRE, Charles, « Études sur Poe » (1852), *Oeuvres complètes*, vol. 2, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, 1975-76.

BRONWEN, Thomas, « Dialogue », HERMAN, David (éd.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 80-93.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

CULLER, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1982.
-- « Omniscience », *Narrative*, Volume 12 : 1, Jan, 2004, 22-34.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
-- « Frontières du récit », *Communications*, no 8, 1966, 152-163, repris dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 259-263.
-- *Discours du récit. Essai de méthode*, Paris, Seuil, 1972/2007.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset, 1961.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*: *The Teachings of Twentieth Century Art Forms,* Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1985.

RYAN, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 2001.

4.2 Réalisme

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, première publication en russe 1929, version étendue et retravaillée 1963. Tr. fr. Isabelle Kolitcheff, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Tr. finn. Paula Nieminen & Tapani Laine, *Dostojevskin poetiikan ongelmia*, Helsinki, Orient Express, 1991.

BARTHES, Roland « Effet de réel », *Communications*, 11, 1968, 84-89, repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 81-89.
-- *S/Z,* Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BELSEY, Catherine, *Critical Practice*, London & New York, Routledge, 1980.

BERSANI, Leo, « Realism and the Fear of Desire », *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston & Toronto, Little, Brown & Co, 1969, 51-88. La traduction française de Daniel Ferrer, « Le réalisme et la peur du désir », *Poétique*, 22 juin 1975, repris dans *Littérature et la réalité*, 47-80.

DEEDS ERMARTH, Elizabet, *Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

EARNSHAW, Steven, *Beginning Realism*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

FOREST, Philippe, *Le roman, le réel. Un roman est-il encore possible*, Mayenne, Editions Pleins Feux, 1999 ; repris dans *Le roman, le réel et autres essais*, Allaphbed 3, Nantes, Éditions Cécile Défaut, 2007, 19-58.

JAMESON, Fredric, « Ideology of the Text », *Salmagundi* No. 31/32, 10th Anniversary Issue, Fall 1975-Winter 1976, 204-246, repris dans *The Ideologies of Theory*, London & New York, Verso, 2009.
-- *The Antinomies of Realism*, London, Verso, 2013.

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », *Poétique*, vol. 16, 1973, repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 119-181.

LEVINE, George, *The Realistic Imagination. English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1981.

ROSSI, Riikka, « The Everyday Effect: The Cognitive Dimension of Realism », ISOMAA, Saija (éd.), *Rethinking Mimesis : Concepts and Practices of Literary Representation*, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 115-138.

SAMOYAULT, Tiphaine, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », *Le roman français aujourd'hui – transformations, perceptions, mythologies*, dir. Bruno Blanckeman et Jean-Cristophe Millois, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2004, 79-94.

TODOROV, Tzvetan (éd.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

WATT, Ian, « Realism and the Novel Form », *The Rise of the Novel*, Londres, Chatto & Windus, 1957, tr.fr. Fanny Deleuze, « Réalisme et forme romanesque », *Poétique*, 16 novembre 1973, repris dans *Littérature* et réalité, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

4.3 Description

ALFANDARY, Isabelle, GADOIN, Isabelle, *Le descriptif. Polysèmes. Arts et Littératures*, no 9, les actes du colloque SAIT, janvier 2003, à l'Université Paris III, Centre de recherche Intertextualités littéraires et artistiques, Paris, Publibook, 2007.
GEFEN, Alexandre, *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002.

HAMON, Philippe, *La description littéraire De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.

LAMPROPOULOS, Apostolos, *Le pari de la description : l'effet d'une figure déjà lue*, Paris, L'Harmattan, 2002.

LAURENT, Jenny, « Méthodes et problèmes. La description », Université de Genève, 2014, disponible sur : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html#de011000, consulté le 22 avril 2016.

OLTARZEWSKA, Jagna, « Projecting Wor(l)ds : The Descriptive in Theory and Fiction », *Polysèmes*, no 9, 2007.

4.4 Sociocritique

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Montréal, Éditions Balzac, coll. « l'Univers des Discours», 1989, réédité en ligne 2013, disponible : http://www.medias19.org/index.php?id=11003, consulté le 23 avril 2016.

ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *La Politique du texte: enjeux sociocritiques*, éd. Jacques Neefs & Marie Claire Ropars-Wuilleumier, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992.

DUCHET, Claude, MAURUS, Patrick, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, 86.

4.5 Roman noir

LEVET, Natacha, « Roman noir et fictionalité », colloque en ligne, fabula.org, 2001. Disponible sur <http://www.fabula.org/effet/interventions/8.php> (consulté le 01/10/2012).

---, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman noir français (1990-2000)*, thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges, 2006, disponible : http://epublications.unilim.fr/theses/2006/levet-natacha/html/index-frames.html, consulté le 01/10/2012.

MARICOURT, Thierry, *Dictionnaire du roman policier nordique*, Paris, Encrage, 2010.

NESTINGEN, Andrew, ARVAS, Paula (dir.), *Scandinavian Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2011.

PYRHÖNEN, Heta, *Mayhem and Murder. Narrative and Moral Problems in the Detective Story*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

5. Théorie psychanalytique

COPJEC, Joan, *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, Cambridge, Massachusetts & London, Massachusetts Institute of Technology Press, 1994.

-- 2002, *Imagine there's no woman. Ethics and sublimation*, Cambridge, Massachusetts & London, Massachusetts Institute of Technology Press.

FREUD, Sigmund, « La féminité », tr. fr. Anne Berman, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, 1936, 147-178.

DAVID-MÉNARD, Monique, *Les constructions de l'universel. Psychanalyse, philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

HASENBALG-CORABIANU, Virginia, « Je n'entrave que couic. De l'indécidable », Intervention au séminaire d'été de l'Association Lacanienne Internationale, le 5 octobre 2011, disponible : http://freud-lacan.com/freud/Data/pdf/Hasenbalg_Godel_der_1.pdf, visité le 22 avril 2016.

LACAN, Jacques, « Pour un Congrès sur la sexualité féminine », *Ecrits II*, Paris, Éditions du Seuil, 1966/1999, 203-214.
-- *Le Séminaire Livre XX Encore 1972-1973*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
--*Le séminaire Livre IV. La relation d'objet, 1956-1957*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
--*Le séminaire Livre III. Les psychoses, 1955-1956*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
--*Le séminaire. Livre XIII. L'objet de la psychanalyse, 1965-66*, la version intégrale en document PDF des séminaires de Jacques Lacan, préfacé par Charles Melman, l'Association Lacanienne Internationale, Paris, ISI, 1996.
--*Le séminaire Livre V. Les formations de l'inconscient, 1957-1958*, la version établie par l'ALI, Paris, ISI, 1996.
--« La signification du phallus. Die Bedeutung des Phallus », *Écrits II*. Nouvelle édition, Paris, Éditions du Seuil, 1966/1999.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, « Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme », *Les Temps Modernes*, avril 1964, 1833-1868. Tr. angl. « Fantasy and the Origins of Sexuality », Victor Burgin, James Donald & Cora Kaplan (éd.), *Formations of Fantasy*, London, Methuen, 5-34.

VARHAEGHE, Paul, Tr. angl. Marc du Ry, *Does The Woman Exist? From Freud's Hysteric to Lacan's Feminine*, titre original *Tussen Hysterie en Vrouw*, New York, Other Press, 1997.

6. Autres ouvrages théoriques

6.1 Ouvrages de référence

COLEBROOK, Claire, *Irony – The New Critical Idiom*, London & New York, Routledge, 2004.

CUSSET, François, *Queer Critics: La Littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2002.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967.
-- « Qu'est-ce que le terrorisme ? », Entretiens avec deux grands intellectuels sur le 'concept' du 11 septembre 2001, *Le Monde Diplomatique*, février 2004, disponible : http://www.monde-diplomatique.fr/2004/02/DERRIDA/11005, consulté le 25 mai 2016.

DREUFYS, Dina, *Écrits*, Christiane Menasseyre & Bertrand Saint-Sernin (éd.), Paris, Hermann, 2013.

LATOUR, Bruno, WOOLGAR, Steve, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Berverly Hills, Sage Publications, 1979. Tr. fr. Michel Biezunski, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte, 1988.
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.
--*Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

ROYLE, Nicholas, *The Uncanny*, New York, Routledge, 2003.

SALMON, Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj, *Violence: Six Sideways Reflections*, New York, Picador, 2008.

6.2 Sexologie

MASTERS, William. H., JOHNSON, Virginia. E., *Human Sexual Response*, Boston, Little Brown and Co, 1966. Tr. fr. Francine Fréhel & Marc Gilbert, *Les Réactions sexuelles*, Paris, Robert Laffont, 1968.

ADDIEGO, *et al.*, « Female ejaculation: a case study », *Journal of Sex Research*, vol. 17 : 1, 1981, 13-21.

KAHN LADAS, Alice, WHIPPLE, Beverly, PERRY, John, *The G-Spot and other discoveries about human sexuality*, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1982.

7. Dictionnaires

Oxford English Dictionary, Oxford, Oxford University Press, 2016, disponible : http://www.oed.com/

SAFIRE, William, *Safire's Political Dictionary,* New York, Oxford University Press, 1968/2008.

TLFi, Le Tresor de la Langue Francaise informatisé, disponible : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

Index des noms propres

Aaltonen, Einari 27
Adkins, Karen C. 182-186
Adorno, Theodor W. 72
Alfandary, Isabelle 114-117
Allen, Graham 68
Angenot, Marc 125, 128-130, 139,
Anzaldúa, Gloria 86, 165, 343, 400, 403
Armengaud, Françoise 358
Ashford, Michelle 308
Atwood, Margaret 163
Aubert, Julien 207
Auerbach, Erich 33, 42-45
Auerbach, Nina 355-356
Austen, Jane 44, 77, 126, 151, 167, 169, 178-181, 355

Bakhtine, Mikhaïl 87
de Balzac, Honoré 63, 74, 80
Bannon, Ann (Ann Weldy) 356
Barnes, Djuna 122
Barrett Browning, Elisabeth 167
de Barros, Françoise 12
Barthes, Roland 15, 23, 27-28, 32, 61-71, 80-83, 86-94, 163-164, 177, 286
Bartkowski, Frances 288
Baudelaire, Charles 176, 186
Bauer, Robin 336
de Beauvoir, Simone 306-307, 313
Belsey, Catherine 60-62, 151-153, 159
Bentsen, Lloyd 53-54
Berger, Anne Emmanuelle 22, 58, 95, 107, 119, 273, 319, 400
Bergman, Kerstin 189
Berman, Anne 306
Bernard, Andrieu 20
Bersani, Leo 65-67, 72, 76-77, 151-152
Biezunski, Michel 185
Bishop, Maurice 49-50
Björk, Nina 265
Bloom, Harold 159
Boëthius, Maria-Pia 211
Bonis, Oristelle 45
Boone, Joseph Allen 273
Bouchemal, Kamila 47
Boumelha, Penny 15, 170
Bouquet, Philippe 55
Bourcier, Marie-Hélène 20, 336
Bowlby, Rachel 106, 113
Bremer, Fredrika 16
Breton, André 87,
Brontë, Charlotte 167, 355
Bronwen, Thomas 33, 187, 192
Brossard, Nicole 400
Brownmiller, Susan 211
Butler, Judith 17, 20, 71-72, 84-85, 283-299

Caline, Perrine 338
Canth, Minna 16
Castle, Terry 356-357
Charke, Charlotte 356
Chetcuti, Natacha 408
Cixous, Hélène 17-19, 21-23, 37, 71, 73, 95, 121-122, 226, 257, 322, 326, 350
Claude-Mathieu, Nicole 22
Clover, Carol 237
Cohen, Margaret 177
Colebrook, Claire 126
Compagnon, Antoine 92
Cornell, Drucilla 72
Cornier Michael, Magali 151, 158
Coulthard, Lisa 237
Coutant, Alice 338, 400
Cox, Lara 19, 93, 323
Cranny-Francis, Anne 256-257
Crenshaw, Kimberlé 45
Culler, Jonathan 29, 37, 102-103, 123
Cusset, François 19
Darnton, Robert 184
David-Ménard, Monique 324-325

Deeds Ermarth, Elizabeth 127
Deleuze, Gilles 21, 164
Delphy, Christine 256, 358
Demets, Mikaël 109
Derrida, Jacques 21, 57, 95, 163-165, 319
Deutscher, Penelope 84
Diotime 307
Dostoïevski, Fiodor, 87
Downing, Lisa 241
Dreyfus, Dina 282
Duchet, Claude 33, 140
Dworkin, Andrea 284, 286, 294-298
Earnshaw, Steven 30, 42-43
Ehrenreich, Barbara 308
Eliot, George 160, 167
Elomäki, Anna 138
Eriksson, Helena (Helena Wahlström) 238, 239, 273
Estrich, Susan 240
Étholen, Hanna 238
Evain, Aurore 320

Fassin, Eric 236
Fedon, Julien 49-50
Ferguson, Frances 206, 235, 247
Fetterley, Judith 357
Fielding, Helen 169
Fister, Barbara 189
Flaubert, Gustave 88, 91, 93, 126, 177
Fleming, Ian 90,
Forest, Philippe 73-76
Foucault, Michel 21, 164
Frechtman, Bernard 205
Frege, Gottleb 324
Fréhel, Francine 308
Freud, Sigmund 305-307
Friedan, Betty 132
Frye, Marilyn 344-345, 393-394
Fuss, Diana 339-342, 351

Gabrielsson, Eva 142
Gadoin, Isabelle 114-116
Garber, Linda 19
Garcia, Inez 40
Gefen, Alexandre 118
Genet, Jean 205
Genette, Gérard 102, 117, 188
Gilbert, Marc 308
Gille, Elisabeth 204-205
Girard, René 281
Girouard, Lisette 358
Gombrich, Ernst 61
de Gouges, Olympe 45, 319-320
de Gouvenain, Marc 27, 34
Grumbach, Lena 27, 34
Guattari, Félix 164

Habermas, Jürgen 119
Halberstam, Judith Jack 13, 235, 259, 354, 371-372, 383-384
Hall, Radclyffe 396, 401
Halperin, David 307
Hamon, Philippe 28, 32, 57-58, 84, 97-98, 117, 188
Hanson, Clare 161
Haraway, Donna 288
Hardy, Thomas 160
Hasenbalg-Corabianu, Virginia 101
Helms, Jesse 283-286
Hemingway, Ernest 75
Hemmings, Clare 125, 300, 398
Hoaglan, Sarah 393
Hollande, François 12
hooks, bell 339-342, 351
Houellebecq, Michel 97
Hutcheon, Linda 154, 168

Irigaray, Luce 18, 21, 25, 154, 203, 387

Jackson, Stevie 222, 301-302
Jameson, Fredric 59, 61-66, 68-69
Johnson, Virginia 308
Joyce, James 347
Järviö, Nina 342

Kafka, Franz 95
Kahn Ladas, Alice 311
Kamprad, Ingvar 111
Kant, Immanuel 324

Kauffman, Linda 151, 158-159, 163-164, 274
Keeland, Reg (Steven T. Murray) 27
King Kong, fille 388-389
Kinsey, Alfred 307-308
Kirkland, Caroline 60
Kleiner, Véronique 235
Kofman, Sarah 322
Kollontaï, Alexandra 56, 299-300, 406
Kundera, Milan 75
Kyrö, Marja 27

Lacan, Jacques 17, 21, 75, 81-82, 152, 279, 302, 320-326, 335
Lampropoulos, Apostolos 122-123
Langbaum, Robert 153
Laplanche, Jean 289-292
Larue, Anne 282
Lasserre, Audrey 28
Latour, Bruno 184-185
Laurent, Jenny 94
de Lauretis, Teresa 18, 20, 25, 203, 204, 289-293, 295-297, 392-400, 402
Lawrence, D. H. 205
de Lesseps, Emmanuèle 358
Levet, Natacha 102-104
Lévi-Strauss, Claude 282
Levine, George 58, 101
Lister, Anne 356
Little, Jo Ann 41
Lorde, Audre 342-344, 358, 403
de Lotbinière-Harwood, Suzanne 407
Lyotard, Jean-François 21

MacKinnon, Catherine 284, 286
Mailer, Norman 205, 275
Mapplethorpe, Robert 283, 284
Martinson, Harry, 56
Masters, William 308
Maurus, Patrick 33
Mazetier, Sandrine 207
McRobbie, Angela 147
Meem, Deborah T. 357
Meredith, George 160
Michard, Claire 321
Miller, Henry 205, 275
Miller, Nancy K. 345-346
Millett, Kate 204-206, 238, 275
Moberg, Vilhelm 56
Molinier, Pascale 20, 336
Moraga, Cherríe 343
Mullan, John 159, 162, 170, 171
Murray, Jenni 161-163, 169, 236
Mäntymäki, Tiina 189

Nabokov, Vladimir 163
Negra, Diane 147
Ngozi Adichie, Chimananda 92
Nin, Anaïs 17
Nisonen, Sanna 257-258
Nixon, Richard 72
Nunokawa, Jeff 112

Océanerosemarie 392
Olofsson, Clark 55
Oltarzewska, Jagna 114, 116-117
Ovesdotter Alm, Cecilia 104, 139, 248

Pacino, Al 228
Paikka, Koti 400
Paine, Thomas 320
Palme, Olof 47
Paulian, Claire 217, 385
Paveau, Marie-Anne 400
Perry, John 311
Petit, Maryse 189, 235
Petronella Fredlund, Anna 27
Piroja, J. 389
Planté, Christine 317-323, 326-327
Platon 307
Pollari, Päivi 251
Pontalis, Jean-Bertrand 289-292
Preciado, Beatriz 20
Prendergast, Christopher 92
Pulkkinen, Tuija 23, 69, 125, 319
Pyrhönen, Heta 102
Quignard, Pascal 279
Rabau, Sophie 187
Ramchandi, Ariel 110

Regard, Frédéric 159, 165-166, 274
Reid, Martine 14, 28, 44, 78, 177-178, 319
Reynolds, Sian 27
Rich, Adrienne 358-359
Ridout, Alice 129, 151, 166-168, 358
Riley, Denise 351-353
Robert-Foley, Lily 50, 95, 396
Robin, Régine 140-141
Romantschuk, Thomas 142
Rose, Jacqueline 290
Rosenberg, Tiina 142
Rossi, Riikka 15, 87, 128
Roulston, Christine 178-181
Rousseau, Jean-Jacques 43, 184
Royle, Nicholas 37
Rubin, Gayle 71, 402
Ryan, Marie-Laure 28-29, 58-59, 62, 67-68, 76, 85

Said, Edward W. 196
Salin, Gary 338
Salmon, Christian 62, 103
Samoyault, Tiphaine 72-76
Sand, George 78, 176-177, 345-346
Sarkozy, Nicolas 62
Schaal, Michèle A. 369
Schor, Naomi 28, 107, 113, 118-122
Scott, Joan 319, 326-327, 399
Scott, Sue 222, 301-302
Sedgwick, Eve Kosofsky 21, 362
Serano, Julia 408
Sevón, Aura 226, 275, 408
Shklovsky, Viktor 163
Showalter, Elaine 167
Sielke, Sabine 238
Simon, Neil 356
Simonin, Damien 388
Singer, Sandra 358
Sipilä, Juha 100
Smith, Patricia Juliana 362-366
Sorainen, Antu 212
Spacks, Patricia Meyer 181, 183
Spivak, Gayatri Chakravorty 14, 17, 106, 299, 335
Steedman, Caroline 91
Stendhal 43, 160
Sundahl, Deborah 312
Surkan, Kim 235

Talvitie, Eveliina 144
Tarantino, Quentin 237, 388
Tasker, Yvonne 147
Tirésias 325
Todorov, Tzvetan 60, 62, 68, 196
Tolstoï, Léon 160
Touraille, Priscille 235
Trinh Thi, Coralie 237
Trollope, Anthony 160
Trumbach, Randolph 372
Truth, Sojourner 350
Turner, Patricia 184

Uosukainen, Riitta 207
Utriainen, Terttu 213

Venäläinen, Satu 64
Véron, Marianne 27, 135, 164, 313
Viennot, Éliane 409
Villa, Kyllikki 27
von Trier, Lars 237, 388
Walker, Alice 163, 358
Warner, Michael 13
Warren, Joyce W. 28, 60
Wassermann, Jacob 276-278, 293
Watt, Ian 126, 127,
Westerståhl S., Anna 104, 139, 248
Whipple, Beverly 311
Wilchins, Riki 378
Williams, Linda 272-273, 301
Witt-Brattström, Ebba 271-272
Wittig, Monique 21-22, 122, 189, 381, 400
Woolf, Virginia 43
Woolgar, Steve 184-185

Zetterlund, Eva 276
Zimmerman, Bonnie 128-129, 357, 358
Žižek, Slavoj 237
Zweig, Stefan 46

Table des matières

Remerciements **7**

Sommaire **9**

Entr$_{é}$e **11**

Le roman postnormâle, entre réalisme et féminisme **12**

Une situation théorico-politique **17**

L'analytique du roman postnormâle en quatre étapes **23**

1. Le roman postnormâle entre réalisme et féminisme **27**

Entrée **27**

1.1 Où suis-je ? L'ancrage dans le récit du réel du roman postnormâle **31**

1.1.1 Les premières informations 31

1.1.2 Entracte ou rappel de la tradition à déplacer : La meprise du conflit sexuel dans une étude classique sur la représentation de la réalité dans la littérature 42

1.1.3 Le roman réaliste postnormâle et l'Histoire des conflits 45

1.2 L'intervention postnormâle dans la critique littéraire du réalisme **58**

1.2.1 Entrée : la lecture immersive et la lecture critique 58

1.2.2 La critique idéologique du réalisme et le changement historique 67

1.3 La description réaliste : attention aux détails **87**

1.3.1 Il n'y a pas *une* description réaliste 87

1.3.2 Le détail postnormâle 94

1.3.3 Les genres de la description 113

Sortie **124**

2. Le discours social et la perspective féministe **125**

Entrée **125**

2.1 L'entr'elles, le sexisme et le discours social **129**

2.1.1 Le paradoxe des « Femmes libres » 129

2.1.2 La mise en lumière du sexisme ordinaire 135

2.1.3 Le féminisme dans le discours social 141

2.2 Le réalisme, le féminisme et la parodie dans le *Carnet d'or* **151**

2.2.1 L'ironie, la lecture réaliste et le sujet du savoir 151

2.2.2 Faut-il s'inscrire dans le normâle pour être prise au sérieux ? 159

2.2.2 Le « roman féminin » et la parodie 166

2.3 La perspective ou le point de vue normâle 186
2.3.1 « Il faut dire par tous les moyens une altérité dont on sait peu de choses » 187
2.3.2 L'altérisation mise en avant dans la narration 192
Sortie 200

3. Le réel du viol : versions et inversions 203
Entrée 203
3.1 La violence (du) normâle mise en mots 204
3.1.1 La fable du fort et de la faible 206
3.1.2 Au rythme de l'homme 216
3.1.3 La banalité de la violence et les protagonistes extraordinaires 222
3.1.4 Échanger les rôles, pour les supprimer 226
3.2 Le viol et le contre-viol 236
3.2.1 Le féminisme et les protagonistes violentes 236
3.2.2 Le viol : ses conséquences et son inscription dans le grundmönstret 239
3.2.3 Les limites de la vision réaliste 253
3.2.4 Le contre-viol : la préparation 259
3.2.5 Et… Action ! 264
3.3 Le fantasme qui s'impose comme réel – et vice versa 276
3.3.1 La fascination et la prise de conscience féministe 276
3.3.2 Le fantasme, le réel et le sujet féministe 283
Sortie 300

4. Vers un entr'elles 301
Entrée 301
4.1 Le récit de la « jouissance féminine » 303
4.1.1 Mise en lumière de la sexualité normâle chez Doris Lessing 303
4.1.2 Une « clôture » référentielle 317
4.1.3 La maîtrise et sa perte chez Tikkanen 327
4.1.4 La prise de parole et la prise en compte de l'expérience 338
4.2 La science de l'impair ou l'expérience des femmes dépar(i)ées 345
4.2.1 La fidélité au réel, la fidélité à l'expérience 346
4.2.2 La lesbienne inter-dite du *Carnet d'or* 354
4.3 L'entr'elles comme un déplacement politique, culturel, féministe 368
4.3.1 Couples de femmes et de lesbiennes 369
4.3.2 Pratiques sexuelles entr'elles 381
4.4 Les descriptions lesbiennes 392
4.4.1 La « lesbienne invisible » 392

4.4.2 L'espace féministe : un déplacement et une reprise de paroles 398
Sortie 403

Sortie 405

Bibliographie 411
1. Œuvres 411
1.1 Corpus littéraire principal : le roman postnormâle 411
1.2 Œuvres citées 412
2. Études et entretiens sur les autrices du corpus 413
2.1 Études critiques 413
2.2 Entretiens 416
3. Critique et théorie féministe et queere 416
3.1 Ouvrages de référence 416
3.2 Critique littéraire féministe 418
3.3 Théorie féministe et queer 421
3.4 Approches critiques de la sexualité 425
3.5 Viol et violence – critiques culturelles et littéraires 427
3.6 Manifestes et ouvrages de popularisation 429
4. Théorie littéraire 429
4.1. Ouvrages de référence 429
4.2 Réalisme 430
4.3 Description 431
4.4 Sociocritique 431
4.5 Roman noir 432
5. Théorie psychanalytique 432
6. Autres ouvrages théoriques 433
6.1 Ouvrages de référence 433
6.2 Sexologie 434
7. Dictionnaires 434

Index des noms propres 435