

Suzanne Le Men

Déjouer la valeur d'origine

dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui
et *Clèves* de Marie Darrieussecq

Mémoire de Master 1 Genre(s), Université Paris 8 Saint-Denis, soutenu le jeudi
20 juin 2013 en présence d'Anne-Emmanuelle Berger, professeur de littérature
française et d'études de genre, et Marie-Dominique Garnier, professeur de
littérature et de philosophie

Université de Saint-Denis - Paris 8

Déjouer la valeur d'origine

Introduction	3
I. Écrire le sujet avec-contre la « race » et le « sexe ».....	10
I.1 Mises en récit de la « race » et du « sexe ».....	13
I.1.1 Clèves : Le « sexe » : un donné à penser ou une mise en récit ?.....	13
I.1.2. Visibiliser le règne des signes et une économie de valeurs racistes	17
I.2. La matérialité du « sexe », « race » : failles et nécessité.....	20
I.2.1. « Les contraintes constitutives » : fantasmes de prophylaxie, pathologisation et malédiction.....	20
I.2.2 Un sujet étranger au sentiment d'appartenance	25
I.2.3. La mise en question d'un « destin de femme ».....	30
I.2.4. Subjectivation genrée et ses déplacements	33
II. La « vérité » du genre et de l'ethnicité à l'épreuve des genres.....	36
II.1 Déconstruire et interroger les binarismes : enjeux réflexifs.....	36
II.1.1. Autobiographie ou autofiction ? Discussion sur les limites génériques de Garçon manqué et étude de l'onomastique	36
II.1.2 Vérité vs. mensonge, essence vs. artifice : mises en tension des valeurs assignées au référentiel et à la fiction - les enjeux de la transgression.....	41
II.1.3.Parodier l'opposition dichotomique vrai/faux genre, de transparence et d'artificialité	45
II.1.3.1. Dérider l'idéal de vérité intérieure du genre et le fantasme d'achèvement.....	46
II.1.3.2. Le genre scénarisé : défaire les oppositions imaginaire/réel	51
II.2. Mises en perspective des rapports de pouvoir : affirmation d'un sujet volontaire versus parodie du sujet présumé neutre et libre.....	55
II.2.1. Stylisation parodique de l'androcentrisme.....	56
II.2.2. Souveraineté du « je » volontaire sur la « naissance » - apories de la valeur d'achèvement	61
III.1. Sortant du domaine de l'être : résister à l'identification ou « avoir » plutôt qu'être.....	65
III.1.1. Lesbienne en devenir : résistance à l'identification.....	66
III.2. Imaginaire et fantasme : « les avoir ».....	71
III.2.1. Objectivation et érotisation de corps masculins.....	72
III.2.2. ...par un sujet féminin désirant et ayant « ça ».....	75
Conclusion :	81
Bibliographie.....	86

Introduction

Parlant des enjeux épistémologiques liés à la substitution de la lettre « a » à la lettre « e » dans ce qui ne peut alors se réduire à un mot ou à un concept, à savoir la « différence », Jacques Derrida explique :

Il va de soi que celle-ci ne saurait être exposée. On ne peut jamais exposer que ce qui à un certain moment peut devenir présent, manifeste, ce qui peut se montrer, se présenter comme un présent, un étant-présent dans sa vérité, vérité d'un présent ou présence du présent. Or si la différence *est* (je mets aussi le « est » sous rature) ce qui rend possible la présentation de l'étant-présent, elle ne se présente jamais comme telle. (...) Déjà, il a fallu marquer que la différence *n'est pas*, n'existe pas, n'est pas un étant-présent (on), quel qu'il soit ; et nous serons amenés à marquer aussi tout ce qu'elle *n'est pas*, c'est-à-dire tout ; et par conséquent qu'elle n'a ni existence ni essence. Elle ne relève d'aucune catégorie de l'étant, qu'il soit présent ou absent.¹

En distanciant par l'italique l'ensemble des catégories de l'être, Jacques Derrida semble à la fois prévenir ce qui pourrait être imputé à son propos - la résistance d'un substrat d'essence à toute forme d'altérité radicale - et tenir la langue en tension : il déjoue les tentations offertes par et dans la langue de *finir* par *définir*. Se déroband à tout saisissement, chacune des énonciations de la différence est menacée par sa disparition, et cet extrait en est l'une des manifestations les plus probantes. Si d'autres passages auraient pu être cités au même titre, ces lignes correspondent au moment où le philosophe est sommé de définir son objet. Il pourrait être induit à partir du titre de l'article que « la différence » constitue un objet de réflexion. Or précisément, « la différence » résiste dans la langue derridienne à toute objectivation. Le verbe être, au mode infinitif ou participial, est tour à tour évité, barré, détourné dans la langue de Derrida qui use de la typographie (italique, rature) comme des marques (visibles) interdépendantes de son propos (audible). Ce qui m'intéresse dans ces quelques lignes de Derrida, c'est ce témoignage *in vivo* de l'impératif ontologique détourné stratégiquement. La valeur de présence est d'autant plus précarisée qu'elle est mise en scène plutôt qu'énoncée. L'une des étymologies du terme différence que Derrida affine à la différence - le vocable latin *differe* - est à l'œuvre dans ces lignes. Derrida déroge à l'impératif ontologique là-même où il était le plus attendu. C'est aussi la valeur d'origine, c'est-à-dire l'idée selon laquelle il serait possible de remonter à un au-delà et à un avant du texte, à une présence pleine ou à un signifié originel, que les ratures et l'italique déjouent. La distinction que je ferai à partir de ces lignes entre la question de l'« être » traitée comme objet bon à penser et celle de « l'être » comme valeur mise à distance quand bien même elle serait énoncée, fera office d'entrée dans mon corpus. En effet, les deux œuvres que je voudrais mettre en relation sont hantées par un essentialisme qu'elles travaillent également à combattre et à distancier. Et c'est sur la variété des

¹ Jacques Derrida, « La différence », in *Marges - de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p.6.

procédés littéraires mis en œuvre pour détourner la valeur de l'origine que je voudrais me concentrer.

Les deux œuvres que j'ai choisi de comparer, *Clèves* de Marie Darrieussecq parue en 2011, et *Garçon manqué* de Nina Bouraoui publiée en 2000, font de la question des origines, de l'être-femme et de l'être-algérien, un des nerfs de l'écriture. L'essence de la féminité pour la première, l'essence de l'algérianité et de la francité pour la deuxième semblent constituer la motivation principale de l'écriture. La quête des origines, origines de sexe/sexuées, raciales et culturelles, fonctionneraient donc comme les catalyseurs de l'écriture. Chez Nina Bouraoui, la lutte contre le dé-racinement, l'effort d'inscription dans une généalogie algérienne, la rage de n'être *authentiquement et totalement* ni algérienne ni française, le désespoir de se sentir séparée dès le départ, de ne pouvoir se revendiquer pleinement d'aucune appartenance, enfin l'ensemble des motifs qui prennent acte d'un manque à être, structurent aussi bien son style - saccadé et hâtif, comme pressé par l'impératif de la présence - qu'ils fonctionnent comme les sédiments du pacte autobiographique : « J'écrirai aussi pour ça. J'écrirai en français en portant un nom arabe. Ce sera une désertion. Mais quel camp devrais-je choisir ? Quelle partie de moi brûler ? »². Le sujet autobiographique revendique cette négativité autant qu'il la subit, et s'il la stylise parfois, il ne cherche pas moins constamment à la sublimer en positivité. Le devenir-algérien, que la narration fait correspondre à un devenir-homme qui en est à la fois l'analogue, le double et la métaphore, est, à proprement parler, voué à échouer. La séparation de l'auteure - séparation somatique et culturelle par la double filiation franco-algérienne - est pensée comme division originaire, constituante et fondatrice. Le récit autobiographique, après s'être implanté à Alger dans une première partie, à Rennes dans une deuxième, après avoir oscillé entre un devenir-masculin insoluble et un devenir-féminin vécu sous la contrainte, se résout en une troisième partie dans un lieu mythique - la ville de Tivoli - un territoire d'avant la colonisation et indifférent à la guerre franco-algérienne. S'il semble d'après la structure narrative que la « valeur d'*arkhè* » soit prise en charge par l'auteure, s'il semble également qu'elle organise le récit selon une logique hégélienne bien connue (conflit entre une positivité masculine/algérienne et une négativité féminine/française, résolu/décidé en un mouvement final), il est également possible de lire dans le sujet narrant et narré une figure qui attire l'attention sur les dissonances culturelles et de genre, une figure qui vient questionner les notions mêmes d'original et d'identité stable. D'abord, il ne serait pas pertinent de dissocier dans *Garçon manqué* l'écriture de la corporeité de l'expérience du racisme. Autrement dit, le corps malade d'un métissage vécu dans la douleur est un corps racialisé et pathologisé. Ensuite, les évidences qui consistent à différencier hiérarchiquement et de façon dichotomique le domaine de l'authentique

2 Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000, p.33.

(essence féminine, origine ethnique et raciale) à celui de l'artifice et de l'inauthentique (construction oppositionnelle d'une algérianité/francité, mise en analogie avec celle d'une masculinité) sont mises en question par l'impossibilité à incorporer le premier comme le deuxième versant identitaire. L'auteure-narratrice se disant séparée dès le départ, tour à tour trop algérienne ou trop française, la « race », et par analogie le « sexe », deviennent des notions extérieures au sujet autobiographique. Ainsi, l'auteure se formule comme inauthentique, menteuse et fausse *par nature*, et ce *dès l'origine* puisque le récit rapporte ses souvenirs d'enfance. Cette contradiction dans les termes tient en tension les concepts qu'emploie l'auteure de réel et de fictif, de vrai et de faux. C'est aussi qu'en filigrane du devenir-masculin/algérien s'écrit implicitement un devenir-lesbien. Le lesbianisme de l'auteure est loin d'être un motif accidentel chez Nina Bouraoui, car s'il est ici inscrit en filigrane, il est le centre névralgique d'autres de ses œuvres³. Un regard hors texte et comparatif fait apparaître clairement le *coming out* littéraire et médiatique de l'auteure qui contraste avec l'inscription narrative dans *Garçon manqué* d'une lesbienne *in the closet*. Le lesbianisme caché de Nina, la jeune fille du récit, renforce l'association tissée par le récit de la figure de l'enfant avec les qualités de l'imposteur. Autrement dit, l'ambivalence sexuelle de Nina fait d'elle un sujet caméléon, résistant à l'injonction du *coming out*, et dont la flexibilité est imputée aux jeux d'enfant. Impossible dès lors d'atteindre une quelconque personnalité plus authentique qu'une autre. Cette attitude négative propre à celle qui dit tromper les autres sur son genre, sur son ethnicité et sur sa sexualité, ainsi que sa propension au travestissement deviennent des postures affirmatives, mutent à force d'insistance en négativité stylisée. Comme le titre le suggère, le stigmatisme sexiste, homophobe et transphobe formulé dans l'expression « garçon manqué » est l'objet d'une revendication. La posture révoltée, rebelle et oppositionnelle de l'auteure-narratrice trouve sa principale force politique dans un contexte néo-colonial où le désir de devenir un homme-algérien porte avec lui celui de transfigurer la violence subie d'ex-colonisé en une violence maîtrisée et retournée contre l'opresseur. Dans *Garçon manqué*, les sociétés postcoloniales, algérienne et française, sont encore hantées par la colonisation, marquées par une histoire raciste et par les souvenirs d'une guerre sanguinaire, et le corps de la narratrice est le terrain de ces déchirements. Il y a donc dans ces actes aux effets performatifs (auto-nomination, choix délibéré du travestissement) un enjeu politique qui déplace la motivation strictement essentialiste. Cependant, et c'est là que les limites ontologiques du genre autobiographique sont mises en jeu, la souveraineté donnée à l'auto-engendrement et à l'arbitraire de la fiction sur les déterminations physiologiques et naturelles entrent en tension avec le supposé sujet *référentiel*, autrement dit *réel*, qui pré-existe par définition dans l'autobiographie. On peut donc voir aussi dans l'affirmation d'un sujet volontaire et agissant un enjeu réflexif lié au désir de transformer

3 *Mes mauvaises pensées* et *Poupée Bella* notamment.

le réel en littérature, d'inscrire une « littéarité » qui romprait avec l'ambition de transparence attendue chez l'autobiographe⁴.

Dans *Clèves*, Marie Darrieussecq passe par une autre voie générique, et use d'autres stratégies narratives et stylistiques pour contourner, voire subvertir l'injonction à être-femme. A l'instar de *Garçon manqué*, l'injonction identitaire, concernant ici la seule identité de genre, hante la protagoniste tout au long du récit. *Clèves*, récit à la troisième personne, trace l'itinéraire de Solange, jeune fille des années 1980, habitant dans le village de Clèves, de son enfance à son adolescence. Son parcours initiatique est jalonné de plusieurs expériences déterminantes : l'irruption des règles et l'initiation à la sexualité, qui organisent le roman en trois chapitres intitulés « les avoir », « le faire » et « le refaire ». Loin de se présenter comme un traité didactique sur la féminité, le matériau romanesque se trouve être au carrefour d'un ensemble de discours *sur* la féminité, qu'il fait précisément entendre pour ce qu'ils sont, à savoir des valeurs. En effet, Marie Darrieussecq le montre bien, lorsque le « sexe » est reçu comme un donné, il est aisé de glisser vers ce qui apparaît comme son corrélat : une identité de genre. En faisant de son roman un terrain dialogique au sein duquel se font écho plusieurs formes de discours légitimes (parents, magazines, dictionnaire, école), l'auteure met à distance l'idéologie naturaliste en saisissant le « sexe » comme une valeur circulant à l'intérieur du corps social. Cependant, loin de constituer des langages inefficaces, et conformément à l'idée selon laquelle les discours produisent les corps en même temps qu'ils les décrivent, les représentations aussi bien que les discours relayant un savoir sur « l'être-femme », matérialisent le désir de Solange, orientent ses gestes et ses dispositions corporelles. Comme l'expérience du racisme chez Nina Bouraoui, les représentations et discours relatifs à la féminité chez Marie Darrieussecq sont dramatisés dans et par le corps de Solange. Chez les deux auteures, le « sexe » et la « race » ne sont pas pensés comme des discours extérieurs aux corps. Les processus de subjectivation raciales et de genre sont indissociables de la corporeité. Plus encore, les fantasmes d'objectivation et les élans identificateurs effectués incessamment par Solange sont toujours déjà investis par les représentations collectives. Écrit sur le mode du feuilletage et de la sédimentation des discours, le roman questionne, à l'inverse de *Garçon manqué*, la notion d'auto-définition délibérée. Marie Darrieussecq use de la parodie pour mettre à distance les tentatives de réappropriations par sa protagoniste de l'idéal féminin, et ses personnages sont toujours déjà en représentation sur la petite scène du village de Clèves. Ainsi, la féminité est davantage affaire d'invention que d'authenticité. Solange s'imagine ainsi en une succession de personnages, se référant à différents modèles de féminités, autant de personnages qu'elle incarne et qui se confondent avec sa supposée propre vérité. L'opposition du mensonge à la vérité deviennent des concepts inopérables

⁴ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

pour analyser le genre, car l'enfance y est racontée comme un lieu où fiction et réel, choix et déterminismes, authenticité et artifice sont vécus indifféremment. Dans *Garçon manqué* comme dans *Clèves*, des devenirs-autres, devenir-masculin ou devenir-multiple, sont néanmoins rendus possibles par la rencontre avec des figures masculines féminisées. Les relations entre Amine et Nina pour le premier, et entre Monsieur Bihotz et Solange pour le deuxième, fonctionnent comme des vases communicants. Aux féminités respectives d'Amine et de Monsieur Bihotz répondent alors des filles phalliques et agressives. Plus qu'une rencontre, Amine figure le double externalisé du « je » de l'énonciation. Ce dédoublement symbolique et imaginaire rend impossible la distinction d'un original, d'un modèle premier localisé dans un corps organique « sexué ». Par analogie, c'est l'essentialité de la question « raciale » qui est en jeu.

Le choix de comparer une autofiction et un roman peut paraître, *a priori*, malaisé. Questionner l'opposition hiérarchisée entre le vrai et le faux, l'authentique et l'artificiel à propos de l'origine culturelle, raciale et de genre n'implique ni les mêmes enjeux génériques ni la même approche selon qu'il s'agit d'une autofiction, où le domaine du référentiel, autrement dit le réel, est un pré-requis pour la reconnaissance du genre, ou d'un roman, duquel le référentiel est supposé être banni. D'autant que l'écart de traitement est important entre ces deux œuvres : tandis que l'une joue des frontières entre le référentiel et le fictionnel afin de lutter contre l'identité raciale et de genre perçue comme originale et originelle, l'autre développe une grande réflexivité, travaillant un style parodique qui moque les représentations de « *La-femme* »⁵ aussi bien des textes littéraires canonisés (*La princesse de Clèves*) que de la *doxa*. Ceci-dit, les deux œuvres ont en commun de faire de l'essence féminine, culturelle et raciale, des énoncés. La formulation d'un essentialisme de genre ou culturel incite les personnages à se mesurer à l'aune de ces représentations et discours, et les auteures à employer les outils propres à la littérature (artifice irréductible de la fiction, intertextualité) pour le mettre à mal. D'autre part, la contemporanéité des œuvres n'est pas sans rapport avec les questions identitaires qui y sont soulevées. Quoique les contextes socio-politiques dans lesquels sont ancrés les récits soient différents - l'après libération sexuelle pour *Clèves*, l'après colonisation pour *Garçon manqué*, ils ont en commun d'avoir entraîné de fortes constructions identitaires, identité de genre avec les mouvements féministes des années 1970 et identité nationale portée par les ex-colonisés. La revendication d'une féminité dite décomplexée pour les filles de la libération sexuelle, et celle du sentiment d'appartenance nationale pour les enfants de couples franco-algériens pourraient bien être devenues des trajectoires exemplaires. Or, l'enfance, aussi bien chez Nina Bouraoui que chez Marie Darrieussecq, a ceci d'avantageux que les subjectivités y sont malléables, indéfinies et poreuses.

5 Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Ici, je dois préciser quelques éléments de méthode concernant l'usage conceptuel que je ferai des catégories de « sexe » et de « race » pour l'analyse comparée de *Garçon manqué* et de *Clèves*. J'ai conscience que les rapports entre « sexe » et « race » ne peuvent être réduits à une relation analogique, que ces catégories ne sont pas superposables. Elles doivent plutôt être analysées dans leur entremêlement, afin de ne réifier aucune des deux catégories, et de ne pas les rendre exclusives l'une vis-à-vis de l'autre. Cette attention à l'intersectionnalité et à l'historicisation des catégories est fondamentale pour ne pas présupposer un sujet « femme » implicitement « Blanc » et un sujet « Noir » nécessairement masculin⁶. A ce titre, la féminité d'Amine et la masculinité de Nina pourraient être mises en relation avec une résistance à, autant qu'une permanence de l'idéologie coloniale qui façonna des corps de femme virilisés et des corps d'homme féminisés pour mieux asseoir sa domination. Ceci-dit, dans *Garçon manqué*, le rapport entre « sexe » et « race » est écrit et conçu de façon analogique : le corps sexué tient lieu de métaphore du corps racisé, de même que la masculinisation du sujet-écrivain correspond à son algérianisation. C'est pourquoi je les analyserai également de cette manière, passant d'une catégorie à une autre sans systématiquement les spécifier, suivant par là la logique auctoriale. De la même manière, je comparerai l'impossibilité à devenir véritablement femme ou homme de Nina à la négativité du devenir « femme » de Solange. Les scènes de travestissement et de baptêmes renouvelés qui tentent de mettre en acte un sujet masculin dans *Garçon manqué*, seront comparées avec celles où Solange se soumet à des performances de féminité, et où chacune de ses tentatives d'auto-nomination et de subjectivation se disloquent par leur vanité. En définitive, j'accentuerai plus ou moins les rapports d'analogie entre les deux œuvres selon qu'il me semblera important de relever les rapports dynamiques entre l'algérianité/francité et la masculinité/féminité chez Nina Bouraoui.

Tout en restituant la spécificité à la fois des démarches des auteures et du contexte social et politique dans lesquelles elles s'inscrivent, je m'intéresserai à deux œuvres qui, au plus près de l'impératif ontologique fonctionnant comme injonction à se définir totalement selon le « sexe », la « race » et l'ethnicité, accusent l'inefficacité de l'idéologie essentialiste autant qu'elles construisent des modes de résistance à la dialectique bien connue de l'authenticité et de l'inauthenticité, de la vérité et de son travestissement. Autrement dit, j'analyserai les différentes modalités énonciatives et narratives, ainsi que les figurations qui formulent *et* contestent la dichotomie entre le domaine du « vrai » et du « faux » concernant le sexe/genre et la race/ethnicité.

Il s'agira en premier lieu de déjouer l'essentialisme en approchant la « race » et le « sexe » comme des langages qui imprègnent une subjectivité et construisent les représentations du corps.

⁶ Elsa Dorlin, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de race » dans les études de genre », *Cahiers du genre*, Paris, L'Harmattan, 2005/2, n°39, pp.83-105.

Cette partie est vue comme un exercice critique de déplacement de la réception d'œuvres qui auraient pu être analysées sous le prisme du retour à l'origine (ou aux origines) : origine du genre (de la féminité) pour *Clèves*, origines ethniques pour *Garçon manqué*. Ma deuxième partie sera consacrée aux différents procédés méta-textuels qui éprouvent la différenciation dichotomique entre le « vrai » et le « faux », le réel et le fictif à propos des notions de genre et d'ethnicité. Ce moment sera l'occasion de faire un détour par les définitions génériques dont je verrai qu'elles sont déstabilisées dans *Garçon manqué* afin de jouer des frontières entre réel et fiction, et exploitées dans *Clèves* grâce à une écriture parodique qui tourne en dérision les représentations collectives et les textes canonisés. Ce travail réflexif articule le genre et l'ethnicité de telle manière qu'il fait dépendre leur réalité soit de l'entière souveraineté de la fiction - dans *Garçon manqué*, le genre et l'ethnicité sont auto-engendrés par le « je » - soit de leur théâtralisation permanente - dans *Clèves*, le style parodique dénature le(s) genre(s) en le(s) montrant comme une performance. La crédibilité ou effet de réalité des deux performances de genre - l'une affirmant une souveraineté transgressive (devenir homme et algérien) tandis que l'autre a pour effet de déconstruire la naturalité de la féminité blanche hétérosexuelle - est dépendante de leur constante réitération : le « je » de *Garçon manqué* conquiert le territoire de la masculinité en réitérant les exercices d'auto-nomination, et Solange, si elle garde la féminité idéalisée pour horizon, cette féminité ne reste précisément qu'un horizon. Dans ma troisième partie, je verrai en quoi les stratégies mises en place par les protagonistes permettent de résister à l'identification et à l'objectivation exigées du corps social, et produites par les représentations et les fantasmes collectifs. Pour cela, j'aurai une approche à la fois thématique, en abordant par exemple la question du jeu d'enfance, et j'analyserai comparativement les modes de relation noués par les personnages : l'homo-érotisme « caché » ou cultivé en « secret » de la relation entre Nina et Amine, résistant à l'injonction du *coming out*, est probablement ce qui permet au « je » de la narration d'osciller entre devenir-masculin et devenir-féminin, devenir-lesbienne et devenir-gay, devenir-algérien et devenir-française, sans pour autant que ces processus ne soient explicitement revendiqués ; de même, Solange fait preuve d'une grande créativité dans la relation qu'elle noue avec les garçons et dans le rapport qu'elle entretient avec les fantasmes et représentations collectifs.

I. Écrire le sujet avec-contre la « race » et le « sexe »

Garçon manqué et *Clèves*, à la différence que l'un est un récit rétrospectif à la première personne, tandis que l'autre, quoiqu'en focalisation interne, est écrit à la troisième personne, sont deux récits d'enfance et d'adolescence. Si les deux œuvres se réclament de deux genres littéraires distincts, l'autofiction et le roman, elles ont en commun de mettre l'accent sur l'histoire et la construction d'une subjectivité. Le récit d'enfance est sans aucun doute un lieu privilégié voire un topos de l'écriture autobiographique (*La Place* d'Annie Ernaux, *Les mots* de Jean-Paul Sartre, *L'Enfance* de Nathalie Sarraute) et du roman d'apprentissage. Or, le thème de l'enfance suppose bien souvent pour l'auteur et/ou le narrateur d'opérer un retour sur l'origine d'une personnalité, de comprendre par l'intermédiaire de la figure de l'*infans* - c'est-à-dire littéralement celui qui ne sait pas encore parler - les événements déterminants autour desquels s'est formée une personnalité. C'est en effet l'un des enjeux importants des œuvres du corpus. *Clèves* se compose de trois chapitres, « les avoir », « le faire » et « le refaire » (« les règles », et « les garçons », selon les propres traductions de l'auteure) qui correspondent aux trois étapes décisives de la construction normative de la féminité - dans un contexte particulier, celui de l'après libération sexuelle. Le premier chapitre est centré autour d'un événement crucial, ainsi que l'indique le titre du premier chapitre, à savoir « la venue des règles ». Le fait d'attacher tant d'importance pour la construction de la féminité aux spécificités du corps d'une jeune fille contient assurément le risque de naturaliser le genre en insistant sur la continuité entre « sexe » et « genre » plutôt qu'en montrant la fragilité des frontières. La structure narrative de *Clèves*, qui semble rapporter un apprentissage chronologiquement cohérent - les règles puis l'apprentissage de la sexualité - interroge donc à première vue de par ses accointances avec une des thématiques bien connues de l'essentialisme. L'on est en droit de se demander si *Clèves*, en accordant une place centrale à la corporéité, ne suggère pas un retour à l'origine ou à l'essence de la féminité. *Garçon manqué* interroge de la même manière la centralité de l'origine pour l'histoire de la subjectivité. Parmi les réceptions qui ont été faites de cette œuvre, plusieurs thématiques sont évoquées de façon récurrente : le déracinement, l'identité nationale et de genre, la recherche des origines, l'inscription dans une généalogie familiale et culturelle. Je ne citerai qu'un exemple : « Dans ce sixième roman, Nina Bouraoui, celle dont le nom vient d'*Abi* le père et de *raha* raconter, poursuit l'exploration de ses origines et surtout ses difficultés à trouver sa place, son identité métissée tant de nationalité (française ou algérienne) qu'individuelle (garçon ou fille ?) »⁷. L'écriture fait effectivement état d'une séparation originaire, à

⁷ « *Garçon manqué* de Nina Bouraoui : la double vie de Nina Bouraoui entre l'Algérie et la France, les filles et les garçons... », [en ligne], mis en ligne le 9 mars 2006. URL : <http://www.buzz-litteraire.com/post/2006/03/09/814-garcon-manque-de-nina-bouraoui->

la fois généalogique - par la double filiation franco-algérienne - et raciale - par le *signe* irréductible de sa différence, ce corps scindé en deux qui la coupe irréductiblement des algériens comme des français. Le corps de Nina, écartelé entre deux territoires irréconciliables, l'Algérie et la France, métaphorise l'ensemble des différences culturelles - langage, vêtement, nourriture - qui l'empêchent d'habiter entièrement l'une ou l'autre des deux identités. Le corps, ultime substrat tragique, semble signer un destin scellé par une « différence de sang ». C'est cette *vérité substantielle* qu'elle adresse à Amine, compagnon d'enfance dont elle partage la condition (fils d'un père algérien et d'une mère française), et qui figure dans la narration le double dans lequel le « je » de l'énonciation se mire : « Amine prononce quelques mots d'arabe. Il parle avec un accent trop droit. Je ne réponds pas. (...) Je sais la limite. Je sais la force puis l'échec. Je sais notre différence. Une différence de sang. »⁸ D'une part donc, le « je » de l'énonciation-énoncé est séparé dès l'origine, d'autre part, il affirme la permanence dans la filiation, prend en charge et ré-inscrit un héritage, à la fois culturel et généalogique. Le nom propre de l'auteur, qui dans l'autobiographie est identifié au narrateur et au personnage, associe grâce à la mystique du signifiant, le nom du père et la fonction du narrateur : « Le père du conteur. D'*abou*, le père, de *rawa*, raconter. »⁹ Le sujet de l'énonciation se reconnaît donc dans cette fonction assignée par le patronyme. Autrement dit, l'écriture serait motivée par la naissance, un destin inscrit à la fois dans le nom d'auteur, et localisé dans une géographie somatique.

Cependant, chez Marie Darrieussecq comme chez Nina Bouraoui, le « sexe » et la « race » ne sont pas des donnés, ils existent en relation avec les discours qui les maintiennent et les font entendre comme tels. L'écriture de Darrieussecq et de Bouraoui ont cela de commun qu'elles touchent au plus près de la corporéité, et intègrent donc dans leur écriture les langages construits autour du corps racialisé et sexué. *Clèves* et *Garçon manqué* sont en effet deux récits de subjectivités impliquées dans et par les discours et représentations liés à la « race » et au « sexe ». Le « je » de *Garçon manqué* et Solange dans *Clèves* ne se disent et ne se définissent pas *ex nihilo*, leur propre définition est toujours déjà imprégnée des représentations et des discours jalonnant leur enfance et les obligeant à se mesurer à eux. Bouraoui comme Darrieussecq mettent en scène certaines relations irrémédiables, et cependant faillibles et instables, qui accompagnent le récit de deux subjectivités. J'utiliserai une citation des écrits de Judith Butler sur les récits de soi pour expliquer la démarche que je voudrais suivre. Selon Judith Butler, la cohérence et la constance du « je » sont dues à un ensemble de normes d'intelligibilité par lequel le « je » doit passer pour s'appréhender :

8 Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, op cit, p.10.

9 *Ibid.* p.92.

Quand le « je » cherche à se définir, il peut commencer par lui-même, mais il découvrira que ce soi est déjà impliqué dans une temporalité sociale qui excède ses propres capacités de narration ; en effet, lorsque le « je » cherche à donner une définition de lui-même, une définition qui doit inclure les conditions de sa propre émergence, il doit nécessairement se faire sociologue¹⁰

Il serait donc problématique d'affirmer la primauté temporelle et ontologique de la naissance sur les enjeux historiques et politiques pour la formulation et la définition d'un « je ». Plutôt, la « naissance » de Nina gagne à être historicisée pour comprendre la manière dont la corporéité est représentée et dramatisée dans l'écriture. Le racisme, interdépendant d'une histoire coloniale, attestant encore et toujours de la permanence de la colonisation dans le présent du corps-écrivain, n'est pas réifié dans un espace-temps immémorial. Les expériences rapportées d'insultes, de rejets et d'exclusions subies tant en France qu'en Algérie sont dans une relation dynamique oppositionnelle avec les retours de violence et de haine engagés par le « je » de l'énonciation. Aussi, le corps ne peut s'écrire en dehors des catégories raciales ou culturelles. Il se conçoit en relation avec cette dualité des origines. Le sujet se nourrit ainsi continûment et dynamiquement de la haine raciste, de la hantise des massacres perpétrés par l'OAS lors de la guerre d'Algérie. La notion d'origine, qu'elle soit raciale ou culturelle, n'existe pas en dehors des tentatives réitérées de subjectivation. Le racisme est conçu comme une force dévorante, si bien que le « je » s'écrit dans l'immédiateté de cette violence : « Tu deviendras un Kabyle en France. Ce sera encore une violence et une séparation. Tu seras, sans moi, dévoré par ce racisme-là, de peau, de couleur, d'origine »¹¹. Cependant, et c'est là que résident la faillibilité et l'inconstance du « je », ce dernier se saisit sans cesse et irrémédiablement dans un écart avec la « race » et l'ethnicité. Tantôt perçue comme trop « française » ou trop « algérienne » selon les territoires, Nina s'appréhende comme toujours déjà étrangère au sentiment d'appartenance. Une subjectivation raciale cohérente est rendue caduque par ce statut et apparence équivoques dues à son métissage.

Dans *Clèves*, les événements liés au corps sexué - les règles notamment - sont indissociables des discours légitimes - parents, magazines, écoliers, amis - qui font émerger la « conscience d'être un sexe ». Plus encore, la subjectivité de la protagoniste est toujours déjà investie par d'autres discours relatifs à la féminité, qu'elle re-contextualise, déplace et ré-interprète constamment. L'idéal féminin est vidé de toute substance, car il n'est produit en réalité que par les seuls textes et discours mis en perspective dans le roman. Le présent de la protagoniste est toujours déjà « vidé de sa présentéité », se révélant n'être que la citation et répétition de textes lus et de discours captés au vol¹². Néanmoins, à l'instar de Nina Bouraoui, Marie Darrieussecq montre à quel point les normes

10 Judith Butler, *Le récit de soi*, traduit de l'américain par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier Paris, PUF, 2007, p.7.

11 Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, op cit, p.58.

12 J'utilise le vocabulaire butlerien lui-même repris des théories de Jacques Derrida.

Judith Butler, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009, op cit, p.24.

du sexe et du genre, en construisant une subjectivité, matérialisent également un corps.

Je verrai donc d'abord de quelle manière la « race » et le « sexe » sont mis en récit et rendus visibles en tant que régimes d'intelligibilité dans chacune des œuvres. Il s'agira ensuite de voir les différentes manières dont le sujet narrant et/ou narré est amené à se définir en relation avec les discours et représentations par lesquels est rendu intelligible un corps racialisé et genré.

1.1 Mises en récit de la « race » et du « sexe »

1.1.1 Clèves : Le « sexe » : un donné à penser ou une mise en récit ?

Si l'on s'intéresse à la structure comme au thème général de l'œuvre, *Clèves* apparaît comme un livre écrit *sur* les/la jeune(s) fille(s) française des années 1980, et sur leur rapport, intime et social, au corps et au désir. Le livre est en effet scindé en trois parties : « les avoir » (« les règles » ou « les garçons »), « le faire » et « le refaire ». Il faut, pour comprendre le sens éventuellement porté par ces titres, garder à l'esprit que *Clèves* est un « roman d'apprentissage », ce qui signifie que la protagoniste - il s'agit de Solange - est amenée au cours du récit, de ses expériences et de ses rencontres, à évoluer ou à changer. Elle en ressort avertie. Ainsi, la narration serait organisée autour de ces trois titres qui traduiraient les trois projets d'avenir de la protagoniste. Ces trois propositions infinitives sont-elles le fait de Solange ou d'autres personnages, sont-elles la transcription d'une sorte de monologue intérieur ou d'un refrain récité par le corps social ? Il est bien entendu impossible de trancher, mais la question soulève des contradictions. Les expériences liées au corps, incluant principalement les règles et la sexualité, sont présentées, au sens générique du terme, comme dramatiques. Pour le dire autrement, « le sexe » constitue, au sein du roman, un drame adolescent. Solange noue ses relations aux autres, et pour beaucoup à l'autre masculin, presque exclusivement autour de questions sexuelles et sexuées. On peut alors se demander si Marie Darrieussecq élabore ici, sinon une rhétorique sur l'irréductibilité de la différence des sexes, au moins la chronique sociale d'un vécu particulier de jeune fille. Or, s'il est certain que l'auteure parle d'une époque, la France rurale des années 1980, et d'un contexte socio-politique, l'après libération sexuelle, il l'est tout autant qu'elle réfléchit sur les rhétoriques construites à l'intérieur de ce contexte, et notamment celles portant sur la différence des sexes. En effet, « les avoir » ne désignent pas seulement un fait donné (le corps réglé), mais l'expression collective par laquelle une différence est exprimée en même temps que produite. Elle est cette maxime populaire répétée et, dans une certaine mesure, incorporée par Solange. Judith Butler l'a écrit, « le « sexe » n'est pas juste ce que l'on a ou ce que l'on est, mais une norme par laquelle « on » devient viable »¹³. *Clèves* travaillent donc à troubler l'idée selon laquelle le corps sexué serait pré-discursif. De la dénomination à la

13 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.15.

valeur, la frontière semble mince, et devient d'autant plus discutable lorsque la dénomination apparaît elle-même comme un discours, et non plus comme un concept hors de tout soupçon d'objectivité. Écrivant avec Solange sur les tentatives de percée dans l'intelligible -- le personnage est âgé de neuf ans au début du roman -- l'auteure montre que le « sexe » est une des conditions d'entrée dans le domaine du pensable. Par exemple, les citations de plusieurs définitions du dictionnaire, dont le nom est précisé non sans ironie de la part de l'auteur (« le *Nouveau Larousse universel* »), sont mises à distance par le procédé citationnel en lui-même, et mises en relation avec l'acte de lecture de Solange, qui en conditionne ainsi la réception :

Ce dictionnaire date d'un an avant sa naissance, comme si ses parents avaient eu eux aussi besoin d'y recourir pour comprendre quelque chose aux séparations eau/terre, végétal/animal, homme/femme, mort/vivant : aux cycles du zoo.

Sexe [seks] n.m. (lat. *sexus*, de *secare*, couper). Chacune des deux formes adultes complémentaires, dont l'union assure la reproduction (V. tableau REPRODUCTION et *encycl.*)
|| Organe de la génération || *Le sexe faible, le beau sexe*, les femmes¹⁴

Le simple fait que l'auteure ait gardé la typographie originale - ou qu'il y ait au moins recherche d'un effet citationnel - tend à le faire détonner avec le récit cadre. Sortie de son contexte original, la définition n'apparaît plus comme un savoir universel, mais est lue à l'intérieur du roman comme un texte, avec son récepteur et son émetteur implicite. Si l'on retient l'idée du théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine, un roman ne saurait être réduit à la voix de l'auteur, car le texte romanesque doit plutôt être pensé comme le lieu d'un dialogue permanent avec d'autres textes et d'autres discours, procédé que Bakhtine appelle le « dialogisme »¹⁵. Pour le dire autrement, le texte n'est pas le conduit de la seule voix énonciative de l'auteur, mais bien le matériau qui permet sa mise en relation avec d'autres textes, desquels la voix de l'auteur est plus ou moins solidaires : ironie, critique, adhésion, sont parmi les multiples positions auctoriales possibles. En effet, cet extrait, qui figure parmi d'autres définitions citées telles que « la reproduction », « l'accouplement », ou « le pénis », n'a pas une fonction informative - le lecteur de *Clèves* n'a pas besoin de l'auteure pour aller chercher lui-même l'information - mais bien un statut discursif et textuel. L'on observe alors que le discours sur l'espèce humaine comme espèce animale s'intercale avec des expressions populaires (*Le sexe faible*), et que les précisions d'ordre biologique sont associées à des précisions étymologiques. Plus parlant encore est le hiatus entre les explicitations qu'attend le personnage et ce qu'il y trouve. L'âge de Solange et son vocabulaire naissant sont autant d'éléments narratifs que l'auteure emploie stratégiquement pour immiscer humour et critique dans les mises en rapport des discours légitimes avec ceux de la jeune protagoniste. Outre son emploi amusant de l'expression de

14 *Clèves*, Paris, P.O.L., 2011, p.40.

15 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

« cycle du zoo », censée résumer l'ordre du monde et ses divisions universelles, Solange relève plusieurs trous et manques dans le stock de mots définis dans le dictionnaire : « Il n'y a rien du tout à **pédé** », et « **gland** ne parle que du chêne », « il n'y a rien à bite sauf avec deux t »¹⁶. L'irréfutabilité du caractère social des mots « pédé », « bite », et « glands », ou de leur réalité sociolinguistique, agit comme un miroir déformant sur les autres termes cette fois-ci trouvés par Solange. Les vocables « sexe », « reproduction », et « accouplement », mis en analogie avec des mots appartenant au domaine de l'insulte et du langage familier, apparaissent alors pour ce qu'elles sont, des catégories normatives. Pour aller plus loin, la contiguïté et comparaison des mots pédé/sexe/reproduction, dévoile l'opposition de deux domaines de la sexualité, l'une rejetée dans l'abjection, l'autre soutenue par une forme légitime de discours, dont l'autorité est socialement reconnue. La critique, ici ténue et lapidaire, du genre comme « division des sexes socialement imposée » et comme « produit des rapports sociaux de sexualité » est poursuivie ailleurs dans le roman¹⁷. L'hétéronormativité, incluant l'idéal reproductif, y est rendue visible grâce à la retranscription de discours homophobes et sexistes. Grâce à un travail réflexif sur les catégories socio-linguistiques du sexe et de la sexualité, Marie Darrieussecq les fait fonctionner comme un langage qui transcrit des logiques sociales et sociétales. Le « sexe » devient ainsi, par l'écriture, dramatisé non plus seulement comme un donné qui produirait le genre, mais comme un « idéal régulateur » au « pouvoir de produire, de démarquer, de faire circuler, de différencier les corps qu'il contrôle »¹⁸. Ainsi des échanges entre le père et son ami Georges à propos de Monsieur Bihotz, la nounou de Solange, et de leurs effets dans la réception-interprétation chez la protagoniste :

« Je ne l'ai jamais vu avec une fille, jamais. Et je te parle depuis qu'on s'est installés, quand la petite est née et qu'il était encore en C.A.P. » (...) « Tu prends une mère qui lui lâche pas la grappe, au garçon. Tu peux être sûr d'en faire un pédé. Et si elle meurt, c'est vissé. »
 « Je vais te dire (dit Georges), pédé ou pas pédé, ton Bihotz, il est pas clair. »
 « C'est pas une maladie, être pédé. C'est pas non plus qu'on naît avec. C'est de l'ordre de la nuance. Si tu veux le fond de ma pensée (son père continue à expliquer) : les pédés sont superbons, rayon enfants. Qu'est -ce que tu veux qu'il lui fasse à ma fille ? Il lui a changé ses couches, comme il les changeait à sa mère. A supposer qu'il lui voie la chatte, à ma fille, tout ce qu'il verra, c'est une fente dégoûtante. »
 Anatomiquement il y a quelque chose de logique, elle le conçoit, sa raison ne s'y oppose pas, quand elle réfléchit ça donne ça : les hommes ont un bout qui dépasse, les filles ont un trou. L'un dans l'autre, ça doit rentrer.¹⁹

Par la référence nominative à une sexualité désavouée, dont Bihotz, "nounou" de Solange,

16 *Clèves*, p.42.

17 Gayle Rubin, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, Floral Bolter, Françoise Broqua et Nicole-Claude-Mathieu (trad.), EPL, 2010, p.48.

18 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.16.

19 *Clèves*, p.63.

est ici le véhicule, c'est la pensée majoritaire et la logique dominante qui est dévoilée, dont l'impératif hétérosexuel semble lié à l'identification sexuée. Bihotz, personnage marginalisé par le corps social dans le roman, est la cible récurrente des insultes et des colères du père. Aussi, la nomination « pédé », en circulant à l'intérieur d'un groupe de deux hommes, semble répondre, dans une logique d'identification, à un mouvement de rejet d'une identité sexuelle. Judith Butler a exprimé l'idée selon laquelle le domaine du sujet et de l'intelligible se constitue dans le rejet d'un en-dehors abject qui lui est constitutif : « Cette matrice exclusive par laquelle les sujets sont formés requiert ainsi la production simultanée d'un domaine d'êtres abjects, d'êtres qui ne sont pas encore « sujets » et qui forment le dehors constitutif du domaine du sujet »²⁰. Ce dehors constitutif du sujet est précisément dévoilé par le texte. Les stéréotypes homophobes sont ainsi échangés pour réaffirmer à la fois « l'hétérosexualité obligatoire » et la division entre les sexes, parlant du corps de Solange en fonction de paradigmes sexués dont la valeur axiologique est irrécusable : « chatte » et « fente dégoûtante ». L'analyse prend d'autant plus son sens dans l'effet que ces propos ont immédiatement sur Solange. Son corps est ainsi ré-interprété, re-lu à la lumière d'une certaine vision du monde. L'« anatomie » de Solange devient la matière perméable à une régulation de pratiques d'identification véhiculées par les adultes, qui est ici celle de l'hétéronormativité. Marie Darrieussecq stratifie les différents types de discours et les termes ou expressions employés pour parler de « la différence des sexes ». Son travail de sédimentation des différents niveaux de langages est particulièrement intéressant. Dans *Clèves*, les insultes et expressions populaires côtoient les terminologies scientifiques et autres dénominations biologiques ou éthologiques, si bien que le roman est tout le contraire d'un manuel didactique sur la différence sexuelle. D'une part, il rend compte de la multiplicité des discours sur le sexe qui exacerbent sa réalité et construisent une démarcation et une division d'un monde. D'autre part, il les dénonce en tant que véhicules d'un idéal produisant son stock de catégories dévalorisées et/ou exclues. Plus encore, le caractère régulateur et normatif des discours sur le « sexe » est mis en scène par le moyen d'une esthétique fragmentaire et elliptique, écriture qui permet la juxtaposition et la mise en relation implicite de pratiques langagières et de pratiques genrées :

Pourquoi les coqs n'ont pas de mains (Devinette de Raphaël Bidegarraï). Parce que les poules n'ont pas de seins. Mais « poule » veut aussi dire femme et la même chose que « pute ». Et « chatte » désigne ce qu'elles ont entre les jambes. A la piscine Raphaël lui a attrapé les seins par derrière, elle s'est débattue mais il ne la lâchait pas. Il s'est vanté ensuite à ses copains²¹.

Ici, la retranscription d'un type de blagues ritualisées dans le cadre scolaire est, encore une

20 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.17.

21 *Clèves*, p.47.

fois, rendue au travers des efforts d'intelligibilisation fournis par la protagoniste. Les raisonnements analogiques appliqués par Solange pour essayer de recomposer des discours entendus, rendent compte d'une logique sociale de naturalisation des identités sexuées. L'art de Marie Darrieussecq consiste à distiller une critique acerbe des pratiques et des idéaux sociaux grâce à l'imbrication de discours aux énonciateurs pluriels, exerçant davantage un art du récit qu'un exercice pamphlétaire ou un acte ostensible de dénonciation. Cette stratégie narrative réside par exemple dans le fait de mettre en scène l'apprentissage et la mise en acte d'un langage socialement situé, qui n'est donc pas à entendre comme un ensemble cohérent de signifiants neutres, mais interdépendant des valeurs qu'il reflète en même temps qu'il contribue à produire. Ainsi, la formulation du corps sexué n'est rendue viable qu'à l'intérieur d'un système de valeurs naturalistes (« poule » et « chatte » sont les terminologies dévalorisantes et naturalistes du corps de femme), et d'un idéal sexiste (« poule » = « pute »). Mis en regard avec le précédent passage qui voyait le père et Georges se gausser de l'anormalité supposée des pratiques sexuelles et de genre de Bihotz, les gestes de Raphaël Bidegarraï aident à penser les normes de genre en lien avec les normes de sexualité. Si donc, avec *Clèves*, le « sexe » semble être pris à l'intérieur d'un échiquier discursif, pensé dans et par le langage, les discours sur la dualité des sexes/genres en tant que catégories mutuellement exclusives y sont également traitées avec distance et humour corrosif, si bien que l'existence collectivement admise et cohérente d'un sujet-femme est sérieusement remise en question.

1.1.2. Visibiliser le règne des signes et une économie de valeurs racistes

Lorsque la double nationalité de Nina est évoquée dans le texte, ce n'est que pour attester de son insignifiance. Objet vide de contenu, la neutralité du passeport est opposée, pour reprendre les termes d'Achille Mbembe à propos du pouvoir colonial, à une « économie du voir » au sein duquel les signes corporels circulent à la façon d'une monnaie qu'on échange²² : « J'ai deux passeports. Je n'ai qu'un seul visage apparent. Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne comprennent pas », et plus loin : « Je refuse de montrer la photographie de mon passeport. Ma véritable identité »²³. Le passeport comme support identitaire est invalidé par l'ensemble des signes textuels (les majuscules) et corporels (la photographie) qui se substituent à sa réalité. L'adoption de la majuscule, à laquelle l'auteure a recours de façon systématique, semble indiquer de la même manière la souveraineté des signes sur la nationalité. Ici, la majuscule visible et actualise textuellement un processus de racialisation. En effet, le sujet grammatical est exclu de l'identité induite par les noms propres « Algériens » et « Français » en vertu de son seul visage. Ailleurs, la majuscule sert à attirer

22 Achille Mbembe, « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », *Rue Descartes*, 2007/4 n°58, pp.37-55. [en ligne]
URL: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2007-4-page-37.html>

23 *GM*, p.174.

l'attention sur la racialisation non seulement de la gestuelle et du langage, mais aussi de la filiation : « De mère française. De père algérien. En France, les vrais Arabes ne t'aimeront pas. Tu parles avec un accent. Tu parles avec les mains. Tu as besoin de toucher tes amis. Mais tu ne parles pas arabe »²⁴. La majuscule opère formellement comme outil typographique de visibilité et significativement comme véhicule d'identité. Au nom propre « Arabes » est par ailleurs attaché l'épithète de « vrais », qui vient expliciter ce que le nom présupposait au regard du sujet de l'énonciation : l'inauthenticité d'une identité définie par la négative. Or, cette négativité suppose une objectivation. Le sujet n'est rien tant que ce que les autres - et par autres, la narratrice désigne tour à tour les algériens et les français - ont décidé qu'elle serait. Plus que des individualités, c'est un racisme structurel et néo-colonial qui est mis en jeu dans la langue de Nina Bouraoui. Les « Algériens » et les « Français » existent pour beaucoup dans le récit en vertu de leur rapport d'opposition. Prisonnier de ces deux noms propres, le « je » est au centre d'un système de surveillance et de contrôle en même temps qu'il est produit par lui. Ainsi, le corps-écrivain actualise dans le présent de l'énonciation ces réflexes d'auto-contrôle, produits par la vigilance du regard : « Tu n'es pas française. » « Tu n'es pas algérienne ». / Je suis tout. Je ne suis rien. Ma peau. Mes yeux. Ma voix. Mon corps s'enferme par deux fois »²⁵. La brièveté des phrases nominales ainsi que le recours à l'anaphore (reprise des pronoms « Tu » et « Je », puis du déterminant possessif en début de chaque phrase) saccadent le rythme et éprouvent la fluidité de lecture. Cette écriture sinon imite du moins tend à produire l'implication physique du scripteur. Or, la surveillance que la narratrice-personnage impose à son corps succède immédiatement aux assomptions extérieures selon lesquelles le « tu » est exclu de deux modes d'être. Dans la phrase, les instances énonciatives sont réduites à de simples pronoms qui imposent une géographie oppositionnelle et organisée selon le mode de l'inclusion-exclusion. L'épure énonciative et la mention des stigmates corporels disposent le corps narrant à l'exhibition des regards et à leur jugement. Autrement dit, l'affirmation généralisée d'un non-être obéit exclusivement à une économie du voir, qui fait des signes extérieurs des valeurs et autorise ainsi une série de jugements : « J'aurais toujours à expliquer. A me justifier. Ces yeux me suivront longtemps. »²⁶ L'analyse qu'Achille Mbembe fait de la « race » montre en effet la place déterminante du regard pour la racialisation des corps : « La « race » n'existe que par « cela que nous voyons ». Au-delà de « cela que nous voyons », il n'y a point de « race » ».²⁷ Or, la fonction du regard n'implique pas nécessairement l'excessive visibilité du corps, elle peut au contraire lui dénier toute visibilité, mais ce refus répond à un même complexe raciste qui, comme l'écrit Étienne

24 *GM*, p.38.

25 *GM*, p.20.

26 *Ibid.*

27 Achille Mbembe, « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », op cit, p.45.

Balibar, mêle « le fonctionnement crucial de méconnaissance » et « la volonté de savoir », c'est-à-dire « un violent désir de connaissance immédiate des rapports sociaux »²⁸. La narratrice rapporte plusieurs exemples de ces discours négateurs, qui préviennent toute auto-détermination pour imposer un savoir fondé sur la méconnaissance de celui qu'ils altérisent. Dans le deuxième chapitre consacré à son enfance vécue à Rennes, elle s'adresse à son double énonciatif, Amine, pour l'avertir des préjugés qui l'attendent sur le territoire français :

Que ta douleur n'est rien. Qu'elle est indécente. Voilà ce qu'ils diront de toi. Que tu es français. Que tu es sauvé. La France, ta seconde patrie. Tranquille. Un homme beau et tranquille. Voilà ce qu'ils diront de toi. Que tu ne ressembles même pas à un Arabe. Que tu n'es pas assez typé. Tu diras : mais les Algériens ne sont pas des Arabes. ARABE contiendra toute leur névrose, tous leurs fantasmes. (...) Tu auras peur de ces vampires-là. De ceux qui veulent tout savoir, tout connaître, tout comprendre du mystère algérien. De la question algérienne. Ils se nourriront de toi.²⁹

A nouveau, la structure anaphorique des phrases, leur brièveté, la dureté des sonorités ([k]) laissent entendre un ton catégorique et sentencieux, ainsi que des locuteurs bavards et sourds. L'ensemble des discours préviennent la prise de parole de l'intéressé, ils la remplacent et l'empêchent. A ce titre, la narratrice parle ailleurs de son enfance comme une période d'assignation au silence. Le silence, s'il sera également revendiqué, est d'abord un silence subi, imposé par la parole des autres. Dans l'extrait ci-dessus, toutes les phrases assurent la spoliation d'une parole et l'imposition du regard. Les discours rapportés produisent des savoirs dont la vérité ne dépend que de leur pouvoir coercitif : « le pouvoir racial consiste précisément à affirmer qu'on le comprend mieux qu'il ne se comprend lui-même. En cela, il est un pouvoir de négation »³⁰. Que les paroles aient été réellement prononcées, que la narratrice rapporte des propos réellement entendus par l'auteure, cela importe peu. La caution du référentiel est abandonnée avec l'emploi du futur et la construction énonciative et fantasmatique d'un double. En effet, Amine est à la fois un personnage réel, compagnon de jeu de la protagoniste, et une instance parfois strictement énonciative, un pronom personnel « tu » qui sert de projection fantasmatique, d'identification au « je ». Autrement dit, Amine est l'image dédoublée de Nina. Sans aucun doute, le motif du miroir renforce l'omniprésence du regard extérieur, scrutateur et objectivant. Face à la démultiplication des regards, Nina est réduite à se penser en termes d'images - par la projection du double - et à partir de son corps : « De la « race », on peut dire qu'elle est à la fois image, économie, corps et miroir énigmatique. »³¹ C'est en effet un racisme structurel que l'énonciation - par la distribution des

28 Étienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1997, p.28.

29 *GM*, pp.88-89.

30 Achille Mbembe, « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », *op cit*, p.48

31 *Ibid.* p.43

pronoms et par la disposition des regards et des corps - visible.

1.2. La matérialité du « sexe », « race » : failles et nécessité

1.2.1. « Les contraintes constitutives » : fantasmes de prophylaxie, pathologisation et malédiction³²

Dans *Garçon manqué*, la culture et le genre, aussi bien que la race et le sexe sont à comprendre vis-à-vis de la subjectivité énonciative et narrative comme des contraintes constitutives. Lorsque la narratrice rapporte des souvenirs d'exclusion racistes, et certaines formes de ségrégation de genre et sexuelle, ce n'est pas pour leur opposer un langage dépossédé de ces représentations essentialistes, ni départi des catégories raciales et de genre. La théorie de Nina Bouraoui à propos de son « écriture qui saigne » et le retour obsessionnel du thème de la violence sont à mettre en relation avec ce rapport conflictuel, partagé entre l'amour et la haine, au langage du corps racialisé et genré, car la subjectivation auctoriale passe nécessairement par l'utilisation du vocabulaire des déviations et du langage raciologique³³. Ainsi qu'Hervé Guibert, auteur dont elle admire l'œuvre et dont le nom revient régulièrement dans ses œuvres, Nina Bouraoui est « toujours dans l'écriture à la fois le savant et le rat qu'il éventre pour l'étude »³⁴. Autrement dit, les représentations du corps racisé, sexualisé et genré sont co-écrites et co-produites par les instances discursives extérieures et la narratrice elle-même. La narratrice-protagoniste est ainsi en constante négociation avec un ordre colonial et hétérosexiste qui guette et sanctionne les moindres stigmates d'altérité aussi bien que les comportements perçus comme déviants.

Il ne s'agit donc pas ici d'abandonner la question de l'identité. Le sentiment d'identification apparaît comme une nécessité pour soi, d'abord parce que le pouvoir racial et le « sexe » touche au plus près de la corporéité. Mais ces identifications sont articulées les unes avec les autres et viennent complexifier l'idée d'une « identité exclusive », soit raciale, soit sexuelle, ou de genre. Judith Butler aborde cette question essentielle de l'intersectionnalité dans *Ces corps qui comptent*, en précisant la particularité des identifications liées à l'oppression raciale, car « l'identité raciale » des ex-colonisés, que Gayatri Spivak a désigné par « essentialisme stratégique » porte toujours le

32 Je mets ici entre guillemets une expression particulièrement affectée de Judith Butler. Les « contraintes constitutives » s'appuient sur une logique foucauldienne du pouvoir, plus productif que répressif. Par contraintes constitutives, Judith Butler désigne le processus par lequel le pouvoir produit des subjectivités, et le fait que même les sujets exclus de la norme et rejetés dans l'abjection sont forcés de se penser en relation avec les catégories qu'ils ont à disposition.

Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.126.

33 « L'écriture qui saigne » est un leitmotiv de l'écriture de Nina Bouraoui. Elle l'évoque lors de ses entretiens, et dans ses livres. Dans *Mes mauvaises pensées* elle écrit par exemple : « C'est encore l'écriture qui saigne » voir Nina Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, Paris, Stock, 2005, p.25.

34 Hervé Guibert, *Fou de Vincent*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

risque d'essentialiser une différence ³⁵:

Prescrire une identification exclusive à un sujet constitué de façon multiple, comme l'est tout sujet, c'est lui imposer une réduction et une paralysie (...) Aucun d'entre nous ne peut entièrement répondre à l'exigence de « passer à autre chose » que soi-même. L'exigence de dépasser radicalement les contraintes constitutives permettant d'accéder à la viabilité culturelle serait elle-même une forme de violence. Mais lorsque cette viabilité découle d'une répudiation, d'une subordination ou d'une relation d'exploitation, la complexité de la négociation s'accroît³⁶

Tout d'abord, *Garçon manqué* est l'aventure d'un corps constamment racialisé, en tant que corps Blanc ou corps Noir selon qu'elle habite en Algérie ou en France. Les propos racistes, rendus dans leur abstraction, sont détachés des individualités qui les émettent. Il ne s'agit pas de construire des personnages de fiction, car seuls les mots rapportés importent. Leur mention intéresse par les jeux de pouvoir qui y sont engagés et par leur importance pour les processus de subjectivation du « je » de l'énonciation : « Ces gens. Qui disent. Sans penser. Sans le faire exprès, soi-disant, Raton, youpin, négro, pédé, melon. Ça part tout seul. C'est une mécanique de mots. »³⁷ La narratrice-personnage régule ainsi ses comportements, ses gestes, son langage selon les lieux (Alger et Rennes) et discours adressés ou attendus. Intégrant les regards et les discours, elle applique ces techniques de contrôle en surveillant les signes qui pourraient trahir son altérité. Autrement dit, le pouvoir régulateur et ségrégationniste agit sur Nina, qui ne s'appréhende pas en dehors des stigmates racialisés. Elle se saisit donc avant tout comme un corps :

Mon visage. Mon corps à vérifier. Mon accent. Très léger mais reconnaissable. Surtout les « t ». Ma façon de marcher Steve-Mcqueen. Steve sans Faye. L'esprit de Steve. Le désir de Steve. Sur un corps de fille. Ma coupe de cheveux trop courte. Bien trop courte. A la Stone. Mes jeux violents. Mes cuisses musclées. Mes épaules de nageuse³⁸

Cet extrait construit implicitement et par glissement thématique une analogie entre ségrégation raciale et ségrégation de genre et sexuelle. En France, son algérianité et sa masculinité, derrière laquelle se profile à demi-mots son homosexualité (« le désir de Steve ») sont mises en analogie avant tout de par leur visibilité. Ici, le raisonnement analogique signifie que la masculinité et l'algérianité ne se pensent pas dans leur entremêlement ; l'affirmation de l'une ne vient pas complexifier, altérer ou nuancer celle de l'autre. Plutôt, elles sont évoquées simultanément en vertu d'un dénominateur commun qui associe un ensemble de stigmates corporels étrangers aux normes de genre et culturelles. La mise en analogie de pratiques de genre et de pratiques culturelles

35 Par « essentialisme stratégique », Gayatri Spivak désigne la stratégie politique qui a consisté - et consiste encore - à choisir de renverser le stigmaté raciste en s'en réclamant pour construire une identité politique dans le cadre de luttes pour l'émancipation des colonisés. C'est considéré que le colonialisme a produit deux espèces antagonistes, une « lutte des races » pour reprendre le terme de Michel Foucault, et que l'émancipation des opprimés ne peut passer que par la lutte d'une espèce contre une autre.

36 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.127.

37 *GM*, p.122.

38 *Ibid.* p.121.

encourage à les appréhender sur le mode du rapport de force, entre contrainte et résistance. Cette mise en relation du genre et de la culture esquisse avant tout des rapports de pouvoir antagonistes exercés par la même instance, l'un coercitif (par le regard qui « vérifie ») et l'autre résistant (par le corps de la narratrice-protagoniste). Ce corps irréductible aux catégories culturelles et de genre antagonistes (« féminin »/masculin » ; « algérienité »/« francité ») est soupçonné sans cesse d'anormalité. Le récit suggère en effet une mise en relation du corps genré et racialisé à travers l'évocation de la maladie. L'enfant, atteinte d'une maladie inconnue, passe de main en main sous les regards déshumanisants des médecins et de la famille. Ce qui peut apparaître à une première lecture comme un événement anecdotique, comme un simple souvenir traumatique, se charge d'un sens plus dense lorsque les extraits sont mis en perspective. Pour « l'examen des corps », Nina est soumise à un véritable protocole d'assignation de genre, de nationalité, d'âge. Elle est sommée par ses parents de confirmer son « sexe » par « cette robe rouge mise de force » afin « d'être présentable » et les séances médicales à proprement parler sont décrites comme de froides interventions disciplinaires, comme des pratiques régulatrices³⁹. Le médecin n'est qu'une voix, un regard et une main qui manipulent un objet : « Que cherche le médecin de la rue d'Antrain ? Avec ses questions. Avec ses mains. Sur mon corps nu. Mon corps déshabillé. Palper le ventre. Regarder les yeux, les oreilles avec un faisceau lumineux. (...) Tiens-toi droite. Plie le genou. Tends les genoux. (...) De face. De profil. Tourner la tête. A gauche. A droite. Nom. Prénom. Âge. Nationalité. »⁴⁰ La manière de hacher les propositions et de les amputer jusqu'à les réduire à une longueur minimaliste est éprouvante pour le lecteur, car elle tend précisément à reproduire la mécanique des gestes, l'aridité des rapports humains, et à approcher l'atmosphère presque militaire de cette scène. Par ailleurs, la manière dont les ordres du médecin et l'obéissance de la patiente sont retranscrits font à s'y méprendre penser à un interrogatoire de police. Comme au contrôle des passeports à l'aéroport qu'elle appréhende toujours de peur d'« être expulsée du rang des passagers », son corps est soupçonné et mis en cause dès le départ, si bien que c'est en sujet toujours déjà clandestin qu'elle se mesure aux institutions. Le fantôme de la maladie, fil rouge de la narration, contamine tous les fantasmes et toutes les angoisses, repris à compte d'auteure ou mis en cause par l'énonciation. Les fantasmes de prophylaxie et l'angoisse de la déviation sexuelle sont d'ailleurs étroitement même si implicitement liés, car la maladie de Nina, que la narration l'impute à son métissage ou à son homosexualité selon les extraits, est sexuelle. En effet, l'union des parents de Nina est racialisé par le corps social français, et l'objet d'une hantise sexuelle caractéristique du « fantasme de prophylaxie » qui, pour reprendre la définition d'Étienne Balibar, se cristallise autour

39 *Ibid.* p.146

40 *Ibid.* p.151

de plusieurs élaborations intellectuelles : « la nécessité de purifier le corps social, de préserver l'identité du « soi », du « nous », de toute promiscuité, de tout métissage, de tout envahissement »⁴¹. Nina ne peut donc se percevoir que comme l'objet d'une « malédiction » historique et politique, l'histoire d'un racisme produit par la colonisation, dont son corps est le produit. Son corps témoigne malgré elle des restes de la colonisation. Dans un passage qui précède celui de la rencontre avec le médecin, la narratrice associe l'imaginaire de la guerre coloniale et l'inquiétude sexuelle du racisme colonial : « *Radidja la mouquère* chantent les étudiants. La Française, la vicieuse. Comme celles qui fréquentent des Noirs. Ces visages. Ces couteaux. Oui, ce rejet est sexuel. Oui, le racisme est une maladie. Un vice. Une maladie honteuse. (...) C'est le corps de ma mère avec le corps de mon père qui dérangera. Ces deux chairs-là. Ce rapport-là. Cette union-là. »⁴² Ici, la mention des « couteaux » n'est pas anecdotique. Cet objet est l'un des leitmotifs utilisé pour référer à un événement bien précis, celui du massacre des familles algériennes perpétré par les membres de l'O.A.S le 5 juillet 1962 et qui hante les cauchemars de la protagoniste. Le « couteau », au-delà de son sens littéral, est aussi un symbole phallique. Les couteaux ensanglantés tenus par les colons français contre les algériens esquissent un geste guerrier, mais également un geste sexuel d'émascation. Nina Bouraoui l'écrit d'ailleurs quelques lignes plus loin, le colonisé et le sujet victime du racisme est continûment « pénétré », car le racisme colonial s'est construit sur des fantasmes sexuels : « Haïr l'autre, c'est l'imaginer contre soi. C'est se sentir possédé. Volé. Pénétré. Le racisme est un fantasme. C'est imaginer l'odeur de sa peau, la tension de son corps, la force de son sexe. »⁴³ Si dans cet extrait, le sujet pénétrant et le sujet pénétré sont indistincts, c'est que l'idéologie coloniale et l'idéologie raciste, comprises comme coextensives, participent d'une logique double, névrotique et perverse, qui en projetant de façon fantasmagorique la virilité du colonisé, ne cesse de vouloir la conjurer en l'émasculant. Cette inquiétude sexuelle émane donc bien d'un racisme proprement colonial. Il n'est pas du premier fait de Nina Bouraoui de relier la hantise sexuelle à la colonisation, ni de penser le pouvoir colonial comme un pouvoir touchant au plus près la corporéité. Frantz Fanon a situé la hantise sexuelle et la phobie anti-noire comme l'une des origines du racisme colonial : « le Blanc qui déteste le Noir n'obéit-il pas à un sentiment d'impuissance ou d'infériorité sexuelle ? L'idéal étant une virilité absolue, n'y aurait-il pas un phénomène de diminution par rapport au Noir, ce dernier perçu comme symbole pénien ? Le lynchage du nègre, ne serait-ce pas une vengeance sexuelle ? »⁴⁴. Il est intéressant de noter que précisément, Nina et Amine, construites comme des figures en miroir l'une de l'autre, sont chacun exclus des représentations normatives de

41 Etienne Balibar, *Race, nation, classe*, op cit, p.28

42 *GM*, p.49.

43 *Ibid.* p.149.

44 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1971, p.129.

la masculinité et de la féminité, et que leur connivence a des accents explicitement homo-érotiques. Amine, aux « cheveux longs, noirs et bouclés (...) veille sous la peau d'une fille" tandis que Nina emprunte ses pantalons, et joue à marcher comme Steve McQueen. Cette relation inquiète non seulement la mère d'Amine, mais la narratrice la décrit elle-même comme une « folie », une « maladie » et une « perversion » : « C'est moi qu'il faut sauver de toi, Amine. C'est moi qui suis en danger. C'est moi qu'il faut guérir et soigner. Prendre en compte. Ne pas laisser cette déviation s'installer »⁴⁵. Ces personnages pouvant être considérés comme parties d'une même instance subjective, Nina s'adresserait ici à Amine comme à l'instance mâle de son corps. Et quoique que les deux personnages soient distingués par l'énonciation et la narration, leur relation est hantée par le spectre d'une même subjectivation homosexuelle indifférente au sexe/genre, qui tout en s'énonçant à peine est saisie à travers le lexique des pathologies : « guérir », « soigner », « déviation ». La maladie est donc à la fois un fil rouge narratif - revenant par bribes et de façon éclaté dans le récit - et un double fantasme qui hante le sujet : un fantasme hérité de la colonisation et de l'histoire des déviations sexuelles. Le sujet s'énonce ainsi comme atteint d'une double malédiction somatique échappant aux notions de choix et d'auto-détermination. L'action, comme le dénote le procès du verbe pronominal « s'installer », est attribuée non pas au sujet lui-même, mais à la « maladie » de ce fait perçue comme une force active et toute puissante qui dévore. La narratrice semble donc s'écrire comme le produit d'une dégénérescence et d'une perversion. L'idéal raciologique et l'idéal sexuel fonctionnent selon un même idéal régulateur qui façonne un sujet contraint de se penser en relation avec l'imaginaire raciste et homophobe. Une autre lecture, qui n'invalide d'ailleurs pas la première mais est à considérer comme complémentaire, consisterait à lire en Amine et Nina un couple homme-femme inspiré des récits de l'impérialisme colonial. Il pourrait être suggéré que les représentations de performances de genre exclues des normes européennes de masculinité et de féminité (Amine, un garçon aux traits et qualités traditionnellement rattachés à la féminité, et Nina, une fille aimant revêtir des vêtements dits masculins, et passionnée par des jeux conventionnellement réservés aux garçons) soient partie prenante de leur racialisation. Amine et Nina pouvant être compris comme deux figures de *l'inversion* - une inversion du genre sinon dépendante du moins indissociable, dans le récit, de « l'inversion sexuelle », il se pourrait que le thème de la virilité et de la féminité respectives des femmes et des hommes colonisés ait contribué à la construction de ces personnages⁴⁶. La « dévirilisation » des hommes colonisés et la

45 GM, p.63.

46 J'utilise ici le terme « d'inversion » en ayant conscience qu'il est né de l'histoire d'un savoir clinique ayant inscrit l'homosexualité parmi les déviations sexuelles, et l'ayant d'autre part ontologiquement lié à la construction d'une masculinité et d'une féminité dite pathologique : féminisation des hommes, et masculinisation des femmes (Krafft-Ebing ; Havelock Ellis). Mais si j'utilise ici une des stratégies de l'épistémologie féministe qui consiste à renverser et à s'appropriier le stigmaté, c'est afin de suivre la cohérence de l'œuvre elle-même, car le récit de la masculinité de Nina et

« virilisation » des femmes colonisées est en effet un thème récurrent de la critique postcoloniale.

Judith Butler en délivre une courte synthèse dans *Ces corps qui comptent* :

Comment la race est-elle vécue sous la modalité de la sexualité ? Comment le genre est-il vécu sous la modalité de la race ? Comment les États-nations coloniaux et néocoloniaux répètent-ils les relations de genre dans la consolidation de leur pouvoir d'Etat ? Comment les humiliations de la loi coloniale ont-elles été représentées comme une émasculatation (chez Frantz Fanon), ou la violence raciste comme une sodomisation, (chez Abdul JanMohammed) et où et comment l'"homosexualité" est-elle à la fois la sexualité imputée aux colonisés et le signe du commencement de l'impérialisme colonial (Walter Williams) ? ⁴⁷

En définitive, le corps ausculté du récit, qu'il soit tour à tour un corps sexualisé, sexué ou racisé, l'est indistinctement par les discours extérieurs et par le scripteur lui-même. Le récit rapporté par la narratrice est en quelque sorte co-produit et co-écrit aussi bien par les discours dits extérieurs que la narratrice elle-même. Le stigmatisme racial imprègne les représentations et orientent les descriptions. Il est même l'objet d'une esthétisation des corps : « Aucune de ces peaux blanches. Dans cette lumière blanche. Blanche comme les beaux cheveux de mon arrière grand-mère. Blanche comme les os qui la portent. Blanche comme ma voix soudain. »⁴⁸ Ici, le stigmatisme de la couleur de peau conditionne l'esthétique des corps, et la reprise anaphorique de l'adjectif confère une dimension liturgique au passage. Le corps racisé investit sans aucun doute une certaine mystique propre à l'écriture de Nina Bouraoui. Le fait que les guillemets soient rarement utilisés pour distinguer les discours rapportés de la voix narrative est également significatif : la géographie des corps, et l'opposition constante des pronoms qui expriment des modes d'inclusion-exclusion sont reprises à compte d'auteur. Autrement dit, les dispositifs de contrôle visuels (les regards), les insultes racistes, les techniques de contrôle du sexe, du genre et de la race (corps médical, policier, imposition du vêtement) construisent une subjectivité contrainte de se penser en relation au « sexe » et à la « race » : « Ce sera encore une violence et une séparation. Tu seras, sans moi, dévoré par ce racisme-là, de peau, de couleur, d'origine »⁴⁹. Les mises en scène du corps-écrivain disent la négociation constante que le sujet doit entreprendre avec les institutions, avec la famille et l'entourage proche ou lointain pour mettre en récit son corps.

1.2.2 Un sujet étranger au sentiment d'appartenance

Ceci étant, en tant qu'enfant issue d'un couple « interracial », Nina Bouraoui se perçoit au cœur d'une lutte coloniale de laquelle elle est nécessairement exclue. Et c'est de par cette exclusion que toute tentative de subjectivation raciale avorte. Elle décrit en effet les relations contemporaines

la féminité d'Amine est à mettre en perspective avec celui de la sexualité.

47 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.126.

48 *GM*, p.142.

49 *Ibid.* p.58.

entre les algériens et les français dans un fort sentiment de permanence de la colonisation, qui produit et continue à produire, selon le langage de la littérature nationale algérienne telle que théorisée par Frantz Fanon, des « espèces antagonistes »⁵⁰. Le sentiment d'appartenance lui est donc à chaque instant dérobé. Elle se situe au cœur d'une « guerre des races »⁵¹, c'est-à-dire déchirée par un conflit encore manifeste dans la manière dont les deux « peuples » se pensent l'un vis-à-vis de l'autre :

Ces gens de la guerre. Ces terroristes par leur seul visage, par leur seul prénom, par leur seule destination. Benaknoun. Le Telemny. Cité Saint-Egène. Très dangereux. Les mains levées. Reconnaissez-vous votre valise ? A qui est cet enfant ? Que faites-vous en France ? Ces étrangers. Ces bêtes à chasser du territoire français. On cherchera la hache, le couteau et l'explosif. On fouillera pour la sécurité, diront-ils. Mais aussi pour salir et rabaisser. Parce que la guerre d'Algérie ne s'est jamais arrêtée. Elle s'est transformée. Elle s'est déplacée. Et elle continue. Dans ma douleur à porter cette valise trop lourde.⁵²

Cet extrait est représentatif du travail sur la temporalité de *Garçon manqué*. Dans l'œuvre, le futur marque généralement une anticipation induite de la répétition et de la permanence d'événements passés et/ou d'expériences vécues. L'emploi récurrent du futur, à ce titre, est autant projection fantasmatique qu'acte de prédilection, ce qui contribue à accentuer la dimension mystique de l'écriture. Ici, les discours rapportés ne sont pas séparés typographiquement de la situation d'énonciation. Dans une forme de temporalité décloisonnée - passé, présent et futur gagnent peu à être distingués - les souvenirs de la guerre d'Algérie, censés appartenir à un passé révolu, sont mêlés à des situations vécues après la décolonisation. Il s'agit en effet, par cet extrait, de faire de l'aéroport un des espaces névralgiques où se jouent les restes de la guerre d'Algérie, et de la colonisation. Le racisme français à l'égard des algériens ou de ceux identifiés comme tel apparaît comme rien de moins que la persistance d'un impérialisme colonial. Le lexique de la guerre (« hache », « couteau », « explosif ») dialogue ainsi avec les stigmates racistes produits par la colonisation (« Ces bêtes à chasser », « pour salir et pour rabaisser »). Les dispositifs de sécurité imposés dans les aéroports rendent compte d'une séparation radicale des territoires, des nationalités et des « races ». La narratrice-personnage mesure donc son identité à une « lutte des races », concept employé par Foucault pour parler des liens produits par la violence de la guerre : « Une structure binaire traverse la société (...) Il y a deux groupes, deux catégories d'individualités, deux armées en présence »⁵³. Alternativement frappée par le rejet des algériens et des français, la protagoniste se trouve réduite à polariser ses relations en terme d'opposition, opposition formelle

50 Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.

51 Michel Foucault, « Il faut défendre la société », *Cours au Collège de France, (1975-1976)*, Paris, Hautes Etudes/Gallimard/Seuil, 1997, p.51.

52 *GM*, p.101.

53 Michel Foucault, « Il faut défendre la société », *Cours au Collège de France (1975 - 1976)*, op cit, p. 44.

par l'usage des pronoms (Eux/Nous), et par la territorialisation des corps. Dans l'extrait suivant, le sujet de l'énonciation mute en un « Nous » algérien, opposé à un « Eux » français : « Dans cette incompatibilité. Entre eux et nous. C'est de l'inhumanité de ces familles-là que viendra ma haine d'une certaine France »⁵⁴. Il semble donc que les sociétés françaises et algériennes des années 1980 décrites par Nina Bouraoui accusent la permanence du monde colonial décrit par Frantz Fanon : « Ce monde compartimenté, ce monde coupé en deux est habité par deux espèces différentes. (...) Quand on aperçoit dans son immédiateté le contexte colonial, il est patent que ce qui morcelle le monde, c'est d'abord le fait d'appartenir ou nom à telle espèce, à telle race »⁵⁵. De cette manière, la guerre d'Algérie, hantant le passé, le présent comme le futur de la narratrice, ne ressort pas uniquement d'une dimension factuelle. La guerre d'Algérie signifie en tant qu'elle symbolise la conflictualité raciale produite par la colonisation et en tant qu'elle oriente et régule une subjectivité. Aussi, c'est moins la chronologie des événements qui importe que leur reconstruction narrative au travers de l'histoire du « je ». La mise en équivalence des temporalités - le passé-présent-futur ayant plus de signification à l'intérieur de la situation d'énonciation qu'au regard du référentiel - déconstruit l'idée d'une histoire chronologique du « je ». Pour le dire avec Judith Butler, la « préhistoire du « je (...) n'a jamais cessé de se dérouler et, pour cette raison, n'est pas préhistorique au sens chronologique du terme »⁵⁶. Dans *Garçon manqué*, la guerre d'Algérie et la colonisation ne se comprennent donc pas comme une origine ou comme un commencement. Plutôt, les rapports de pouvoir qu'elles engagent apparaissent comme des contraintes constitutives.

Or, au sein de cette guerre aussi bien politique qu'intime, la narratrice-personnage ne peut incorporer d'identité algérienne. Le sentiment d'appartenance dont elle voudrait se revendiquer lui est inaccessible. Ainsi, c'est constamment en étrangère qu'elle se saisit, étrangère au sentiment d'appartenance raciale par sa langue, son corps, son visage : « En France tu entendras bicot, melon, ratonnade. Tu te défendras. Et ils diront : « mais ce n'est pas toi ». Ce sera une douleur. Toi tu voudras bien être un bicot. Mais tu n'es rien, Amine. Tu auras un drôle de visage. Une peau étrange. Des yeux bizarres »⁵⁷. C'est aussi en raison d'un contexte néocolonial qu'une subjectivation métisse ou franco-algérienne est non seulement impossible, mais aussi non souhaitable. C'est pourquoi *Garçon manqué* est sans conteste traversé par une série de représentations binaires (garçon/fille, algérien/français, Je/Tu, Eux/Nous) qui semble exclure d'emblée toute tentative de subjectivation raciale. Les écrits de Gloria Anzaldúa autour de la *metiza*, prise dans une double culture et « faisant face au dilemme des origines mélangées » sont pertinents pour analyser la question du métissage

54 *GM*, pp.94-95.

55 Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, op cit, p.43.

56 Judith Butler, *Le récit de soi*, op cit, p.80.

57 *GM*, p.30.

dans *Garçon manqué*⁵⁸. Ainsi que la protagoniste du récit, la *mestiza* d'Anzaldúa, d'origine mexicaine et américaine, « subit une lutte de la chair, une lutte des frontières, une guerre intérieure »⁵⁹. Mais à la différence de la *mestiza*, la possibilité de dépasser ces luttes oppositionnelles n'est pas envisagée par l'auteure de *Garçon manqué*, et la raison d'une telle fixation des positions doit être attribuée à la spécificité du contexte postcolonial et plus particulièrement des souvenirs de la guerre d'Algérie. Selon Gloria Anzaldúa, « le travail de la conscience *mestiza* est de dé-faire la dualité sujet-objet qui la tient prisonnière et de montrer charnellement et à travers les images, dans son travail, comment la dualité est transcendée »⁶⁰. Or, dans *Garçon manqué*, toute transcendance de la dualité française/algérienne est rendue caduque. C'est pourquoi le « je » ne peut se dire que dans un écart aux catégories raciales et à l'identité culturelle.

La dualité n'est également pas abandonnée en ce qui concerne le genre. A l'instar des identifications culturelles et raciales, la dualité des identités de genre (garçon/fille) constitue une contrainte pour l'intelligibilité du sujet de l'énonciation et de l'énoncé. De même que les processus d'incorporation des identités culturelles française/algérienne ne sont jamais entièrement réussis et accusent leur inachèvement constitutif, la formulation d'une subjectivité cohérente « fille » ou « garçon » apparaît à la fois contrainte par les conditions sociales d'intelligibilité du genre et refusée par le sujet narrant et narré lui-même qui se pense en relation à un sexe et un genre nécessairement double. Comme pour la question de l'appartenance culturelle, le récit montre que la perception de soi en tant que sujet féminin ou masculin ne peut s'abstraire des conditions sociales d'intelligibilité et de reconnaissance. Reconnue alternativement comme fille ou garçon, la protagoniste s'appréhende en fonction de ces dénominations fluctuantes. Dans un même passage, la narratrice-personnage se voit attribuer par deux instances énonciatives différentes, Paola et Amine, le genre masculin et féminin :

Tu es beau. Je reste avec cette violence. Je reste avec le soleil qui révèle. Tu es beau. Amine dément. Amine me protège. C'est Nina. C'est une fille. Amine se défend. Il n'aimerait pas ainsi un garçon. Il aime cette fille. Cette fausse fille. C'est sa folie. Pour ce singe. Pour ce travesti. Paola. Tu es encore plus belle si tu es une fille. Je ne réponds pas. Je ne sais pas. Je ne me sais pas.⁶¹

Dans cet extrait, l'identité de genre dépend de deux logiques conflictuelles. L'une semble fondée sur l'enjeu de la reconnaissance visuelle du genre, qui passe pour une « révélation » indépendante de la volonté du sujet. L'autre, formulée par Amine, semble quant à elle être ramenée

58 Gloria Anzaldúa, « La conscience de la *Mestiza*. Vers une nouvelle conscience », *Les cahiers du CEDREF* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2011, Consulté le 20 mars 2013. URL : <http://cedref.revues.org/679>

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 *GM*, p.36.

à l'identité de genre intime, qui ne coïncide pas nécessairement avec le genre auquel le sujet est assigné. Cela-dit, aucune des deux logiques ne prime l'une sur l'autre en termes d'authenticité, ou de substrat de réalité. Si Amine « défend » le genre féminin pour Nina, et même alors qu'il est supposé la connaître davantage que Paola, le sujet narrant-narré attribue à la dénomination au masculin une fonction révélatrice, comme le suggère la référence au « soleil qui révèle ». En outre, si Nina se saisit au travers d'Amine comme fille, elle précise immédiatement : « cette fausse fille ». Le spectre de la sexualité distille davantage encore un doute quant à l'hypothèse d'un genre supposé authentique et essentiel, car la réponse d'Amine, dite protectrice, est avant tout mue par son propre refus d'identification à une sexualité désavouée. Amine « se défend » d'aimer « ainsi » un garçon, et ce rejet suppose d'identifier Nina au genre féminin. Le passage confronte donc le genre non seulement à des questions de reconnaissance, dont dépendent les conditions d'émergence d'un sujet conscient d'appartenir à tel ou tel genre, mais aussi à la question de l'identification à une sexualité hétéro- ou homo-. La co-dépendance des enjeux relatifs au genre et à la sexualité, à la subjectivation de genre et au *coming-out*, opacifie doublement l'identité de genre supposée réelle ou authentique du sujet narré. Outre la dramatisation de l'instabilité de l'identité de genre du sujet narrant-narré, *Garçon manqué* suggère par son dispositif narratif et énonciatif la bisexualité latente du corps-écrivain. La question de l'identification à un genre est également liée à des enjeux somatiques. Certes, le corps du scripteur est énoncé au féminin, et le « je » est grammaticalement associé au genre féminin. Cependant, si l'on poursuit l'idée déjà formulée selon laquelle Nina et Amine peuvent être perçus à certains égards comme les deux faces d'une même subjectivité, scindée en un « je » et un « tu » qui se répondent, alors la représentation de deux corps sexués, l'un « femelle » et l'autre « mâle » esquisserait la projection d'un soi hermaphrodite. Le motif du double n'est en effet pas anecdotique. Il est suggéré par plusieurs éléments narratifs et énonciatifs. Comme Nina, Amine est né de père algérien kabyle et de mère française, et chaque fois que le « je » s'adresse à lui, c'est mu par un fort sentiment d'identification, qui ouvre parfois vers l'énonciation d'un « Nous » rassemblant les deux instances en une seule. Si Amine figure le double de Nina, la réciproque est valable : « C'est la tendresse des yeux d'Amine qui regarde sans rien dire. Son silence est un accord. / Ainsi, je deviens son double. Ainsi, je prends sa force »⁶². Or, Amine n'étant pas qu'instance énonciative, mais figuré aussi dans sa corporéité, il se pourrait que le « sexe » même de l'énonciation soit dédoublé. Amine serait le « sexe miroir » du corps-écrivain. Un passage le suggère, lorsqu'ayant revêtu les vêtements d'Amine, Nina esquisse le geste d'appropriation du pénis-phallus (à la fois organe et symbole) : « Je vis dans ton vêtement, là où précisément tu tiens ton sexe

62 *Ibid.* p.18.

caché. N'est-ce pas à cet instant, par ce geste, par ce vol, que prend l'homosexualité ? »⁶³.

1.2.3. La mise en question d'un « destin de femme »

Dans la première partie de *Clèves*, les « règles » ne font pas événement pour Solange en dehors de toute situation donnée. Autrement dit, elles ne sont pas *dramatiques* ou *signifiantes* en elles-mêmes, mais rendues intelligibles à travers un réseau complexe de discours qui lui confèrent une certaine signification. Or, les réactions de l'entourage, et principalement des adultes, tendent à construire un lien solide de causalité entre le « phénomène corporel » et un certain destin de « femme ». Les regards scrutateurs et les dénominations péremptoires que le père et Georges destinent à Solange sont autant de déclarations irrévocables et d'invocations à la naissance d'un être qui aurait ses racines ancrées dans le corps. Le passage suivant, choisi parmi d'autres, illustre bien le genre de réactions provoquées par les « règles » nouvellement venues de Solange, traitées comme événement d'ordre collectif :

« C'est une petite femme maintenant », dit son père à Georges. Georges la regarde. C'est rare quand les grands ne savent pas quoi dire, ou plutôt c'est normal - il n'y a pas de conversation possible - mais là c'est un silence qu'elle connaît. « Eh oui », dit encore son père en la regardant spécialement lui aussi⁶⁴

Le principe d'irréversibilité que constate le père se fonde sur la croyance en un changement radical du corps, changement qui entraînerait, voire déterminerait, une métamorphose. L'irréversibilité fonctionne donc comme une invocation sans appel, et exprime simultanément l'existence d'un destin, dont le corps - et plus exactement une certaine qualité du corps - devient dans le discours à la fois la preuve et la cause. L'acte de nomination de Solange comme l'« être femme » reflète la croyance d'une société masculiniste en une essence féminine. Cet extrait donne à voir sous sa forme ritualisée (conversations habituelles, échanges de regard, silence familial) un exemple de mise en acte de la sacralisation et de l'objectivation du corps dit « féminin », c'est-à-dire, selon une conception naturaliste, disposant de qualités sexuées qui déterminent un certain nombre d'autres qualités abstraites et figées dans un être. Pour les cas de mise en scène de la fixation ritualisée d'une essence, l'étude beauvoirienne des représentations de l'être femme comme source de mystère est pertinente⁶⁵. La répétition du pronom démonstratif « ça » est l'un des procédés méta-linguistiques utilisés pour rendre compte des récits sur le mystère féminin. La circulation du pronom à différents niveaux du récit et relayée par différents énonciateurs produit des effets d'échos et encourage à lire chacune des occurrences en relation aux autres. « Ça » est prononcé en référence aux règles mais désigne simultanément un phénomène à la fois extraordinaire et familier. Utiliser le

63 *Ibid.* p.68.

64 *Clèves*, pp.60-61.

65 Simone de Beauvoir, *Deuxième sexe (Le)*, Paris, Gallimard, 1986.

pronom « ça » équivaut à recenser une réalité connue en même temps que lointaine : « On voit que ce n'est pas ta fille, dit sa mère. En CM2. Il ne manquait plus que ça. Le tableau est complet. »⁶⁶ Les représentations que les personnages projettent avec ce vocable sont multiples. Ici, c'est une réalité accablante et un destin tragique que la mère formule. Ailleurs, c'est un lieu spécifiquement féminin et hermétique au masculin que le père imagine : « « Ça vous regarde plus que moi », dit son père à la pharmacienne avec un clin d'œil. »⁶⁷ Or, ces discours émis par des figures d'autorité sont performatifs, c'est-à-dire qu'ils ont des effets régulateurs sur la manière dont Solange perçoit son corps, et sur la façon dont, partant de cette construction, elle oriente son regard et démarque le monde à la mesure de cette norme du « sexe » : « Est-ce que toutes les femmes ont ça ? Sa mère, elle sait que oui, de quoi dire « putain » quand la jupe est tachée - elle mouille vite le tissu à l'eau froide et pose dessus un comprimé d'aspirine effervescent »⁶⁸. Ce court extrait montre bien à quel point les discours et les pratiques incitent à revisiter un passé et à construire des souvenirs à leur mesure. Ici, l'auteure entrecroise plusieurs fragments méta-discursifs (« les femmes », « ça » et « putain ») qui, compris à la fois comme idiolectes et sociolectes, contribuent à faire de ce récit personnel le produit d'une sédimentation ou d'un feuilletage de discours passés. Si les comportements et les discours de la mère provoquent des effets indéniables chez Solange pour la construction d'un genre, et si le roman donne ici l'ébauche d'une recherche d'identité, il met également en place un dispositif critique de ce processus d'identification. Ce dispositif romanesque fonctionne grâce à la mise en circulation, dans un monologue intérieur, de discours genrés. Les effets d'échos aux expressions, formulations et autres tics de langage que le corps social (adolescentes, parents, magazines) véhicule, sont démultipliés par le roman. Implicites par l'auteure ou explicités par Solange, ils participent tous d'une critique des tentatives de subjectivation et d'appropriation d'une identité « femme ». Il est amusant de noter que les commentaires de Marie Darrieussecq elle-même rejoignent cette critique : « Il faut que le corps social intègre cette petite fille, qui comme on le dit bêtement « devient une femme ». C'est quoi « devenir une femme » ? Entre Simone de Beauvoir et puis coucher avec Arnaud Lemoine et Monsieur Bihotz... »⁶⁹. Bien souvent, la protagoniste se perçoit et perçoit ses paires en relation avec l'idéal d'un mystère féminin, si bien que l'itinéraire de Solange approche parfois la quête mystique. Faire l'onomastique de « Solange » au vu de ces remarques amène, par exemple, à constater qu'il est un mot-valise formé à partir de « sol » et d'« ange ». Comme entre ciel et terre, Solange oscille dans sa quête identitaire entre « matière et esprit » : « Et elle, Solange, est encore un sac un peu mou, *immature* a écrit la

66 *Clèves*, p.47.

67 *Ibid.* p.50. Le père parle ici des serviettes hygiéniques qu'il vient acheter à la pharmacie pour Solange.

68 *Ibid.* p.61.

69 Marie Darrieussecq, Entretien réalisé par la maison d'édition P.O.L pour la sortie de *Clèves*. [En ligne]. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU>.

prof principale sur son bulletin. Donc ça se voit, ça se voit à la lumière du jour qu'elle ne l'a pas fait. C'est ça qui se voit.»⁷⁰ Pour cet extrait, la métaphore du corps comme surface sur laquelle viendraient s'imprimer des symboles fonctionne bien. Le qualificatif « immature » attribué par la prof et rapporté par Solange lui sert de point d'ancrage pour lire puis raconter son corps. La citation et répétition de l'adjectif « immature » inaugure une discontinuité entre ce qu'a vraisemblablement voulu dire l'énonciatrice « originale » et la manière dont Solange le réceptionne et l'interprète. C'est par l'identification de ce type de hiatus que la construction d'une image personnalisée du corps devient lisible. En outre, là encore, les discours se superposent et les effets d'échos s'accumulent : reprise et répétition du « ça » qui vient conférer un sens tragique à la démonstration et ajouter à la tonalité tragi-comique du passage, répétition de la formule « l'avoir fait » dans sa version négative qui renforce le tragique. La logique implacable que Solange veut appliquer à son raisonnement, son expression à connotation mystique « à la lumière du jour », et plus généralement la posture tragique qu'elle adopte, sont autant d'éléments que l'auteure traite avec un humour critique. Certes, Solange essaie bel et bien, par la négative, de se définir, de s'objectiver pour éventuellement se poser ensuite en sujet. Les discours rapportés sont traités à la manière de discours performatifs, en cela qu'ils contribuent à former une conscience. Ceci-dit, le personnage se pose en objet plus qu'en sujet. Solange se voit tout autant, dans une logique dualiste, comme *étant* un corps. D'une part donc, Marie Darrieussecq énonce une critique sociale des conditions de production du genre féminin. D'autre part, « l'identité femme » est mise en récit (dans l'expression « l'avoir fait » notamment) et, de là, devient objet de critique.

Selon Judith Butler, le sujet-femme est « une certaine représentation discursive » qui « prédéfinit les critères à partir desquels les sujets sont formés »⁷¹. Dans *Clèves*, ces critères de formation du sujet-femme sont particulièrement représentés. L'identité femme se manifeste en tant que représentation collective, énoncée par le tout-venant, des parents aux adolescentes en passant par les magazines féminins, qui charrient tous leur stock d'histoires rocambolesques et tragiques. L'effet grossissant et théâtralisant de ces discours est montré grâce à une logique narrative double : celle, accumulative, d'imbrication des discours, et celle d'enchevêtrement des énonciateurs. Un même récit rapporté peut ainsi avoir été une, deux, trois fois répété -- et de ce fait adapté, déplacé, modifié : « Il paraît qu'il y a dans le vagin une peau très épaisse qui bloque le passage. Ce qui explique la boucherie pour Rose, et d'autres histoires qu'elle a entendues, ou lues dans *Girls Magazine*. Des garçons qui se cognaient comme à une porte fermée, et qui défonçaient tout dans des

70 *Clèves*, p.117.

71 Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Cynthia Kraus (trad.), Paris, La Découverte, 2006, p.61.

déchirements »⁷². Ce n'est ni plus ni moins le fonctionnement et la rhétorique de la rumeur que les formules impersonnelles (« Il paraît qu'il y a ») et les formules approximatives (« d'autres histoires qu'elle a entendues ») reflètent. Les données empiriques que rapportent Solange sont donc pour beaucoup des mythes populaires, à la fois relayés et produits par les *Girls Magazine* et les adolescentes entre elles. La mise en scène de la rumeur exacerbe un fonctionnement propre au discours performatif et à la norme de genre tels que conçus et formulés par Judith Butler. En effet, la performativité du genre, dans *Clèves*, est moins un acte à proprement parler qu'une « pratique réitérative » qui produit des contraintes discursives devenues nécessaires à la formation de sujets⁷³. Si les conditions d'émergences d'un éventuel sujet ont été ici analysées, ce sont les mises en pratiques de ces discours, leurs réussites et/ou leurs échecs, leur matérialisation comme leur déplacement, qu'il s'agit maintenant d'aborder.

1.2.4. Subjectivation genrée et ses déplacements

L'intérêt de *Clèves* ne réside pas seulement dans son travail méta-linguistique sur les catégories de l'identité femme, ni uniquement dans sa mise en récit des discours sur le genre. Marie Darrieussecq se penche aussi sur la relation de ces discours avec un corps, en l'occurrence celui de sa protagoniste, et sur leur force performative dans les processus de matérialisation du genre. Ainsi, les procédés de répétition contribuent à mettre en œuvre la dramatisation d'une matérialisation du désir : « Dans *Une vie* de Maupassant, il est écrit : « Une souffrance aiguë la déchira soudain ; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment » (...) Elle frotte la phrase dans tous les sens, « il la possédait violemment », et quelque chose bascule dans son cerveau et s'électrise : tout ce qu'elle a entre les jambes se tend vers la possession du monde. »⁷⁴ La force performative du discours est ici représentée au travers de la métaphore du langage comme matière, qui traduit une analogie de nature-structure entre langage et corps. Le procès du verbe « frotte » en est l'exemple le plus éloquent, car il exprime simultanément l'effort de compréhension d'un texte par sa répétition effrénée et le geste masturbatoire de Solange. La performativité du texte littéraire, texte traité ici à la manière d'un discours, agit directement sur le corps et la formation du désir. L'extrait invite ainsi à re-visiter d'une manière critique un ensemble de représentations normées du désir. C'est plus spécifiquement en tant que critique d'un certain héritage de la littérature des classiques que l'auteure se positionne. La critique se mêle à un humour tout féministe. L'efficacité du texte de Maupassant n'opère pas pour autant de façon immédiate. Marie Darrieussecq décrit ici non pas la simple mise en acte d'un discours, mais un « processus par lequel des normes régulatrices

72 *Clèves*, p.117.

73 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit.

74 *Clèves*, p.64.

matérialisent le « sexe » et réalisent cette matérialisation à travers la réitération forcée de ces normes »⁷⁵. Citer ce passage, qui en est un parmi d'autres, est important pour comprendre une dimension centrale de l'œuvre. Quand Marie Darrieussecq se focalise sur un personnage principal et écrit son texte en focalisation interne, elle montre tout autant les impératifs des discours que ceux du corps, et va parfois jusqu'à nouer les deux de façon inextricable. L'intensité du propos en est redoublée, car les constructions sont ainsi présentées non pas comme des notions entièrement détachées du corps, mais apparaissent comme des « nécessités pour soi »⁷⁶. Ceci-dit, la performativité du genre est plus souvent distanciée qu'elle n'est mise en acte. Son efficacité est détournée grâce à la juxtaposition et superposition de discours rapportés, qui viennent se substituer au corps à proprement parler : « Dans un numéro de *Jour de France*, il y a un dessin d'une dame allongée et on peut lire : « Rêvant à lui, un trouble délicieux l'envahit. » « C'est exactement ça. Rêvant à Christian, un trouble délicieux l'envahit. »⁷⁷. Le caractère mimétique du genre est traduit ici au travers d'une tentative -- et non d'une réussite -- de mise en pratique des représentations et des discours genrés. Le présent de Solange est vidé de sa « présentéité » au moment même où il se dit, puisque Solange est littéralement hantée par un discours passé qu'elle répète et redécouvre dans son présent⁷⁸. La superposition des temporalités, et non leur succession, donne à comprendre la performativité du genre comme « pouvoir réitératif ». Ainsi, « si toute énonciation peut être interprétée comme un acte, il ne s'ensuit pas que toute énonciation *agit sur* celui qui l'écoute d'une façon déterminée ou mécanique »⁷⁹. De même, le processus de subjectivation du genre, et par voie de conséquence, les catégories de l'identité de genre, ne sont pas ici conduites à leurs termes. Elles sont données à voir comme des processus, comme des pratiques soumises à une temporalité, plus que comme des actes achevés. Il semble à l'inverse que l'auteure ait construit son personnage contre toute affirmation d'un sujet souverain qui pourrait par la force de sa volonté subvertir le genre et se placer en sujet maître de ses pratiques. Il est par exemple amusant de voir Solange s'essayer à revêtir un prénom qu'elle affectionne. Son écriture est réfractaire à toute « métaphysique du sujet » puisqu'elle montre tout autant l'impératif de la construction que les infimes déplacements opérés à l'intérieur de la répétition et des tentatives de réappropriation des discours. Bien que cette lecture butlerienne des processus de construction et de matérialisation du genre semble fonctionner, il est facile de voir dans *Clèves* un simple roman d'apprentissage qui mettrait en scène la métamorphose

75 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit., p.12.

76 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit., p.13.

77 *Ibid.* p.75.

78 Je cite ici un concept derridéen dont Judith Butler s'est inspirée pour sa théorie de la performativité et sa réflexion sur le caractère itératif et citationnel du genre.

79 Judith Butler, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p.181.

d'une petite fille en femme. Dans un article publié dans le *Magazine Littéraire*, la journaliste souscrit à cette interprétation : « C'est encore l'histoire d'une métamorphose : non celle d'une femme en truie, mais celle d'une petite fille en femme, Solange, au fil de ces années cruciales et délicates qui courent de la prépuberté au passage du bac »⁸⁰. Or, si l'auteure a dit à propos de son roman qu'il s'agissait d'un « récit de puberté » et a autorisé à le lire en regard de *Truismes*, elle a toujours évité de dire que son personnage accédait, à l'issue du roman, au statut social et à l'identité femme. Il ne s'agit pas ici de refuser en bloc l'interprétation qui lirait dans *Clèves* le récit d'un apprentissage périlleux – mais finalement réussi – de la féminité, mais de souligner à l'inverse un travail de réflexivité linguistique sur les termes et les mises en récit de l'identité. Ainsi, les procédés pluriels de citation et de répétition, que celles-ci soient visibles en tant que telles ou non, ont pour effet de brouiller la cohérence d'une continuité temporelle, et de contrecarrer l'idée d'achèvement dans la métamorphose. De même que la représentation de la « métamorphose » ne saurait être réduite à un simple passage d'une nature et/ou d'une forme à une autre, mais pourrait bien plutôt être la figuration d'une forme et d'une nature toujours transitoire et instable, soumise à une temporalité et opérant *dans* le temps, la représentation darriussecquienne d'une métamorphose singulière (celle de son personnage, Solange), ne peut être ramenée à celle de la matérialisation d'un genre et de sa subjectivation. Les discours *sur* autant que les pratiques *de* la féminité sont souvent accueillis par Solange dans leur étrangeté plutôt que dans leur immédiateté. Ce sentiment de malaise que Darriussecq retranscrit, diffusé ici et là chez son personnage, est précisément ce qui pointe la fragilité et l'instabilité des normes de genre, qui sont toujours perméables à une re-contextualisation et à des remises en cause :

Le monde adulte s'en soucie beaucoup apparemment, et toute l'école depuis toujours, mais quel rapport y a-t-il entre cette solitude enragée qui lui fait tendre nerveusement les jambes dans l'eau froide, et le pipi-caca des braguettes et des fesses et les *putes-pédé-baiser-enculé*, comme si leur slip s'ouvrait pas leur bouche ?⁸¹

En remarquant son insuccès à incorporer entièrement les insultes du discours homophobe et les pratiques hétéronormées des écoliers, Solange soulève une faille dans l'apparente cohérence et implacabilité de la norme de genre. Aussi infime et *a priori* insignifiant que ce geste réflexif puisse paraître, il opère néanmoins un léger déplacement et une re-contextualisation d'un discours reçu d'abord comme légitime. *Clèves* semble receler de nombreux éléments textuels pertinents dans le cadre d'une analyse de la performativité du genre. Il apparaît cependant difficile -- et certainement contrefait -- de vouloir conclure sur le potentiel subversif du personnage de Solange. Certains

80 Camille Thomine, « Avec *Clèves*, Marie Darriussecq raconte sans détours l'expérience de la puberté d'une jeune fille », *Le Magazine Littéraire*, août 2011. [en ligne]. URL : <http://www.magazinelitteraire.com/critique/fiction/cleves-marie-darriussecq-26-08-2011-33561>.

81 *Clèves*, p.74.

augureraient de sa conformité. Toujours est-il qu'au-delà de son apparente banalité (Solange, n'est-elle pas plusieurs jeunes filles à la fois ?), le personnage fait preuve de qualités critiques, et l'auteure réussit par son entremise à rendre visible la norme de genre, et à la dénoncer.

II. La « vérité » du genre et de l'ethnicité à l'épreuve des genres⁸²

Au sein des deux œuvres, le genre et la race sont appréhendés selon les paradigmes binaires du vrai/faux, de la vérité/mensonge, de l'authentique/artifice. Cet enjeu est soulevé parce que les personnages s'essaient à des performances de genre, et que Nina aussi bien que Solange essaient de mesurer leur vraisemblance. La question de l'« originalité » du genre ne serait donc pas à faire dépendre d'enjeux ontologiques mais de l'effet de vérité que les performances de genre réussissent à produire. C'est du moins le cas pour *Clèves* où le langage de la vérité ou de l'essence est utilisé de façon réflexive. *Clèves* joue en effet des contradictions entre les idéals de transparence projetés par Solange à propos de son genre et la théâtralité des gestes, des actes, des langages qui tentent de mettre en acte une expression de genre. Aussi, l'idée d'un genre achevé et authentique est ramené à la construction d'un fantasme que Marie Darrieussecq s'amuse à parodier. La réflexivité de l'écriture darrieussecquienne sert donc à dénaturer le genre, et à le rendre à son irréductible théâtralité. Le rapport de *Garçon manqué* à l'essentialisme est de toute évidence plus conflictuel. Les oppositions dichotomiques entre vrai/faux à propos du genre et de la race hantent l'écriture au moins en partie de façon littérale et moins réflexive que dans *Clèves*. Ces oppositions sont reprises à compte d'auteure, et le « je » s'interroge littéralement sur leur pertinence. Mais la stabilité de cette dichotomie est précisément ce qui fait l'objet d'une contestation. Si le genre masculin relève de la fiction et le genre féminin du domaine du référentiel, si l'affirmation d'une algérienité n'est permise que par la fiction, alors l'enjeu pour l'auteure-narratrice-personnage sera de fictionnaliser le genre et la race et d'extraire le récit de sa dimension autobiographique.

II.1 Déconstruire et interroger les binarismes : enjeux réflexifs

II.1.1. Autobiographie ou autofiction ? Discussion sur les limites génériques de Garçon manqué et étude de l'onomastique

Nina Bouraoui semble avoir été consacrée par la critique scientifique et journalistique comme auteure d'autofiction⁸³. Plusieurs de ses œuvres y échappent, mais *Garçon manqué* et *Mes*

82 Genres au pluriel désigne ici les genres littéraires.

83 Isabelle Grell, « Amélie Nothomb, Calixthe Beyala et Nina Bouraoui : l'aventure du genre littéraire de l'autofiction - de la théorie doubrovskienne à la littérature du XXIe siècle ». [En ligne]. URL : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/02/02/Amelie-Nothomb-Calixthe-Beyala-et-Nina-Bouraoui>

mauvaises pensées sont celles qui reviennent le plus souvent lorsqu'il est question de parler de la spécificité de l'écriture autofictionnelle de Bouraoui. Pourtant, le doute est encore parfois de mises lorsqu'il s'agit de choisir entre autobiographie et autofiction, ou entre récit de soi et fiction. Ahmed Benmahamed, dans son mémoire de maîtrise sur cinq œuvres de Nina Bouraoui, consacre une partie importante de son travail à la catégorisation générique des œuvres de l'auteure : autobiographie, roman, autofiction⁸⁴. D'ailleurs, le titre de son mémoire, « L'écriture de Nina Bouraoui : éléments d'analyse de cinq romans »⁸⁵, révèle - à son insu ? - les conflits d'interprétations engendrés par la question du genre littéraire des œuvres de Nina Bouraoui. Karla Cynthia Garcia Martinez a choisi quant à elle, dans son travail sur « les enjeux identitaires dans *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* », de classer *GM* parmi les écrits autobiographiques⁸⁶. La preuve que Karla Cynthia Garcia Martinez prend à l'appui est fondée sur un des critères donnés par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, à savoir la possibilité d'identifier auteur-narrateur-personnage comme les trois instances d'une même identité dont la caution est le nom d'auteur⁸⁷. Garcia Martinez ayant noté la présence du prénom de l'auteure dans le texte (« Nina »), prénom associé à l'instance énonciative comme au personnage du récit, elle en conclut que l'auteure autorise par là à lire la correspondance entre l'identité auctoriale et celle du narrateur et du personnage. Si je reprendrai comme elle la méthode structuraliste de Philippe Lejeune pour la définition du genre autobiographique, à savoir la caution de la signature de l'auteur, je parviendrai à une conclusion différente. En effet, l'identification auteur-narrateur-personnage, plutôt que d'être simplement admise et cautionnée par l'auteure, est sinon déstabilisée, du moins interrogée de façon méta-générique grâce à un travail sur l'onomastique. La référentialité de l'œuvre n'est pas uniquement matière à validation textuelle, elle engage un travail ludique sur l'identité nominale de l'auteure. L'onomastique, en opérant comme dynamique de distinction-rapprochement des identités de l'auteur(e)-narrateur/rice-personnage, problématise la position qu'occupe le récit sur l'axe fiction/référence et de ce fait engage un travail réflexif sur les frontières entre identité de naissance (genrée au féminin) et identité fictive (genrée au masculin). Or, le travail méta-discursif est un des principaux enjeux de distinction entre l'autobiographie et l'autofiction. Comme l'écrit Serge Doubrovsky, l'autofiction ouvre à « l'aventure d'un langage »⁸⁸.

Jusque-là, je référais au sujet de la narration (le personnage) en l'appelant Nina et à celui de

84 Ahmed Benmahamed, *L'écriture de Nina Bouraoui : éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, sous la direction de Colette Valat, Université Toulouse-le-mirail, Juin 2000. [En ligne]. Consulté le 03 juin 2013. URL : <http://www.limag.refer.org/Theses/BenmahamedMaitriseBouraoui.PDF>

85 C'est moi qui ajoute l'italique.

86 Karla Cynthia Garcia Martinez, *Enjeux identitaires dans Garçon manqué et Mes Mauvaises pensées*, Université du Québec à Chicoutimi, Septembre 2009.

87 Philippe Lejeune, *Pacte autobiographique (Le)*, « Introduction », Paris, Seuil, 1975.

88 Serge Doubrovsky, *Fils (Le)*, Paris, Gallimard, 2001.

l'énonciation (la narratrice) en écrivant je. C'était en fait davantage pour des questions de lisibilité que je ne reprenais pas l'ensemble des dénominations employées par le personnage, la narratrice (et l'auteur ?) pour s'auto-baptiser. Je dois reconnaître que ce parti pris va à l'encontre de la méthode déconstructiviste que je voudrais également appliquer au traitement du nom propre de personne dans *Garçon manqué*. Dans *GM*, les noms de personne ne figurent pas des catégories identitaires stables. Aux instances textuelles, la narratrice et le personnage, correspondent plus d'un prénom : Ahmed, Brio, Steve sont parfois substitués à Nina, le prénom supposément originel qui confirme la référentialité du texte. Loin de constituer des signifiants vides de contenu, l'adoption d'autres prénoms constituent de nouveaux baptêmes, une nouvelle naissance. Ils engendrent un corps, et produisent une identité. L'auto-nomination n'a pas uniquement valeur discursive. Elle s'accompagne également d'un acte performatif : « *Ava Inouva*. Je reste dans la chambre d'Amine souvent. Je fuis ma maison. Je me sépare de la Résidence, un corps, de cet appartement qui tremble, une peau déchirée. Ce lieu sismique. Le lieu des crimes. Je passe de Yasmine à Nina. De Nina à Ahmed. D'Ahmed à Brio. C'est un assassinat. C'est un infanticide. C'est un suicide »⁸⁹. Ici, le territoire de la Kabylie déchiré par la colonisation⁹⁰, dont l'appartement familial est la métonymie, est mis en analogie avec les mises à mort répétées du personnage et de la narratrice. Le « passage » d'un prénom à un autre, dicté par l'instance énonciative, signe une effectivité somatique. C'est autant sur le corps-personnage que le corps-écrivain que les nominations agissent. En effet, en indifférenciant le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation, le présent brouille les distinctions entre narratrice et personnage. Dans la phrase, « Je deviens Brio », Brio engage la masculinisation du « je » narratrice-personnage. En outre, « Brio » n'est pas coupé de l'identité auctoriale. Certes, d'une certaine manière, il contribue à fictionnaliser le « je » en le distinguant du prénom de l'auteur, inscrivant un genre masculin fictionnel et ré-inscrivant le genre féminin comme genre référentiel. Philippe Gasparini, dans son essai *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, écrit à propos de l'identification onomastique dans les autofictions que les « hétéronymes désamorcent la tendance à l'identification »⁹¹. En ce sens, puisque Brio n'est pas Nina, le prénom inscrit en page de couverture, son usage indiquerait un processus de fictionnalisation du « je ». Ceci-dit, le passage d'un prénom à un autre (de Nina à Ahmed et d'Ahmed à Brio) étant rendu visible, « Brio » ne désamorce pas entièrement le lien du nom fictionnel avec le nom d'auteur. En outre, le prénom « Brio » est informé par l'enfance de l'auteur, puisqu'il est un surnom « initialement » donné par le père : « Mon père invente Brio. Mon père laisse Brio. Tu veilleras sur la maison. Ses départs fondent mon désir.

89 *GM*, p.60.

90 *Ava Inouva* est une chanson d'Idir, chanteur kabyle.

91 Philippe Gasparini, *Est-il je ? roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

Changer. Se transformer. Je deviens Brio. »⁹² La phrase « Je deviens Brio » engage donc un double processus : un processus de fictionnalisation, et un processus de ré-affirmation de la référentialité de l'œuvre. L'identité filiale dont le prénom est porteur témoigne d'un enracinement généalogique. « Devenir Brio », c'est, d'une certaine manière, devenir le fils du père en se réappropriant une déclaration de paternité (le rituel du baptême). Autrement dit, la diffraction identitaire opérée par l'éclatement du nom propre a paradoxalement un effet instituant. L'écriture ré-établit la permanence de la filiation. L'onomastique fonctionne donc de façon contradictoire comme opérateur d'identification entre l'héroïne et l'auteure, et renoue ainsi avec la dimension autobiographique de l'œuvre. Par exemple, le prénom Steve que l'héroïne adopte comme support de ses performances de masculinité et inspiré du nom de l'acteur américain Steve McQueen est un imago paternel : « Oui, je veux encore les chaussures de mon père. Celles qui nous séparent toujours. Celles de Redford, de McQueen et de Hoffman. »⁹³ Cette interdépendance entre référentiel - les prénoms ont leur racine dans l'enfance - et fictionnel - les procédés d'auto-nomination sont rendus possibles par l'écriture, est ce qui caractérise l'autofiction selon Serge Doubrovsky : « L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de créer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie (...) C'est littéralement et littérairement une réinvention »⁹⁴.

Les procédés d'auto-engendrement effectués par le nom propre (se baptiser Brio, Ahmed, Steve) ont donc deux effets contradictoires : d'une part ils fractionnent l'identité auteur-narrateur-personnage et déstabilisent leurs relations d'équivalence, d'autre part ils confirment l'identité auctoriale et renforcent la référentialité en exacerbant la centralité du nom propre pour la lecture du texte. Or, la forte référentialité du nom propre est précisément ce qui vient déstabiliser le nom d'auteur comme garant d'une identité stable et immuable. La pluralisation des noms propres déjoue, pour reprendre les termes de Paul Ricoeur, l'attente d'une « identité *idem* » garantie par le nom propre, c'est-à-dire d'une identité instituée comme « mêmeté »⁹⁵. Plus encore, c'est la valeur d'origine du prénom « Nina », et par conséquent du genre féminin, qui est remise en cause. L'auto-nomination est une façon de résister à l'assignation de genre imposée à la naissance et confirmée par le corps social : « Brio contre la femme qui dit : Quelle jolie petite fille. Tu t'appelles comment ? Ahmed. Sa surprise. Mon défi. Sa gêne. Ma victoire. Je fais honte au monde entier »⁹⁶. Il est évident que la motivation de l'acte de dénomination est indépendante de l'identité du porteur, autrement dit

92 *GM*, p.50.

93 *Ibid.* p.51.

94 Serge Doubrovsky, *Jeannelle*, pp.63-64. Cité dans Karla Cynthia Garcia Martinez, *Enjeux identitaires dans Garçon manqué et Mes Mauvaises pensées*, op cit.

95 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Point, 1990.

96 *Ibid.* p.51

que l'attribution d'un prénom ne détermine en aucun cas des caractéristiques figées chez le porteur. Mais le lien entre le signifiant et la référence peut être exploité dans la fiction. C'est un des enjeux récurrents de l'onomastique que de travailler de façon ludique l'adéquation entre le signifiant et la référence. Et, les noms propres de *Garçon manqué* sont signifiants en termes d'éthnicité et de genre : Ahmed diffère de Nina par le genre et l'éthnicité, Brio et Steve également, bien qu'ils empruntent à des imaginaires culturels différents, algérien, italien et américain⁹⁷. L'interdépendance entre nom propre et identité (Ahmed = masculin et algérien) contribue non pas à déconstruire l'identité ethnique et de genre de l'auteur(e) mais à la pluraliser. La codification culturelle du prénom participe d'une identification auctoriale à une ou plusieurs cultures. Dans *Est-il je*, Philippe Gasparini cite par exemple un procédé proche chez Serge Rezvani dont le personnage de son autobiographie *Années-lumière* porte quatre prénoms liés à quatre cultures⁹⁸. Cependant, dans *Garçon manqué*, les prénoms ne sont pas donnés dès l'origine. Ils résultent tous d'un processus de nomination et sont rendus visibles en tant que processus. Les prénoms ne véhiculent pas des identités autonomes et indépendantes l'une de l'autre. Leur statut est relationnel : « Nina est la maladie d'Amine. Brio est le frère d'Ahmed. Nina est la mutilation de Yasmina. »⁹⁹. Il pourrait être induit de ces relations que le prénom « Nina » est inscrit comme causalité première et Ahmed et Brio comme nominations secondaires et simplement réactives. Or, la phrase démultiplie les liens de causalité et rend difficile l'identification d'un prénom initial. D'autre part, le récit révèle que Nina n'est pas le nom de naissance. Seul le passeport et la carte d'identité, et l'ensemble des papiers officiels, gardent la trace du prénom « d'origine » : « Que je garde autour de mon cou la pochette d'Air Algérie. Au cas où. Que je porte sur ma poitrine toute ma vie. Yasmina Bouraoui. La Résidence. 63-22-92. Alger, Algérie. »¹⁰⁰ Contrairement aux autres dénominations, Yasmina n'est pas investie ou revendiquée par le « je ». Sa mention intéresse principalement par son caractère auto-référentiel, car elle engage le lecteur à évaluer l'authenticité de l'identité auctoriale. Ainsi, le prénom comme « original » est dépossédé de toute valeur signifiante, et l'auteure s'affirme au travers de l'onomastique comme dès le départ imposteur et inauthentique. De là, l'identification d'un genre ou d'une culture antérieure à l'autre est rendue impossible.

97 L'italianité du prénom Brio n'est pas explicitée, mais elle est assez probable, car le troisième et dernier volet de *Garçon manqué* prend place en Italie, territoire où la narratrice « retrouve une harmonie ».

98 Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op cit.

99 *Ibid.* p.64.

100 *Ibid.* p.96.

II.1.2 Vérité vs. mensonge, essence vs. artifice : mises en tension des valeurs assignées au référentiel et à la fiction - les enjeux de la transgression

Le détour par le référentiel, ainsi que l'a écrit Philippe Lejeune, n'est pas pertinent pour déterminer si un récit relève de l'autobiographie ou non¹⁰¹. D'abord, la « véracité » des faits rapportés ne peut faire l'objet d'une vérification infaillible. L'auteur peut en effet mentir, transformer, ou rendre compte partiellement d'une expérience vécue ; un récit autobiographique ne peut jamais être entièrement « conforme aux faits », puisqu'il fait intervenir une subjectivité à la mémoire nécessairement fragmentaire, non-linéaire, et que la sincérité des déclarations ne peut être « objectivement » évaluée : sincérité et vérité, si tant est qu'on accepte l'idée d'une « vérité » extérieure au sujet qui la pense, sont dissociées par les théoriciens de l'autobiographie. Ensuite, les œuvres classifiées parmi les fictions peuvent elles-mêmes être inspirées de la vie des auteurs, mais la présence implicite d'événements vécus au sein d'une fiction n'autorise pas pour autant une méthode critique fondée sur l'étude biographique comme l'avait préconisé Sainte-Beuve en son temps. La critique biographique fut d'ailleurs pertinemment critiquée par Marcel Proust dans son essai *Contre Sainte-Beuve*, alors que les spécialistes de Marcel Proust suggèrent que les personnages de *La Recherche* comme le baron de Charlus ou Albertine Simonet ont certainement été inspirés de personnes réelles. Mais, à nouveau, l'appel à l'extérieur du texte pour étayer l'analyse littéraire est pourfendue, en particulier par les structuralistes. Bien qu'il semble que le référentiel (le réel et l'histoire) et la fiction (la littérature) ne s'excluent pas l'un l'autre, cette affirmation est encore discutée parmi les théoriciens littéraires. Une spécialiste en narratologie comme Dorrit Cohn estime par exemple que l'entrée dans le terrain de la fiction exclut d'emblée et irrévocablement le domaine du référentiel¹⁰². Cette théorie de la fiction est contestée par le théoricien post-moderne Thomas Pavel qui voit dans cette distinction radicale une forme de « ségrégationnisme », préférant concevoir la référence en termes de degrés et de variantes¹⁰³. Si je me rapproche davantage des conceptions de Thomas Pavel et que je ne pense pas qu'il soit souhaitable d'exclure par principe le référentiel de la fiction et réciproquement, il n'en reste pas moins que la frontière réel/fiction imprègne les représentations collectives, et qu'elle est même nécessaire aux classifications génériques. Or, la séparation radicale entre réel et fiction pose problème pour les récits de l'intime. Les récits de soi sont certainement des genres pour lesquels l'affirmation d'une séparation entre réel et fiction est loin d'être évidente, car bien qu'ils investissent le « terrain de la littérature », la présence du référentiel est un prérequis pour la reconnaissance du genre.

101 Philippe Lejeune, *Pacte autobiographique*, « Introduction », op cit.

102 Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Claude Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 2001.

103 Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Thomas Pavel (trad.), Paris, Seuil, 1988. Edition originale : 1986 *Fictional Worlds*, Harvard University Press.

Dans *Garçon manqué*, les oppositions dichotomiques faites entre réel et invention, essence et artifice, vérité et mensonge pour distinguer la « naissance » ou « l'origine » des inventions de soi autorisées dans et par l'écriture, sont donc sans aucun doute tributaires des modalités énonciatives des récits de l'intime, au sein desquels la valeur de vérité ne cesse pas d'être pertinente. Dans *Garçon manqué*, la force de ces dichotomies est telle qu'elle construit non seulement les représentations et les catégories lexicales, mais qu'elle structure également les phrases, dans lesquelles se jouent parfois des oppositions rythmiques et des parallèles syntaxiques : « Être un garçon, inventé, avec la grâce de sa fille, qui existe. »¹⁰⁴. Dans cette phrase, la masculinité est présentée comme un artifice, une fiction superposée à un genre féminin conçu comme *réel*. Plus encore, l'adoption et la revendication d'un prénom masculin est abstrait des réalités corporelles qui le précèdent. L'auto-nomination semble être « pur » langage et « pure » abstraction, et s'affirme *contre* un corps autrement déterminé : « Brio contre mon corps qui me fait de la peine »¹⁰⁵. L'affirmation d'un substrat de réalité résistant à l'invention et à l'auto-engendrement fait appel à l'extérieur du texte, et au nom d'auteure en tant que nom genré. Le lecteur est implicitement invité à confirmer le genre « original » du scripteur en vérifiant la signature, et à confirmer l'inscription originaire d'un corps sexué. La persistance d'un régime de vérité pour l'écriture du genre approche *Garçon manqué* de la rhétorique des récits de soi et du témoignage, rhétorique supposée être absente par définition de la fiction. Comme l'a écrit Gérard Genette, c'est la suspension du jugement qui caractérise l'énoncé de fiction : « L'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, « possible »), ou est à la fois vrai et faux : il est au-delà ou en-deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique »¹⁰⁶. Cependant, quoique la question du vrai et du faux continue de compter dans *Garçon manqué* pour l'analyse du genre (féminin/masculin), l'auteure-narratrice déroge à la clause de sincérité exigée par l'autobiographie. En effet, ce qui distingue l'autobiographie des autres récits de l'intime, selon Philippe Lejeune, c'est le pacte de « véracité » scellé entre l'auteur et le lecteur, c'est-à-dire la promesse faite dans le récit de la sincérité de l'autobiographe¹⁰⁷. L'exemple canonique le plus souvent cité est le passage liminaire des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Or, dans *GM*, la valeur de transparence censée être assurée par l'autobiographe est ostensiblement transgressée par le scripteur. Les performances de masculinité, les processus d'auto-engendrement et d'auto-nomination sont assignés au domaine de l'invention, de la fictionnalisation de soi, et opposés en cela à un ensemble de signes (textuels et

104 *GM*, p.50.

105 *Ibid.*

106 Gérard Genette, *Fiction et Diction*, op cit, p.20.

107 Philippe Lejeune, *Pacte autobiographique (Le)*, « Introduction », op cit.

corporels) originels, de « naissance », que l'auteure-narratrice fait dépendre du domaine du « réel ». La conservation voire l'exacerbation d'un système binaire de valeurs naturalistes permet de rendre compte de l'enjeu transgressif d'un travail à la fois réflexif et politique : transgression des limites génériques de l'autobiographie par la revendication d'une « littéarité » ou d'une « fictionnalisation » qui va de pair avec la transgression des limites dites ontologiques du genre assigné à la naissance. En mettant en tension deux régimes d'intelligibilité qui s'excluent l'un l'autre, l'authentique et l'artificiel, l'auteure-narratrice fait de la dimension méta-textuelle de son écriture un acte politique. Le langage, en tant qu'outil spécifiquement littéraire, est conçu comme une force agissante, un pouvoir violent de négation et de dénaturation, voire un instrument de meurtre : « Nous n'y pouvons rien. Nina, verrouillée de l'intérieur. C'est moi qu'il faut sauver. Me faire parler de force. Parle Ahmed ! Parle, Brio ! Seul le langage sauve. Où es-tu Yasmina ? Noyée, écartée, en-dessous. Une femme étouffe »¹⁰⁸. Le meurtre de « Yasmina » est ici avant tout un acte de langage, et « l'assassinat » est dû à la substitution du prénom de naissance (inscrit sur sa carte d'identité) par d'autres, Nina en tant que pseudonyme auctorial, et Ahmed et Brio. Cette mise en scène d'une fictionnalisation de soi consomme la séparation d'avec le genre autobiographique, et affine le récit à ceux qui font de « l'aventure du langage » une motivation centrale du récit de soi¹⁰⁹. Si l'on lit *Garçon manqué* en restant attentif au déploiement lexical d'une économie de valeurs dichotomiques, ce sont l'ensemble des scènes de travestissement, de performances de genre et performances culturelles qui peuvent être ramenées au processus de fictionnalisation caractéristique de l'autofiction. Le passage suivant par exemple associe implicitement le travestissement à une nouvelle naissance, qui passe par « l'effacement » d'un corps sexué, et « l'oubli » comme le rejet du désir originel, à savoir le désir hétérosexuel : « Je me déguise souvent. Je dénature mon corps féminin. Ainsi j'oublie la voix de l'homme. Ainsi j'efface ses mains douces sur mon visage. Ainsi je nie son intention. »¹¹⁰. Certes, l'homme auquel il est fait référence désigne l'inconnu qui a tenté de la kidnapper, mais le fait que le personnage reste anonyme est aussi un moyen de désigner l'ensemble des hommes hétérosexuels dont elle rejette « l'intention », autrement dit le désir. La pratique du travestissement, en tant qu'elle *défigure* un sexe et un désir conçus comme originels, est nécessairement représentée dans son immoralité. Plus encore qu'acte de négation du genre et du désir originaux, elle représente l'étendue du règne du mensonge et de l'imposture. Ainsi, il est noté quelques lignes plus loin : « Je plaque mes cheveux en arrière. Je porte un sifflet autour du cou. Je

108 *GM*, p.64.

109 Serge Doubrovsky, *Fils (Le)*, Paris, 2001. Serge Doubrovsky est l'inventeur du terme « autofiction ». Voici la fameuse phrase où il distingue autobiographie et autofiction : « Autobiographie ? Non. Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction ».

110 *GM*, p.49.

porte un faux revolver dans ma poche du cou. »¹¹¹ Les performances de masculinité auxquelles s'adonne la protagoniste sont décrites comme des mascarades, des jeux au sein desquels les signes de la masculinité (le revolver) ne sont que de « faux » accessoires. L'inventivité de la protagoniste et de l'auteure-narratrice ne semble donc pas remettre en cause l'essentialité du genre féminin et du désir hétérosexuel. Par analogie, c'est le travail de fictionnalisation qui échoue à effacer entièrement le réel et les déterminismes de « naissance » et ne peut donc que s'inscrire comme force oppositionnelle. Le désir lesbien et les performances de masculinité semblent rencontrer une résistance substantielle dans un corps sexué et sexualisé « à l'origine ». L'auteure emploie ainsi le langage de l'erreur, du déni et l'image du masque pour rendre compte du désir lesbien dessiné en creux dans les pratiques de masculinisation : « Puis je retrouve l'inconnu. Ses traits derrière mes traits. Son masque sur mon masque. Je me travestis. Seule. Sans ma sœur. Sans Amine. C'est une négation. C'est un jeu. Je montre le secret à l'extérieur de ma chambre. C'est le silence des autres qui révèle l'erreur. »¹¹². Définir le désir lesbien comme masque et l'expliquer par le rejet de l'homme est un des arguments homophobes que Judith Butler déconstruit dans *Ces corps qui comptent* en montrant que cette forme de stigmatisation est une manière de réaffirmer la vérité et l'originalité du seul désir hétérosexuel :

Ces diagnostics supposent que le lesbianisme résulte d'un échec de la machine hétérosexuelle, de sorte qu'on continue à attribuer à l'hétérosexualité la place de « cause » du désir lesbien : ce désir est représenté comme l'effet fatal d'un déraillement de la causalité hétérosexuelle. De ce cadre d'interprétation, le désir hétérosexuel est toujours vrai, et le désir lesbien est toujours et exclusivement un masque, à jamais faux.¹¹³

Cependant, si les performances de masculinité relèvent du domaine de l'inauthentique et sont décrites comme soumises à une causalité première et enracinée - un corps de femme - cela implique que le « je » s'affirme au travers de ces pratiques en résistance à une idéologie naturaliste. L'extrémité du jugement moral qui pèse sur ces pratiques est à la mesure de leur transgression. Or, cette transgression est non seulement réitérée, mais elle est surtout revendiquée dans sa négativité. L'économie de valeurs qui distribue la valeur de vérité au désir hétérosexuel et au corps sexué et la valeur d'inauthenticité ou d'imposture au désir lesbien et à la masculinité de la protagoniste est constamment combattue par le « je » qui tente d'affirmer « sa vérité ». Autrement dit, dans *Garçon manqué*, la « vérité » du genre, mais également de l'ethnicité, est avant tout dépendante de rapports de pouvoir et d'une guerre de légitimité. C'est bien un régime de « savoir-pouvoir » que l'on voit se dessiner dans les échanges entre l'homme inconnu et le jeune personnage¹¹⁴. Un court passage en

111 *Ibid.*

112 *GM*, p.49.

113 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.135.

114 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, 1.volonté de savoir*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1994.

particulier traduit bien les jeux de pouvoir noués dans la rencontre : « Il dit: Tu es belle. Je suis encore une fille. Pour lui. Il dit : Viens avec moi. »¹¹⁵. Ici, le style saccadé permet de rendre compte de la progression d'un raisonnement en le déroulant par étapes. La « vérité » de son genre est d'abord rapportée de façon absolue (« Je suis encore une fille »), puis est immédiatement réduite au point de vue de l'interlocuteur (« Pour lui »). Aussi, l'importance accordée dans *GM* au langage de la vérité et du savoir (Les syntagmes Je sais/Tu sais/Il sait sont parfois utilisés frénétiquement) ne doit pas être dissociée des enjeux de pouvoir qui les sous-tendent. Le sujet de la narration et de l'énonciation réarticule ces valeurs de manière à s'opposer aux récits de vérité imposés, à se réappropriier le langage de la vérité et à affirmer la souveraineté de l'auto-détermination sur les déterminations extérieures. Finalement, il n'y a de « vérité » du genre et de l'ethnicité que celle revendiquée par le « je » : « Chercher la mer. Chercher la sensation du Rocher plat. Chercher la vérité. Ma vérité algérienne »¹¹⁶. Cela ne signifie pas pour autant que les signes textuels (choix de prénoms masculins et algériens) et narratifs de masculinisation et d'algérianisation du sujet soient vidés de toute signification, mais que leur validation - leur légitimation devrais-je dire - est assurée par la surdétermination d'un « je » volontaire qui se place en rébellion contre les signes assignés à la naissance : « Je deviendrai un homme pour venger mon corps fragile ». Le devenir-homme dessine un programme de vengeance et de réappropriation du corps.

II.1.3. Parodier l'opposition dichotomique vrai/faux genre, de transparence et d'artificialité

En tant que genre littéraire, la parodie demande à être activée lors de la réception, comme dans les autres formes d'intertextualité. L'hypotexte a en effet besoin d'être identifié par le lecteur pour qu'il puisse reconnaître une quelconque transformation parodique : « Qui dit parodie dit clin d'œil entre narrateur et lecteur. La parodie implique en effet un pacte discursif, établi de façon implicite, qui fonctionne surtout au niveau de la réception (...). La parodie établit une élite en désignant par des signes (Barthes : « signaux de parodie ») un jeu de références »¹¹⁷. Autrement dit, le texte qui travestit (la parodie) et le texte travesti (l'hypotexte)¹¹⁸ sont noués de telle façon que l'un ne se comprend pas sans l'autre. En outre, c'est à une déterritorialisation, une décontextualisation du texte « original » que la parodie invite. Grâce à sa forme réflexive et sa fonction ludique, la parodie détrône des textes littéraires canoniques, mais aussi, si l'on reprend la définition bakhtinienne, des

115 *GM*, p.43.

116 *Ibid.* p.156.

117 David Powell, « Une fausse note : la parodie chez Georges Sand », *Corps, décors : femmes, orgie, parodie*, Catherine Nesci (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1999.

118 Je décline ici le terme de « travestissement burlesque » que Sangsue donne de la parodie. Cité par Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie*, [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 03 mars 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/372>.

langages sociaux. Les textes et les discours que la citation parodique « transcontextualise » perdent leur autorité pour être moqués, de façon ludique et/ou critique¹¹⁹. Mais la parodie n'est pas la propriété de la littérature, et peut être élargie à toute forme d'imitation burlesque d'un « modèle » dont le statut d'original est par-là même remis en question. Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler s'appuie sur la notion de parodie pour analyser les effets dénaturalisants des performances *drag* sur le genre : « En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même - ainsi que sa contingence. »¹²⁰ Les performances *drag* ne sont donc pas les imitations d'un genre original. Les identités *drag* remettent en cause l'idée même d'original dans le genre, en faisant perdre le sens de ce qui est « naturel ». Elles ont pour effet de rendre le genre à une parodie généralisée : « la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original »¹²¹. Pour analyser *Clèves*, je me servirai à la fois de la notion butlerienne d'identité de genre performative, de celle de « parodie du genre » et des critères définitionnels de la parodie littéraire. En effet, dans *Clèves*, l'écriture parodique interroge réflexivement la naturalité de l'idéal féminin en tournant en dérision les actes, les gestes qui forment un désir d'incorporation d'une féminité blanche et hétérosexuelle idéalisée. L'effet de réel, ou pour le dire en terme butlerien, « l'apparence de la substance » produite par des actes performatifs est précisément ce que *Clèves* révèle à sa construction en montrant la précarité et l'instabilité. La norme de genre non seulement prête ainsi à rire, mais elle est aussi sujette à des détournements et à des renversements. D'abord, dans *Clèves*, l'idée d'un genre expressif, c'est-à-dire d'un genre qui traduirait un sexe et par là même exprimerait une vérité intérieure, est tournée en ridicule. L'idéal de transparence est l'objet même de la parodie, si bien que la dichotomie entre genre intérieur et extérieur, entre un genre transparent (correspondance entre sexe et genre) et artificiel n'est plus lisible. Plus encore, *Clèves* invite à lire les différents processus d'identification à l'idéal féminin blanc hétérosexuel comme un vaste théâtre au sein duquel les acteurs - et en l'occurrence l'actrice (Solange) - s'amuse à constamment composer et décomposer son rôle. *Clèves* défait ainsi la frontière entre le domaine de l'imaginaire et du réel en montrant que la « vie réelle » et l'identité sont affaire d'invention et d'imagination.

II.1.3.1. Dérider l'idéal de vérité intérieure du genre et le fantasme d'achèvement

Parmi les nombreux fantasmes qui hantent régulièrement Solange, beaucoup sont orientés autour du « devenir femme ». Le vocable même, « femme », est apparenté à un nombre incalculable de représentations, des plus crasses et aux plus éthérées, et l'un des fil rouge de la narration consiste

119 Yen-Mai Tran-Gervat, op cit. Il synthétise la définition de la parodie donnée par les formalistes russes comme une « citation « transcontextualisée » de textes ou procédés littéraires ».

120 Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme de la subversion*, op cit, p.261

121 *Ibid.*

à retranscrire ce désir d'identification et d'incorporation d'une féminité idéalisée. Or, les représentations, dans *Clèves*, sont indissociables du langage qui les produit et qui est constitué d'une foule de mots et d'expressions stéréotypés. Aussi, les efforts d'incorporation de l'être femme sont aussi des essais d'appropriation d'un langage ritualisé supposé rendre compte d'une féminité en substance. Lorsque Marie Darrieussecq met en scène les fantasmes du « devenir femme », elle travaille donc, de façon parodique, avec et sur le langage du sens commun, et notamment sur la mystification de la catégorie femme. Cette écriture réflexive est un outil puissant de déréalisation de la norme de genre. Elle vient ainsi déterrer les incohérences et les failles entre l'idée d'une « femme en substance » et la multiplicité des pratiques et des fantasmes de sa protagoniste, qui sont toutes irréductibles à un être. Par ailleurs, le « désir d'être une femme » est associé aux problématiques de l'adolescence, et aux projections constamment répétées dans un devenir adulte. Le passage suivant, qui rapporte les désirs de Solange, est à ce titre explicite : « Être à beaucoup plus tard. Dans un mois, dans un an, dans deux ans, dans trois ans. Avoir seize ans. Avoir dix-huit ans. Attente insupportable. Être adulte. Ce qui s'appelle une femme. Savoir de quoi la vie est faite, à quoi ma vie ressemblera, qui je serai. » Cet extrait est assez représentatif du travail de Marie Darrieussecq sur la temporalité, c'est-à-dire d'une temporalité composée de strates, et irréductible à des temporalités passés et futures séparées les unes des autres. Ici, l'infinitif rend compte d'une temporalité future, mais d'un futur conçu dans son étanchéité et sa finitude. L'avenir, à savoir ici le devenir adulte et le devenir femme, est conçu dans une forme de totalité close sur elle-même. En cela, l'infinitif traduit ici un fantasme d'objectivation. Mais le terme de « femme », en tant qu'il exprimerait une essence, est introduit de façon critique à l'intérieur d'une forme ritualisée du langage : « Ce qui s'appelle une femme ». Alors que l'avenir semble d'abord se donner à lire dans son étanchéité, il apparaît en fait investi toujours déjà d'un langage ritualisé dont le passage donne une citation re-contextualisée. Contrairement à ce que pourrait supposer une lecture littérale de certains passages, *Clèves* n'invite pas à visiter les profondeurs de l'être femme. Au contraire, le devenir femme, quoiqu'il constitue indéniablement un fantasme, est toujours remis à plus tard, reporté par la narration. Le parcours de Solange, ses pensées, ses désirs, sont ainsi écrits en relation avec une trajectoire exemplaire, et l'un des enjeux de la narration consiste à dramatiser les différences voire les contradictions entre ce que Solange attend des vérités censées être révélées par le genre, et les situations qu'elle affronte ou les sensations qu'elle éprouve. Elle attend notamment de certaines situations qu'elles viennent confirmer un genre, c'est-à-dire la supposée vérité de son genre. Mais le récit montre précisément que les fantasmes retranscrits dans les expressions toutes faites ne se superposent jamais entièrement aux situations. Par exemple, face au pompier rencontré au Milord, la boîte du village, Solange essaie de stabiliser le moment vécu en l'identifiant à un moment clef du récit normé d'une

jeune fille : « Ça y est. Ça va arriver. Si la boîte ne prend pas feu, si Monsieur Bihotz ne surgit pas armé d'une hache ou si son père n'atterrit pas au milieu de la piste, ça y est, elle va *sortir avec un garçon*. Et peut-être plus, plus loin, parce que deux mains l'attrapent aux fesses, l'attirent vers le loup du tee-shirt, deux mains la hissent fermement sans plus se soucier du rythme de la musique... »¹²². Les courtes phrases, « ça y est » ou « ça va arriver » expriment ce désir d'achèvement et l'attente d'une révélation que contiendrait l'expression « sortir avec un garçon », d'ailleurs distanciée par l'italique qui visibilise l'effet citationnel. Mais l'expression est immédiatement débordée par la situation, et le sentiment d'achèvement remis à plus tard, à « plus loin ». Plus encore, les sites d'identification fantasmatiques produits par le genre sont loin de toujours fonctionner, comme le montre le passage suivant dans lequel la catégorie femme est invoquée de façon performative par Solange : « Elle se renverse et gémit : elle est belle, désirable, une femme, une femme avec toi, je me suis sentie faamme comme dans cette chanson qu'adore sa mère, elle se cambre un peu plus et ses cheveux s'accrochent aux essuie-glaces, aïe, il la bourre plus fort (...) Elle a beau se voir elle-même et regarder la scène et multiplier les images et être à la fois Arnaud et cette femme *offerte*, elle n'arrive à rien, mais ce n'est pas grave, de toute façon il a fini »¹²³. L'emploi du vocable femme est ici détaché de tout caractère psychologisant, car il n'est introduit qu'en tant que catégorie discursive ré-investie par Solange dans une situation qu'elle tente d'appréhender par l'intermédiaire de cette catégorie d'intelligibilité. L'effet de réel est déstabilisé par la mise en valeur d'un effet citationnel : les expressions d'où Solange tire ses représentations sont extraites d'une chanson (« une femme avec toi »), et d'expressions ritualisées (« femme *offerte* »). La déformation du mot (« faamme ») est représentative d'un travail de stylisation parodique du langage de l'être-femme ; et l'utilisation du démonstratif (« cette femme») assigne le genre comme expression et comme catégorie d'intelligibilité au domaine des représentations. Si le passage est certainement cruel - Solange est tout de même en train d'être « bourrée » par Arnaud, il prête également à rire, non directement des personnages, mais de la désacralisation d'un idéal incorporable. Comme l'énonce Judith Butler à propos des effets de la dénaturalisation du genre, « perdre le sens de ce qui est « normal » peut devenir l'occasion rêvée de rire, surtout lorsque le « normal », « l'original », se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne peut incarner. C'est pourquoi on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation »¹²⁴.

L'un des objets de la parodie darriussecquienne porte en effet sur l'idée de vérité intérieure

122 *Clèves*, p.104.

123 *Ibid.* p.335.

124 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op cit, p.262.

du genre. Le langage de la vérité et de la profondeur du genre est démystifié en étant objectivé réflexivement comme rhétorique populaire ou mis en perspective dans des situations où son usage est invalidé voire ridiculisé. Les « vraies femmes » ne sont dans *Clèves* que les produits d'une rumeur généralisée ou d'un imaginaire collectif. Le langage de la vérité du genre est donc associé au domaine des représentations, produites par les magazines, le corps social, la littérature, et ensuite relayés par les adolescentes. Et, encore une fois, l'identification qu'ils réclament est distanciée par les interrogations de la protagoniste : « Mettre les mains elle n'ose pas, il paraît (Nathalie) que les vraies femmes jouissent sans les mains (même *comme ça* ?) »¹²⁵. Il me semble que Marie Darrieussecq trouve l'une de ses utilisations parodiques du genre les plus réussies lorsqu'elle superpose dans un même extrait deux esthétiques opposées, de la surface et de la profondeur. En effet, l'idéal de profondeur est souvent invoqué par Solange au milieu d'une scène où le genre est l'objet d'une explicite théâtralisation. L'idée contradictoire d'une identité révélée en profondeur par l'artifice prête nécessairement à rire, et suggère d'appréhender le genre au sein d'une performance généralisée. Au milieu du roman, Solange se retrouve au mariage du cousin de Monsieur Bihotz, sa nounou. C'est moins la cérémonie du mariage en tant que tel que l'enjeu scénique d'un rituel social qui intéresse l'auteure. Les adolescents qui s'y retrouvent redoublent d'énergie pour trouver le mot ou l'expression qui fera mouche. Le surnom qu'Arnaud donne à Solange, « Angie », lui plaît tellement qu'elle a l'impression d'avoir été révélée par lui. Le comique de ce sentiment mystique entretenu par Solange apparaît d'autant plus clair lorsqu'on connaît le personnage antipathique qu'est Arnaud :

Elle se lève et se dirige entre les tables, vers lui.

Qui s'exclame : "Angie !"

Il prononce Heyndjiii.

Personne ne l'a jamais appelée comme ça.

C'est tellement sexy et rock'n'roll. Tellement autre chose que Solange. Tellement *ça*. C'est le nom de cette fille qui est cachée en elle, enfouie sous la fille poisseuse pleine de choux. Angie que lui, Arnaud, est capable de voir.

Et apparemment, Lætitia aussi. Inexplicablement amicale. Comme si elles se connaissaient depuis toujours. Ou plutôt, non - au contraire - comme si Lætitia la découvrait, Angie, la fille derrière Solange. Instantanément complice - ah la nullité de cette soirée et combien c'est nul de se marier (...) Tellement libre, cette Lætitia. Tellement non conventionnelle.

Il faut qu'elle arrête avec les tellement. Généralement, avec les mots en -ment. Angie est une fille cool et libre qui n'a aucun tic de langage et qui s'en fiche royalement de la mode, la mode c'est de la dictature.¹²⁶

Les prétentions de Solange à la singularité sont ici presque entièrement parodiées. Alors que la scène est saturée de codes sociaux des plus conventionnels et normés (codes vestimentaires, référence musicale *mainstream*), que le discours intérieur de Solange est ponctué de tics de langage (« Tellement autre chose que Solange. Tellement *ça* »), l'apologie de l'anti-conventionnalité par les

¹²⁵ *Clèves*, p.216.

¹²⁶ *Ibid.* pp.232-234.

adolescents est presque à lire de façon antiphastique. L'auteure s'amuse à révéler les contradictions du langage adolescent, à la fois très normé et appelé par la révolte. L'idéal d'authenticité est démenti dans et par un langage très codifié. Par ailleurs, le passage déconstruit l'idéal de profondeur et de transparence véhiculé par Solange en insistant à l'inverse sur la théâtralité des relations entre les personnages. L'essentialisme projeté par Solange est objectivé et parodié grâce à un comique de situation : il apparaît contradictoire de penser être « révélée » ou « découverte » par un surnom donné à l'envolée, c'est-à-dire par un strict artifice. Et l'extrait va plus loin en reversant complètement la logique essentialiste. En effet, Solange trouve dans le prénom Angie l'occasion de s'identifier à un personnage et d'essayer par-là même d'incarner un rôle de fiction. La frontière entre genre « réel » et genre « fictif », entre un genre « intérieur » et un genre « extérieur » est de ce fait déstabilisée, puisque les situations « réelles » sont déjà investies de rôles de composition. Dans les scènes amoureuses, l'esthétique de la surface est privilégiée au détriment d'une esthétique de la profondeur. Le topos du regard amoureux, supposé révéler les amants à une entente mutuelle, est détourné de façon à visibiliser des normes de genre hétérosexistes : « Il la regarde au fond des yeux comme si un tunnel menait jusqu'à l'intérieur d'elle, des orbites au vagin où sa rondelle est toujours en place »¹²⁷. La féminité normative n'est jamais entièrement incarnée par Solange, mais est plutôt un idéal auquel elle se mesure. L'enjeu pour Solange en terme de genre, est de *passer pour*, d'*avoir l'air*, de paraître le plus vraisemblablement et idéalement féminine. Le genre féminin normatif, en tant qu'il est distancié, est de là susceptible d'être critiqué. L'une des critiques les plus récurrentes du roman vise le principe d'injonction contradictoire : devoir d'être simultanément « pute » et « pucelle », « sexualisée » et « virginale ». A nouveau, l'idéal d'achèvement et de transparence est formulé par Solange au moment où elle tente de mimer face à Arnaud la féminité telle qu'elle est idéalisée. Le lexique du paraître côtoie ainsi celui de l'être :

Elle essaie d'avoir l'air le plus *cool* possible. L'air de l'avoir fait des tas de fois, sans être *pute* pour autant. Ni pute ni pucelle. Pure. L'air hypersensuelle mais fragile comme Kim Wilde. L'air de ne pas avoir bu. Elle hoquette encore un peu de rire. Ce regard... Tout Arnaud est là. Ce visage qui se penche. Et ce parfum, leur passé, leur histoire qui revient...
« C'est quoi ce truc violet que tu as sur les cils ? »¹²⁸

Comme le montre cet extrait, avec les réflexions de Solange et la réaction d'Arnaud, il ne s'agit pas dans *Clèves* de moquer en tant que tel les performances de genre de Solange, ou même de ridiculiser les fantasmes hétéronormatifs, car la critique vise plutôt l'idéologie hétérosexiste qui les sous-tend. En outre, le traitement parodique du genre n'a pas voie à ridiculiser la protagoniste, mais bien la normativité du genre. La démultiplication des effets citationnels, dont il est donné ici un

127 *Ibid.* p.171.

128 *Ibid.* p.234.

exemple (distanciation par l'italique, citation d'une icône de la féminité « hypersensuelle ») rend impossible toute évaluation du genre en terme de vrai ou de faux. L'idée qu'Arnaud puisse être *authentiquement* exprimé par un rire et un regard est démenti immédiatement par sa réaction et la vérité du genre est explicitement ramenée au domaine du fantasme. *Clèves* renverse la logique de vérité du genre en dramatisant, pour reprendre le vocabulaire butlerien, des « effets de vérité » : « Si la vérité intérieure du genre est une fabrication et si l'idée qu'il y aurait un vrai genre est un fantasme construit et inscrit à la surface des corps, alors il semble que les genres ne peuvent être ni vrai ni faux, mais produits comme les effets de vérité d'un discours de l'identité première et stable. »¹²⁹ La déconstruction du principe de vérité est même étendue à l'ensemble des relations entre personnages. Les relations, qu'elles soient de genre ou non, sont une suite de négociations irréductibles à une opposition radicale entre relation mensongère ou authentique. Solange n'est pas plus menteuse que les copines avec qui elle partage des anecdotes sexuelles. Comme elles, elle est soumise à de nombreuses injonctions de genre, dont celle de la nécessité d'être sexualisée, et qui la poussent à théâtraliser les récits de ses rapports sexuels, à exagérer certains détails, voire à les inventer. Un baiser échangé avec Lætitia se transforme ainsi une fois rapporté aux copines en une histoire spectaculaire et rocambolesque de pénétration lesbienne. Le désir de plaire, et d'être reconnue pour ce qu'elle voudrait incarner pousse Solange à se donner des prénoms qu'elle affectionne, ou de s'inventer des drames personnels. Ces récits de vie fantasmés qu'elle rapporte par bribes à tel ou tel garçon conduisent à des situations cocasses où ses récits l'obligent à continuer la mascarade : « Elle hésite à rentrer chez Bihotz ou chez elle. Où elle aura le moins de questions. Mais quand elle a donné son numéro de téléphone à Arnaud, elle s'est embrouillée (parents morts), a donné celui de Bihotz (*mon tuteur*) à mémoriser (Arnaud n'avait pas de crayon) »¹³⁰. Le roman étant écrit en focalisation interne, le récit peut osciller entre l'imaginaire et le vécu de Solange, entre ses fantasmes et la réalité sans que la séparation soit toujours visible. De nombreux passages combinent d'ailleurs scénarios fantasmatiques et événements vécus, si bien qu'il paraît parfois peu pertinent de distinguer radicalement les deux dimensions.

II.1.3.2. Le genre scénarisé : défaire les oppositions imaginaire/réel

Clèves encourage ainsi à lire les performances de genre comme autant de scénarios possibles, qu'ils soient virtuels ou actuels. La distinction radicale entre fantasme et réalité n'est pas ce vers quoi *Clèves* incline, car l'imaginaire informe les situations réelles et permet parfois de les orienter différemment, c'est-à-dire selon les modulations du désir de Solange. Si les fantasmes sont

129 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op cit, p.259

130 *Clèves*, p.170

également appréhendés par Solange en terme de degré de vérité, c'est que la vérité du genre n'est pas dépendante de faits objectifs, ou même d'une reconnaissance extérieure au sujet, mais d'une subjectivité, c'est-à-dire d'un sentiment de vérité. De même, les événements qui ponctuent le récit n'ont pas seulement une valeur objective - et la focalisation interne détermine leur subjectivation - mais sont évalués par rapport aux fantasmes et aux représentations élaborées par Solange. De là, le « réel » est déployé comme un vaste scénario oscillant entre virtualité et actualité. Pour le dire autrement dit, la projection de scénarios alternatifs révèle en négatif la dimension scénarisée du réel. Il n'est donc plus pertinent de dissocier ontologiquement les performances de genre réelles des performances de genre fantasmatiques. Le genre apparaît alors comme une fiction généralisée dont l'enjeu pour la protagoniste est de le rendre le plus vraisemblable possible. En parallèle du réel, Solange décline ainsi un monde au conditionnel, au sein duquel elle devient un sujet qui contrôle les événements, les dirige à sa guise ainsi qu'une metteuse en scène. Dans l'extrait suivant, elle s'imagine en héroïne d'un soir pour échapper à la monotonie d'un moment passé avec Monsieur Bihotz : « Elle serait bien allée à la mer. Rouler la nuit jusqu'à la mer. Elle aurait pu lui dire : je n'ai jamais vu la mer la nuit. ç'aurait été vrai, comme dans un film. Les vagues noires. Elle aurait eu ce sentiment, d'être enfin dans le bon film. »¹³¹ Les scénarios inventés permettent à Solange d'inverser des rapports de pouvoir, de reprendre le contrôle sur des situations qui lui échappent en s'érigeant en « maîtresse de la situation ». C'est le cas par exemple lorsqu'attendant désespérément près du combiné de Bihotz un appel d'Arnaud ne venant pas, elle orchestre elle-même un appel fictif, distribuant les répliques des acteurs à sa convenance. Or, les répliques ne sont pas puisées dans un imaginaire autonome. Elles sont construites à partir d'une combinaison de phrases déjà prononcées par Arnaud. Bien sûr, le fantasme de Solange est une parodie de roman de gare :

Elle soulève le combiné et fait le numéro en l'air. Comment tu vas ? Très bien et toi. Je pensais justement à toi. Je n'ai pas pu t'appeler parce que. Je repense à ta bouche et à tes seins. Si, ils sont magnifiques. Tu es très belle. Jamais aucune fille ne m'a fait bander comme toi. Tu es très prometteuse. Arrête tu vas me faire jouir. Jamais aucune fille. Tu es plus belle que. Arrête tu vas me faire jouir. Je t'aime. Est-ce que tu m'aimes. Je t'aime. Oui. Oui. (...) Il faut qu'elle arrête de se faire des films. Elle est vraiment *mégalo*. Pourquoi ce type carrément *lycéen* la rappellerait ?¹³²

Le réalisme n'est pas ce qui est recherché dans ce scénario. Avant de faire vrai pour le lecteur, les phrases passent pour vrai pour Solange, et stimulent son désir. En effet, les mots sulfureux d'Arnaud inscrivent en négatif le désir de la protagoniste. C'est le caractère pulsionnel de l'écriture qui interrompt les phrases pour ne sélectionner que les morceaux les plus fantasmatiquement percutants. Solange « se fait des films » en ré-écrivant des passages du roman de

131 *Ibid.* p.193.

132 *Ibid.* p.175.

façon à les faire correspondre à ses attentes. Par exemple, les phrases comme « Arrête tu vas me faire jouir » ou « Tu es très prometteuse » ont été prononcées par Arnaud lors de leur première rencontre. L'importance accordée aux fantasmes dans *Clèves* relève en quelque sorte d'une stratégie narrative compensatoire, en ce qu'elle permet des renversements de pouvoir. Les phrases impérieuses d'Arnaud sont ainsi objectivées dans les fantasmes de Solange. La porosité du monde réel avec le monde des fantasmes est un puissant facteur d'*empowerment* :

Il essaierait de lui voler un baiser et le pompier le balancerait par terre et le DJ et le barman seraient obligés d'intervenir, Arnaud le nez en sang, elle danserait encore puis elle accepterait de rentrer avec lui et elle l'attirerait contre ses fesses, bouche entrouverte et reins creusés, il soulèverait sa jupe et baisserait son collant de gym satiné et sa culotte (ou peut-être qu'elle aurait juste mis sa jupe prince de galles et une culotte) et il la *pénétrerait* sur le capot, elle serait juchée sur des talons et ça rendrait vraiment bien en se cambrant (mais si c'est un jean qu'elle porte, est-ce que c'est possible en baissant son jean ?) (...) et où serait le pompier (attention) et il la *posséderait violemment*¹³³

L'imaginaire a un rôle fondamental, car il joue des représentations d'une sexualité hétéronormative aux rapports de genre asymétriques, nourrie des images pornographiques (les talons hauts, la bouche entrouverte et les reins creusés) et de la littérature (« la *posséderait violemment* », extrait d'*Une vie* de Maupassant), pour les déposséder de leur pouvoir objectivant. Par ailleurs, dans cet extrait, le fantasme se nourrit du réel en combinant différentes situations vécues et différentes temporalités, à savoir la rencontre avec Arnaud et celle avec le pompier, à l'intérieure d'une même scène. Mais à l'inverse, l'imaginaire se distille également dans le réel, informant un langage et une gestuelle. De là, la frontière semble mince, et d'ailleurs parfois difficilement perceptible, entre des gestes réels informés par les fantasmes, et des fantasmes inspirés du réel. Les performances de genre auxquelles s'essaient Solange, qu'elles soient *réellement* ou *imaginaires* réalisées, sont des fictions à structure imitative, dont le degré de réalité dépend de la conviction et des émotions qui les investissent. La réalité objective des histoires qu'elle se raconte important peu au regard des performances de genre, *Clèves* invite à lire le genre comme une déclinaison de performances et de travestissement. Dans l'extrait cité ci-dessus, le vêtement est conçu comme un costume de scène, choisi stratégiquement en fonction des scènes imaginées. Mais les scènes d'habillement *réelles* sont également écrites comme des séances de travestissement. Dans l'extrait suivant, Solange est en train de se préparer avant d'aller chez Arnaud :

Air dramatique, casque à la main, debout d'un pied sur l'autre sous le soleil dans son ensemble noir (polo de son père + jupe droite avec chaînette dorée achetée aux Dames de France + mascara + borsalino noir trouvé à la cave, inusité mais spécial et porté avec le maximum de *naturel*). Air dramatique répété devant la glace mais qui exprime peut-être la vérité sur elle, elle a mis du noir parce qu'elle est *ténébreuse*, et une chaînette dorée parce qu'elle est chic - quel

133 *Ibid.* pp.191-192.

genre de fille est-elle *vraiment* et qu'est-ce qui est le plus cool, être *fracassée* ou *solide* - Solange est solide, Solange va mal, Solange est très équilibrée, Solange cache bien son jeu, Solange est perverse - elle repense aux *Martine* qu'elle lisait petite.
En noir parce qu'elle est orpheline et que le sang, si fuite, se verra moins.¹³⁴

Les lectures des vêtements et de la gestuelle en terme de degré de vérité ou de transparence, détache l'idéal de genre de son appropriation. Si Solange essaie de faire coïncider ses vêtements et ses gestuelles avec la projection de son moi idéalisé, en les réajustant l'un par rapport à l'autre, cela signifie que ses performances de genre ne sont précisément pas perçues de façon transparente. Le vêtement du quotidien apparaît en fait comme un travestissement. La dénaturalisation du genre opère non à partir de présentations de genre censées être plus visibles qu'une présentation de genre dite « normale », mais à partir du cœur de la norme de genre. L'écriture réflexive de *Clèves*, qui objective la norme de genre en révélant ses rouages, permet sa dénaturalisation. La réflexivité avec laquelle sont abordées les normes de genre m'amène à rejoindre Judith Butler en suggérant avec elle « que tout genre est semblable au travestissement, ou est un travestissement », et ce « au cœur du projet *hétérosexuel* et de ses binarismes de genre », ce qui revient à dire que « le travestissement n'est pas une imitation secondaire qui présupposerait un genre antérieure et original, mais que l'hétérosexualité hégémonique est elle-même un effort constant et répété d'imitation et de ses propres idéalizations »¹³⁵.

La déconstruction de la naturalité de la norme de genre est permise au sein d'un univers fictionnel qui déstabilise les frontières entre le territoire de l'imaginaire-fantasma et du réel. De même, l'être et le paraître sont confondus dans un récit qui insiste sur la théâtralité de la gestuelle et du langage des adolescents, ainsi que des relations qu'ils conduisent. Le caractère imitatif des normes de genre est bien sûr l'objet de l'écriture parodique. L'écriture révèle en effet les personnages à leur statut d'imitateurs, alors même qu'ils revendiquent l'originalité de leur pratique. Les propos que Lætitia tient à Solange synthétisent parfaitement ce processus de va-et-vient continu entre paraître et désir d'être : « Moi je m'imagine comme j'imagine que les autres m'imaginent et je prends le contre-pied. Je n'essaie pas d'être différente, je le suis, parce qu'être comme les autres pensent que tu es, ou vouloir être comme tu penses qu'ils pensent que tu es, c'est carrément frivole, futile »¹³⁶. La dynamique être-paraître qui prend ici des proportions vertigineuses, pourrait faire office de guide de lecture à l'ensemble du roman. *Clèves* rend en effet impossible toute lecture dichotomique entre le domaine du paraître et de l'être, autant que de l'imaginaire et du réel.

134 *Ibid.* p.202.

135 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, op cit, p.133.

136 *Clèves*, p.252.

II.2. Mises en perspective des rapports de pouvoir : affirmation d'un sujet volontaire versus parodie du sujet présumé neutre et libre

Dans *Garçon manqué* comme dans *Clèves*, le genre et la « race » sont pensés en termes de rapports de pouvoir. Selon les œuvres, la question du choix individuel au sein de ces rapports de pouvoir est survalorisée dans *GM* et critiquée dans *Clèves*. Pour la narratrice-personnage de *GM*, le pouvoir coercitif des normes de genre et du racisme produit par réaction l'affirmation d'un sujet volontaire qui oppose l'auto-détermination de genre et de race aux impositions extérieures. Le « je » masculin et algérien s'auto-engendre et commande une seconde naissance pour suppléer à la première, ce qui n'est pas sans poser problème : la primauté absolue accordée au sujet sur les déterminations extérieures, en s'érigeant soi-même comme point de départ et d'arrivée de sa propre vérité, contribuent à reproduire la valeur d'origine. Néanmoins, il est également possible de lire dans l'affirmation d'un je volontaire un processus de masculinisation dont l'actualisation est sans cesse reportée. L'auto-détermination de genre et de race est en effet sans cesse réitérée par le « je ». Ces procédés de répétition donnent à lire le caractère performatif du genre, défait et refait constamment par l'énonciation. Dans *Clèves*, le volontarisme et la promotion d'un individu libre et neutralisé est ramené à l'androcentrisme. Le discours androcentrique est mis dans la bouche d'Arnaud, l'adolescent auquel s'intéresse Solange, lors de leur première rencontre. Dans ce passage, tandis qu'Arnaud s'appuie sur Hegel et Sartre pour défendre la notion de choix et la prise en compte l'altérité dans la définition de soi, son attitude et la configuration de la relation entre Solange et lui contredit son discours et les valeurs qu'il semble promouvoir. En effet, alors qu'il se met à discourir sur l'importance du rapport à l'autre, Arnaud adopte une position péremptoire, monopolise la parole et ne prête pas attention aux interventions de Solange. De même, alors qu'il vante la toute-puissance du choix sur les déterminismes, son attitude et la relation des deux personnages restent très genrées. Le travail parodique de stylisation des textes philosophiques, révélés par la narration comme partie prenante d'une idéologie androcentrique, tourne en dérision le discours d'Arnaud sur le choix individuel et les valeurs de transparence et d'altruisme. La parodie renverse ainsi le discours masculin hégémonique, puisqu'Arnaud perd toute forme d'autorité aux yeux du lecteur. Si les deux œuvres prennent des positions presque opposées, elles engagent toutes deux une réflexion autour de l'importance de l'auto-détermination et/ou du choix dans les rapports de genre et de race. Autrement dit, elles valorisent ou au contraire critiquent l'idée selon laquelle le sujet genré et/ou racialisé peut devenir l'unique instance décisionnelle au sein de rapports de pouvoir : pour Nina Bouraoui, l'écriture autobiographique permet au « je » de devenir un sujet autodéterminé en termes de genre et de race, tandis que pour Marie Darrieussecq, l'écriture parodique est un moyen de critiquer la position androcentrique qui consiste à nier l'asymétrie des rapports de genre et à la reproduire.

II.2.1. Stylisation parodique de l'androcentrisme¹³⁷

Les délimitations du genre ou du style parodique sont plus ou moins restrictives selon les théoriciens en narratologie. Le structuraliste Gérard Genette en donne la définition la plus restreinte, puisqu'il réduit la parodie à un « détournement de texte à transformation minimale » et qu'il la classe parmi les genres à fonction ludique sans intention moqueuse. A l'extrémité du spectre définitionnel, Mikhaïl Bakhtine y voit un cas particulier du dialogisme et du plurilinguisme propre au discours romanesque. La parodie peut recouper toute « stylisation d'un discours autre, qu'il soit littéraire ou social » et duquel l'auteur se désolidarise en le moquant¹³⁸. Donc, lorsque Gérard Genette réduit la parodie à une transformation détournée d'un texte littéraire, il exclut d'emblée les formes extra-littéraires comme les textes non littéraires, les discours sociaux, c'est-à-dire, selon Mikhaïl Bakhtine, « les langages propres aux professions et aux différentes strates du langage »¹³⁹. Pour aborder *Clèves*, je prendrai la définition la plus inclusive, à savoir celle de Bakhtine. Selon Bakhtine, la parodie suppose de pouvoir identifier le discours de l'auteur et/ou du narrateur, qu'il soit explicite ou non, puisqu'il faut que le langage représenté soit suffisamment objectivé pour qu'il soit tourné en dérision. Le contexte narratif, les actions et les comportements du personnage sont indispensables pour éprouver sa position idéologique et évaluer la distanciation critique de l'auteur. Dans le passage qui introduit pour la première fois le personnage d'Arnaud dans le roman, la configuration de la scène et notamment l'asymétrie des prises de parole entre les deux personnages masculin et féminin, sont autant d'éléments qui font du discours d'Arnaud un objet d'investigation féministe. On peut lire réflexivement dans le discours d'Arnaud le commentaire critique de l'auteure sur le déroulement de la scène. Faire défendre la neutralité et la transparence des connaissances à un personnage masculin face à un personnage féminin tout en le tournant en dérision est une manière de décontextualiser et d'objectiver une idéologie androcentrique. Ce passage peut être lu comme une critique et une mise en perspective féministes d'un discours - et d'écrits - androcentriques. Et, le discours d'Arnaud peut être lu comme une mise en abyme du passage lui-même : il rend compte en négatif des rapports de pouvoir qui lui sont sous-jacents. En somme, Marie Darrieussecq applique dans cet extrait la méthode féministe qui consiste à investir les théories de la connaissance produites par les hommes et d'en déconstruire la présumée neutralité. Le travail critique de Darrieussecq approche celui d'une Luce Irigaray. Comme la psychanalyste féministe, elle « explique comment la

137 Cette partie est consacrée à un passage précis du roman. Comme je ne pourrai pas citer l'ensemble de l'extrait, on peut s'y reporter directement (pp.151-156).

138 Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie*, [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 03 mars 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/372>. Œuvre citée : Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1982, p.40.

139 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978. Edition originale : 1975.

position supposément neutre, sexuellement *indifférente* ou universelle des connaissances ou des vérités cache les intérêts spécifiques des hommes qui les produisent »¹⁴⁰. Ce projet « consiste en partie à rendre les corps mâles à leurs produits »¹⁴¹.

C'est d'abord par la caractérisation du personnage lui-même, et par la dissonance entre l'ambition de son propos et la manière dont il l'exprime que l'auteure parodie le locuteur et son propos. Arnaud est un personnage burlesque, dont la prétention à l'omniscience est ridiculisée. Le commentaire qu'il fait sur le sentiment d'ubiquité, n'est en fait qu'une simple apologie des sensations procurées par le cannabis :

L'esprit aiguisé c'est génial parce que tu as toutes tes sensations qui sont vachement aiguisées. Mais c'est crevant. Quand on plane, un peu endormi, c'est bien aussi, et puis tu ressens les choses vraiment différemment, je ne sais pas, c'est toujours là que je parviens à une vision globale des problèmes, politiques, tu les comprends vachement bien parce que tu as une vision supérieure, comme par-dessus, comme le point de vue des aliens, tu es extérieur et vachement calme, comme si rien ne te concernait, comme une réunion du bureau des élèves mais toi tu ne serais plus du lycée, tu aurais passé ton bac depuis longtemps et tu comprendrais tout, les tenants et les aboutissants. Ça résorbe tout, absolument tout.¹⁴²

Arnaud se paie de grands mots et de grands enjeux métaphysiques (« vision globale des problèmes, politiques », « vision supérieure ») tout en dissertant sur des sujets (les effets du cannabis) et en s'appuyant sur des exemples (le lycée, les aliens) assez prosaïques. Ici, le personnage n'est ni plus ni moins en train de se prendre pour Dieu. Il affirme avoir atteint, grâce à la prise de « drogue », un stade de lucidité totale, et une connaissance profonde et extérieure des « problèmes ». Bien entendu, avant que d'être un représentant du phallocentrisme, Arnaud livre ici le discours type du fumeur de joint. Son idiolecte est un sociolecte. Mais c'est précisément cette contextualisation d'un discours androcentrique qui permet sa stylisation parodique. Le discours est d'autant plus visibilisé en tant que discours sexuellement spécifique que le garçon s'adresse à Solange en faisant valoir une posture d'autorité et que les interactions entre les deux personnages révèlent des rapports de pouvoir asymétriques. Par exemple, à la première intervention de Solange, Arnaud fait valoir son ascendant générationnel : « Et on se sent définitivement moins seul. *Moi aussi je me sens seule.* / A ton âge, c'est normal. Moi aussi j'étais mégalo, j'étais moins à l'aise que maintenant. »¹⁴³ La réponse d'Arnaud est d'autant plus parodique que la qualité de « mégalo » qu'il

140 Cette explication du travail de Luce Irigaray est donnée par Elizabeth Grosz dans « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *Sociologie et sociétés*, vol.24, n°1, 1992, pp.47-66. [En ligne] Consulté le 03 juin 2013, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/001313ar>

Dans cet article, Elizabeth Grosz part d'une analyse généalogique et critique de la crise de la raison, c'est-à-dire de la remise en question de la neutralité du sujet de la connaissance comme des méthodes employées pour appréhender un objet de connaissance. Elle envisage ensuite les conséquences épistémologiques de cette crise de la raison pour la théorie féministe.

141 *Ibid.*

142 *Clèves*, pp.151-152.

143 *Ibid.* p.152. L'italique désigne la parole de Solange.

adresse à Solange renvoie à sa propre attitude. En effet, il fait à peine participer Solange à ce qui s'apparente presque à une parole monologique de vérité, et écoute peu ou pas ses quelques interventions, car il s'adresse en fait davantage à lui-même qu'à son interlocutrice. Arnaud, dont la parole est réflexive et narcissique, se prend à la fois pour sujet et objet de son discours. Bien sûr, la réflexivité du discours d'Arnaud se fait à son insu. Elle est néanmoins particulièrement frappante lorsque, Solange s'essayant à commenter les sentences d'Arnaud sur le choix individuel (Arnaud : « Tout ce qui arrive, c'est des choix »), ce dernier l'ignore et bifurque vers un autre sujet sans qu'il soit possible de faire un quelconque lien logique : « En fait, ça se retourne. Du genre, on a toujours besoin d'un public pour se faire son propre cinéma, mais d'un autre côté, avoir besoin d'un public ce n'est pas du cinéma, c'est REEL. »¹⁴⁴ Sans s'en rendre compte, Arnaud est en train de donner les justifications de son propre comportement, puisque Solange, dans cette scène, assiste à la tirade narcissisante d'Arnaud. Au-delà du seul personnage, la parodie vise les textes et les auteurs avec lesquels il dialogue. Sa lecture imprécise des textes de Hegel et de Sartre tend à désacraliser des figures d'autorité en détournant leurs textes. C'est autant l'hypotexte hégélien et sartrien que les raisonnements de l'adolescent que la parodie cible. D'abord, l'adolescent fait l'apologie du choix contre les déterminismes en s'appuyant sur l'existentialisme sartrien : « Parce que tu ne peux te définir que par rapport aux autres. On n'a pas de conscience au départ, donc pas de caractère défini, pas de déterminisme. C'est Sartre qui a dit ça. Quand tu y penses, c'est génial, c'est complètement génial »¹⁴⁵. Cette apologie du choix est discréditée par le fait que le personnage est lui-même construit sur de nombreux stéréotypes, et que son discours est représentatif d'un discours de classe. Les personnages de *Clèves* sont en effet pour beaucoup stratifiés en fonction de leur statut social. Ainsi, Arnaud est avant tout un jeune de la côte issu d'un milieu aisé, dont les principaux « problèmes » tournent autour de l'achat d'une moto et de ses disputes avec ses parents. C'est d'ailleurs la peur d'un mépris de classe qui pousse Solange à lui faire croire qu'elle habite également près de la côte, et non dans le village de *Clèves*. Ensuite, par choix, l'adolescent entend en fait parler principalement de liberté et non de responsabilité. Autrement dit, sa position détourne le texte sartrien en théorie individualiste : « Écoute, sois toi-même. C'est ça le mieux. Sois toi-même, vis-à-vis des autres. En fait, même vis-à-vis des autres, c'est de toute façon ce que tu JOUES le mieux. On fait toujours des choix, quoiqu'il arrive. Tu as toujours le choix, tu es entièrement libre. »¹⁴⁶. L'auteure montre indirectement au travers des réactions d'Arnaud les effets pervers de cette apologie de la liberté sans entraves. Elle pousse notamment à la neutralisation des vécus. Ainsi, lorsque Solange lui fait croire qu'elle a perdu ses deux parents dans un crash aérien, Arnaud ne manifeste

144 *Ibid.* pp.152-153.

145 *Ibid.* p.152.

146 *Ibid.* p.153.

aucune empathie, et va jusqu'à comparer leurs « drames » respectifs, à savoir les disputes qu'il a essuyées avec son père, et la perte de ses parents : « Une paire de claques - genre « c'est pas des vrais problèmes, que tu as » - et ça fait du bien. Même toi sans tes parents, tu vois »¹⁴⁷. Sans aucun doute, l'auteure prend pour objet d'investigation un discours de classe, qu'elle parodie en montrant les contradictions et les limites. Mais elle vise également à révéler les points aveugles de textes (hégélien, sartrien) et d'un locuteur (Arnaud) androcentriques. Toutes les idées qu'Arnaud développe autour de l'importance du rapport à l'autre sont discréditées par son comportement. En effet, il va de soi, à la lecture du passage, qu'il ne met en place aucun véritable échange avec Solange, et qu'il conduit seul la majorité de la conversation. Ironiquement, c'est un personnage féminin, Lætitia d'Urbide, qu'il accuse de « ne rien connaître à l'altérité », alors qu'il a affublé cette même fille quelques instants auparavant d'un surnom sexiste : « Elle a du poil aux seins, dit le garçon. Mocket'Eco. »¹⁴⁸. Il y a dans l'écriture de *Clèves* une dimension ludique. L'auteure se joue d'Arnaud en montrant à la fois les contradictions internes à son discours et celles entre ses idées et ses actes, comme si elle révélait par la narration un inconscient non analysé. Elle montre ainsi que la pseudo-défense de l'altérité par un personnage masculin ne sert qu'à mettre en valeur le « soi-même » au détriment de « l'autre », et que cette manière de dissocier l'un et l'autre supporte une idéologie androcentrique et sexiste. En somme, Darrieussecq analyse des exemples de textes et de discours dont elle révèle l'androcentrisme grâce à leur stylisation parodique. Elle s'emploie dans ce passage, de la même manière que Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, à révéler « l'inconscient masculin » en examinant « les postulats fondamentaux de la vision masculine du monde » qui « s'expose à fonctionner à son insu comme idéologie justificatrice »¹⁴⁹. C'est aussi la présupposée neutralité du sujet de la connaissance (Arnaud/Sartre/Hegel), et la tendance à l'abstraction des connaissances, qu'elle remet en cause en mettant en perspective discours et pratique. Toute prétention d'un personnage à la neutralité est incompatible avec l'écriture romanesque dont l'une des fonctions principales, si l'on suit Bakhtine, est de mettre en relation et de faire dialoguer entre eux des discours et des idéologies¹⁵⁰. Autrement dit, c'est le fonctionnement du genre romanesque lui-même qui rend caduque de tels présupposés. La tradition épistémologique qui abstrait le sujet des connaissances qu'il produit est par ailleurs mise en scène par l'intermédiaire d'une adaptation rocambolesque des textes de Hegel :

Il y a quelqu'un qui disait, Hegel, que dans la conscience on a deux paramètres, le temps (la chronologie) et l'espace (tu vois, l'espace), et douze carrés, douze catégories dans lesquelles on fait entrer les idées et comme ça on peut accéder à la connaissance.

147 *Ibid.* p.155.

148 *Ibid.* p.150.

149 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, collection Critique, 1977.

150 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, « Du discours romanesque » op cit.

Ça ne me convient pas du tout (discute-t-elle, la tête pleine de ronds et de carrés). *C'est le vieux plan. Ça limite trop. Pour moi l'esprit est illimité, complètement.*

Absolument pas. L'esprit est limité. Mais il faut apprendre à l'utiliser à 100%. C'est génial. Quand on y pense, ça veut dire que la télépathie. Je veux dire, si on utilisait notre esprit à 100%, on pourrait se parler même sans les mots. Une compréhension totale. Directement de soi à soi. Le rêve.¹⁵¹

Le texte hégélien, qui est d'ailleurs non sans coïncidence rapporté à la figure de l'auteur-locuteur (« quelqu'un qui disait »), est l'hypotexte explicite de l'extrait. Si son détournement comique est le fait d'un personnage risible par sa bêtise, le texte hégélien est lui aussi visé par la parodie. Autrement dit, en donnant un exemple de réappropriation possible de l'œuvre de Hegel, le passage moque autant l'hypotexte que les représentations qu'il produit. Le texte hégélien devient, dans la bouche d'Arnaud, la caricature d'une pensée à système clos, voire d'une pensée mathématique constituée de carrés et de ronds. Solange, dont le point de vue converge de toute évidence davantage avec celui de l'auteure, est confondue par un tel hermétisme, et sa critique vient en relever l'absurdité. Arnaud donne une synthèse approximative de la dialectique hégélienne dont il retient principalement l'idéal d'achèvement et de totalité. L'analogie qu'il fait avec la télépathie, outre son effet comique et désacralisant, est éloquente. La dialectique hégélienne est ainsi comprise comme un système mystique qui conduirait à la fin de la dualité, à la fin de l'altérité, donc à une transparence totale entre les êtres. Or, à nouveau, le contexte informe de façon critique le discours, puisque les attitudes des personnages vont à l'encontre de toute transparence : Arnaud est par exemple incapable de remarquer que Solange a transformé des informations personnelles pour lui plaire. La conclusion à laquelle parvient Solange à l'issue de leur échange : « Elle n'a jamais aussi bien parlé avec personne » a ainsi une valeur antiphrastique.¹⁵² Le fait que l'idéal de totalité soit porté par un personnage masculin dans le cadre d'un échange avec un personnage féminin, est loin d'être une coïncidence. L'idéal d'abstraction totale qu'Arnaud met en avant est l'illustration d'un modèle de connaissance androcentrique, au sein duquel le sujet (mâle) producteur de connaissance ne se reconnaît pas lui-même comme sujet incarné, partial. Dans son article sur le féminisme et la crise de la raison, Elizabeth Grosz revient sur les conditions de production de connaissances patriarcales pour formuler la problématique féministe du « savoir situé » :

Parce qu'elles considèrent « l'homme », comme l'objet et le sujet de leur analyse, les connaissances des lettres et des sciences humaines ne peuvent exprimer la masculinité, l'investissement dans les relations de pouvoir, le déplacement apparent du pouvoir ou du désir de leurs producteurs. Tant qu'elles dépendront d'une conception des savoirs spécifiques et problématique, elles demeureront incapables de se reconnaître et de se justifier, de façon plus limitée et plus prudente, comme des perspectives ou, selon l'expression de Donna Haraway,

151 *Clèves*, p.154. Le discours rapporté de Solange est en italique.

152 *Ibid.* p.156.

comme des connaissances « situées »¹⁵³

Darrieussecq fait un travail comparable à l'exercice critique d'Elizabeth Grosz, à la différence que l'écriture parodique rend effective le renversement d'un discours - et de textes - masculins hégémoniques. Ce passage est un bel exemple de déformation et transformation stylistique de formes prédominantes de connaissance.

II.2.2. Souveraineté du « je » volontaire sur la « naissance » - apories de la valeur d'achèvement

L'identité de genre et ethnique, dans *Garçon manqué*, dépend pour beaucoup de la souveraineté du « je », c'est-à-dire de l'auto-détermination, sur les déterminations extérieures. Cela ne signifie pas que la dimension coercitive du genre et de la « race » disparaisse derrière la primauté du choix, mais plutôt que le rapport du « je » à la « race » et au genre étant construit sur l'axe binaire choix/déterminisme, artifice/essence, volonté/contrainte, le premier terme de ces couples binaires est privilégié par le « je ». Du fait de la constance des valeurs binaires, le « je » ne peut s'affirmer que dans une posture révoltée et oppositionnelle. La volonté est une valeur centrale dans *GM*. La narratrice évalue en effet dans son vécu et dans celui d'Amine la part d'identités subies et d'identités choisies. L'identité Kabyle, par exemple, est d'abord présentée comme imposée de l'extérieur, et comme une stigmatisation raciale : « En France on te prendra pour un Kabyle, Amine. Tu porteras la chanson d'Idir comme un tatouage. Tu porteras ma voix qui chante comme un sanglot. Ils décideront pour toi, contre ta vérité. Tu seras trahi. »¹⁵⁴. Par un renversement de perspective, la narratrice utilise le procédé bien connu d'inversion du stigmate comme outil de réappropriation d'un corps : « Kabyle, ton ventre soudain. Kabyle, tes épaules fortes. Kabyle, tes jambes musclées. Tu aimeras cette nouvelle définition »¹⁵⁵. Le terme « Kabyle », d'abord perçu comme un stigmate, est ensuite apposé en début de phrase, et la répétition donne au passage une dimension incantatoire, comme si l'identité Kabyle était appelée à exister grâce à la répétition injonctive. En effet, les noms propres et le « je » semblent être investis d'une performativité magique. Leur seule mention a souvent valeur de transformation du réel. Mais l'écriture n'a pas vocation à dévoiler la vérité intrinsèque du genre et de l'ethnicité, elle déguise constamment, elle appose un masque comme seule vérité de genre et d'ethnicité atteignable. Le « je » a donc une fonction prestidigitatrice, c'est-à-dire que la fictionnalisation ouvre un espace d'expressions de genre et de race d'une liberté presque absolue. D'ailleurs, lors d'un séjour chez son arrière grand-mère, dont l'appartement ressemble à la « caverne d'Ali Baba », le récit associe un souvenir d'enfance, à savoir les tours de magie de Gérard Majax, à la magie de l'écriture. Ce passage met en abyme de

153 Elizabeth Grosz, « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », op cit.

154 *GM*, p.56.

155 *Ibid.* p.57.

façon implicite le pouvoir de transfiguration de l'écriture :

On sortira après. Après Gérard Majax. Après ses tours de magie. Prendre une carte dans sa main gauche. Corner. Repérer. Faire disparaître dans le paquet. Retrouver. Ni vu ni connu. Une pièce de monnaie derrière l'oreille du spectateur. Comment allumer une bougie sans feu. Abracadabra, je m'appelle Ahmed, Brio, Steve et Yasmina¹⁵⁶

Ici, le mode infinitif effaçant le sujet de l'action, les tours de magie peuvent être le fait de Gérard Majax, de l'héroïne et de la narratrice à la fois. Parmi les actions mentionnées figurent les actions relatives à l'effacement (« faire disparaître ») et à la modification (« corner »). Ces registres lexicaux ne sont pas une coïncidence. Dans *GM*, fonder la légitimité du genre et de la race revient en partie à effacer les origines en faisant disparaître, par exemple, le nom de naissance grâce à l'affirmation volontariste du je : « Personne ne m'appelle Yasmina à Saint-Malo. C'est un effacement volontaire. C'est moi qui devance, toujours. Qui me présente avec ce petit feu : Nina »¹⁵⁷. L'auto-détermination de genre et de race semblent reproduire un mythe purificateur de l'écriture. C'est du moins cette forme d'absoluité que suggèrent des affirmations catégoriques comme la suivante : « Tu es un garçon manqué. Non. Mes spectateurs sont fiers de moi. Je suis. »¹⁵⁸ Cette sur-détermination du « je » répond au sentiment d'illégitimité et d'inauthenticité imposé de l'extérieur par le corps social et par la naissance. En somme, cela revient à affirmer la souveraineté de la volonté sur les assignations extérieures, du choix personnel sur les jugements et valeurs imposées. Cette disposition de rapports de force antagonistes, le « je » de l'invention contre les substrats d'essence - et notamment le corps - s'explique par la forte conflictualité coloniale que j'ai évoquée en première partie. La posture révoltée du « je » est tournée contre les assignations de genre et de race : « Brio contre toute la France. Brio contre mon corps qui me fait de la peine. Brio contre la femme qui dit : Quelle jolie petite fille. (...) Je salis l'enfance. C'est un jeu pervers. (...) Brio contre le chausseur. Des sandales ? Des ballerines ? Des boucles ? Non, je veux les chaussures de mon père »¹⁵⁹.

A nouveau, l'on est en droit de se demander si la suprématie accordée au « je » contre la « naissance » ne renforce pas la valeur d'origine en appelant à une seconde naissance. En effet, le manque à être se retrouverait confirmé par l'écriture qui lui opposerait une force antagoniste. Martha Noel Evans évoque dans un article sur *La Bâtarde* de Violette Leduc le mythe déificateur de l'écriture pris en charge par l'autobiographe. Selon elle, l'autobiographie est « sous-tendue par un mythe qui représente un rêve d'auto-genèse » selon lequel « l'écriture (graphie) vient suppléer à ce manque à être (« bio ») en permettant à l'écrivain une seconde naissance dont il est la seule cause

156 *GM*, p.141.

157 *Ibid.* p.174.

158 *Ibid.* p.64.

159 *Ibid.* p.51.

(« auto ») »¹⁶⁰. C'est cette mythologie qu'elle retrouve dans l'écriture de *La Bâtarde* : « Dans son autobiographie, Violette Leduc se révèle comme un être divisé par la vérité honteuse de l'illégitimité de son existence et le rêve de la pureté autojustificatoire de l'écriture »¹⁶¹. L'auteure de *GM* prend sans conteste en charge la valeur auto-justificatoire de l'écriture autobiographique, qui tend également à réhabiliter une « naissance » illégitime. Par exemple, Brio, prénom choisi, est dressé « contre mon corps qui me fait de la peine ». A certains égards, la sur-détermination du je contre la première naissance reproduit une forme d'essentialisme. Le travestissement ne semble pas avoir sa fin en lui-même et déconstruire l'originalité du genre, car il reste motivé par un désir d'achèvement : « Je dis mon mensonge. Par mes gestes rapides. Par mon attitude agressive. Par ma voix cassée. Je deviens leur fils »¹⁶². Dans ce court passage, la structure ternaire produite par l'anaphore retranscrit une logique hégélienne : de la négativité du mensonge, le « je » aspire à passer à un devenir fils positif, achevé. La répétition en début de phrase de « Par » évoque la tonalité d'une incantation, comme si la métamorphose en « fils » était invoquée par une parole liturgique. En somme, l'énonciation reproduit cette injonction à être contre laquelle il lutte également. Il semble ainsi qu'au genre soit attaché un point de départ et un point d'arrivée, de l'être femme à l'être homme, dont le travestissement ne serait qu'une étape. Le devenir algérien du je est également pensé en terme d'achèvement, et stylisé de la même manière que le devenir homme : « Je deviens algérienne par mon père. Par sa main dans ma main qui protège. Par ses cheveux, se yeux et sa peau, brune. Par sa voix. Pas sa langue arabe. Par ses prières. Par ses parents dans son corps, une invasion. »¹⁶³ C'est cette valeur du devenir comme achèvement et comme structure d'imitation que Gilles Deleuze déconstruit dans *Dialogues* : « Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité (...) Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver »¹⁶⁴. Or, je suivrais Deleuze en mettant en cause la valeur auctoriale dans cette conception volontariste et personnelle du devenir. L'idéal d'achèvement repris à compte d'auteure-narratrice-personnage perpétue l'idée que le sujet d'énonciation s'auto-engendrerait du début jusqu'à la fin de la métamorphose, et en prendrait en charge les tenants et les aboutissants :

Les inconvénients de l'Auteur, c'est de constituer un point de départ ou d'origine, de former un sujet d'énonciation dont dépendent tous les énoncés produit, de se faire reconnaître et identifier dans un ordre de significations dominantes¹⁶⁵

160 Martha Noel Evans, « La mythologie de l'écriture dans *La Bâtarde* de Violette Leduc », *Littérature*, n°46, 1982, pp.82-92. [en ligne], consulté le 03 juin 2013.

URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1982_num_46_2_1380

161 *Ibid.*

162 *GM*, p.16.

163 *Ibid.* p.24.

164 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1996, p.8.

165 *Ibid.* p.35.

L'identité auctoriale est en effet en jeu dans ces processus d'appropriation : en s'affirmant algérienne, ou française, l'auteure se réapproprie une identité qui lui a été le plus souvent imposée. L'écriture est motivée par un désir de réappropriation : « Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence »¹⁶⁶. Par ailleurs, la structure générale de l'œuvre suit la logique d'achèvement, puisque le récit, après s'être implanté à Alger, où le je aspire à un devenir masculin-algérien, puis à Rennes, où l'injonction à être femme est vécue dans la douleur, se termine à Tivoli, ville racialement neutre dans laquelle la narratrice-personnage atteint « enfin » le sentiment d'« être » : « Être. Se promener. Tarder à rentrer. Regarder. Ne plus avoir peur. Parmi ces hommes. Parmi ces femmes. Je n'étais plus française. Je n'étais plus algérienne. Je n'étais même plus la fille de ma mère. J'étais moi. »¹⁶⁷. Outre la question de l'être, ce passage évoque également la fin de la stigmatisation raciale : n'étant plus marquée en terme racial - et à certains égards en terme genré, ces signes peuvent être intimement neutralisés.

Cependant, quoique l'œuvre soit sans aucun doute orientée selon un idéal d'achèvement et d'appropriation, et que le travestissement apparaisse soumis à cet idéal, l'être-femme comme l'être-homme sont continûment amenés à échouer. Plus exactement, l'achèvement du devenir homme et femme est toujours reporté. Si l'on excepte le dernier volet de la narration - qui est d'ailleurs suivi d'une lettre adressée à Amine - la narration rapporte en fait l'impossibilité à incarner l'être-femme comme l'être-homme. Le passage suivant reflète bien cette contradiction, c'est-à-dire celle qui consiste à reproduire la rhétorique essentialiste tout en constatant son inefficacité : « Toute ma vie consistera à restituer ce mensonge. / A le remettre. A l'effacer. A me faire pardonner. A être une femme. A le devenir enfin. »¹⁶⁸. Ici, les performances de masculinité sont fortement réprochées par un discours moraliste qui vante une conception naturalisée du genre. Ceci-dit, ce discours est conjugué à un autre discours contradictoire : l'expression « Toute ma vie » et l'emploi de l'infinitif relaient une conception positiviste et essentialiste tout en témoignant d'un inachèvement constitutif. Autrement dit, il semble également envisageable de lire dans *Garçon manqué* un récit sur la performativité du genre et non uniquement un récit de métamorphose.

166 *GM*, p.34.

167 *Ibid.* p.184.

168 *Ibid.* p.16.

III.1. Sortant du domaine de l'être : résister à l'identification ou « avoir » plutôt qu'être

Dans les parties précédentes, j'ai porté attention à des conflictualités textuelles et discursives, à savoir aux tensions que les textes entretiennent avec l'essentialisme. Ces tensions étaient lisibles à un niveau discursif et à un niveau réflexif. Il a donc s'agit d'abord de déjouer le langage de la « race » et du « sexe » en analysant de façon critique les procédés de mise en récit et les processus d'incorporation de ces langages, puis d'insister sur la réflexivité des œuvres : le travail réflexif témoigne en effet en ce qui concerne *Clèves*, d'une mise à distance de - et en ce qui concerne *Garçon manqué*, d'une opposition à - la valeur d'origine. Il me semble néanmoins que ces deux œuvres ne sont pas à lire uniquement dans leur rapport conflictuel ou réflexif à l'essentialisme, mais qu'elles proposent également des modes de résistance à l'identification et à l'objectivation. Quoique les protagonistes mettent en place des stratégies différentes, elles parviennent toutes deux à déjouer, pour Solange les représentations dominantes de l'hétérosexualité centrées sur l'axe binaire sujet de désir masculin/objet de désir féminin, pour Nina le jugement social qui attend d'elle qu'elle se définisse en termes de race et de genre. Il a été vu, dans les parties précédentes, à quel point dans *Garçon manqué* la race et le sexe/genre pesaient comme des impératifs identitaires, qu'ils soient pris en charge par le « je », ou au contraire rejetés avec violence. La constance de ces impératifs pousse Nina à trouver des stratégies afin de se dérober aux regards évaluateurs et à l'obligation de se définir. Le travestissement gardé secret dans l'intimité de la chambre ou dans les jeux avec Amine, les mensonges fermement revendiqués face au corps social, sont autant de stratégies précaires mises en place pour résister à la détermination raciale et de genre. Or, il se pourrait bien que l'inscription d'un désir lesbien en devenir, à demi-formulé et à peine perceptible, noué dans la relation complexe que Nina entretient avec Amine, soit le moteur implicite de ces louvoiements. En effet, le langage tissé autour du thème du secret évoque singulièrement les problématiques liées au « placard » et les angoisses qui l'entourent. Dans *Clèves*, les stratégies de Solange sont orientées autour des représentations et des fantasmes collectifs qui produisent une distinction asymétrique entre un sujet de désir actif au masculin et un objet de désir au féminin. Si Solange interagit avec ces représentations, la puissance active de son désir déjoue leur pouvoir objectivant. *Clèves* montre avec Solange un personnage féminin mu par un désir d'appropriation et de possession. *Clèves* met en scène les processus de déplacement et de transfert des fantasmes féminins de l'« être » à l'« avoir ».

III.1.1. Lesbienne en devenir : résistance à l'identification

Le *coming-out* est à juste titre défendu par plusieurs théoricien.ne.s spécialistes de la question gay et lesbienne, en tant que condition d'une subjectivation politique et individuelle et comme une pratique d'*empowerment*. Le *coming-out* ne présuppose pas l'existence d'une identité gay antérieure et déterminée, mais est une étape de la construction d'une subjectivité gay ou lesbienne, contraint par l'hétérosexualité obligatoire, et conçu comme nécessaire à la politisation des sexualités *queer*. Dans *Epistemology of the closet*, Eve Kosofsky Sedgwick est revenue sur cette opposition radicale faite entre *in* et *out*, sujet *in the closet* et *out of the closet*, pour voir en quoi cette alternative du « dedans » et du « dehors », dépendante d'une économie générale de savoir et de l'ignorance, ne peut être réduite à un simple passage de l'ombre à la lumière, de l'ignorance au savoir, car la présomption sociale d'hétérosexualité ou « hétérosexualité obligatoire », exerce sur tout homosexuel.le.s *out* une pression constante en continuant à les ignorer, à faire semblant de ne pas savoir, autrement dit à les placarder¹⁶⁹. C'est ce que Sedgwick appelle « the privilege of unknowing », c'est-à-dire le privilège non pas d'ignorer, mais de faire semblant de ne pas savoir¹⁷⁰. Faire « l'épistémologie du placard », c'est revenir sur ce labyrinthe discursif composé de temps d'incertitude et d'ignorance qui structure toute vie homosexuelle, incertitudes qui ne cessent jamais d'être reconduites et recomposées. Ainsi, en prenant pour objet d'analyse la littérature d'Henri James, d'Oscar Wilde et de Marcel Proust, Sedgwick déstabilise la frontière discursive qui oppose sujet *in* et sujet *out*, et qui distingue radicalement le dit du non-dit, le secret de la révélation, le *tu* du *su* : « there is no binary division to be made between what one says and what one does not say; we must try to determine the different ways of not saying such things... There is not one but many silences, and they are an integral part of the strategies that underlie and permeate discourses. »¹⁷¹

Garçon manqué ne peut certes être aligné sur les problématiques soulevées par des œuvres écrites au début du XXe siècle. Paru en 2000, *Garçon manqué* est dépendant d'un contexte social et politique au sein duquel la visibilisation des minorités sexuelles est un enjeu politique majeur. Le *coming-out*, entré dans le langage courant, est devenu une « étape » conçue comme névralgique au sein de trajectoires gay et lesbienne. Ayant fait de son homosexualité un des points importants de son œuvre, qu'elle articule souvent avec la question des « origines raciales », Nina Bouraoui a été amenée à exprimer son soutien à l'égard des luttes minoritaires et souligner l'importance de la visibilisation des lesbiennes :

Les femmes sont plus fortes, mais le monde est encore aux mains des hommes. Beaucoup de femmes

169 Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the closet*, Introduction, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990.

170 *Ibid.*

171 Michel Foucault, *History of sexuality, Vol. I An introduction*, trans, Robert Urley (New York : Pantheon, 1978), p.27. cité dans Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the closet*, Introduction, op cit.

homosexuelles le cachent encore, or plus il y aura d'exemples, plus ce sera visible. C'est énorme, quand on commence à en parler, à se confier, y'en a partout. Je ne veux pas faire ma lesbienne de service, mais des femmes qui ont été des enfants lesbiennes, des ados lesbiennes et des femmes adultes lesbienne, y'en a partout. J'ai reçu des tonnes de courriers, je sais qu'il ne faut pas fuir ; on a tellement besoin de repères culturels, de modèles. Je vois encore autour de moi trop de gens qui n'osent pas dire.¹⁷²

Or, à la lecture de *Garçon manqué*, on est frappé par l'importance du langage du savoir et de l'ignorance, du secret et de la transparence. Il se pourrait que ce soit précisément au sein d'un contexte où le *coming-out* et la visibilité gaie sont devenus des enjeux majeurs des politiques minoritaires que la rhétorique du secret et de la révélation, du mensonge et de la transparence, de l'ignorance et du savoir, soit amenée à imprégner avec d'autant plus d'acuité les processus de subjectivations gaies. Lorsque l'on compare *Garçon manqué* aux autres œuvres postérieures de Nina Bouraoui dans lesquelles elle partage explicitement des récits ou des souvenirs d'amours lesbiennes, *Garçon manqué* apparaît en négatif comme une œuvre qui raconte un sujet lesbien placardé, contraint de taire son homosexualité à la fois à cause du poids de l'hétérosexualité obligatoire, et lui-même à peine conscient de la signification de son désir. Il est en effet difficile et certainement non souhaitable de distinguer, parmi les causes d'empêchement de la verbalisation de l'homosexualité, la jeunesse du désir de la violence des contraintes sociales. Toujours est-il que les langages qui servent à rendre intelligible le désir du sujet de la narration diffèrent radicalement de celui qui sert à raconter les relations amoureuses de *Nos baisers sont des adieux*, paru dix ans après *Garçon manqué* : « Il n'y avait aucun intrus, aucun jeu de rôle, aucune image qui s'interposait. Il n'y avait aucune force ou soumission, aucune mise en scène ou décor, aucun secret. Nous jouissions de l'une et de l'autre, ensemble et subjuguées. »¹⁷³ La description de moments de sensualité et d'amour lesbiennes investies par un sentiment de transparence, de sincérité et d'évidence, pourrait encourager à jeter rétrospectivement un regard négatif sur le sujet de *Garçon manqué*, qui évoque constamment le poids du secret et du mensonge, et dont l'identité sexuelle, de genre, et raciale, ne cesse de se dérober à lui. Cependant, les œuvres plus récentes de Nina Bouraoui, comme *Mes mauvaises pensées* et *Nos baisers sont des adieux*, ne peuvent être mises à tout point de vue sur le même plan. Dans *Garçon manqué*, la peur du *outing*, si tant est que l'on puisse parler en ces termes, est articulée avec la hantise de la stigmatisation raciale et confondue avec la peur de l'assignation de genre. Nina avance ainsi, pendant son enfance, comme une bête traquée, objet de soupçons et d'injonctions contradictoires (« est-elle » ou « elle est » fille, garçon, algérienne, française), et forcée de les intérioriser. De même, sa masculinité laisse soupçonner à la mère d'Amine, selon le préjugé bien connu d'une corrélation entre genre et « orientation sexuelle », que la relation qu'elle

172 Ursula del Aguila, « Le dur désir de durer », *Têtu*, [En ligne]. mis en ligne le 29 mars 2010. URL : <http://www.tetu.com/actualites/culture/le-dur-desir-de-durer-de-nina-bouraoui-16797>

173 Nina Bouraoui, *Nos baisers sont des adieux*, Paris, Stock, 2010.

entretient avec son fils a des accents homo-érotiques. Par peur « que son fils ne devienne homosexuel », la mère interdit aux enfants de se voir, et les parents, pris eux aussi d'un doute, mettent alors en place un système de genre classiste : Nina ne fréquentera plus que des filles, Amine ira avec les garçons. Traquée de toute part, Nina est forcée de se taire, de dissimuler. Ainsi, Amine restera l'ami-amant caché : « Non, rien. Je n'en parlerai pas. Ni à Alger. Ni à Saint-Malo. De ce changement. De la volonté de sa mère. Je ne veux pas que mon fils continue à la voir. Je ne dirai rien de ma mauvaise influence. A personne. Je ne dirai rien de cet amour-là. »¹⁷⁴ Mais c'est aussi, non seulement parce qu'elle ne *se sait pas* lesbienne, mais que la relation entre Nina et Amine résiste à l'identification - qu'elle *ne sait pas* précisément ce qu'elle doit taire. Ici, le but n'est pas de déterminer si la relation entre Amine et Nina a effectivement des accents homo-érotiques, et encore moins de *outer* les personnages ; mais plutôt de voir en quoi le langage du secret, du mensonge, et de l'ignorance au travers duquel le « je » s'appréhende est interdépendant d'une remise en cause constante de la détermination de race, de genre, et de sexualité. Si l'on excepte le dernier chapitre au sein duquel le sujet accède à la « connaissance » de lui-même, l'inscription d'un sujet lesbien *in the closet* pourrait être perçue comme une forme de résistance - précaire et menacée constamment - à l'identification raciale et de genre. En effet, si la rhétorique du secret tend à évoquer fortement l'expérience du placard, elle est étendue à l'ensemble du discours identitaire. Ainsi, à la question « qui suis-je ? », le « je » ne réponds que par la négative. Il ne sera jamais algérien, français, à peine garçon ou même fille. Il est rappelé constamment à son manque à être, et si l'on ne peut passer outre la violence des contraintes qui le forcent à mentir, l'on peut également voir dans cette économie du secret et de la dissimulation une forme de stratégie mise en place par le sujet pour résister à l'identification et déjouer le jugement social. De cette façon, *GM* n'apparaît plus seulement, au regard des œuvres ultérieures de l'auteure, comme le récit d'un sujet lesbien placardé, mais comme celui d'un sujet racialisé et genré dont les désirs encore hésitants et indéfinis opèrent comme forces de résistance à l'identification. Le langage de l'ignorance et du savoir, du secret et de la révélation serait à lire à l'intérieur d'une économie de valeurs recoupant une pluralité d'identifications, et dont le désir d'un sujet lesbien en devenir est le vecteur implicite.

L'affirmation répétée d'un savoir propre au « je » n'a de valeur ou de sens que parce que le sujet est affolé par son ignorance : il sent qu'il *ne se sait pas*, et s'appréhende toujours à travers le filtre des secrets, des mensonges. Lorsque le je assène qu'il « connaît », la menace de l'ignorance pèse sur ses propos. Employer le verbe « savoir » de façon abrupte, comme s'il désignait une connaissance sur soi acquise une fois pour toute, est aussi implicitement une manière d'avouer l'étendue de son ignorance. Si la connaissance de soi prend une telle valeur, c'est à l'inverse que le

174 *GM*, p.166.

sujet pressent un désir qui le dépasse, et auquel il ne peut donner de signification : « Ma vie est un secret. Moi seul sais mon désir, ici, en Algérie. Je veux être un homme. Et je sais pourquoi. C'est ma seule certitude. C'est ma vérité. Être un homme en Algérie c'est devenir invisible. Je quitterai mon corps. Je quitterai mon visage. Je quitterai ma voix. Je serai dans la force »¹⁷⁵. Le savoir, la vérité, sont déroulés comme des refrains obsédants. Or, la répétition de ces affirmations est le signe de leur précarité. Écrire « c'est ma seule certitude », c'est en filigrane avouer qu'en dehors d'elle, tout est ignorance angoissante. « Savoir » et « ignorance » se confondent parfois à un tel point que le je affirme l'un et l'autre simultanément : « Moi je sais la France. Moi je sais le mépris. Moi je sais la guerre sans fin, Amine. En France, tu seras un étranger »¹⁷⁶ ; quelques lignes plus loin, il s'adresse certes à Amine, mais le sentiment d'identification est criant : « En France, les vrais Arabes ne t'aimeront pas. Tu parles avec un accent. Tu parles avec les mains. Tu as besoin de toucher tes amis. Mais tu ne parles pas arabe. Tu ne sais pas l'Algérie. Tu ne sauras pas la France. Tu seras encore à l'extérieur de ta terre. Te regarderas la mer, de l'autre côté. Et tu mentiras. L'Algérie de se souviendra plus de toi. »¹⁷⁷ Au sein de cette économie de valeurs dominantes, et alors que le sujet pressent la nécessité voire le devoir de se connaître, autrement dit de se définir, le jeu d'enfance ouvre un espace de liberté d'expression, certes précaire, mais qui autorise le sujet à *ne pas* devoir à tout prix *savoir* et *se savoir*. Les jeux fonctionnent en vase clôt comme des microcosmes pour un temps séparé du monde adulte. Le récit précise que les performances de masculinité auxquelles se prêtent Nina dans ses jeux se font en secret, à l'abri du regard des adultes : « Seul Amine sait mes jeux, mon imitation. Seul Amine sait mes envies secrètes, des monstres dans l'enfance. »¹⁷⁸ Nina met ainsi en place des stratégies dites mensongères pour se dérober au jugement social : « Elle aura des problèmes plus tard. Mais non, elle est féminine, elle se met de la crème à raser tous les soirs. De la Nivéa par paquets. C'est encore un faux geste. Un geste volé. La Nivéa, ma crème à raser. Je cache mon corps. J'apprends à étouffer. A me cacher. A ne plus manger. »¹⁷⁹ Si le « je » explique que ces jeux *trompent* les autres et qu'ils *fondent le mensonge*, mensonge à soi ou mensonge aux autres, c'est qu'il est perpétuellement menacé par sa révélation ou son dévoilement forcé. Mais la peur du *outing* n'est pas une menace ponctuelle, qui une fois arrivée révélerait définitivement l'homosexualité de Nina au monde entier, et ôterait au personnage la contrainte d'avoir à se justifier, ou à mentir, ou à louvoyer. L'unique *outing* du récit est le passage où la mère d'Amine « prévient » son homosexualité supposée : « Je ne veux pas que mon fils devienne homosexuel. Elle dit le mot en premier. Elle dit mon mot. A force de traîner avec cette fille. Cette fausse fille. C'est la folie

175 GM, p.39.

176 GM, p.40.

177 GM. pp.40-41.

178 GM, p.17.

179 GM. p.55.

d'Amine. Son miroir. On va les changer de classe. Les empêcher. Mais c'est trop tard. J'ai déjà pris de ta chair. Je t'aime comme un homme, Amine. »¹⁸⁰ Or, comme l'écrit Sedgwick, la sortie du placard ne constitue jamais un événement ou un acte définitif, car l'hétérosexualité obligatoire assujettit tout homosexuel à la présomption d'hétérosexualité. C'est exactement ce que suggère la narratrice lorsqu'elle dit aimer Amine « comme un homme » : « Je t'aime comme un homme. Je t'aime comme si tu étais une fille. Tu fondes le mensonge de toute ma vie. Le monde entier se trompera sur moi. »¹⁸¹ Ici, la qualité du mensonge n'est pas clair : vise-t-elle un désir qu'elle identifie comme masculin (hétérosexuel) ou son homosexualité ? Le récit ne donne pas de réponse, parce que les deux réalités sont conçues comme indissociables. La relation d'Amine et Nina constitue en effet un feuilletage complexe de configurations de genre et de désir, qui résiste à une identification stable. L'entremêlement des problématiques liées au genre et à la sexualité fait de cette relation une structure indéfinissable : le désir de Nina pour Amine féminise-t-il Amine (« comme une fille ») et masculinise-t-il Nina, ou est-ce le contraire ? Si Nina aime Amine « comme une fille », cela fait-elle d'elle un homme (« comme un homme ») ? Et si Nina se masculinise, cela fait-elle d'elle une lesbienne (« Je vis dans ton vêtement, là où précisément tu tien ton sexe caché. N'est-ce pas à cet instant, par ce geste, par ce vol, que prend l'homosexualité ? »)¹⁸². A toutes ces questions que la narratrice-personnage se pose, aucune réponse définitive n'est donnée. Le mensonge, en réalité, est amené à être sans cesse reconduit et reproduit. Aucune sortie définitive n'est envisageable.

Incapable de se définir, le « je » renonce à la fois à se connaître et à se faire connaître. Prenant à rebours l'écriture autobiographique, il refuse la révélation et la confiance, que ce soit pour lui-même ou pour les autres, et décide à l'inverse de recouvrir toujours plus une identité devenant donc insondable, en accumulant et en entérinant les secrets : « L'important c'est cette volonté de cacher. De dissimuler. De se transformer. De se fuir. D'être hors la loi. Et hors de soi. »¹⁸³ Ainsi, le mensonge prend des teintes affirmatives, car il délivre le sujet du jugement social, des regards scrutateurs, et des constantes justifications. S'inventer Kabyle, par exemple, constitue une façade contre l'invasion des regards et des questions indiscrettes : « Tu seras libre et affranchi de tes parents, de leur histoire. Ne plus expliquer. Le fils de. Ma mère est française. Mon père est algérien. Kabyle, le monde à tes pieds, Amine. »¹⁸⁴ Le refus de dire et le refus du dévoilement devient ainsi une forme de résistance à l'identification. L'invention d'une identité, le travestissement, sont autant de pratiques qui prennent à rebours la fonction confidentielle de l'autobiographie. La « nouvelle définition d'Amine », si elle est une invention trompeuse (« Tu n'es pas kabyle, Amine. Malgré ta

180 *GM*, p.63.

181 *GM*, p.65.

182 *GM*, p.71.

183 *GM*, p.180.

184 *GM*, p.57.

peau désespérément blanche »¹⁸⁵) permet un certain « confort ». Et les secrets dont s'entoure Nina lui permettent, *a minima*, d'égarer les jugements. Dans cette généralisation du mensonge et des secrets, il devient difficile de distinguer ce que le sujet sait de lui de ce qu'il ignore. Ces stratégies de travestissement de la vérité par l'accumulation des secrets, tend à brouiller les tentatives d'identification. Autrement dit, plutôt que de répondre à l'injonction de la visibilité et du dévoilement, l'écriture de *Garçon manqué* construit un vaste secret dont les proportions s'étendent à mesure de l'avancée du récit. En somme, *Garçon manqué* recouvre l'identité raciale et de genre plutôt qu'il ne la découvre, et l'inscription d'un désir lesbien à demi-formulé et sinueux en est, semble-t-il, le vecteur.

III.2. Imaginaire et fantasme : « les avoir »

L'intérêt de *Clèves* ne réside pas seulement dans son travail de déconstruction des représentations hétéronormatives du genre et de la sexualité. L'histoire serait bien triste et les interprétations à en tirer bien pessimistes s'il s'agissait de représenter l'implacabilité des normes de genre, sans en montrer les déplacements et les détournements. D'autant que le personnage principal du roman est une protagoniste, que le roman la montre entourée-imprégnée de discours hétérosexistes et de représentations binaires du genre et de la sexualité, dont la toute-puissance impliquerait qu'elle ne s'identifie que comme objet de désir, et en vienne à rester passive dans les rapports de genre et la sexualité. Or, c'est évidemment à une toute autre lecture que *Clèves* invite en construisant un personnage féminin plein d'un désir pulsionnel et actif. En cela, le point de vue féminin comme vecteur du désir est central, car il distribue les sujets et les objets du désir, dont le regard est l'un des véhicules importants. Affirmer la force active d'une libido féminine par l'intermédiaire de la protagoniste n'est pas sans conséquence sur les représentations masculinistes de la sexualité et du désir, par ailleurs représentées dans le roman. Pour revenir brièvement sur la théorie freudienne et sur la lecture féministe qu'en fait Luce Irigaray, selon Freud, « la libido est toujours masculine »¹⁸⁶. L'une des tâches d'Irigaray consistant à déterrer l'inconscient masculin patriarcal sous-tendu dans la théorie freudienne, elle distingue dans « les paramètres masculins qui ont pensé la sexualité féminine » une distribution selon l'axe actif-passif des pôles féminin/masculin qui oppose le « désir d'appropriation masculin » à une passivité féminine, puisque la femme « s'objective dans le désir de l'homme »¹⁸⁷. En tant qu'elle est objectivée dans et par le désir de l'homme, la femme se voit donc déniée le statut de sujet de désir. Marie Darrieussecq montre, nous l'avons vu, à quel point l'ordre hétéronormatif structure les représentations collectives de la

185 *GM*, p.57.

186 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, « La théorie psychanalytique : théorie freudienne », op cit.

187 *Ibid.*

sexualité. La femme y est représentée comme un objet à posséder (voir l'extrait d'*Une vie* de Maupassant)¹⁸⁸, comme un bel objet à regarder (voir les photos qui exhibent des femmes nues dans les magazines), comme une victime passive des pulsions masculines (voir les avertissements de Bihotz et de la mère de Solange sur la « menace du viol », et les histoires de pénétration violente¹⁸⁹). Cependant, ces représentations dominantes brassées par le corps social sont extérieures au sujet de la narration. L'écriture en focalisation interne représente à la fois un sujet féminin désirant et des corps masculins objectivés et érotisés par le regard de Solange. Grâce à l'importance accordée à la subjectivité de la protagoniste, *Clèves* montre que l'imaginaire et les fantasmes ne sont pas entièrement produits et déterminés par les représentations dominantes. Le sujet est lui-même producteur de fantasmes qu'il élabore certes à partir des représentations dominantes, mais tout étant capable des les détourner et de les re-signifier.

III.2.1. Objectivation et érotisation de corps masculins...

Dans un article paru dans une revue sur les masculinités, Mélanie Boissonneau donne avec l'analyse des films de Jane Campion un exemple d'érotisation du corps masculin produite par le regard féminin. Analysant une série d'images dans lesquelles apparaissent des corps d'hommes nus, vulnérables, objets d'une contemplation esthétique, elle en conclut que le regard de la réalisatrice australienne coïncide avec celui de la caméra pour « sublimer le corps masculin [et] le transformer en objet érotique, en objet de désir (...) La femme devenant sujet, c'est le corps masculin qui sera l'objet de désir, modelé par la mise en scène »¹⁹⁰. Si la forme littéraire ne doit pas être confondue avec l'image en mouvement du support cinématographique, quelques éléments d'ordre structurel peuvent être pensés en analogie. La fonction scopique, associée par les théoriciens du cinéma à la triple instance spectateurs - caméra - personnages, est ainsi souvent prise en charge dans un roman par un personnage lorsque le récit est écrit en focalisation interne. C'est pourquoi je suggérerai que dans *Clèves*, le regard de Solange assigne de la même manière les corps masculins à la position d'objets érotiques. Les scènes d'érotisation des corps masculins allant à contre-courant des représentations dominantes, elles apparaissent parfois insolites et surprenantes, et sont dépendantes

188 *Clèves*, p.64 : « Dans *Une vie* de Maupassant, il est écrit : « Une souffrance aiguë la déchira soudain ; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment ».

189 *Clèves*, pp.126-128 : Bihotz à Solange « Qu'est-ce que je vais leur dire, à tes parents, quand on te retrouvera écrasée au beau milieu de la nuit, qu'est-ce que je vais leur dire, quand tu te seras fait kidnapper par un dingue ? (...) Il lui promet qu'un jour on la retrouvera égorgée dans le maïs. Et qu'est-ce qu'il leur dira, à ses parents ? Son petit corps vivant. Le tee-shirt lacéré, les paillettes répandues, les traces de la lutte, et sa jupe de pute remontée jusqu'au ventre ».

p.117 « Il paraît qu'il y a dans le vagin une peau très épaisse qui bloque le passage. Ce qui explique la boucherie pour Rose, et d'autres histoires qu'elle a entendues, ou lues dans *Girls Magazine*. Des garçons qui cognaient comme à une porte fermée, et qui défonçaient tout dans des déchirements ».

190 Mélanie Boissonneau, « « The more I see you » : Une réécriture du corps masculin par le désir féminin », *Masculinités*, Bruno Benvindo (dir.), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Sextant, 2009, p.79.

de la force d'imagination de la protagoniste. D'abord, capté par un point de vue féminin, ce ne sont plus des corps de femmes qui sont objets de mystère, mais des corps masculins qui interrogent une curiosité voyeuriste. Devant son livre d'Histoire-géo, Solange exhibe de son regard les « bites » cachées sous le manteau d'un groupe d'hommes de pouvoir :

Est-elle vraiment la seule à avoir cette vision - seulement des bites sous ces manteaux épais ? Toutes ces bites entourées de poils (bruns, blonds, gris, blancs), couchées sous le ventre de ces hommes assis, pendues dans les caleçons de ceux debout derrière ? Celui du centre, le seul dont on voit le pantalon, a l'entrejambe tout plissé. Est-ce qu'on parvient à se concentrer, quand on a une bite ? Est-ce que ça ne se met pas à durcir *inopinément* alors qu'on est en train de se partager le monde ? (...) Les bites à Yalta lavées ou pas lavées, molles ou tendues, puantes ou fraîches, irritées ou tranquilles, dont personne ne s'occupe, ou, au contraire, objet des pensées de chacun. (...) C'est ça qu'elle voudrait apprendre, c'est l'Histoire de la bite, c'est comment on fait et comment on vit quand on a ça au lieu de ça.¹⁹¹

Notons tout d'abord que Solange ne se représente pas, ainsi que dans la théorie freudienne, l'organe sexuel féminin comme le pendant négatif de l'organe sexuel masculin : les garçons comme les filles sont dans le domaine de l'avoir : ils « ont ça ». D'autre part, l'organe sexuel mâle, qui, dans une économie de valeurs patriarcales, représente le site par excellence des pulsions sexuelles, devient ici l'objet de l'attention voyeuriste de Solange. Cette objectivation par le regard dépossède l'organe sexuel mâle d'une quelconque puissance active. Il n'est qu'un objet à scruter. La description minutieuse des « bites » à laquelle Solange a recours, évaluant leurs qualités, les rangeant en différentes catégories, est une véritable scène d'exhibition. Cette scène d'auscultation renverse la logique dominante selon laquelle la femme est réduite à un corps, sexualisée par le regard voyeuriste de l'homme. En outre, le regard interroge l'objet de sa contemplation, constituant le corps masculin en un corps étrange et grotesque. Cet extrait n'est pas le seul à rapporter des descriptions de « bites ». D'autres insistent davantage sur leur érotisation. Lors d'une scène d'excitation sexuelle, Solange se sert de l'image du sexe du pompier pour alimenter ses fantasmes : « Elle a le sexe déjà chaud, serré, mouillé, il suffirait de se toucher pour que ça vienne (...) La boule à facette du Milord. La bite clignotante du pompier. Quelle cruche de ne pas avoir pris son numéro de téléphone. »¹⁹². Ici, le sexe masculin est à la fois érotisé par le désir de Solange et érigé en objet esthétique, en corps-spectacle. Plus loin, Solange fait également du corps d'Arnaud l'objet d'une contemplation esthétique : « Il se relève une seconde pour mettre la musique plus fort, il a la bite dressée au ras du disque, comme s'il le jouait du bout du *gland*. Un gland musical. Un gland à diamant. »¹⁹³ D'autres scènes pourraient être citées à l'appui, comme celle où Solange décrit avec passion les traits de Terry, le correspondant anglais. Toujours est-il que ces scènes d'exhibition érotisée de corps

191 *Clèves*. pp.258-259.

192 *Ibid.* p.123.

193 *Ibid.*

masculins renversent la distinction dominante entre sujet et objet de désir. En effet, le plaisir scopique, est, si l'on se rapporte aux réflexions de Laura Mulvey, conventionnellement pris en charge par une instance masculine. Dans *Visual pleasure and cinema Narrative*, devenu l'un des fondamentaux de la théorie féministe du cinéma, Laura Mulvey part de l'insistance freudienne sur la scopophilie (le plaisir visuel) pour la formation de l'instinct sexuel afin de montrer comment le cinéma reproduit ce désir voyeuriste par les trois instances caméra/personnages/spectateurs. En analysant les films d'Hitchcock, de Stenberg, et plus généralement de réalisateurs masculins, elle montre que ce cinéma est produit par un désir masculin hétérosexuel qui érige les personnages masculins en moteurs de l'action et les femmes en corps-spectacle, s'adressant ainsi à un spectateur masculin et excluant les femmes en tant que sujets de l'action et des fantasmes :

An active/passive heterosexual division of labor has similarly controlled narrative structure. According to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like. Hence the split between spectacle and narrative supports the man's role as the active one of forwarding the story, making things happen. The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extra-diegetic tendencies represented by woman as spectacle.¹⁹⁴

Il n'est certes pas possible, comme mentionné plus haut, d'assimiler support cinématographique et littéraire. Il est néanmoins pertinent, dans le cas présent, de se servir des outils critiques de Laura Mulvey pour analyser *Clèves*, car l'instance qui contrôle l'action, les fantasmes, et détient le pouvoir scopique d'exhiber des corps, est féminine, et je verrai plus loin que cela est également frappant dans les mises en scène fantasmatisques de Solange.

A l'issue de cette analyse, il pourrait cependant être argué que le fétichisme du pénis reproduit la toute-puissance de l'homme en tant qu'il serait produit par un pas-tout-à-fait sujet féminin désirant un phallus qu'elle n'a pas. L'idée d'un « manque-à-être » exprimé par le désir féminin est en effet l'un des fondements de la psychanalyse lacanienne. Je me servirai d'un article écrit sur la problématique lacanienne du rapport de la femme au phallus afin de contrer son argumentaire à l'appui de *Clèves* :

194 Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, 16.3 Autumn, 1975, pp.6-18. [En ligne] URL : <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>.

« Une même division hétérosexuelle du travail entre fonction active et passive contrôle la structure narrative. Selon les principes de l'idéologie dominante et les structures psychiques qui la soutiennent, le personnage masculin ne peut endosser le rôle d'objet sexuel. L'homme éprouve une certaine réticence à contempler l'exhibitionnisme de son semblable. Par conséquent, la division entre spectacle et récit conforte l'homme dans le rôle actif de celui qui fait avancer l'histoire, qui agit. L'homme contrôle les fantasmes du film et émerge ainsi en détenteur d'un pouvoir qui va plus loin : il est le médiateur du regard du spectateur », Valérie Hebert et Bérénice Reynaud (trad.), publié dans Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud, *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Paris, Cinémaction, 1993, pp.18-19.

Ce que cherche alors une femme dans le corps du partenaire, c'est le pénis comme « fétiche ». C'est en tant qu'il est « revêtu » de la fonction signifiante que l'organe prend pour elle valeur de fétiche. En tant que tel, il devient symbole du désir, symbole séparé du corps de l'homme. Ce « fétichisme du pénis » est bien sûr tout à fait invisible. Et comment une femme peut-elle se proposer comme objet du désir masculin ? En faisant de ses attributs de séduction les signes de la toute-puissance de l'homme. En se proposant elle-même comme semblant de phallus, c'est-à-dire en offrant au désir de l'homme l'objet dont il s'agit dans la revendication phallique, l'objet non détumescent. C'est ainsi qu'elle se fait désirable pour lui.¹⁹⁵

Selon cette synthèse sur le rapport des femmes au phallus, le fétichisme du pénis que recherche la femme n'a pas un pouvoir objectivant. Au contraire, il est le signe d'une survalorisation du phallus, supposé être la propriété exclusive des hommes, et découle d'un manque-à-être : puisque la femme n'a pas le phallus, elle le désire dans l'homme, et se le représente dans le pénis. Continuant à désirer « d'être le phallus », elle *fera comme si* elle l'avait en s'objectivant dans le désir de l'homme. La boucle est bouclée, toute objectivation du corps masculin par le désir féminin est rendue caduque. Ce système de valeurs patriarcales encore prégnant dans les cercles de psychanalyse rend la critique psychanalytique féministe précieuse et cruciale. Le roman de Marie Darrieussecq travaille ainsi à contrecarrer les structures psychiques dominantes, ancrées à la fois dans le langage et les représentations. En effet, le désir de Solange est loin d'exprimer un manque-à-être. Son désir est désir de possession, et pulsion active. Et, l'organe sexuel féminin, point névralgique des pulsions libidinales de Solange, n'est pas représenté négativement, car il est une présence pleine, avide de posséder.

III.2.2. ...par un sujet féminin désirant et ayant « ça »

Dans la psychanalyse freudienne et les relectures lacaniennes, le phallus, qui ne doit pas être confondu avec l'organe (le pénis), est un signifiant du manque. Le rapport au phallus est asymétrique selon qu'il s'agit d'une femme ou d'un homme : tandis que les hommes croient « avoir le phallus », les femmes croient en manquer et c'est pourquoi elles ne peuvent que désirer « être le phallus » : « ce que veut dire Freud quand il dit que la fille n'a pas le phallus, c'est qu'elle ne l'a pas symboliquement, donc qu'elle pourrait l'avoir ; et c'est ainsi qu'elle entre dans l'œdipe par la castration »¹⁹⁶. Cette distribution asymétrique du signifiant du phallus qui assigne les femmes au domaine de l'être et les hommes à celui de l'avoir n'est donc pas figée en nature mais désigne un ordre symbolique. Comme je n'ai pas l'intention de me situer dans le débat qui oppose les relectures féministes des textes de Freud et Lacan à ses détractrices, je choisirai de suivre la déconstruction

195 Rose-Paule Vincigerra, « Les femmes et le phallus : jouissance féminine et ravage », École de la Cause Freudienne, [Non daté]. [En ligne]. URL : <http://www.causefreudienne.net/etudier/essential/deux-notes-sur-la-feminite-chez-lacan.html>

196 Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre IV, *La relation d'objet*, Seuil, Paris, 1978, p.153.

que Judith Butler propose des théories freudiennes sur le phallus dans *Ces corps qui comptent*¹⁹⁷. Judith Butler remarque, dans « Le phallus lesbien », que le texte freudien est travaillé par une contradiction majeure. Alors que Freud tente de « restituer la propriété phallique au pénis », il affirme en même temps « la transférabilité fondamentale de cette propriété »¹⁹⁸. L'analyse de Butler consiste ainsi à exploiter les potentialités de radicalité du texte freudien pour en sous-tirer une interprétation lourde de conséquences : elle se sert de l'exemple du « phallus lesbien » pour affirmer que les femmes ne sont pas condamnées par les structures psychiques à un manque-à-être, et qu'elles peuvent tout aussi bien que les hommes revendiquer la propriété du phallus.

Tout d'abord, si l'on accepte l'idée selon laquelle l'ordre symbolique dominant distingue « l'être » féminin de « l'avoir » masculin, alors l'affirmation d'un « avoir » propre au désir féminin contrecarre nécessairement les structures psychiques et langagières dominantes. Par ailleurs, le basculement d'un personnage féminin de l'être à l'avoir est loin d'être négligeable au regard des structures binaires du langage, qui assignent la sexualité féminine à la passivité, au manque, à la négativité, et à « l'être », et la sexualité masculine à l'activité, à la positivité, et à « l'avoir ». Dans *Clèves*, l'organe sexuel de Solange, représenté comme le vecteur central des pulsions de désir, n'est pas caractérisé par un manque-à-être qui aspirerait à s'objectiver dans un référent masculin. Les descriptions témoignent au contraire de son autonomie grandissante, indépendante du désir masculin :

La seule chose certaine, finalement, la seule chose sur quoi on puisse refermer les doigts (hors le lest que nous donnent les morts, mais ce lest va de soi), c'est cette masse charnue qui tient entre les jambes, vivante et épaisse, sanguine, de plus en plus poilue, de plus en plus autonome, grande, profonde, inconnue, ouvrant une gueule humide, froncée et perspicace, sur le manuel d'histoire-géo.¹⁹⁹

« La chose » désigne ici l'organe sexuel de Solange en tant que présence autonome et distincte du reste du corps. Elle est décrite comme une propriété du sujet, un objet vivant sur lequel « on puisse refermer les doigts », une présence « qui tient entre les jambes ». Solange choisit le nom de « chose » parce qu'elle ne réfère pas exclusivement à la génitalité, mais embrasse également la puissance occulte, active, de ses pulsions sexuelles. A rebours des représentations du « complexe de castration de la fillette », Solange ne constate aucunement la négativité de son organe²⁰⁰. La chose n'est pas définie en négatif du « membre viril » et semble affirmer au contraire l'autonomie de son existence²⁰¹. En décrivant la chose comme une bête tenue entre les jambes, la gueule ouverte et le

197 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, « Le phallus lesbien », op cit.

198 *Ibid.* p.74.

199 *Clèves*, pp.266-267.

200 Sigmund Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Rose-Marie Zeitlin (trad.), Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 1989.

201 *Ibid.*

corps couvert de poils, Marie Darrieussecq suggère l'avidité active d'un désir irréductible à une quelconque dépendance objectale, et désigne l'organe comme la propriété de sa protagoniste. Pour le dire autrement, « la chose » recoupe à la fois l'« avoir » et une puissance active définie par son caractère pulsionnel et non par l'intermédiaire de son objet. L'hypothèse formulée plus haut d'une sur-valorisation du pénis sur l'organe sexuel féminin paraît donc sérieusement remise en cause. D'autant que cette description n'est pas isolée. La métaphore de la bête est filée ailleurs dans le roman, comme dans l'extrait suivant où Solange se tortille de désir face à Monsieur Bihotz : « C'est comme si cette chose qu'elle a entre les jambes réclamait à boire, sans se soucier de sa tête, là-haut, qui n'a pas tellement soif ou qui, disons, regarde cette chose avoir soif là en bas »²⁰². Face à Monsieur Bihotz, Solange se laissant dictée par ses pulsions, « lui prend la tête et la pose là, où il fait soif. ». Le cunnilingus auquel se soustrait Bihotz avec délice est dicté par le geste impérieux et viril de Solange, qui désigne par là-même son organe comme un site actif du désir. Il semble donc que la génitalité féminine soit marquée par la présence plutôt que par le manque, et par l'avoir plutôt que par le manque-à-être. Par ailleurs, dans ces extraits, les pulsions de Solange ne semblent pas viser un objet de désir, elles n'ont pas de direction définie. L'intérêt de ces descriptions réside précisément dans le fait qu'elles se placent en deçà de la dualité sujet/objet, désignant un site de désir instable et malléable.

Pourtant, *Clèves* est aussi le récit d'un sujet de désir actif et objectivant. Les pulsions de Solange sont en effet désir de possession et d'appropriation. Cette deuxième dimension de la représentation du désir n'invalide en rien la première. Elles opèrent chacune à un degré différent de conscience. Les descriptions d'un désir incontrôlable et sans objet défini captent un en-deçà du langage et des représentations. Le désir n'y est pas articulé avec les représentations collectives, il est envisagé à un niveau sensuel. Leur mention est fondamentale, car elle témoigne de l'instabilité persistante des sites objectaux du désir, donc de la possibilité de ses déplacements. Bien sûr, la thématique de l'enfance nourrit ces représentations, car il s'agit de montrer un personnage dont les catégories d'intelligibilité du désir sont encore pour beaucoup informulées, et donc malléables. Mais c'est aussi parce que *Clèves* est un récit d'enfance et un roman d'apprentissage que le désir de Solange se construit en relation avec les structures psychiques dominantes, et non simplement au-delà ou en-deçà d'elles. Si Solange construit ses fantasmes en se servant des représentations et du langage qu'elle a à disposition, elle ne les absorbe pas tels quels, et combine de façon complexe et créative une pluralité d'identifications irréductibles à une dualité active/passive. Marie Darrieussecq montre en effet avec Solange que les représentations dominantes de la sexualité peuvent être détournées par l'expérimentation de la lecture, par l'imaginaire, et être ainsi re-signifiées. Pour le

202 *Clèves*. p.275.

premier sous-titre du roman, « les avoir », l'auteure a précisé qu'il pouvait référer aux règles aussi bien qu'aux garçons²⁰³. La deuxième signification, particulièrement éloquente, suggère que du point de vue d'un sujet féminin, l'expression collective « les avoir » - associée majoritairement à un sujet de désir masculin envers un objet féminin - désigne un « avoir », à savoir un désir d'appropriation, au féminin. *Clèves* invite en effet à de nombreuses re-significations des polarités du désir hétérosexuel traditionnel. L'une des re-significations majeures de ces polarités concerne les signifiants de « l'appropriation » et de la « possession ». Le verbe « posséder » en particulier, et ceux comme « prendre », « pénétrer » ou « baiser » en second lieu, apparaissent pour la première fois dans le texte dans des contextes où ils signent un rapport de domination hétérosexuel unilatéral au sein duquel le genre masculin est le sujet désirant de la possession et le genre féminin l'objet désiré. Or, Solange résiste à leur signification, et utilise sa créativité pour les détourner de leur direction et se réapproprie autrement les vocables de la possession. Elle les ré-emploie dans des contextes où ils perdent de leur pouvoir objectivant et se fait elle-même sujet du désir de possession :

Dans *Une Vie* de Maupassant, il est écrit : « Une souffrance aiguë la déchira soudain ; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment ». C'est la mère de Rose qui leur a fait lire ça (...) Sauf que, d'après ce qu'elle a vu, genre, dans les vieux tableaux, ça ne rentrera jamais. Ça doit faire un mal de chien, et il est hors de question quelle se fasse *posséder*. On possède un objet ou une maison, toute sa raison vient à son secours. Elle frotte la phrase dans tous les sens, et quelque chose bascule dans son cerveau et s'électrise : tout ce qu'elle a entre les jambes se tend vers la possession du monde²⁰⁴

Dans cet extrait, Solange re-contextualise le texte de Maupassant en ré-employant d'abord le verbe posséder pour comprendre certaines de ses implications sémantiques (« posséder » désigne le geste d'appropriation d'un objet) puis accompagner son geste masturbatoire du langage de la possession dont elle devient le sujet. Lorsque le verbe ré-apparaît plus loin dans un autre contexte, il imprègne certes ses fantasmes de façon plus conventionnellement hétérosexuelle, mais il est distancié par un effet citationnel. Il n'est pas producteur de désir-plaisir : « Elle veut se donner à lui. Elle pourrait raconter à Rose : je suis tombée amoureuse et je me suis donnée à lui. Et raconter à Christian. Il la posséda violemment. Le chercher par monts et par vaux. Éperdument. »²⁰⁵ De la même manière que le verbe « posséder » est re-signifié dans la masturbation, des phrases à connotation sexiste sont déplacées dans les fantasmes et produisent un désir phallique : répétant intérieurement les phrases « Rêvant à lui, un trouble délicieux l'envahit » et « Elle mouillait comme une chienne », Solange se les réapproprie dans une masturbation mue par un désir actif, voire

203 Marie Darrieussecq, Entretien avec la maison d'édition P.O.L pour la sortie de *Clèves*. [En ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU>

204 *Clèves*, p.64.

205 *Ibid.* p.124.

phallique : « Elle réessaie. Oui, le visage se penche, le tee-shirt avec le loup, et déjà son sexe se serre comme un poing et gicle, elle incline cet homme vers elle à volonté et tout d'elle, corps et tête et cerveau et moelle et crâne et os, tout est vivant »²⁰⁶. Ses fantasmes utilisés dans la masturbation témoignent également d'une autonomisation du désir. Les fantasmes sont en effet l'occasion pour Solange de manipuler les objets de son désir à sa guise. Toutefois, il est important de ne pas faire l'impasse sur les scènes de sexe d'une cruauté et d'une violence parfois difficilement supportable, et de prétendre que Solange réussit par sa seule puissance d'agir à combattre des situations oppressives. La deuxième fois qu'elle rencontre Arnaud, ce dernier lui impose la sodomie sans égards à ses protestations, ne la traitant que comme objet de son plaisir. Néanmoins, même face à un personnage comme Arnaud dont le sexisme n'a pas sa pareille, Solange parvient à détourner les insultes et à en tirer un plaisir actif. Ainsi, le passage suivant joue sur les connotations phalliques du désir, en associant le désir organique de Solange à des propriétés phalliques :

Il lui tient fort les fesses et dit quelque chose comme « ça m'botte » - il le répète avec « petite » - « petite salope ». Pour une fois il a l'air de parler au premier degré. Et les mots entrent là eux aussi, produisent une tension bizarre, énervant mais pas désagréable, c'est comme si ça s'élargissait à mesure, quelque chose devient chaud et raide et plutôt bon (pas la bite, elle-même, son propre corps là)²⁰⁷

Le jeu de comparaison entre la génitalité mâle et le corps de Solange permet d'opérer un glissement implicite de caractéristiques phalliques (« tension bizarre » ; « raide ») vers le corps de Solange. L'ensemble des descriptions qui caractérisent de cette manière le désir de Solange - un poing qui gicle, une tension raide, un désir de possession, « un empoignement entre les jambes »²⁰⁸ - jouent à exproprier des propriétés présupposément assignées de façon ontologique au pénis, ainsi que le supposent fortement les phrases captées au vol par Solange. Ce jeu de détournement par le langage et les fantasmes auquel l'auteure se prête suggère que le phallus, pour suivre Judith Butler, est « une propriété vagabonde », caractérisée avant tout par sa transférabilité : « Toute référence à la primauté temporelle ou ontologique de quelque partie corporelle que ce soit est suspendue. Être une propriété de tous les organes, c'est n'être une propriété nécessaire d'*aucun* organe, mais se définir au contraire par sa *plasticité*, sa *transférabilité* et son *expropriabilité*. »²⁰⁹. L'isotopie du désir comme désir d'appropriation pourrait être analysée de façon plus détaillée, car les exemples sont pléthores. Je n'en donnerai qu'un dernier exemple, dans lequel Solange conjugue geste pénétratif et geste pulsionnel d'appropriation : « Baiser. *Baiser*. Prendre la Terre entière et baiser. Elle se voit en géante agrippée à la Terre, collée à la Terre et se frottant, interrompant la planète dans sa rotation et

206 *Ibid.* p.111.

207 *Ibid.* p.215

208 *Ibid.* p.109.

209 Judith Butler, « Le phallus lesbien », *Ces corps qui comptent*, op cit., p.75

pénétrant jusqu'à la lave, jusqu'où on ne sait rien »²¹⁰. Ces re-significations fantasmatiques du langage de la sexualité complexifient et élargissent leurs potentialités imageantes en les éloignant de la référence génitale et en les étendant à d'autres objets, à savoir, ici, la Terre. « Prendre », « baiser » et « pénétrer » désignent donc, plutôt qu'un geste organique, une intentionnalité et une configuration du désir. Ce travail de re-signification et de déplacement de la propriété phallique comme désir d'appropriation tend à « déstabiliser la distinction entre *être* et *avoir* le phallus »²¹¹. Par ailleurs, les fantasmes de Solange, construits parfois comme des scénarios, combinent plusieurs identifications, féminine et masculine, si bien qu'il ne paraît plus pertinent d'assigner Solange à un rôle masculin ou féminin traditionnel et déterminé : « Elle n'a que quelques secondes pour se frotter, pulpe des doigts contre pulpe du sexe, d'un mouvement rapide et circulaire elle est la châtelaine et le châtelain à la fois et elle se défonce de tout son sexe, ventre écrasé contre le lit, hanches battantes, elle *jouit* d'un grand trait »²¹². La masturbation autorise ici une identification plurielle (être la châtelaine et le châtelain) et une combinatoire de gestes actifs-passifs tous pris en charge par un seul corps (elle se défonce de tout son sexe). Aussi, l'identification à des rôles dits masculins, la fonction phallique, et la positivité de l'organe sexuel (« avoir ça ») sont autant d'éléments associés à ou appropriés *par* le pouvoir désirant de Solange.

210 *Clèves*, p.176.

211 Judith Butler, « Le phallus lesbien », *Ces corps qui comptent*, op cit, p.75.

212 *Clèves*, p.170.

Conclusion :

Des œuvres comme *Garçon manqué* et *Clèves* exigent lors d'un travail critique de porter particulièrement attention à la manière dont elles pourraient être reçues. La pensée féministe pourrait y trouver un riche matériau d'investigation des enjeux liés au « sexe » et à la « race », puisque les personnages y sont explicitement confrontés. Marie Darrieussecq est revenue avec *Clèves* au « drame » que constitueraient les règles et les questions de sexualité à la période de l'adolescence, pour une jeune fille née après la libération sexuelle. Bien que les femmes soient de plus en plus nombreuses à investir le terrain de la littérature, peu de romans à ce jour ont abordé avec autant de précision et de réalisme le thème des règles, et les difficultés de vivre pour une jeune fille dans une société encore lourde de sexisme et d'homophobie et pourtant apparemment « débarrassée » de ses valeurs puritaines. Et c'est ce soupçon féministe à l'égard de la dite libération sexuelle qui tient le roman de Marie Darrieussecq : comment répondre à l'injonction contradictoire qui exige des filles qu'elles soient sexualisées et, comme on dit communément, sexuellement « libérées », tout en les menaçant d'y perdre leur « respectabilité » ? De même, quel rapport entretenir avec la démocratisation des images pornographiques et avec le flux débordant de discours collectifs portant sur la sexualité et les rapports de sexe ? Car ces discours entretenant des clichés sexiste, homophobe (et raciste) produisent des subjectivités²¹³. *Clèves* affrontent toutes ces problématiques, en montrant que la créativité et la pensée critique - Solange est loin d'absorber passivement tout le flot de fantasmes et de représentations hétéronormatifs - peuvent servir à déjouer les stéréotypes de genre et à investir plus heureusement des rapports de pouvoir. Pourtant, Marie Darrieussecq ne fait pas l'impasse sur la violence toujours actuelle des rapports de sexe comme sur la grande productivité des représentations et des fantasmes hétéronormatifs. Pour *Garçon manqué*, ce sont moins les stéréotypes de genre que les clichés racistes auxquels est confronté le « je » énonciatif et narratif. En tant qu'enfant d'un couple franco-algérien, Nina Bouraoui rapporte avec force la violence d'un racisme systémique, travaillant en profondeur les représentations et les discours des sociétés française et algérienne. Sa double nationalité, et surtout double culture, la rend sujette à un racisme décuplé et à des conflits intérieurs importants : faut-il « prendre parti » entre deux sentiments d'appartenance - ou de més-appartenance - alors que les deux pays continuent d'entretenir entre eux une haine néocoloniale dans laquelle l'auteure-narratrice-personnage se sent engagée ? En quoi il apparaît presque *nécessaire* de « prendre parti » pour le camp des opprimés, et d'exprimer sa solidarité pour les ex-colonisés qui portent encore avec eux les traumatismes issus de la guerre et de la colonisation ? Or, ces questions d'appartenance

213 Je ne pouvais parler de tous les discours rapportés par Marie Darrieussecq, mais le racisme de la petite société de *Clèves* est bien réel.

apparaissent comme des injonctions moins en raison de présupposées irréductibles « différences culturelles » qu'à cause précisément des conflits raciaux qui déchirent les deux sociétés. Nina Bouraoui articule en outre les problématiques liées à la « race » avec celles posées par un système dichotomique de genre qui impose aux individus de s'identifier *totalem*ent comme homme ou femme, avec les normes de genre que ces identifications présupposent, et qui stigmatise et exclue ceux et celles qui ne se retrouvent pas dans cette binarité. Aussi, comme l'héroïne de *Clèves*, le « je » de *Garçon manqué* est forcé de se mesurer à la « race » et au « sexe » en tant que discours d'intelligibilité structurant les représentations dominantes. Cependant, cette mise en relation des personnages au discours sur la « race » et le « sexe » est le produit d'un travail critique qui a consisté à défaire les liens qui pouvaient apparaître comme substantiels entre des subjectivités et les questions raciales et sexuelles. Cela était particulièrement prégnant à la lecture de *Garçon manqué*, car la dimension autobiographique de l'écriture nouait presque inextricablement les discours extérieurs et le discours produit par le « je ». Ainsi, il était d'autant plus difficile de faire la part de ce qui était repris à compte d'auteure ou rejeté par elle et de la lisibilité des processus d'incorporation de la « race » et du « sexe ». *Clèves*, bien qu'à un moindre degré, posait des problèmes de réception similaires. La trajectoire de Solange et les « événements » qu'elle traverse auraient très bien pu être ramenés à des logiques essentialistes et à l'irréductibilité de la différence sexuelle. Il aurait pu être argué, par exemple, que la construction de la féminité est en partie produite par le corps (les règles, la différence anatomique, etc...), et que cette *différence de nature* résiste et résistera encore au constructivisme. Pourtant, Marie Darrieussecq garde une grande vigilance à l'égard des truismes qui traversent les logiques sociales, et notamment à l'égard de ceux qui ont pour objet le « sexe » et le genre. Mais même une écriture aussi explicitement présentée comme un feuilletage de discours collectifs court le risque d'être réappropriée à l'intérieur d'une économie de valeurs essentialistes. Aussi, il semble que face à la complexité de telles questions, une pensée féministe vigilante est réclamée. Et il se pourrait bien que les enjeux socio-politiques posés par l'époque contemporaine ne soient pas sans importance au regard des tensions discursives et thématiques qui sous-tendent ces œuvres. En effet, si les personnages de *Garçon manqué* et de *Clèves* sont si fortement soumis à des impératifs identitaires - nécessité de se définir selon la « race » et le « sexe » - c'est que l'époque contemporaine, par la politisation des questions sexuelles et raciales, produit les sentiments d'appartenance qu'elle vise simultanément à combattre. Et c'est aussi ce qui fait potentiellement toute la richesse d'une production littéraire travaillée par l'histoire de la production des discours et des représentations raciste, sexiste et homophobe, et par les longs débats nourris par la critique féministe et postcoloniale. Il se pourrait que la production littéraire contemporaine ait été amenée à renouveler son rapport aux questions raciales et sexuelles, et la

spécificité « historique » de ce rapport gagnerait à être étudiée plus largement en prenant pour objet d'investigation un corpus élargi. S'il m'est impossible de répondre à ces questions à partir d'un tel corpus, il me semble néanmoins que chacune à sa manière, ces deux œuvres soulèvent des problématiques qui ne peuvent être rendues indifférentes à leur contexte de parution. Si l'époque contemporaine a vu se démultiplier la production d'autobiographies, c'est que ce genre a aussi étendu son champ d'investigation : il a ainsi été renouvelé par des propositions littéraires entrecroisant univers fictionnel et référentiel, rendus en cela irréductibles à la supposée étanchéité du « genre autobiographique ». Or, c'est ce rapport complexe et contradictoire à la fiction et au référentiel de ce que Serge Doubrovsky a appelé « autofiction », qu'entretient *Garçon manqué*. Comment prendre acte du pouvoir de fictionnalisation de la littérature alors même que la visibilité de ce processus de fictionnalisation est dépendante de la référentialité de l'œuvre ? D'autant que *Garçon manqué* articule ces tensions génériques avec les questions raciales et sexuelles. L'œuvre interroge en effet la possibilité de rendre la race et le sexe/genre à une fiction. De la « réussite » de cette entreprise dépend la dénaturalisation (dé-référentialisation ?) de la « race » et du « sexe ». Il n'est bien entendu pas pertinent de poser la dénaturalisation en termes de réussite ou d'échec, mais bien en termes de « processus », et c'est en cela que *Garçon manqué* intéresse une lecture dés-essentialisante. A l'issue de cette étude, je fais donc l'hypothèse que l'importance contemporaine des questions identitaires n'est pas sans rapport avec la conflictualité de l'écriture de *Garçon manqué*. A une époque où le volontarisme le plus décomplexé croise un déterminisme non moins problématique, il apparaît difficile et certainement non souhaitable de résoudre ces contradictions en choisissant l'un ou l'autre des deux pendants épistémiques. C'est aussi en raison de l'insolvabilité de ces oppositions que *Garçon manqué* ne donne pas de réponse définitive. Il apparaît cependant avec *Clèves* que la littérature dispose d'autres outils pour traiter ces questions. La réflexivité produite par le matériau romanesque permet de déjouer les représentations et discours collectifs en les faisant apparaître comme des idéologies. Marie Darrieussecq utilise en effet le dispositif critique de la parodie pour critiquer un essentialisme idéologique visant principalement le genre féminin, et révéler le « normal » à la « norme ». Et à nouveau, le travail critique effectué par les théories et politiques féministes a certainement contribué à faire des normes de genre un objet d'investigation que les auteur.e.s peuvent se réapproprier et enrichir de leur critique. Mais c'est aussi parce que les femmes ont été peu à peu autorisées par les théories et politiques féministes à révéler l'inconscient patriarcal des productions de connaissances, et à encourager à une révolution féministe des savoirs, que les auteures peuvent elles-mêmes prendre acte de ces changements et les nourrir de leur créativité. C'est ainsi que Marie Darrieussecq engage un travail critique sur la production des représentations et des fantasmes collectifs en faisant de la pensée critique, de l'expérience littéraire,

et de l'ensemble des processus de subjectivation, des leviers décisifs de déplacement des normes de genre, et de renversement de rapports de pouvoir. Elle fait de Solange un personnage désirant capable d'objectiver des corps masculins et de détourner les fantasmes dominants en s'affirmant comme sujet de désir actif. De là, Solange déjoue l'idéologie dominante selon laquelle le désir féminin serait caractérisé par un manque-à-être, car son désir n'est pas désir d'« être », mais désir d'« avoir ». Les stratégies de Nina sont certainement autant voire plus précaires que celles mises en place par Solange, car elle est engagée dans une pluralité de rapports de domination. Face à la puissance du jugement social, qui la contraint à se définir racialement et sexuellement, Nina trouve dans le secret de la chambre, de ses jeux et de sa relation avec Amine un havre protecteur qui la soustrait pour un temps à l'injonction identitaire. En cela, le fait que le désir lesbien ne soit pas autant défini que dans ses œuvres ultérieures permet *a minima* de résister à l'identification. Si le travail critique a consisté, partant bien entendu des textes, à déjouer un essentialisme idéologique, il est apparu également important d'analyser les modes de résistance à ce même essentialisme mis en place par les protagonistes.

Merci à Jacques, d'avoir pris la peine de corriger un énième mémoire,
à Zab pour avoir été la dernière main,
et à Aurélien et Amandine, bien sûr.

Bibliographie

Source :

BOURAOUI Nina, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000.

DARRIEUSSECQ Marie, *Clèves*, Paris, P.O.L, 2011.

Littérature annexe :

BOURAOUI Nina, *Mes mauvaises pensées*, Paris, Stock, 2005.

_, *Nos baisers sont des adieux*, Paris, Stock, 2010.

GUIBERT Hervé, *Fou de Vincent*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

LEDUC Violette, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1996.

Œuvres critiques :

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

BALIBAR Étienne et WALLERSTEIN Immanuel, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1997.

BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

_, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Cynthia Kraus (trad.), Paris, La Découverte, 2006.

_, *Le récit de soi*, Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier (trad.), Paris, PUF, collection « Pratiques théoriques », 2007.

_, *Ces corps qui comptent*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

DE BEAUVOIR Simone, *Deuxième sexe (Le)*, Paris, Gallimard, 1986.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1996.

DERRIDA Jacques, *Marges - de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

DOUBROVSKY Serge, *Fils (Le)*, Paris, Gallimard, 2001.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1971.

_, *Damnés de la terre (Les)*, Paris, La Découverte, 2002.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1994.

_, « Il faut défendre la société », *Cours au Collège de France (1975-1976)*, Paris, Le Seuil/Gallimard, 1997.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique ou autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Critique », 1977.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre V, La relation d'objet*, Seuil, Paris, 1978.

LEJEUNE Philippe, *Pacte autobiographique (Le)*, Paris, Seuil, 1975.

- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Thomas Pavel (trad.), Seuil, collection « Poétique », Paris, 1988.
- POWELL David, « Une fausse note : la parodie chez Georges Sand », *Corps/décors : femmes, orgie, parodie*, Catherine Nesci (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1999.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Point, 1990.
- RUBIN Gayle, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, Flora Bolter, Françoise Broqua et Nicole-Claude Matthieu (trad.), EPL, 2010.
- SEDGWICK Eve Kosofsky, *Epistemology of the closet*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990.
- WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Revues :

- AMARI Salima, « Des lesbiennes en devenir : coming-out, loyauté filiale et hétéronormativité chez des descendantes d'immigrant-e-s maghrébin-e-s », *Cahier du genre*, Paris, L'Harmattan, n°53, 2012/2, pp.55-75. [En ligne]. URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-2-page-55.htm>
- ANZALDUA Gloria, « La conscience de la *Mestiza*. Vers une nouvelle conscience », *Les cahiers du CEDREF* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2011, Consulté le 20 mars 2013. URL : <http://cedref.revues.org/679>
- BOISSONNEAU Mélanie, « « The more I see you... » : Une réécriture du corps masculin par le désir féminin », *Masculinités*, Bruno Benvindo (dir.), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, collection Sextant, 2009.
- DORLIN Elsa, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études de genre », *Cahiers du genre*, Paris, L'Harmattan, 2005/2, n°39, pp.83-85.
- GROSZ Elizabeth, « Le corps est le connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *Sociologie et société*, vol. 24, n°1, 1992, pp.47-66. [en ligne] consulté le 03 juin 2013. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/001313ar>
- MBEMBE Achille, « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », *Rue Descartes*, 2007/4, n°58, pp.37-55. [En ligne]. URL : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2007-4-page-37.html>
- MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, 16.3, Autumn, 1975, pp.6-18. [En ligne]. URL : <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>
- NOEL EVANS Martha, « La mythologie de l'écriture dans *La Bâtarde* de Violette Leduc », *Littérature*, n°46, 1982, Graphies, pp.82-92. [En ligne]. Consulté le 03 juin 2013. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1982_num_46_2_1380
- TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie*, [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 03 mars 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/372>.
- VINCIGUERRA Rose-Paule, « Les femmes et le phallus - Jouissance féminine et ravage », *École de la Cause Freudienne (ECF)*, [non daté]. [En ligne]. URL : <http://www.causefreudienne.net/etudier/essential/deux-notes-sur-la-feminite-chez-lacan.html>

Mémoires :

- BENMAHAMED Ahmed, *L'écriture de Nina Bouraoui : éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Colette Valat, Université Toulouse-le-

mirail, Juin 2000. [En ligne], consulté le 03 juin 2013, URL :
<http://www.limag.refer.org/Theses/BenmahamedMaitriseBouraoui.PDF>

GARCIA MARTINEZ Karla Cynthia, *Enjeux identitaires dans Mes mauvaises pensées et Garçon manqué*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, septembre 2009. [En ligne], consulté le 03 juin 2013, URL : <http://constellation.uqac.ca/131/>

Presse :

DARRIEUSSECQ Marie, Entretien réalisé par la maison d'édition P.O.L. pour la sortie de *Clèves*. [En ligne]. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU>.

DEL AGUILA Ursula, « Le dur désir de durer de Nina Bouraoui », *Têtu*, [En ligne]. mis en ligne le 29 mars 2010. URL : <http://www.tetu.com/actualites/culture/le-dur-desir-de-durer-de-nina-bouraoui-16797>

GRELL Isabelle, « Amélie Nothomb, Calixthe Beyala et Nina Bouraoui : l'aventure du genre littéraire et de l'autofiction - de la théorie doubrovskienne à la littérature à la littérature du XXI^e siècle ». [En ligne]. URL : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/02/02/Amelie-Nothomb-Calixthe-Beyala-et-Nina-Bouraoui>

THOMINE Camille, « Avec *Clèves*, Marie Darrieussecq raconte sans détours l'expérience de la puberté d'une jeune fille », *Le Magazine Littéraire*, août 2011. [En ligne]. URL : <http://www.magazinelitteraire.com/critique/fiction/cleves-marie-darrieussecq-26-08-2011-33561>.

« Garçon manqué de Nina Bouraoui : la double vie de Nina Bouraoui entre l'Algérie et la France, les filles et les garçons... », [En ligne]. Mis en ligne le 9 mars 2006. URL : <http://www.buzz-litteraire.com/post/2006/03/09/814-garcon-manque-de-nina-bouraoui->