



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

L'autoconstitution du sujet féminin : Les essais
autobiographiques et les œuvres de fiction de Nelly
Arcan et Virginie Despentes

verfasst von / submitted by

Catherine Tschida

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 347 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtstudium UF Französisch UF Psychologie und
Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ. - Prof. Dr. Jörg Türschmann

Dankesworte

Ich möchte mich recht herzlich bei Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann bedanken, der mich durch sein Seminar zur frankokanadischen Literatur zu meinem Diplomarbeitsthema inspiriert hat. Vielen Dank für die angenehme Betreuung und kompetente Beratung, die das Entstehen dieser Arbeit möglich gemacht haben.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern Edith und Heinz, ohne deren finanzielle Unterstützung und moralischen Beistand mein Studium nicht möglich gewesen wäre. Außerdem danke ich meiner Schwester Martina sowie meinen Freundinnen und Freunden, die mir während meiner Ausbildung stets zur Seite gestanden sind und mir das Studentenleben versüßt haben.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Mai 2019

Catherine Tschida

Table de matières

1. Introduction.....	9
1.1. Présentation de la thématique et motivations personnelles	9
1.2. Approche méthodique.....	10
2. L'écriture autobiographique et la fabulation de soi	11
2.1. L'écriture autobiographique	12
2.1.1. Le pacte autobiographique	12
2.1.2. Le « je » et l'auteur	14
2.2. De la fiction à l'autofiction.....	16
2.2.1. Le roman autofictionnel	16
2.2.2. L'essai	22
3. L'écriture féminine	23
3.1. L'écriture autobiographique féminine	23
3.2. La construction et constitution du soi par l'écriture	24
3.2.1. Les miroirs culturels.....	27
3.2.2. Aliénation comme conséquence des miroirs culturels	30
4. Nelly Arcan	35
4.1. Aperçu de sa vie	35
4.2. <i>Burqa de chair</i> – essai autobiographique	35
4.2.1. Le style narratif	36
4.2.2. <i>Burqa de chair</i> – une opposition	37
4.2.3. La honte.....	44
4.3. <i>Putain</i> – autofiction	50
4.4. Les miroirs	53
4.5. Identité perdue	56
4.6. L'aspect nominal	59
4.6.1. Se faire remarquer parmi les Isabelle	59
4.6.2. Début de l'érotisation	60
5. Virginie Despentes	61
5.1. Aperçu de sa vie	61
5.2. <i>King Kong Théorie</i> – essai autobiographique.....	62
5.2.1. La figure de <i>King Kong</i>	63
5.2.2. Victimisation et culpabilisation féminine	67
5.3. <i>Baise-moi</i> – roman fictionnel	69

5.3.1.	Négation de l'amour romantique.....	70
5.3.2.	Écriture féminine de la violence.....	73
5.3.3.	L'inversion des rôles de sexe	77
6.	Comparaison des deux écrivaines.....	79
6.1.	Aliénation et morcellement dans les œuvres d'Arcan et de Desportes	79
6.2.	Approche féministe active vs. Approche féministe passive	85
6.3.	L'automédialité : L'écriture intime comme mise en scène artistique	92
6.3.1.	Les apparitions publiques comme une autre forme de textualité	93
6.3.2.	La mise en scène autoguidée d'Arcan et de Desportes.....	96
7.	Bilan	102
8.	Bibliographie	105
	Abstract	112

1. Introduction

1.1. Présentation de la thématique et motivations personnelles

Dans le travail suivant, je viserai à aborder un sujet qui constitue un aspect omniprésent dans notre société qui est – malgré des réussites vers une égalité entre les deux sexes et des développements progressifs – toujours empreinte d’une hétéronormativité et d’une supériorité pensée des hommes par rapport aux femmes.¹ Que ce soit la représentation des femmes dans la famille, la stigmatisation dans les médias ou la situation sur le marché du travail, les femmes ne semblent toujours pas avoir atteint une multitude de buts qui s’étaient formés depuis le début des développements émancipateurs. Il ne faut néanmoins pas nier le fait qu’il y a eu en effet certains changements de la pensée et une évolution des mœurs en ce qui concerne la relation entre les deux genres auxquels sont attribués dès la naissance – selon les théories des féministes, comme Judith Butler ou Simone de Beauvoir – des stéréotypes et des attentes qui ne se basent que sur le sexe biologique. Ce système social classifiant les humains dans une hiérarchie des sexes se reflète depuis longtemps dans les œuvres littéraires, ainsi que les tentatives de résistance et de rébellion des écrivaines féminines² qui se sont multipliées au cours des décennies précédentes. Bien que je me sois toujours intéressée aux structures hiérarchiques reliées aux sexes – ou bien celles des genres socialement construites – c’est lors d’un cours universitaire à l’institut de « Romanistik » de l’université de Vienne que j’ai trouvé tant d’intérêt pour ce thème et j’ai par conséquent décidé de me pencher dessus. Il s’agit d’un cours littéraire de Jörg Türschmann portant le titre « La littérature franco-canadienne » au fil duquel a été traité le recueil d’essais biographiques de l’auteure québécoise Nelly Arcan. Mon intérêt suscité, j’ai donc décidé de poursuivre mes recherches par rapport à cette thématique et je me suis mise à lire d’autres œuvres d’Arcan, mais également de l’écrivaine française Virginie Despentes dont la biographie ressemble à celle de sa collègue québécoise. On peut remarquer des points communs dans l’écriture des deux femmes ; non seulement dans leurs biographies mais aussi dans les sujets traités dans leurs œuvres respectives : toutes les deux s’intéressent à la

¹ Cf. Stanford Friedman, Susan. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 34-62, p. 39

² Pour me référer à Nelly Arcan ou Virginie Despentes, j’utiliserai délibérément dans l’ensemble de ce travail la version féminine, donc canadienne, de cette profession, étant donné le fait qu’il s’agit ici d’un sujet féministe.

relation entre les hommes et les femmes et au système social qui se construit autour des attentes et des normes en rapport avec le sexe biologique, c'est-à-dire par le *gender* ; en même temps, elles parlent des problèmes qui se posent – en conséquence de ce classement – dans le contexte politique, social et individuel.

Mis à part ma motivation personnelle d'approfondir mes connaissances de la littérature féministe et celles dans le domaine des théories de *gender*, ces deux auteures ont attiré d'autant plus mon attention en raison d'un autre aspect littéraire, notamment l'écriture autobiographique, ou bien l'écriture autofictionnelle.

La mise en scène des personnages principaux se déroule par conséquent sur des niveaux différents et permet une introspection des deux femmes écrivaines qui changeaient constamment la mesure de réalité dans leurs œuvres.

1.2. Approche méthodique

Ce travail écrit se focalisera sur l'écriture des deux écrivaines féminines francophones. Dans un premier temps, il faudra s'occuper des définitions des genres auxquels nous serons confrontés lors de l'analyse de ces œuvres. Ces genres sont notamment l'écriture autobiographique, l'autofiction et la fiction. Ce qui est inséparablement lié à ce besoin d'explications génériques est la compréhension identitaire du narrateur, ou bien dans ce cas-ci de la narratrice, et du personnage principal.

Pour ce faire, j'aurai recours aux théories littéraires structuralistes et surréalistes, comme celles qu'ont proposé Ferdinand de Saussure, Gerard Genette ou Roland Barthes ; au centre de ces théories se forme l'hypothèse disant que l'auteur est à tout moment à séparer de l'œuvre et du narrateur, voire du personnage principal – il s'agit donc du principe d'isolation qui met en relief l'indépendance du texte et la nécessité d'ignorer tout ce qui est connu sur la vie et la personne de l'écrivain.

En même temps, je me pencherai sur des textes théoriques, comme par exemple *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, dans lequel il tente de livrer des explications en ce qui concerne les énoncés autofictionnels. Il relie ici la sphère de l'inventé, donc de la fiction, avec la sphère du référentiel, donc de l'autobiographie.

Ces bases théoriques sont en effet nécessaires afin de pouvoir se concentrer dans un deuxième temps sur l'analyse des quatre œuvres choisies de Nelly Arcan et de Virginie Despentes.

Je tenterai au cours de mon travail de trouver des réponses aux questions principales suivantes :

L'autoconstitution, que signifie-t-elle à l'égard littéraire et dans quelle mesure peut-elle être considérée comme mise en scène artistique et publique du soi ?

Les aspects de l'autobiographie et de l'autofiction, quelle importance ont-ils dans la rédaction et dans la réception des œuvres ?

Nelly Arcan et Virginie Despentes, comment constituent-elles le sujet féminin dans et à travers leurs écrits ? Quelles différences et quelles similarités trouve-t-on dans ce contexte ?

Avant d'aborder les énoncés choisis, il sera nécessaire d'examiner les différentes théories concernant la création et la formation du soi par la littérature en me concentrant en particulier sur la constitution du soi dans l'écriture féminine. L'analyse du corpus des textes consistera donc en la classification des genres différents et en l'examen de ce « je » qui se trouve au centre du récit autobiographique, voire autofictionnel. Cette question de l'identité narrative et de l'(auto-)constitution du sujet (féminin) me permettra par la suite de me focaliser sur les thématiques et problématiques féministes auxquelles sont confrontées les deux écrivaines tant dans leur vie que dans leurs écrits et qui entraînent en conséquence l'aliénation et le morcellement du corps.

2. L'écriture autobiographique et la fabulation de soi

Avant de traiter les quatre œuvres principales qui ont été choisies comme corpus littéraire pour la comparaison et l'analyse, il faut en premier temps aborder la question théorique de la façon dont ces essais autobiographiques et les romans (auto)fictifs ont été rédigés. Lesdits écrits, qui seront présentés en détail plus tard dans ce travail, constituent des variations sur le spectre du récit de soi, sur lequel on peut trouver aussi le mémoire, l'autoportrait et le journal intime.³ Afin de pouvoir examiner l'importance et l'influence

³ Cf. Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, p. 10

qu'a cet aspect de l'« ego-littérature »⁴, comme l'appelle Philippe Forest, il est indispensable de distinguer les différents termes et notions.

2.1. L'écriture autobiographique

La référentialité constitue un aspect important de l'écriture de soi, étant donné que l'énoncé se base dans beaucoup de cas sur des événements qui se sont réellement déroulés. En général, un écrit référentiel « [...] s'engage, par une sorte de contrat, à rendre scrupuleusement compte de la réalité qu'il a observée, il cite ses références et il produit des preuves de ce qu'il avance ».⁵

2.1.1. Le pacte autobiographique

Philippe Lejeune a consacré son travail littéraire à l'écriture de soi et aspire à trouver des définitions afin de pouvoir distinguer l'autobiographie des genres voisins. Dans son texte théorique *Le pacte autobiographique*, Lejeune décrit l'autobiographie comme suit : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁶. Lejeune fait ici la différence entre les deux formes de langage qui peuvent apparaître dans l'écriture autobiographique, notamment la forme du récit et la prose – alors que le littéraire souligne le fait que l'énoncé doit principalement être un récit.⁷ Le concept de Lejeune autour du pacte autobiographique va à l'encontre du pacte de fiction dans lequel le lecteur accepte de croire ce qu'il lit ; durant le temps de la lecture, la diégèse, c'est-à-dire l'univers inventé du récit, y compris les lieux, les personnages et les événements, est considérée comme vraie – c'est donc l'« [...] interruption volontaire de l'incrédulité [...] »⁸. Or, le pacte autobiographique dont Lejeune parle dans ses explications n'a pas besoin de cet abandon de l'incrédulité, vu le fait que l'univers dans le récit est tout justement l'univers réel de l'auteur et que les lieux, les personnages, les événements sont forcément vrais, ou bien ils devraient l'être.⁹

⁴ Forest, Philippe. *Le Roman, le je*. Nantes: Éditions Pleins Feux, 2001, p. 16

⁵ Ibid., p. 18

⁶ Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975, p. 14

⁷ Cf. Ibid.

⁸ Delangue, Henri. « Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb. » *Çédille. Revista de estudios franceses*. 10, 2014: p. 129-141, p. 131

⁹ Cf. ibid., p. 131-132

Lejeune cite dans son œuvre théorique quatre critères différents qui doivent être remplis pour pouvoir parler d'une autobiographie et pour pouvoir la distinguer de ses genres voisins, tels que la biographie, le roman personnel, les mémoires, le poème autobiographique, l'autoportrait ou le journal intime. Les critères que nomme Lejeune sont comme suit : comme déjà mentionné, il faut que la plupart de l'énoncé soit écrite sous forme de récit, mais il peut aussi contenir de la prose. Deuxièmement, il faut que l'énoncé traite de la vie individuelle ou bien de l'histoire et la genèse d'une personnalité. Troisièmement, l'identité de l'auteur coïncide avec celle du narrateur qui – quatrièmement – coïncide avec l'identité du personnage principal et qui raconte depuis une perspective rétrospective.¹⁰ Malgré l'accent qui est mis sur la vie individuelle et personnelle de l'auteur, ou bien du narrateur et du personnage principal, Lejeune met en relief que – bien sûr – les conditions sociales et les développements politiques sont aussi dans la plupart des exemples intégrés dans l'énoncé, puisque la vie personnelle est inévitablement influencée par ceux-ci.¹¹

Ce qui est typique de la narration de l'écriture autobiographique est l'emploi de la première personne, par lequel est renforcée la coïncidence relationnelle entre narrateur et personnage principal/protagoniste – Gérard Genette l'a appelée une narration 'autodiégétique'.¹² Cependant, il y a des écrits autobiographiques rédigés à la deuxième ou troisième personne sans que la correspondance entre narrateur et personnage principale soit perturbée – il ne faut donc pas oublier qu'il existe une différence entre la personne grammaticale et la personne d'identité.¹³ N'ignorons pas le fait qu'il peut aussi y avoir des énoncés autobiographiques qui contiennent de la narration tant à la première personne qu'à la troisième personne – le but de cela est de créer une distance pour certains épisodes du récit.¹⁴ Ceci est bien le cas pour l'essai autobiographique *Burqa de chair* de Nelly Arcan, sur lequel nous nous pencherons plus tard. Or, la narration autodiégétique reste la version la plus fréquente dans l'autobiographie.¹⁵

¹⁰ Cf. pour ce paragraphe : Lejeune. *Le pacte autobiographique*. 1975, p. 14

¹¹ Cf. *ibid.*, p. 15

¹² Cf. *ibid.*

¹³ Cf. *ibid.*, p. 16

¹⁴ Cf. *ibid.*, p. 17

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 19

2.1.2. Le « je » et l'auteur

Dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune n'aborde pas seulement les critères formels de cette écriture, mais il entre bien plus profondément dans la matière en se posant la question philosophique de savoir comment ce « je » peut être défini. Pour faire mieux comprendre la polémique dont il s'agit ici, Lejeune cite la phrase exemplaire « Je suis né le ... » pour accentuer la difficulté fondamentale de dire si ce « je » qui parle est en effet le même « je » qui naquit – il parle donc du clivage du « je » de l'énonciation et le « je » de l'énoncé.¹⁶ De différents courants de pensées se sont occupés de cette tension qui se crée autour de la question du « je ». Le formalisme, le surréalisme, le structuralisme et leurs représentants, comme l'étaient Barthes, de Saussure, Genette ou Derrida, ont toujours tenu à souligner l'importance du texte en soi et de ne pas prendre l'intention de l'auteur en considération.¹⁷ Selon eux, l'analyse d'un texte n'a rien à voir avec l'auteur, son intention ou ses conditions de vie, car la littérature ne se fonde que sur l'écrit ; ces théoriciens propagent donc une « [...] abnégation de sa référence extérieure »¹⁸. En 1968, Barthes a même publié un article sous le nom *la mort de l'auteur* dans lequel il met en relief qu'il faut isoler le texte de son auteur afin de pouvoir l'étudier en profondeur et que le texte doit être écarté du monde référentiel, vu que le concept autour de l'auteur est une invention moderne.¹⁹ Selon ces approches analytiques, le « je » dans le texte doit à tout moment être séparé de la personne écrivant, la diégèse doit être considérée comme n'existant que dans le récit, sans référence réelle. Cette théorie isolant l'auteur de son œuvre est cependant problématique quand on est confronté à des textes autobiographiques, ou autofictionnels, comme nous le sommes en examinant le corpus littéraire de Desportes et d'Arcan. L'analyse de textes autobiographiques s'éloigne forcément des théories formaliste et structuraliste qui nient l'existence de l'auteur ; l'hypothèse de la clôture du texte ne peut pas être vue comme tout à fait valable, étant donné le fait que le « je » dans l'énoncé est en effet lié au « je » autobiographique, autrement dit à l'auteur.²⁰ Il existe par conséquent une liaison entre le narrateur et la personne réelle, dans notre cas entre les narratrices, les protagonistes et les écrivaines.

¹⁶ Cf. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. 1975, p. 20

¹⁷ Cf. Delangue. « Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb. » 2014, p. 134

¹⁸ Ibid., p. 134

¹⁹ Cf. Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 61-67

²⁰ Cf. Delangue. « Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb. » 2014, p. 135

Or, cette liaison du « je » dans la narration et le « je » de l'écrivain/e nous pose des difficultés pour l'analyse, surtout quand il s'agit d'un texte autofictionnel, car le « je » y est toujours ambigu. Lejeune souligne la différence entre le « je » dans le discours oral et celui de l'énoncé écrit : l'identification du « je » à l'oral ne pose pas autant de problèmes que dans l'énoncé écrit, surtout s'il s'agit de l'écriture autobiographique.²¹ Les problèmes de l'autobiographie se situent dans cette tension qui se forme entre le nom propre et le pronom personnel « je » - car l'identité et le soi de l'auteur sont résumés dans le nom qu'il place au début ou à la fin de son texte écrit²² :

C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur* : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue [...] la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.²³

Le « je » de l'énoncé est le sujet racontant et en même temps l'objet du même énoncé. Selon Sidonie Smith, l'écriture de soi peut être définie comme communication écrite ou verbale « [...] that takes the speaking "I" as the subject of the narrative, rendering the "I" both subject and object »²⁴.

Tandis que l'existence de l'auteur se réduit dans les cas de fiction à ce nom qui apparaît sur la couverture du livre, l'autobiographie est bien plus marquée par l'individu qui est à la fois auteur et protagoniste du même écrit :

Si le « moi » créateur est différent du « moi » biographique qui fréquente le monde ordinaire, on peut se demander dans quelle mesure le « moi » biographique est reflété dans le « moi » narrateur qui apparaît dans les romans.²⁵

Quant à l'usage d'un pseudonyme, il faut dire que ce changement volontaire du nom pour publier ne change rien à l'identité de l'auteur – Lejeune compare les pseudonymes aux noms que se donnent les sœurs en entrant dans les ordres religieux.²⁶ Comme nous verrons dans un chapitre ultérieur, cette théorie de pseudonyme nous servira en examinant les œuvres de Nelly Arcan qui n'utilisait pas son vrai nom pour publier ses œuvres.

²¹ Cf. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. 1975, p. 20-21

²² Cf. *ibid.*, 22-23

²³ *Ibid.*, p. 23

²⁴ Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 19

²⁵ Delangue. « Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb. » 2014, p. 136

²⁶ Cf. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. 1975, p. 24

2.2. De la fiction à l'autofiction

Ce sous-chapitre tâchera de livrer un bref aperçu des explications et des tentatives de définitions du terme controversé par rapport à l'écriture d'autofiction, une forme littéraire dont se sont servies Nelly Arcan et Virginie Despentes. La notion de l'autofiction est bien clivante. Il semble que les théoriciens littéraires ne trouvent pas une seule définition dont tout le monde soit content :

[...] le néologisme autofiction n'a pas de définition homogène dans les dictionnaires [...] tout le monde utilise le vocable à sa façon, certain que son emploi est le bon [...]. Comme il ne s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple, mais d'une gerbe de pratiques conniventes, d'une forme complexe, personne n'a tout à fait tort : chacun a saisi un « bout » de l'autofiction [...].²⁷

En ce qui concerne la désignation, certains considèrent l'autofiction comme synonyme pour le terme 'roman autobiographique', comme le fait Gasparini dans son œuvre théorique *Est-il je ?* quand il dit :

J'utiliserai le plus souvent, pour désigner les textes narratifs qui s'inscrivent dans le double registre romanesque et autobiographique, le terme le plus ancien, le plus courant et le plus clair dont nous disposons, à savoir « roman autobiographique».²⁸

Quel soit le nom, il faut mettre en relief le fait que dans nos quatre œuvres, les limites génériques restent floues ; il se peut que même dans la même œuvre, ces limites se chevauchent et se déplacent selon le degré de référentialité.

2.2.1. Le roman autofictionnel

Déjà le terme 'roman' pourrait dans certains cas poser des problèmes de définition ou bien un flou des limites de ce genre-là. En général, un roman se caractérise par trois qualités ; il est narratif, fictionnel et littéraire.²⁹ Tandis que la première condition de la narrativité est celle qui est le plus facilement remplie et le plus vite reconnue – il est nécessaire que « [...] l'énoncé est [soit] perçu comme une histoire, et non un discours, un poème ou une pièce de théâtre »³⁰ - les autres deux conditions se montrent un peu plus compliquées. Selon Gérard Genette, la littérarité d'un écrit est garantie par la fictionnalité du même.³¹ Ce dernier parle

²⁷ Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Éditions Tristram, 2004, p. 15

²⁸ Gasparini. *Est-il je ?*, 2004, p. 17

²⁹ Cf. *ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cf. Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 8

d'une « suspension volontaire de l'incrédulité »³² quand il constate que chaque œuvre contenant des éléments fictifs « [...] est presque inévitablement reçue comme littéraire [...] »³³. Il serait bien intéressant de se poser la question de savoir comment classer un roman autobiographique ou bien un roman autofictif d'après ce modèle de Genette, étant donné que la fictionnalité et la référentialité – la dernière étant un signe caractéristique de l'écriture de soi – sont des notions opposées.³⁴ Gasparini mentionne dans son texte que ceci n'est pas le cas pour les romans autobiographiques, car ils « [...] ne souscrivent aucun contrat de référentialité et se soustraient à tout dispositif de vérification. Ils relèvent donc probablement, par défaut, des énoncés fictionnels »³⁵. Un autre critère définitoire de l'écriture fictionnelle qui est nommé est l'existence d'un narrateur fictif, c'est-à-dire un récit qui est marqué par la disjonction de celui-ci et l'auteur.³⁶ Dans la suite de son discours, Gasparini réunit la notion de la fictionnalité d'une part et celle de la référentialité d'autre part :

Contrairement au discours référentiel, qui est pris en charge par son auteur, le récit fictionnel est attribué à un narrateur fictif. La fictionnalité d'un roman ne réside pas dans les situations, les décors, les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité, mais dans son protocole d'énonciation : il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel. C'est sur ce point qu'un roman peut devenir « autobiographique » en combinant ce protocole d'énonciation avec un autre, celui de l'autobiographie.³⁷

La caractéristique principale de l'écriture autobiographique par rapport à l'écriture de fiction est donc la coïncidence entre l'auteur et le narrateur de l'énoncé ; en revanche, le contenu d'un texte d'autofiction ne doit pas forcément correspondre à la réalité de l'auteur donné. Il se peut par conséquent qu'on – en tant que lecteur de la littérature autofictionnelle – ait l'impression d'être en train de lire la vie réelle de l'écrivain, des événements qui lui sont effectivement arrivés bien que cela ne soit pas le cas. Il s'agit ici d'un genre « [...] à mi-chemin de l'autobiographie et de la [...] fiction »³⁸. En analysant des œuvres d'autofiction, il ne faut donc surtout pas confondre les faits réels et les éléments non-référentiels – c'est notamment cet aspect-là qui rend difficile une analyse littéraire d'un tel énoncé. Dans certains cas, les auteurs ont recours à l'autofiction afin de jouer sur la

³² Genette, *Fiction et diction*, 1991, p. 8

³³ Ibid.

³⁴ Cf. Gasparini. *Est-il je ?*, 2004, p. 18

³⁵ Ibid.

³⁶ Cf. *ibid.*

³⁷ Ibid.

³⁸ Genette, Gérard. *Figures IV*. Paris: Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 33

métamorphose entre la référentialité et la sphère fictionnelle ce qui se termine dans une pseudo-autobiographie, voire une autobiographie fictive.³⁹ Il s'agit bien d'une énonciation privée lors de la lecture de laquelle on ne connaît pas la dimension imaginaire. La relation entre le réel et l'inventé n'est pas évidente, car cet inventé peut comporter une multiplicité des lieux, des événements et des personnes fictionnels qui s'inscrivent néanmoins dans un cadre référentiel.⁴⁰ Depuis l'apparition de la notion de l'autofiction, il y a eu dans ce contexte un changement de perspective résultant d'une « [...] assomption d'identité du signataire avec le protagoniste [...] »⁴¹ : « [...] ce personnage 'qui n'est pas moi' devient un narrateur 'qui n'est *pas toujours* moi', c'est-à-dire qui l'est *le plus souvent*, qui l'est *la plupart du temps* »⁴².

Serge Doubrovsky tente d'expliquer dans la quatrième de couverture de son roman *Fils* le genre de l'autofiction comme suit :

Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.⁴³

Autrement dit, la structure, l'organisation narrative et le style d'une œuvre d'autofiction sont de nature romanesque alors qu'il se déroule une assomption d'identité nominale entre auteur, narrateur et protagoniste.⁴⁴ Il s'agit ici d'une forme de l'écriture intime et personnelle qui met en valeur la vie de la personne écrivant ; or, des théoriciens invoquent le fait que la fonction littéraire et artistique de tels énoncés est plus importante que l'exactitude historique et objective, vu que ce genre sert d'opportunité de découverte du soi.⁴⁵ Les utilisateurs de l'autofiction ne sont pas obligés de respecter l'ordre chronologique des événements racontés, ils ont la liberté de changer les scénarios et de dépeindre seulement des épisodes sélectionnés au lieu de toute la biographie.⁴⁶ Il se passe une « [...] reconfiguration of linear time (through selection, intensification, stratification,

³⁹ Cf. Mauriac Dyer, Nathalie. « À la recherche du temps perdu, une autofiction ? » Jeannelle und Viollet. *Genèse et autofiction*. 2007. p. 69-87, p. 76

⁴⁰ Cf. *ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 87

⁴² *Ibid.*, p. 79

⁴³ Doubrovsky, Serge. *Fils*. 1977. Cité d'après: Cusset. « L'écriture de soi. » Dans: Jeannelle und Viollet. *Genèse et autofiction*. 2007, p. 197-209, p. 199

⁴⁴ Cf. Jeannelle, Jean-Louis. « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? » Jeannelle und Viollet. *Genèse et autofiction*. 2007. p. 17-37, p. 20

⁴⁵ Cf. Jelinek, Estelle. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston: Twayne, 1986, p. 2,3

⁴⁶ Cf. Delangue. « Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb. » 2014, p. 138

fragmentation, disorientation) »⁴⁷. Contrairement à la théorie des quatre critères de l'autobiographie de Lejeune, la plupart des théoriciens sont d'avis que l'écriture autofictionnelle se caractérise surtout par son contenu, non pas par sa forme ; le spectre des formes narratives appliquées est plus vaste, tandis que les thématiques abordées sont plutôt pareilles.⁴⁸ Dans le centre de l'écrit il y a la personne qui raconte et qui cherche à créer une identité : « The autobiographer should be self-aware, a seeker after self-knowledge [...] His autobiography should be an effort to give meaning to some personal myths »⁴⁹.

L'écrivain d'autofiction, ou bien d'autofiction biographique, comme certains la précisent, est dans tous les cas « [...] le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance [...] »⁵⁰, il s'agit d'un « mentir-vrai »⁵¹ qu'ont réalisé par exemple Proust, Rousseau, Gide ou Doubrovsky, ce dernier ayant beaucoup empreint l'évolution de ce genre et du terme qui va avec. L'autofiction est caractérisée par un pacte contradictoire : d'un côté, Lejeune impose avec son pacte autobiographique sur les œuvres de ce genre l'homonymat entre le personnage, le narrateur et l'auteur – de l'autre côté, le texte est catégorisé comme étant un roman ; le pacte romanesque implique donc des éléments fictionnels et comporte par conséquence une (auto-)biographie romancée.⁵²

La littérature d'autofiction sert à créer une image pour les auteurs, à jouer sur la façon dont le public voit les personnages ; elle sert à établir un personnage-culte, à se mettre en scène eux-mêmes en tant que figure publique. L'autofiction est parfois considérée comme écriture égocentrique, étant donné le fait que l'écrivain fabulateur choisit sa propre personne comme protagoniste de l'énoncé : « [...] il n'a de cesse de peindre ses goûts, son désir, ses qualités et défauts, sa famille, son milieu, ses traumas, sa profession, ses amours, son art »⁵³.

L'auteur d'une œuvre d'autofiction souhaite sculpter un mythe dont personne ne connaît la vérité et vise en même temps à déclencher chez les lecteurs les mêmes effets qui sont

⁴⁷ Ferreira-Meyers, Karen. « Autofiction: "imaginaire" and reality, an interesting mix leading to the illusion of a genre? » *Caietele Echinox* 23, 2012: p. 103-116, p. 105

⁴⁸ Cf. Jelinek. *The Tradition of Women's Autobiography*, 1986, p. 4

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Colonna. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, 2004, p. 93

⁵¹ Ibid., p. 94

⁵² Cf. Genon, Arnaud. *Notes sur l'autofiction et la question du sujet*. 2007. La Revue des Ressources. <https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html> (25.04.2019)

⁵³ Colonna. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. 2004, p. 116

typiques de l'écriture autobiographique : « réparation de soi, empathie, sympathie, admiration, exaltation, édification ou ambivalence »⁵⁴ ; l'effet anticipé est considéré par l'auteur fabulateur comme plus important que l'exactitude de l'énoncé, plus important que les faits référentiels.⁵⁵ L'essentiel est « [...] de rendre indissociables la biographie et la légende de l'auteur. La légende devient un ingrédient poétique [...] pour demeurer sous le contrôle de l'écrivain [...] »⁵⁶. D'après Olney, toute autobiographie est un procès contenant une métaphore du soi de l'écrivain qui ne figure ni que de la vérité ni que de la fiction.⁵⁷

Il faut se poser la question de savoir comment nous pouvons rendre possible une véritable analyse d'une œuvre autofictionnelle si nous ne sommes pas capables de distinguer les faits de l'inventé, si nous – en tant que lecteurs – ne pouvons pas nous rendre compte de l'étendue de fiction que contient cette même œuvre. Est-il important de prendre en considération l'intention qu'a eue l'auteur pendant le procès d'écriture ? Les surréalistes et les structuralistes le nieraient, les réalistes et les théoriciens de l'écriture intime diraient que Oui. Il n'est pas question de juger sur la véracité de chaque élément de l'énoncé, mais plutôt de savoir si le « je » dans la narration d'Arcan et de Desportes reflète ces deux écrivaines, s'il y a une liaison entre la sphère narrative et le monde réel.⁵⁸

Même s'il y a des éléments de la vie privée de l'auteur qui sont connus du grand public, il semble rester impraticable de vraiment tirer une conclusion de l'énoncé lu ; ceci est surtout le cas dans le roman *Putain* de Nelly Arcan sur lequel on se focalisera plus tard dans ce travail. À travers ses textes, Arcan a réussi à créer une illusion artistique autour d'elle-même en tant qu'être humain et autour de sa biographie. Dans cette fiction intime d'Arcan, l'auteure et l'héroïne coïncident ; elles partagent une valeur commune en se situant côte à côte.⁵⁹ L'illusion biographique s'enfile dans l'ordre d'autres illusions artistiques qui construisent enfin l'œuvre littéraire.⁶⁰ Il s'agit ici d'une décision nettement réfléchie :

⁵⁴ Colonna. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. 2004, p. 95

⁵⁵ Cf. *ibid.*, p. 97

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cf. Jelinek. *The Tradition of Women's Autobiography*, 1986, p. 3

⁵⁸ Cf. Delangue. « Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb. » 2014, p. 140

⁵⁹ Cf. Bakhtine, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. 1984. Cité d'après: Colonna. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. 2004, p. 109

⁶⁰ Cf. Colonna. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, 2004, p. 114

Finding a form in which to present a life means, in addition to choosing from the available models, adapting those models to suit one's needs and purposes. This process is active rather than passive, and engages the teller's full creative energies.⁶¹

En choisissant l'autofiction, Arcan applique consciemment une certaine technique d'énonciation. Il y a de nombreux écrivains – aussi dans la sphère de l'écriture féminine et féministe – qui ont choisi comme Nelly Arcan de fondre leur vraie biographie avec des éléments irréels, qui ont décidé de fusionner leur réalité et leur propre personne avec l'inventé. Avec son œuvre *La mauvaise mère*, Marguerite Andersen a livré un autre exemple pour ce genre littéraire. Dans ce texte, on trouve un mélange entre l'écriture de soi d'un côté et une poétique du féminin de l'autre. Andersen se rend sur le méta-niveau littéraire en écrivant dans son énoncé sur la structure de son texte :

La mauvaise mère
met en scène/ trois « je » :
l'auteure
la narratrice
et le personnage principal.
Parfois ils se confondent
Parfois ils forment une alliance
Parfois on se demande qui parle.
Trois « je » qui coexistent dans un même livre à divers moments ...⁶²

Sans avoir lu le texte *La mauvaise mère* en entier, il n'est pas difficile de voir une relation entre l'œuvre autofictionnelle de Nelly Arcan et la description d'Andersen de sa propre énonciation contenant tant de faits référentiels que d'aspects qui ne correspondent pas à la réalité.

Or, des théoriciens littéraires spécialisés en écriture de soi reconnaissent l'importance du rapport entre les sphères du réel et celles de l'irréel, mais ils mettent à la fois en valeur le manque d'importance concernant la classification du lu comme vrai ou faux par le lecteur :

[...] reading of autobiography by delineating the distinction between the autobiographer as writer/narrator and as the subject of the narration; it established both as personae who might have little or nothing to do with the "real" individual person's lived experience. The text itself and the dynamics between narrator and narrated subject therefore became the focal point of any analysis. [...]⁶³

⁶¹ Personal Narratives Group. « Forms that transform. » Group, The Personal Narratives. *Interpreting women's lives*. 1989. p. 99-102, p. 101

⁶² Andersen, Marguerite. *La mauvaise mère*. Sudbury: Éditions de parole, 2013, p. 202

⁶³ Goozé, Marjanne E. « The Definitions of Self and Form in Feminist Autobiography Theory. » *Women's Studies* 21 (4) 1992: p. 411-429, p. 412

The true test of autobiography is not then its truth or falsity; rather its significance lies in its own aesthetic. And aesthetic criteria are without a doubt informed by definitions of self and self-expression which at the very least textually, if not actually, present the self as split, decentered or fragmented.⁶⁴

Dans quelle relation sont-ils donc les sujets multiples qui pivotent autour de la vraie personne de l'auteur ? Le soi divisé et morcelé est un sujet thématique qui joue un très grand rôle surtout dans l'énoncé de Nelly Arcan, comme nous verrons plus tard. Cependant, Virginie Despentes fait également preuve du dualisme et du morcellement qui sont presque forcément liés à la construction de l'identité féminine.

2.2.2. L'essai

Arcan et Despentes ont toutes les deux publié des énoncés essayistes ; eux aussi, ils font partie de leur œuvre autofictionnelle qui réunit le réel et l'inventé. Comment caractériser l'écriture essayiste ? L'essai figure en effet un texte particulier, car il est « [...] une forme assez souple réunissant pensée, critique et fiction [...] »⁶⁵ ; l'écrivain d'un tel texte est à la fois – comme dans les autres pièces autofictionnelles – un référent réel et une unité fictive qui rassemble les deux sphères dans son soi, dans son sujet.⁶⁶ L'auteur de l'essai, ses expériences racontées et ses opinions par rapport à des thématiques culturelles constituent les aspects essentiels du texte, l'auteur combine son propre soi et des questions sociales ; l'essai figure une « [...] rencontre entre une pensée introspective et un travail cognitif [...] »⁶⁷. Comme le roman autofictionnel, l'essai est également un projet contradictoire, une œuvre littéraire paradoxale en raison de sa structure narrative et sa référentialité variée. La réflexion se déroule donc sur deux niveaux différents et fusionne une argumentation relativement objective et une pensée subjective, créant une tension entre la factualité et la fictionnalité.⁶⁸ Appliquant cette théorie à Arcan et Despentes dont *Burqa de chair* et *King Kong Théorie* font bien partie de ce genre de l'essai autobiographique, voire autofictionnel, il est évident qu'elles aussi se basent sur leurs propres expériences, troubles ou problèmes et prennent ces sujets comme points de départ pour une réflexion culturelle et sociale. Comme nous verrons à un moment ultérieur, elles traitent de cette exacte manière des polémiques féministes, des problèmes auxquels elles ont été confrontées personnellement,

⁶⁴ Goozé. « The Definitions of Self and Form in Feminist Autobiography Theory. », p. 412

⁶⁵ Riendeau, Pascal. « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai. » *Études littéraires* 37,1, 2005: p. 91-103, p. 95

⁶⁶ Cf. *ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 93

⁶⁸ Cf. *ibid.*, p. 97

mais qui concerne tous les membres de notre société. Il s'agit par conséquent surtout de questions qui se créent à cause de l'inégalité entre les sexes. Il se file donc une toile reliant les différents sujets et points référentiels :

Ainsi, le lien singulier du sujet de l'essai à un double objet (soi-même et un objet culturel) enrichit la question du sujet, puisque l'objet culturel traité par l'essayiste se révèle souvent un texte ou un épisode de la vie de l'essayiste lui-même.⁶⁹

C'est une forme textuelle ambivalente en ce qui concerne la fiction, parce que l'auteur lance un soi fabulé tout « [...] en visant une vérité du sujet [...] »⁷⁰.

3. L'écriture féminine

Dans le corpus de texte choisi pour l'analyse dans ce travail, il s'agit de l'écriture féminine, voire féministe. Les deux écrivaines, notamment Nelly Arcan et Virginie Despentes, dont quatre œuvres seront examinées en détail par rapport à l'(auto)constitution du sujet féminin traitent dans leurs énoncés des problèmes similaires, mais la façon dont elles s'approchent à ces questions est bien différente. Les deux femmes parlent dans leurs textes de la relation entre les hommes et les femmes et des conflits qui peuvent en résulter. Elles abordent par exemple des thèmes comme le viol, la prostitution, la maternité, aussi bien que l'impératif de la beauté féminine ou la chirurgie plastique. En écrivant sur ces thèmes, les deux auteures forment à travers leurs écrits des sujets féminins. Il y a beaucoup de théories variées qui traitent de la construction et constitution du sujet (féminin) à l'aide de l'écriture autobiographique qui est aussi appelée écriture de soi ou écriture intime.

3.1. L'écriture autobiographique féminine

Pendant la floraison autobiographique qui se déroulait au cours du XXe siècle, les femmes semblent avoir porté un rôle très important grâce à leur participation active en ce qui concerne aussi bien la rédaction de textes littéraires intimes que la production d'études théoriques.⁷¹ C'est aussi à cause des difficultés liées à l'acte de publier leurs œuvres que les femmes avaient été tellement nombreuses à rédiger de l'écriture intime, y compris des mémoires, des journaux intimes, des correspondances et enfin des autobiographies.⁷²

⁶⁹ Riendeau. « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai. », p. 95

⁷⁰ Ibid., p. 96

⁷¹ Cf. Havercroft, Barbara. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans Je ne suis pas sortie de la nuit d'Annie Ernaux. » Lequin und Mavrikakis. *La francophonie sans frontière*. 2001. p. 517-535, p. 517

⁷² Cf. Havercroft. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans Je ne suis pas sortie de la nuit d'Annie Ernaux. » Lequin ; Mavrikakis. *La francophonie sans frontière*. 2001, p. 518

Pendant longtemps, l'acte d'écrire a été réservé aux hommes, principalement parce que les femmes occupaient un statut passif. Elles devaient donc franchir ce seuil qui les empêchait d'avoir recours aux arts, d'oser d'écrire et de se comprendre en tant que créatrice ; c'était un « [...] Übertritt vom Beschriebenwerden (>Bild<) zum Schreiben, vom >körperlichen<, passiven Objekt des Beschriebenwerdens zum aktiven, >geistigen< Subjekt des Schreibens [...] »⁷³.

3.2. La construction et constitution du soi par l'écriture

Mis à part cette explication, l'écriture de soi a toujours été très populaire parmi les écrivaines féminines pour d'autres raisons : « [...] ce genre de textes constitue un lieu opportun pour la création et l'expression de la subjectivité et de l'identité, enjeux majeurs de l'écriture au féminin [...] »⁷⁴ ; cette hypothèse est reprise par Claire-Lise Tondeur quand elle dit : « [...] la recherche d'identité est une donnée [...] fondamentale pour les femmes qui écrivent parce que la création féminine est inséparable de la condition de femme [...] »⁷⁵. Selon ces citations, l'écriture féminine est donc indissolublement liée à l'état mentale et à la conscience identitaire de la femme écrivant qui a comme but de s'approcher à sa vraie identité, en même temps de faire voir à travers ses textes la situation défavorisée de la femme individuellement vécue. En général, les thèmes dont les écrivaines féminines parlent dans leurs écrits personnels se ressemblent ; ce sont surtout la famille, l'enfance, l'entourage social et les activités domestiques qui jouent un très grand rôle dans ces énoncés.⁷⁶ Comme Wilwerth le constate, le procès d'écrire est en général « [...] se donner une identité [...] »⁷⁷, et cette supposition paraît être encore renforcée dans les cas d'énoncés autobiographiques qui contiennent bien du réellement vécu de l'auteur. En travaillant leur passé et en le formant en littérature, les écrivaines autoconstituent leur sujet : « Das Subjekt ist dem Schreiben nicht vorgängig, es konstituiert sich erst über das Schreiben »⁷⁸. Durant le procès de créer de la littérature de soi, l'écrivain/e se focalise sur la propre fictionnalité

⁷³ Geitner, Ursula. « »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek. » Dünne ; Moser. *Automedialität*. 2008. p. 99-125, p. 102

⁷⁴ Havercroft. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans Je ne suis pas sortie de la nuit d'Annie Ernaux. » Lequin ; Mavrikakis. *La francophonie sans frontière*. 2001, p. 518

⁷⁵ Tondeur, Claire-Lise. « Le passé : point focal du présent dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Women. » *French Studies* 3, 1995: p. 123-237, p. 123

⁷⁶ Cf. Jelinek. *The Tradition of Women's Autobiography*, 1986. Preface, p. xiii

⁷⁷ Wilwerth, Evelyne. *Visages de la littérature féminine*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur. Psychologie et sciences sociales, 1988, p. 17

⁷⁸ Ott, Christine ; Jutta Weiser. « Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 7-16, p. 9

et sur une auto-perception distanciée, ce qui permet de se constituer comme sujet écrivant à travers le langage⁷⁹ : « Das Subjekt realisiert sich in der Selbstperformanz; es konstituiert sich als Effekt des Mediums »⁸⁰. Cet aspect fondamental de l'autofiction est la raison pour laquelle quelques théoriciens, ainsi Claudia Gronemann, ne la considèrent pas en tant que genre distingué, mais en tant que discours particulier de la constitution du sujet (féminin).⁸¹

L'acte d'écrire n'a donc pas seulement la fonction de raconter une belle histoire, de créer une œuvre littéraire en enfilant des événements, mais il sert de travail sur soi-même, sur l'identité et la conscience. Contrairement aux énoncés autobiographiques au masculin qui avaient souvent et l'ont toujours une connotation narcissique issue d'un protagoniste démontré comme héroïque, « [...] prétendument unifié et cohérent [...], digne de toute notre admiration »⁸², les écrits autobiographiques au féminin dépeignent dans la plupart des cas de personnages multidimensionnels qui n'aspirent pas à présenter une personne unifiée, mais qui ont l'intention de souligner « [...] les différences à l'intérieur de l'identité de l'auteure, ainsi que les instances d'intersubjectivité engendrées par son interaction avec d'autres discours »⁸³. La multi-dimensionalité du sujet féminin s'oppose au sujet masculin qui reste entier.

[...] the identity image is similar throughout women's autobiographies. In contrast to the self-confident, one-dimensional self-image that men usually project, women often depict a multidimensional, fragmented self-image colored by a sense of inadequacy and alienation, of being outsiders of "other" [...]⁸⁴

Selon Jelinek, nous pouvons également remarquer cette image fragmentée et désunie de la femme dans le style narratif qui se répète dans l'écriture autobiographique féminine. Conformément à ce concept d'identité, la narration incline à être « [...] episodic and anecdotal, nonchronological and disjunctive »⁸⁵. Même s'il y a des exemples qui ne correspondent pas à ce modèle et qui livrent une narration typiquement masculine, donc

⁷⁹ Cf. Lohöfer, Astrid. « Autofiktion als Ikonotext: Intermediale Selbst(er)findung in Victor-Lévy Beaulieu's *Monsieur Melville*. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 19-40, p. 22

⁸⁰ Weiser, Jutta. « Schreiben nach dem 11. September 2001: Medienrealität und Autofiktion in Frédéric Beigbeders *Windows on the World*. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 189-207, p. 202

⁸¹ Cf. Gronemann, Claudia. « "lui dire que j'étais [...] un comme comme lui" : Autofi(c)ktionales intermediales Schreiben bei Abdellah Taïa. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 91-106, p. 94

⁸² Havercroft. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de la nuit* d'Annie Ernaux. » Lequin ; Mavrikakis. *La francophonie sans frontière*. 2001, p. 519

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Jelinek. *The Tradition of Women's Autobiography*, 1986. Preface, p. xiii

⁸⁵ Ibid., p. xiii

progressive et linéaire, l'énonciation disjonctive et anecdotique reste persistante.⁸⁶ Ce schéma convient aussi à l'écriture que nous examinerons ultérieurement. Ces structures interrompues et discontinues sont encastrées dans des écrits qui racontent des histoires sans chronologie, qui ne racontent pas d'histoires du tout, mais plutôt des séquences de la vie pour accentuer le développement de l'identité, ou bien les impacts de la domination masculine.⁸⁷

Un autre aspect mentionné par Havercroft est l'agentivité – un terme qu'elle dit avoir traduit elle-même partant de l'expression anglaise *agency* qui était à cette époque-là omniprésente dans les études féministes anglo-américaines.⁸⁸ Il s'agit d'une prise de conscience qui rend les femmes aptes à agir, tant comme actrices individuelles que comme actrices collectives.⁸⁹ Havercroft appelle les écrits autobiographiques féminins « lieux scripturaux d'agentivité »⁹⁰ ce qu'elle explique ainsi :

[...] la nature même du texte intime met l'exploration de la subjectivité au premier plan et deuxièmement, les potentialités discursives utilisées par les femmes autobiographes sont propices aux changements sociaux et politiques, revendications inspirées par leurs propres expériences de vie.⁹¹

L'agentivité est un concept issu de la philosophie analytique et se réfère à l'action ; depuis le début de l'essor du féminisme, la notion de l'agentivité a toujours été appliquée dans les études de ce domaine :

Il désigne la capacité d'agir d'un sujet, et permet de penser ce dernier non pas comme le simple jouet de forces idéologiques et sociales, mais comme étant à la fois constitué par celles-ci et capable de les remanier.⁹²

L'agentivité dépeint le sujet comme acteur ou actrice conscient/-e de sa faculté d'agir en tant qu'être humain autonome et responsable et aussi conscient/-e de son libre arbitre. L'homme – il s'agit ici de l'espèce général et non pas du genre sexuel – n'est pas une marionnette menée par les circonstances qui l'entourent. Il existe cependant une interaction entre ce pouvoir dynamique de la société et le propre pouvoir d'une seule personne ;

⁸⁶ Cf. Jelinek. *The Tradition of Women's Autobiography*, 1986. Preface, p. xiii

⁸⁷ Cf. Bruss, Elizabeth W. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 164

⁸⁸ Cf. *ibid.*, p. 518

⁸⁹ Cf. Zima, Peter V. *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen, Basel: Francke, 2000, p. 277

⁹⁰ Bruss. *Autobiographical Acts*, 1976, p. 518

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Lord, Véronique. *Dans les ombres d'Éva Senécal et La chair décevante de Jovette Bernier: l'émergence d'une parole féminine contestataire et autonome au Québec*. Montréal: UQAM, 2009, p. 13

l'agentivité peut donc être vue comme le contraire de la passivité. Un autre terme qu'il faut mentionner dans ce contexte est celui de l'intentionnalité qui contient le sens et la direction d'une action.⁹³

Selon Georges Gusdorf, l'identité qui est créée à travers le procès de l'écriture ne coïncide pas entièrement avec la personne réelle rédigeant le texte, car il y a « [...] [the] assertion that autobiographical selves are constructed through the process of writing and therefore cannot reproduce exactly the selves who lived »⁹⁴. Or, il faut se poser la question de savoir si et dans quelle mesure les femmes sont déterminées par leur sexe biologique et encore plus par leur genre social. L'identité et la subjectivité qui se créent tant dans la vie quotidienne que dans le procès d'écriture sont la condition de l'agentivité (*agency*) ; cependant, Diane Elam hésite à glorifier cette subjectivité féminine, car elle y voit une obligation qui pousse les femmes vers l'agentivité, certes, mais surtout vers une agentivité prédéterminée :

The achievement of a definitive or calculable subjectivity is [...] not solely liberatory. Indeed, the constraint of subjectivity, even when subjectivity seems to offer agency, is clear when we realize that women become subjects only when they conform to specified and calculable representations of themselves as subjects.⁹⁵

Ces représentations sont les rôles des genres qui influencent la formation de la subjectivité et la construction de l'identité d'une femme ; autrement dit, il s'agit des miroirs culturels à travers lesquels une femme constitue son soi.

3.2.1. Les miroirs culturels

Quant à l'écriture de soi féminine, il y a plusieurs perspectives applicables dans l'analyse. Certains théoriciens littéraires comparent l'écriture de soi avec les théories psychanalytiques de Freud et Lacan, étant donné le fait que le soi est vu comme entité constamment changeant et passant des stades variés.⁹⁶ Dans ce contexte, Susan Stanford Friedmann résume une pensée du texte *A Structural Study of Autobiography* de Jeffrey Mehlman quand elle constate que « [a]ll autobiography is 'necessarily fictive'; it creates a

⁹³ Cf. Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris: La Découverte, 2005, p. 22

⁹⁴ Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 34

⁹⁵ Elam, Diane. *Feminism and Deconstruction. Ms. en Abyeme*. London, New York: Routledge, 1994, p. 29

⁹⁶ Cf. Mazlish, Bruce. « Autobiography and Psychoanalysis: Between Truth and Self-Deception. » *Encounter* 35, October, 1970: p. 28-37. Cité d'après: Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 37

self whose very coherence is the sign of its falseness and alienation – just as the child's image in the mirror is false”⁹⁷.

D'un côté, il y a le paradigme individualiste qui se focalise sur les aspects psychologiques de l'individu écrivant – que ce soit femme ou homme – et ne prête guère, voire aucune attention aux circonstances sociales et idéologiques de l'époque de l'écriture donnée.⁹⁸ Cette méthode analytique appartenant à l'individualisme néglige toute influence culturelle et ne prend pas en compte l'identité de groupe imposée par la société sur les minorités par exemple ethniques ou religieuses, de même que sur les femmes. En conséquence, il y a une ignorance envers le rôle collectif et les relations sociales ; la hiérarchie de pouvoir de personnes de différents milieux sociaux ou de différents sexes n'est pas envisagée dans l'examen d'œuvres littéraires.⁹⁹

De l'autre côté, il y a le concept méthodique des théoriciennes féministes, comme Sheila Rowbotham ou Nancy Chodorow, qui est marqué par la reconnaissance et considération des différences des situations des deux sexes et du système social qui pousse les femmes vers un certain comportement, une certaine perception du monde et d'elles-mêmes.¹⁰⁰ Ces féministes sont d'avis que l'identité qui se crée au cours de l'écriture ne se base pas seulement sur le fondement psychologique et l'état mentale de la personne rédigeant ; le soi formé à travers la narration est – selon elles – toujours une représentation des conditions sociales et d'une vie féminine dans un monde dominé par les hommes. Selon Rowbotham et Chodorow, les notions d'identification, d'interdépendance et de communauté sont des éléments importants en ce qui concerne la création et le développement de l'identité d'une auteure féminine. Rowbotham parle dans son texte *Woman's Consciousness, Man's World* de la relation entre la sphère psychanalytique et la formation du soi par l'écriture intime et nie la conscience d'une femme d'elle-même comme entité totalement unique, « [...] because she is always aware of how she is being defined as woman, that is, as a member of a group whose identity has been defined by the dominant male culture »¹⁰¹. Rowbotham a recours à la métaphore de miroirs, comme l'a fait Lacan pour décrire la conscience d'un individu de soi-même ; dans le texte de Rowbotham en revanche, les pièces différentes de

⁹⁷ Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 37

⁹⁸ Cf. *ibid.*, p. 35

⁹⁹ Cf. pour ce paragraphe. *ibid.*

¹⁰⁰ Cf. *ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 38

miroir font apparaître les images culturelles et les représentations imposées par la société : « The prevailing social order stands as a great and resplendent hall of mirrors »¹⁰². Cette métaphore de miroirs démontre l'ensemble des images et des opinions qui sont construites par la société et qui forment l'identité préconçue de la femme. Or, la femme qui apparaît à travers ces miroirs n'est pas vue comme un être individuel, mais comme un concept : « That mirror does not reflect back a unique, individual identity to each living woman; it projects an image of W O M A N, a category that is supposed to define the living woman's identity »¹⁰³. Par conséquent, la femme rhétorique qui se présente à travers les écrits est vue comme produit tant de l'histoire que du phénomène psychosexuel ; son autoprésentation contient donc des aspects contextuels et textuels.¹⁰⁴

Dans cette femme qui construit son identité à l'aide de ces miroirs, il ne s'agit donc pas d'une personne entière, mais d'une femme morcelée, comme c'est aussi le cas pour les sujets féminins dans les œuvres de Desportes et Arcan. Le sujet féminin est dans la plupart de l'écriture féminine et féministe présenté comme sujet désuni et cette thématique de morcellement du corps féminin est aussi abordée par plusieurs théoriciennes féministes italiennes, comme Braidotti, qui voient la différence dans le soi comme résultat d'assumer les images féminines variées :

Das weibliche Subjekt ist im Differenzdenken wie in der Psychoanalyse ein gespaltenes, das sich aus den verschiedenen Erfahrungsebenen innerhalb jeder Frau konstituiert, z.B. aus den tradierten Weiblichkeitszuschreibungen und den gelebten Realitäten und Selbstbildern, die im weiblichen Geschlechterstereotyp nicht aufgehen.¹⁰⁵

Certes, les hommes aussi sont beaucoup influencés par les normes et les idées de leur culture quand ils se trouvent dans le procès de créer leur identité. Cependant, quand nous parlons d'un homme blanc et chrétien vivant dans la société occidentale, celui-ci n'est pas aussi attaché à ces attributs imposés qu'une femme ou une personne d'une minorité marginale.¹⁰⁶ En raison de sa position de pouvoir dans la hiérarchie sociale, un homme de

¹⁰² Rowbotham, Sheila. *Woman's Consciousness, Man's World*. London : Penguin, 1973, p. 27

¹⁰³ Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 38

¹⁰⁴ Cf. Smith. *A Poetics of Women's Autobiography*, 1987, p. 19

¹⁰⁵ Kahlert, Heike. *Weibliche Subjektivität. Geschlechterdifferenz und Demokratie in der Diskussion*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag , 1996, p. 147

¹⁰⁶ Cf. Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 39

ces critères est donc capable d'enlever les normes, préjugés et attentes qui lui sont attribués et de se voir comme entité indépendante :

Isolate individualism is an illusion. It is also the privilege of power. A white man has the luxury of forgetting his skin color and sex. He can think of himself as an "individual". Women and minorities, reminded at every turn in the great cultural hall of mirrors of their sex or color, have no such luxury.¹⁰⁷

Lynn Sukenick tente de livrer dans son texte une explication de cette impuissance des femmes (et d'autres groupes minoritaires et marginalisés) de se séparer des représentations culturelles en se penchant sur les circonstances historiques. Elle compare la relation entre homme et femme à celle entre maître et esclave, dans laquelle seulement le maître a le privilège de ne pas penser constamment à son statut :

[...] it is part of the master's privileges not to have to think continuously of the fact that he is the master, while the position of the slave carries with it the constant reminder of his being a slave. It cannot be overlooked that the woman forgets far less often the fact of being a woman than the man of being a man.¹⁰⁸

Ce rappel constant au statut inférieur se reflète dans tous les domaines de la vie, que ce soit le quotidien, la pensée ou l'écriture. Les miroirs culturels façonnent la femme et son être, les reflets différents des perspectives variées basées sur le regard des autres. Les images différentes mènent à un déchirement, à une aliénation dans l'être féminin.

3.2.2. Aliénation comme conséquence des miroirs culturels

Cependant, le morcellement de la femme qui se produit à cause des miroirs culturels n'est pas vu que de façon négative, étant donné que la femme vit à travers cette aliénation aussi l'opportunité d'une nouvelle conscience du soi : « Not recognizing themselves in the reflections of cultural representation, women develop a dual consciousness – the self as culturally defined and the self as different from cultural prescription »¹⁰⁹. Dans ce sens, la femme apprend à se voir par les yeux des autres, elle s'habitue à se regarder en train d'être regardée. D'après l'explication de Stanford Friedman, l'identité des femmes n'est ni qu'individualiste ni que collective et projetée ; les femmes créent plutôt des identités qui sont à la fois uniques et partagées, personnelles et communes.¹¹⁰ Conformément à ce

¹⁰⁷ Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 39

¹⁰⁸ Sukenick, Lynn. « On Women and Fiction. » Diamond und Edwards. *The Authority of Experience*. 1977. p. 28-44, p. 28

¹⁰⁹ Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 39

¹¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 40

modèle théorique, il y a l'écrivaine américaine Anaïs Nin qui parle dans son œuvre autobiographique du défi d'être artiste en tant que femme, vu le fait qu'être artiste était à l'époque une prérogative réservée aux hommes. Dans ses journaux intimes, elle dit :

And what I have to say is really distinct from the artist and art. *It is the woman who has to speak.* And it is not only the woman Anaïs who has to speak, but I who have to speak for many women. As I discover myself, I feel I am merely one of many, a symbol.¹¹¹

Nin se rend absolument compte de la fragmentation qui se produit dans l'identité féminine à cause des désirs des hommes qui définissent une femme en leur attribuant les rôles de la mère, fille, épouse ou sœur.¹¹² Nin mentionne le soi fluide qui est en quête constante de se compléter sans se limiter et sans se restreindre en insistant « [...] on finding an identity through empathy and relation rather than detachment and separation »¹¹³. Les femmes sont donc des êtres empreints d'une double-conscience, justement comme des membres de groupes minoritaires ; c'est la raison pour laquelle leurs écrits autobiographiques sont à la fois individualistes et collectifs.¹¹⁴

Autrement-dit, les images sociales et culturelles, que les femmes intériorisent lors de la formation de leurs identités, représentent un cadre, un encastrement restrictif dans lequel elles développent une personnalité unique et des façons distinguées de s'arranger et s'adapter par rapport aux normes et attentes qui leur sont attribuées à cause de leur sexe.

En raison de la non-considération de la propre personne comme sujet entier et uni, la méthode individualiste ne trouve pas beaucoup de place dans les analyses littéraires des œuvres féminines et féministes. Chodorow est d'avis que l'approche individualiste ne peut même pas être appliquée dans l'examen des œuvres féminines par manque d'un soi isolé.¹¹⁵

En conséquence de cette fragmentation dans la femme, les narratrices des œuvres féminines aussi sont des représentations des images différentes qu'ont développées les hommes, voire les sociétés entières dominées par les hommes :

¹¹¹ Nin, Anaïs. *The Diary: Volume One, 1931-1934*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1966. [Ed. Gunther Stuhlmann], p. 289

¹¹² Cf. Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 45

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Cf. Marcus, Jane. « Invincible Mediocrity. The Private Selves of Public Women. » Benstock. *The Private Self*. 1988. p. 114-146, p. 123

¹¹⁵ Cf. Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 41

Les hommes regardent, [...] les femmes sont regardées. Et plus encore : les femmes se regardent être regardées, elles regardent leur propre image [...]. Surveillée et surveillante, la femme porterait en elle, [...], ces deux dimensions du regard. La femme est ainsi doublement objet du regard, doublement vision.¹¹⁶

D'après cette citation, les femmes n'ont pas de choix, elles ne peuvent pas se libérer des images qui sont fondées sur le regard des hommes et qui poussent les femmes vers une auto-objectivation qui fait fonction d'une prison dans laquelle elles sont enfermées¹¹⁷ : « [É]tre homme c'est agir, être femme c'est paraître. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées »¹¹⁸.

Les protagonistes dans les œuvres littéraires féminines ou féministes sont donc souvent présentées hypersexualisées ; elles transmettent l'impression d'avoir abandonné leur homogénéité et totalité de leur identité à cause de l'image. Il se passe une auto-objectivation ; Delvaux renforce cette théorie en disant que notre société croit plutôt à l'image de la femme au lieu de considérer la femme comme être autonome :

On nous a fait croire à la dictature de l'image pour bien oublier la femme : car si on croit à l'image de la femme, on éloigne, encore, la femme. [...] on tait encore la femme. Et alors, la femme n'est nulle part, ni chair, ni peau, ni image.¹¹⁹

Conformément à cette citation de Delvaux, la femme ne base pas seulement son identité sur les images qui sont reflétées par les miroirs culturels, mais elle perd en plus sa conscience corporelle, sa conscience d'exister comme personne charnelle. Elle est donc incapable de se situer dans ce monde ; sa chair est forcément fractionnée. Selon une théorie de Chodorow, le soi d'un homme est plus isolé et indépendant que le soi d'une femme, car

[...] growing girls come to define themselves as continuous with others; their experience of self contains more flexible or permeable ego boundaries. Boys come to define themselves as more separate and distinct, with a greater sense of rigid ego boundaries and differentiation. The basic feminine sense of self is connected to the world, the basic masculine sense of self is separate.¹²⁰

Cela montre très clairement l'écart entre l'auto-perception, l'auto-conception d'une femme et celles d'un homme. Il est évident que dans son énoncé, Nelly Arcan est également d'avis que la constitution du soi féminin est bien différente de celle d'un homme ; l'écrivaine

¹¹⁶ Berger, John. *Voir le voir. Trad. de Monique Triomphe*. Paris: Alain Moreau, coll. «Textualité», 1976, 1972. Cité d'après : Delvaux, Martine. « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft. » *Tangence* 103, 2013: p. 79-91, p. 79

¹¹⁷ Cf. Delvaux. « Écriture et nudité. », 2013, p. 82

¹¹⁸ Berger, John. *Voir le voir*. 1972, p. 51

¹¹⁹ Delvaux. « Écriture et nudité. », 2013, p. 91

¹²⁰ Chodorow, Nancy. *Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkely: University of California Press, 1978, p. 169

franco-canadienne fait même allusion à la question existentielle quand elle constate qu' « [...] une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres [...] »¹²¹. Tandis qu'un homme a donc beaucoup moins de difficultés à se définir et à se donner une identité sans avoir égard à son entourage masculin, une femme ne peut même pas se considérer comme femme sans se comparer aux autres individus de son sexe. La formation du soi féminin s'oriente bien plus au « external object-world »¹²² alors qu'il faut souligner que le mot 'object' fait ici référence à une personne, non pas à une chose. Il s'agit par conséquent d'une identité plus relationnelle vu qu'une femme ne se voit jamais isolée – l'opposition et la comparaison sont des conditions nécessaires pour se situer dans la sphère sociale. Cette théorie est issue du concept psychanalytique et la phase œdipale, pendant laquelle une fille reste plus proche dans la relation avec la mère qu'un fils, qui est obligé de s'éloigner de sa mère et de créer des limites d'ego plus distinguées.¹²³ La relation mère-fille reste – dans ce modèle – bien plus marquante dans le développement et la formation du soi féminin.

Or, cet éloignement de la mère qui se déroule pendant cette période a comme résultat l'intériorisation du système hétéronormatif : « Dieser phallische Gestus der Spaltung zwischen Mutter und Vater (re-)produziert das System der sexuellen Differenz und verankert es im Unbewußten der Subjekte »¹²⁴. Selon la psychanalyse traditionnelle, la visibilité de la différence des sexes joue un rôle très important dans la formation de l'identité qui commence dans la phase œdipale, dans laquelle les filles développent l'envie du pénis (Freud l'a appelé 'Penisneid'), pendant que les garçons développent la peur de castration.¹²⁵ C'est donc lors du détachement de la mère que les enfants deviennent sujets, car les filles se rendent compte de l'absence de quelque chose que les garçons ont et de quelque chose que les garçons craignent de perdre.¹²⁶ Ce qui est essentiel pour ce procès est le regard par lequel cette différence devient visible et qui est la condition du devenir de l'imaginaire au symbolique – selon Lacan, la formation et création du « je » et de l'identité commence justement dans ce mouvement mental.¹²⁷ Ce regard de l'autre et de soi-même est intrinsèquement lié au miroir, dans lequel l'enfant commence à se reconnaître et par

¹²¹ Arcan, Nelly. *Putain*. Paris: Éditions du Seuil, « Points », 2001, p. 21

¹²² Chodorow. *Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, 1978, p. 167

¹²³ Cf. Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988, p. 42

¹²⁴ Kahlert. *Weibliche Subjektivität. Geschlechterdifferenz und Demokratie in der Diskussion*, 1996, p. 113

¹²⁵ Cf. *ibid.*, p. 114

¹²⁶ Cf. *ibid.*

¹²⁷ Cf. *ibid.*

lequel s'élabore une relation triade consistant en sujet, objet et reflet.¹²⁸ La menace et la peur de castration provenant de la loi phallocentrique du père fait fonction de moyen de puissance et de différence entre les deux sexes – ce regard phallique fait de la femme l'écran de l'angoisse masculine.¹²⁹ La loi du père est vue comme déterminante concernant la libération de l'enfant de la dépendance de la mère en refoulant la relation œdipale avec la mère dans la sphère de l'inconscient.¹³⁰ D'après cette théorie psychanalyste de Lacan, ce ne sont que les garçons qui obtiennent l'accès à l'ordre symbolique et qui sont par conséquent capables de devenir sujets.¹³¹ L'impuissance des filles de se retrouver elles-mêmes dans la représentation symbolique est la raison pour laquelle les femmes n'ont pas de propres positions de sujet et qu'elles sont toujours considérées comme l'autre par rapport aux sujets masculins.¹³²

L'individuation masculine – du moins dans le cas de l'homme blanc et chrétien – se déroule de façon autonome et ce procès se révèle aussi dans l'écriture autobiographique masculine. En revanche, l'autobiographie féminine ne démontre pas une histoire unique, car le soi dans l'énoncé

[...] is not an individual with a private career, but a soldier in a long, historic march
[...] The self is conceived as a member of an oppressed social group, with ties and responsibilities to the other members. It is a conscious political identity, drawing sustenance from the past experience of the group.¹³³

Ce modèle de l'identité féminine non-isolée se reflète dans l'anticipation de l'analyse du sujet féminin littéraire, étant donné le fait qu'il faut compter en trouver un qui ne se sent pas comme existant hors des autres, mais bien avec les autres dans une existence interdépendante.¹³⁴ Selon cette perspective, la différence des genres est en même temps une façon d'exister et d'agir.¹³⁵

¹²⁸ Cf. Kahlert. *Weibliche Subjektivität. Geschlechterdifferenz und Demokratie in der Diskussion*, 1996, p. 114

¹²⁹ Cf. *ibid.*, 114-115

¹³⁰ Cf. *ibid.*, 115

¹³¹ Cf. *ibid.*

¹³² Cf. *ibid.*

¹³³ Butterfield, Stephen. *Black Autobiography in America*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1974, p. 2-3

¹³⁴ Cf. *ibid.*, p. 41

¹³⁵ Cf. Kahlert. *Weibliche Subjektivität. Geschlechterdifferenz und Demokratie in der Diskussion*, 1996, p. 97

Si – selon Kahlert – les femmes commencent à se percevoir elles-mêmes comme sujets agissants et qu’elles entrent en relation avec les autres femmes, elles peuvent passer à une autodétermination et entrer dans le discours des genres et de la féminité.¹³⁶

L’acte d’écriture figure, selon Stanford Friedman, une opportunité de briser avec les miroirs culturels et de défier le silence que les hommes tentent d’imposer sur les femmes ; elle souligne que les femmes écrivains se servent de l’écriture afin de rejeter l’aliénation.¹³⁷

4. Nelly Arcan

4.1. Aperçu de sa vie

Nelly Arcan est née le 5 mars 1973 à Lac-Mégantic où elle a grandi sous son vrai nom, Isabelle Fortier. Ayant eu des parents catholiques, elle a vécu une enfance empreinte par la religion et par les valeurs traditionnelles que représentait l’Église au Canada des années 1980. Son adolescence était marquée par une rigueur parentale et des restrictions de liberté. Pendant ses années d’études, elle se prostitue. Pour publier son premier roman, Fortier change son nom et utilise désormais le pseudonyme Nelly Arcan pour sa figure auctoriale. Elle publie plusieurs romans et un recueil d’essais qui contiennent aussi des éléments autobiographiques. Le 24 septembre 2009, l’écrivaine se suicide.¹³⁸

4.2. *Burqa de chair* – essai autobiographique

Burqa de chair est le recueil d’essais autobiographiques de Nelly Arcan qui a été publié en 2011, donc deux ans après la mort de l’écrivaine. Ces essais nous donnent des éclaircissements sur l’enfance, le quotidien comme escorte et l’intérieur d’Arcan, car elle raconte des événements marquants qui se sont déroulés avec ses parents ou avec ses camarades de classe. En fait, ce recueil d’essais nous permet également de découvrir les sphères autobiographiques dans ses autres textes, comme *Putain*, étant donné que les sujets dans *Burqa de chair* sont, à un certain degré, en ligne avec ceux d’autres de ses écrits. Ce qu’il faut aussi intégrer dans l’examen de cette œuvre est la préface de Nancy Huston, qui – d’après ses propres explications – n’a commencé à vraiment s’intéresser au travail

¹³⁶ Cf. Kahlert. *Weibliche Subjektivität. Geschlechterdifferenz und Demokratie in der Diskussion*, 1996, p. 97

¹³⁷ Cf. *ibid.*, p. 41

¹³⁸ Cf. pour ce paragraphe. Nelly Arcan. <http://nellyarcan.com/pages/biographie.php> (18.04.2019)

d'Arcan qu'après sa mort et qui tenait à souligner le caractère philosophique de cette même écrivaine québécoise. Le texte qui suit l'introduction de Nancy Huston, se compose de cinq essais ; ils s'appellent notamment *La Robe*, *L'enfant dans le miroir*, *La Honte*, *Le Speed-Dating* et *Se tuer peut nuire à la santé*.

4.2.1. Le style narratif

Comme il s'agit ici d'essais isolés, il n'y a pas vraiment de rapport entre les parties différentes, même s'il y a parfois des sujets récurrents et répétitifs. Il faut aussi souligner le fait que les essais n'ont pas de chronologie et que l'auteure a varié en ce qui concerne le sujet grammatical de ses énoncés. Comme nous pourrions voir dans l'analyse, Arcan se sert de la narration à la première personne dans certaines parts et de la narration à la troisième personne dans d'autres. Elle applique donc la méthode homo- et autodiégétique pour transmettre son énoncé. L'approche homodiégétique est caractérisée par la narration à la troisième personne – dans ce cas, le narrateur, ou bien la narratrice est entrecroisée avec l'histoire sans se trouver dans le centre du récit ; contrairement à cela, l'approche autodiégétique met le « je », donc le parleur au centre du texte.¹³⁹ D'un côté, ce changement des sujets met en valeur l'incohérence et la succession randomisée, aléatoire des essais de ce recueil. De l'autre, cette saute entre la première et la troisième personne, donc entre « je » et « elle », fait encore une fois preuve de la mise en scène artistique qui est ambitionnée tout au long de l'œuvre littéraire et médiatique d'Arcan. La variation du style narratif et du sujet grammatical soutient la distanciation et différenciation voulues de l'écrivaine par rapport à ses narratrices. Il ne s'agit pas d'écrits autobiographiques dans le sens traditionnel, car Arcan ne montre pas d'intérêt d'y raconter sa vie, d'y démontrer son parcours académique ni d'y donner de dates exactes. À aucun moment, Arcan articule son souhait de livrer un texte autobiographique ; il vaut donc mieux parler – encore une fois – d'une sorte d'autofiction. En revanche, en comparant ce recueil à son roman *Putain*, il faut néanmoins dire que *Burqa de chair* se réfère plus à la réalité – Arcan y évoque par exemple son vrai nom et parle du besoin qu'ont les Isabelle de changer ce nom. Elle fait également allusion à une interview télévisée. Tout le monde peut s'assurer soi-même de la référentialité de cette interview en la cherchant sur Internet. Comme dans *Putain*, le « je » du récit reste énigmatique ; à l'aide des essais à la troisième personne, nous – en tant que

¹³⁹ Cf. Winko, Simone. « Textualitätsannahmen und die Analyse literarischer Texte. » *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 36,3, 2008: p. 427-443, p. 438

lecteurs – apprenons que la narratrice et la protagoniste de ses énoncés s'appelle aussi dans ce recueil Nelly.

4.2.2. *Burqa de chair* – une opposition

Non seulement le style narratif de *Burqa de chair* affiche des oppositions, mais aussi les champs thématiques sur lesquels Arcan travaille dans son recueil d'essais. L'opposition la plus évidente est le titre, à l'aide duquel l'écrivaine joue sur la contradiction des deux termes *Burqa* et *chair*. D'un côté, la Burqa vise à couvrir le corps entier de la femme ; de l'autre, la chair symbolise la nudité et la pureté du corps humain. Selon ce que dit Huston dans la préface des textes d'Arcan, cette opposition se base sur le dualisme et le comportement contradictoire de la femme. Huston l'explique ainsi :

On les [les femmes] incite, non, on les somme, à s'instruire *et* à se couvrir d'une burqa de chair. A devenir mères *et* à avoir une carrière. A se voir comme égales en dignité à leur copain *et* à accepter qu'il se masturbe en regardant des images de viol sur le Net.¹⁴⁰

Les champs lexicaux qui se trouvent dans la narration autofictionnelle figurent la contradiction dans la pensée de l'écrivaine qui tente en même temps de critiquer la société dans laquelle nous vivons et de correspondre néanmoins à l'idéal féminin. Il semble qu'elle est inapte à suivre ses propres appels qu'elle adresse aux femmes. Arcan vocalise une critique forte envers la société et aux hommes qui la prédominent et à la fois, elle renforce justement l'image féminine qu'elle condamne tellement. Dans une interview, Arcan confirme cette tension lexicale qu'elle souhaite transmettre en utilisant ce titre. Elle y parle de la « Femme-Vulve », qui représente dans le monde occidental l'impératif féminin. Arcan explique ce phénomène ambigu comme suit :

[...] des femmes qui se recouvrent de leur propre sexe comme une peau de cuir qu'elles étalent sur la surface du corps et qui finit par le cacher. La femme occidentale est un sexe derrière lequel elle disparaît, alors que la femme voilée par la burqa, la vraie, est aussi un sexe, que l'on recouvre de la tête aux pieds, pour le faire disparaître.¹⁴¹

¹⁴⁰ Huston, Nancy. « Préface. » Arcan, Nelly. *Burqa de chair*. 2011. p. 7-29.
<http://nellyarcan.com/pdf/Nelly-Arcan-Burqa-de-chair.pdf>, p. 18-19

¹⁴¹ Arcan, Nelly. Dans: Abdelmoumen, Mélikah. « Liberté, Féminité, Fatalité : Cyberentretien avec Nelly Arcan. » (2007). Spirale, 215, p. 34-37, p. 34

Ce jeu lexical se réfère donc à l'hypersexualisation de la femme contemporaine, de la femme-objet dont le sexe agit comme couverture pour cacher la vraie identité, le vrai soi de la femme.

Arcan est écartelée entre le souhait de trouver son vrai intérieur, sa vraie identité d'une part, et le désir de se (re)couvrir, de cacher son corps et surtout ses imperfections d'autre part, comme nous pourrions voir dans la comparaison suivante.

4.2.2.1. La Burqa

Le sujet féminin dans les essais différents de *Burqa de chair* se trouve dans un clivage controversé. Comme nous avons déjà pu voir, ces essais n'ont pas été rédigés dans un ordre chronologique et les parties différentes ont été faites à des moments divers ; il est d'autant plus frappant que ce champ thématique de la Burqa est présent dans tout l'ensemble du recueil. Il y a dans chaque essai beaucoup d'expressions qui se réfèrent aux vêtements, au maquillage, à la chirurgie esthétique – c'est-à-dire à des choses qui ont toutes la fonction de couvrir le corps, de cacher les imperfections ou de changer le physique pour correspondre plus aux normes sociales de beauté. Ce sont des méthodes diverses qui ont le but d'être plus belle, de rester jeune, de plaire aux hommes et d'incorporer cette image parfaite de la femme séduisante. Le maquillage, la chirurgie plastique et même l'anorexie qu'a vécu la narratrice pendant sa jeunesse sont des sujets récurrents dans les essais ; il faut ici souligner encore une fois que ces moyens de changements du corps ne sont pas seulement des interventions superficielles, mais aussi des stratégies existentielles, comme King l'explique dans son texte : « Ces méthodes aboutissent à un désir de réduire son corps à néant »¹⁴². Il s'agit donc du besoin de se constituer en tant que femme, comme si les femmes étaient obligées de toujours démontrer leur statut féminin afin d'exister, afin d'avoir de la valeur. C'est aussi dans son roman *Putain* que ce besoin de reconnaissance des autres du statut de femme est repris :

[...] tous voient bien que je suis une femme mais je dois le montrer encore une fois pour que personne ne se trompe, pour que jamais ne soit vu ce qui n'a pas été paré, le corps brut, déchu de ce qui fait de lui un vrai corps de femme, un corps qui cherche à faire bander par la marque des soins qu'il porte, par un habillement qui le dénude [...] ¹⁴³

¹⁴² King, Andrea. « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans *Putain* de Nelly Arcan. » *Women in French Studies* 14, 2006: p. 99-112, p. 104

¹⁴³ Arcan. *Putain*, 2001, p. 24

Premièrement, ce passage témoigne de la nécessité de la femme de se soigner, de se maquiller, de s'habiller de façon féminine, même de subir des chirurgies esthétiques pour que les autres – et surtout les hommes – puissent être sûrs qu'il s'agit bien d'une femme. Deuxièmement, cette citation fait encore une fois allusion à la contradiction et la tension entre le corps nu et le corps caché, quand Arcan utilise l'oxymore « un habillement qui le [le corps] dénude ». Le souhait de se couvrir et de cacher ses imperfections se fonde sur les troubles mentales qu'a la narratrice de *Burqa de chair* à cause de la relation asymétrique avec ses parents, ses problèmes identitaires et ses expériences marquantes qu'elle a dans son quotidien comme prostituée. Elle est écartelée entre le souhait de se cacher, de ne pas laisser paraître son vrai soi et sa vraie identité et le souhait d'être regardée par toutes et tous, d'être séduisante à un tel point que personne ne peut détourner les yeux d'elle. Sa vie est empreinte du désir de représenter l'image parfaite de la « schtroumpfette », de ressembler aux femmes dans les publicités et les défilés de mode :

[...] j'ai voulu ressembler aux femmes qui les [les vedettes rock] entouraient sur les photos de revues comme des essaims de jambes et de seins, de minijupes et de rouges à lèvres [...] pour les attirer à moi [...] ¹⁴⁴

Ce que nous apprenons aussi lors de la lecture de *Burqa de chair* est le fait qu'Arcan a eu recours à la chirurgie esthétique ; cela devient évident quand la narratrice raconte la réaction qu'a eu son père par rapport à son nouveau nez : « [...] un jour il a vu que j'avais un nouveau nez, il a tout de suite vu que mon nez depuis toujours en forme de poire était devenu droit et régulier [...] » ¹⁴⁵. Le réajustement de son corps aux normes de beauté est omniprésent dans le texte essayiste. La pensée de la narratrice des essais est fortement empreinte par une obsession du corps et de la beauté superficielle ; elle présente cette ambiguïté à l'exemple de son propre corps et à travers ses propres troubles, mais elle fait en même temps allusion à la situation difficile de la femme en général. Arcan elle-même résume cette hypothèse dans une interview en disant ceci :

[...] j'essaie de démontrer que notre société ne présente pas de la beauté, mais plutôt le défaut de laideur des femmes. Et, pour acquérir cette beauté affichée partout, celles-ci doivent continuellement investir et se soumettre à des chirurgies. Bref, c'est comme si notre corps naturel n'était plus montrable et qu'on a besoin de se recouvrir d'un travail esthétique [...] ¹⁴⁶

¹⁴⁴ Arcan, Nelly. *Burqa de chair*. 2011, p. 77, 78

¹⁴⁵ Ibid., p. 82

¹⁴⁶ Arcan, Nelly. Dans: Corbeil, Marie-Ève. « La féminité dans l'œil de Nelly Arcan. » *24 heures* (25 mars 2008)

Comme le montre ce passage cité, la chirurgie plastique fait fonction d'un genre de burqa qui est mise sur le corps féminin afin de le cacher et afin de modifier sa silhouette.

Arcan se réfère dans ce contexte aussi à la robe qu'elle met pour le talk-show québécois *Tout le monde en parle* ; il semble qu'elle cherche à se justifier en disant que « [c]'était en effet une robe honnête, une robe de soirée, une robe que toutes les femmes devaient porter sans danger »¹⁴⁷. Or, après l'interview, une amie lui conseille d'avoir recours à un styliste : « Quelqu'un qui puisse t'enseigner ce que tu peux te permettre de porter »¹⁴⁸. Les expressions « porter *sans danger* » et « *permettre* de porter » des deux citations précédentes montrent bien que, selon Arcan, la question de vêtements est toujours délicate et pénible, comme si les femmes devaient toujours faire attention à ce que les autres pourraient faire comme réaction à leur tenue, y compris l'humiliation ou la culpabilisation après un viol.

Ce champ thématique est en directe relation avec la mise en scène artistique dont nous nous occuperons dans un chapitre qui suit ; mis à part les expressions et mots qui se réfèrent à la couverture du corps féminin, il y a aussi beaucoup de tournures lexicales du domaine théâtral :

Les masques servent à jouer devant la foule. La grimace est un tricot où se rencontrent la peau du visage et les simagrées du théâtre [...] s'il y a quelque chose dont il faut se méfier, c'est bien des mimiques de son propre visage.¹⁴⁹

Il est bien intéressant de voir le rapport entre le titre du recueil d'essais d'Arcan et sa technique de se mettre en scène, à savoir par créer des contradictions, des oppositions et tensions, des limites floues concernant sa personne.

¹⁴⁷ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 97

¹⁴⁸ Ibid., p. 96

¹⁴⁹ Ibid., p. 54

4.2.2.2. La chair

En opposition avec l'isotopie de la Burqa et de couvrir son corps, il y a alors le champ thématique de la chair contenant des expressions et des phrases qui représentent la nudité, la pureté du corps humain (féminin) et la naturalité. L'écrit d'Arcan exhibe une femme dénudée qui est exposée au monde entier – partiellement de son plein gré, partiellement à cause d'un manque de contrôle. Arcan présente un sujet féminin qui se trouve dans une contradiction ambiguë, puisque la narratrice des essais est renfermée dans sa propre pensée troublée. Cette pensée est notamment marquée par le besoin d'être une « schtroumpfette » et par le souhait de se rebeller contre l'impératif de beauté qui est imposé sur les femmes. Les troubles mentaux dont la narratrice souffrent sont évidents ; à plusieurs reprises elle parle de sa jeunesse empreinte de l'anorexie, ainsi bien que de son espérance de trouver son vrai intérieur, de pouvoir enlever les couches d'os et de chair qui couvrent son vrai soi. Malgré toutes ses tentatives de perfectionner son corps et en dépit de son recours à la chirurgie esthétique, elle fait allusion à son envie de pouvoir se détacher de sa housse de chair, de pouvoir déduire sa couverture artificielle. De nouveau, cette opposition lexicale de la burqa et la chair peut être vue en connexion avec la mise en scène théâtrale. La chair, les os, la peau sont considérés comme une sorte de masque qui cache l'âme et le vrai sujet du monde extérieur. C'est aussi dans le même contexte que Delvaux parle de la nudité comme si elle était une tenue : « Les femmes sont sans vêtements, mais elles ne sont pas nues. En fait, elles portent la nudité *comme* un vêtement. La peau *est* le masque [...] »¹⁵⁰. Arcan est à la recherche de la pureté du corps, de la naturalité que présente la nudité. Elle aspire à enlever son masque pour finalement voir son soi, elle voudrait réduire les couches qui enveloppent son vrai intérieur. Cette envie de diminuer ces couches est aussi une des raisons pour lesquelles la narratrice se tourne vers l'anorexie :

Le corps sans graisse composé uniquement de peau et d'os, sans rien entre les deux, que des fibres sèches [...] ne fournirait plus rien en excès et les différentes couches de mon épiderme ne pourraient plus tremper que dans cette absence, dans cette pureté minérale ; pour me soigner il fallait que je me momifie et je suis donc devenue anorexique.¹⁵¹

Arcan représente une sorte de nihilisme qui se montre à travers la relation avec son propre corps. À l'aide de son anorexie, elle tente de réduire son corps à néant. C'est également

¹⁵⁰ Delvaux. « Écriture et nudité. », 2013, p. 84

¹⁵¹ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 80

dans le contexte du danger des miroirs qu'elle parle de son appétence de faire voir à tout le monde autre que son corps, notamment son âme, sa vraie personne, son identité. Or, cette vraie identité, son vrai être qu'elle voudrait rendre visible pour tout le monde semblent lui être étrangers et inconnus à elle-même :

[...] m'épluchant jusqu'à ce qu'apparaisse une charcuterie [...] À force de se regarder on finit par voir son intérieur et il serait bien que tout le monde puisse le voir, son intérieur, son moi profond, sa véritable nature, on arrêterait peut-être de parler de son âme, de son cœur et de son esprit [...] on cesserait peut-être de se croire immortels.¹⁵²

Arcan cherche donc à entrer sous la peau, à entrer dans la chair pour pouvoir explorer l'intérieur de son corps, pour y examiner la pureté corporelle qui va encore plus loin et plus profond que la nudité.¹⁵³ Or, ce qu'elle finit par trouver lors de sa tentative de plonger dans sa véritable nature en enfonçant la surface de son corps est assez troublant : « En dessous de ces couches de la féminité, ce déguisement qui fait la femme, il n'y a rien que la mort : la narratrice a perdu l'essentiel d'elle-même en se transformant en 'femme' idéale »¹⁵⁴. Les recherches de son esprit et de son âme ne lui livrent donc pas les résultats désirés à cause de la suraccentuation de sa féminité à laquelle elle a toujours travaillé en façonnant son corps conformément aux attentes de l'entourage (masculin) et en constituant son image publique selon le modèle de la « schtroumpfette ». L'omniprésence de la contradiction se manifeste également dans le sujet de la chair et de la nudité.

D'une part, la narratrice de *Burqa de chair* rejette la nudité de son propre corps, puisqu'elle attire par conséquent le regard masculin ; celui-ci la rend impuissante et met en relief la passivité féminine. En présentant le corps féminin nu, la femme est réduite à son statut d'objet et à sa sexualité, comme c'est aussi le cas dans l'interview de *Tout le monde en parle* de 2007, dans laquelle Arcan est humiliée devant un grand public. Arcan est livrée aux regards des autres, particulièrement aux regards des hommes qui la déshabillent, mais qui jugent en même temps la nudité tout en la voyant comme un péché – les hommes attendent donc la nudité de la femme et rejettent celle-ci à la fois ce qui soumet la femme encore une fois à la dominance masculine. Il s'agit alors d'une nudité forcée qui limite la liberté de la chair.¹⁵⁵ La narratrice du recueil d'essais souligne le fait qu'en dépit de toutes ses tentatives de transmettre une image parfaite, elle échoue à faire disparaître ses

¹⁵² Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 72

¹⁵³ Cf. Delvaux. « Écriture et nudité. », 2013, p. 85-86

¹⁵⁴ King. « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans Putain de Nelly Arcan. », 2006, p. 104

¹⁵⁵ Cf. Delvaux. « Écriture et nudité. », 2013, p. 85

imperfections, comme en fait preuve la citation suivante : « Peu importe car ce que je voulais cacher, tout le monde le voyait déjà »¹⁵⁶. Cela montre que la femme n'a pas de choix, que le regard des autres, des hommes sont plus forts, plus puissants que son souhait d'effacer ses défauts. La narratrice dans l'écrit d'Arcan, ou bien la femme en général, est inapte de s'arracher des regards des hommes ; sa sexualité et son corps nu sont à tout moment dans le centre d'attention ; on dirait bien que « [...] l'essence de la femme est d'être nue. Que la nudité est bien l'identité qu'on lui donne »¹⁵⁷. Cette essence féminine d'être nue se reflète aussi dans son activité comme prostituée, un type de femme qui n'a pas – selon les explications d'Arcan – le droit aux valeurs traditionnelles qu'une femme dans notre société ambitionne normalement à atteindre : « Une pute, c'est un déshabillé et rien d'autre, une tenue de nudité excommuniée de tout ce qui n'est pas son corps : amour, mariage, enfantement »¹⁵⁸. Arcan transmet donc l'idée qu'une femme, et surtout une prostituée, est forcément considérée comme un corps nu et rien de plus, que l'intérieur et la véritable nature que cherche la narratrice sont négligés. La femme est aliénée de son propre corps et donc de son propre être : « Se désincarner, c'est s'envisager de loin, dans la distance, du point de vue d'un autre »¹⁵⁹. L'impuissance de la femme de cacher son corps, de le protéger des regards des autres veut donc dire qu'elle manque du contrôle ; c'est comme si les hommes régnaient sur le corps féminin.

D'autre part, Arcan nourrit encore une fois le caractère contradictoire et ambigu de son écrit quand elle met en valeur que son corps – malgré tout ce qu'elle dit sur l'impuissance de se défendre contre le regard masculin – lui appartient. C'est au moment où l'écrivaine raconte son anorexie qu'elle aborde l'indépendance de son corps :

[...] mon corps désormais amaigri se perd à l'intérieur. Quand on perd du poids, on se met à flotter partout et de partout. Souvent, on perd son sexe. [...] Mon corps est ridicule mais il est bien à moi, je ne le laisserai plus partir, je le garderai sur moi jusqu'à la fin.¹⁶⁰

Cette citation va à l'encontre de ce qui a été dit par rapport à l'appropriation du corps féminin par les hommes. Arcan évoque ainsi la mort et le fait que l'on naît dans un corps qui est propre à soi-même et que l'on meurt de cette même façon. L'anorexie de la

¹⁵⁶ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 46

¹⁵⁷ Delvaux. « Écriture et nudité. », 2013, p. 84

¹⁵⁸ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 53

¹⁵⁹ Ibid., p. 55

¹⁶⁰ Ibid.

narratrice symbolise en conséquence une tentative de se réapproprier son propre corps en le diminuant, en le réduisant, en l'approchant à la mort qui figure la réappropriation ultime.

Certes, le regard des hommes qui est posé sur la chair, sur la nudité de la femme augmente sa passivité et lui attribue en même temps son statut comme femme-objet. Selon King, les femmes rentrent dès leur naissance dans un système de possession, mais préservent cependant leur liberté ; elle souligne le fait qu'aussi les prostituées peuvent être utilisées, mais pas possédées.¹⁶¹ Or, il ne faut pas oublier que la chair, la nudité d'une prostituée figure bien une exception, car son corps est « [...] anesthésié, asexué, neutralisé, chosifié, anéanti par le travail »¹⁶².

L'opposition sémantique que constitue le titre du recueil d'essais se fonde alors sur la pensée ambiguë de la narratrice de l'écrit et sur son attitude troublée envers son propre corps, ou bien son attitude envers le corps féminin en général. Écartelée entre le souhait de perfectionner son corps pour qu'il corresponde à l'idéal féminin et le souhait d'enlever les couches d'une féminité artificielle, Arcan aborde dans son écrit le dualisme de la femme moderne et décrit le procès de l'aliénation qui s'accomplit.

4.2.3. La honte

Un aspect qui est en directe relation avec ces champs thématiques contradictoires est la honte que ressent la narratrice de *Burqa de chair*. Elle en parle à plusieurs reprises dans le contexte de son enfance et sa jeunesse, mais surtout dans son essai intitulé *La Honte* dans lequel Arcan raconte son expérience dans l'émission télévisée *Tout le monde en parle* en 2007. Elle exprime dans cette partie la honte et l'humiliation qui ont été déclenchées chez elle par les questions du présentateur du talk-show et par les commentaires des autres invités sur le plateau. Il est frappant que la honte qu'exprime la narratrice dans ce chapitre semble être indissolublement reliée avec la nudité et la suraccentuation de sa féminité. Ce qu'elle vise à atteindre dans d'autres situations, notamment être le centre de l'attention (masculine) et avoir tous les yeux sur son corps féminin et perfectionné par la chirurgie plastique, est exactement ce qui cause l'humiliation dans cette interview-là. Une de ses amies lui explique : « 'C'est ton corps le problème, celui que tu as construit.' »¹⁶³.

¹⁶¹ Cf. King. « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans Putain de Nelly Arcan. », 2006, p. 107

¹⁶² Lebel, Jean-Jacques. *L'amo(u)r et l'argent. Traversée de l'institution prostitutionnelle*. Paris: Stock, coll « Stock 2 », 1979, p. 227. Cité d'après: Leclerc. *L'agentivité et la figure de la prostituée*. 2005, p. 9

¹⁶³ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 97

L'hyperféminité donc, celle qui constitue normalement sa plus grande ambition, suscite dans cette émission tant de jugement – Arcan se reproche à elle-même de s'être présentée ainsi sur le plateau avec tellement de public :

Le jugement du monde entier, reflété par son visage défait, s'était rabattu, ce soir-là, dans son décolleté. C'était comme si, au creux de ses seins corsetés, s'était logée la plus vieille histoire des femmes, celle de l'examen de leur corps, celle donc de leur honte.¹⁶⁴

Elle met en valeur l'embarras du public et les regards méprisants du « [...] panel d'invités entièrement masculin, monolithe dispensé d'être une femme, donc un sexe [...] »¹⁶⁵ ; être une femme et sa féminité sont donc vus par Arcan – au moins dans cette situation particulière apportant de la honte – comme une charge, un fardeau dont elle ne peut pas se séparer. Il devient de plus en plus visible que cette interview dans l'émission est pour Arcan une preuve de son impuissance en tant que femme par rapport aux hommes qui continuent, malgré tous les développements féministes, à prédominer la société. Elle parle donc d'une vérité que sa robe et son apparition sur ce plateau lui ont apporté, à savoir « [...] la vérité dernière de son échec à tenir tête à l'homme debout pendant l'entrevue, sa défaite à se tenir droite sous les pierres lancées [...] sur son corps emputassé »¹⁶⁶. Encore une fois, Arcan lance une opposition lexicale pour démontrer le clivage entre la puissance d'elle-même et les autres participants de l'interview quand elle compare « [...] la transparence impardonnable de son visage face à l'homme masqué [...] »¹⁶⁷. Il faut mettre en relief le fait que c'est le manque de contrôle, le manque d'indication de la direction de ce qui se passe sur cette scène qui est la raison pour laquelle ce regard masculin est pour elle une telle torture. Contrairement à ses œuvres littéraires et d'autres apparitions publiques, ou bien à ses rencontres avec des clients, Arcan n'a pas le pouvoir de diriger la conversation ou le cadrage. Par conséquent, elle ne peut pas empêcher que tout le monde la regarde, la juge pour avoir choisi cette robe-là ou simplement pour être une femme. Or, Arcan culpabilise son propre corps, sa propre apparence d'avoir été si mal accueillie et présentée dans l'émission contrôlée par des hommes ; c'est donc son recours aux chirurgiens qu'elle blâme et regrette, comme nous pouvons constater dans le passage suivant :

[...] Nelly [...] n'avait pas, comme la plupart des femmes, reçu son corps à la naissance, [...] n'était pas sortie avec ces seins-là de sa mère, [...] avait plutôt déboursé pour les avoir [...] ainsi que bien d'autres parties d'elle-même. D'avoir

¹⁶⁴ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 93

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid., p. 94

¹⁶⁷ Ibid.

dû payer en humiliation publique le fait de s'être offert un corps augmenta sa honte.¹⁶⁸

Elle est donc sûre que « [...] l'honnêteté de la robe était [...] entachée par son corps [...] »¹⁶⁹.

Cette honte dont elle parle dans l'ensemble de son travail est un aspect qui mène entre autres à l'aliénation de son propre corps, à la fragmentation qui la rompt :

[...] le décolleté plongeait quelques centimètres trop loin et ses seins étaient trop gros [...] [c'était] comme autant de couches de honte. La perspective de visions divergentes, mais compatibles, la sensation d'enveloppement par les jugements dispersés des autres, la rendaient coupable au-delà de tout, imbécile, disjointe.¹⁷⁰

Les adjectives « coupable », « imbécile », « disjointe » témoignent bien de l'effet mental déclenché par la présentation médiatique de sa personne et de son corps. Les personnes présentes sur cette scène négligent tous l'œuvre littéraire d'Arcan et ne se focalisent que sur son physique, son passé comme prostituée, son hyperféminité. Pour la narratrice, la honte est une chose qui l'accompagne dès sa plus jeune enfance, un trait omniprésent de son existence dont elle ne peut pas se séparer. La narratrice est même d'avis que toute existence humaine est forcément reliée avec la honte :

Et la honte [...] grandit avec l'âge, [...] la honte [...] s'élargit [...]. Mon être est indissociable de ma honte. [...] La honte, celle d'être l'â, d'exister parmi les autres. [...] la honte comme rupture, la honte d'être mal partout et jusque dans le sommeil [...] ¹⁷¹

Il est bien évident que ce sentiment de honte, d'humiliation constitue un élément fondateur de ses troubles mentales ; c'est aussi dans ce contexte-là qu'Arcan parle du suicide, de son désir de mettre fin à cette honte insupportable qu'elle a connue depuis toute petite. La honte la pousse vers une pensée existentialiste, nihiliste qui est fortement connectée à son souhait de réduire l'humiliation. Il est frappant de voir que la haine envers son propre corps, qu'exprime Arcan tout au long de son texte, présente deux niveaux différents ; d'un côté, la narratrice méprise son physique parce qu'il ne correspond pas à l'image idéale de la femme, parce qu'il a des imperfections, parce qu'il est simplement naturel. De l'autre côté, elle semble détester son corps justement pour la chirurgie plastique à laquelle elle a eu recours, justement pour toutes ses tentatives de s'améliorer dans les yeux des autres et

¹⁶⁸ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 97

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid., p. 98

¹⁷¹ Ibid., p. 35-36

surtout des hommes. C'est sa façon de se présenter, d'avoir modelé son corps, son visage qui suscite l'attitude hostile tant du présentateur que des autres invités dans l'émission. Arcan fait à plusieurs reprises allusion au fait que cette honte a pu se créer justement puisqu'elle était la seule femme sur cette scène de *Tout le monde en parle*, qu'elle était donc « [...] la seule proie possible »¹⁷². Encore et encore, elle compare les hommes de ce panel avec des singes qui ont comme but de montrer leur force, leur pouvoir de prédominance par rapport aux femmes. Arcan souligne l'idée que ce n'est pas seulement sa honte individuelle qu'elle ressent lors et après cette émission, mais aussi la honte générale d'être une femme, de ne pas réussir à se tenir debout sous la pression que l'on lui met en tant que femme, en tant qu'invitée sur ce plateau dans cette robe-là. « Quand je suis née c'est à ce moment, je suppose, que tout a commencé. [...] La honte est une lignée de femmes à perte de vue [...] comme un serpent qui se mord la queue [...] »¹⁷³. La honte est décrite comme le destin inévitable de toutes les femmes, comme un sentiment obligatoire auquel Arcan ne peut pas s'échapper, même pas dans ses rêves, comme elle le constate. Il semble que la narratrice de ces essais ne connaît pas la vie sans le constant sentiment qu'est la honte. Pour elle, la honte est la sphère qu'elle habite, le lieu où elle vit, son entourage ferme : « La honte, c'est un pays. [...] C'est l'univers. C'est l'expérience d'être ce corps-là, dans cette vie-là [...] »¹⁷⁴ ; c'est un sentiment tellement écrasant, tellement puissant qu'il contrôle sa vie.

Nous avons déjà pu voir que le regard des autres et surtout celui des hommes est pour une femme un élément constitutif par rapport à la construction de son identité, de sa perception et sa pensée. Il est assez évident que la narratrice attribue beaucoup d'importance au regard masculin. Cela se montre dans la haine envers sa mère qui n'arrive plus à attirer l'attention des hommes, dans sa distinction entre les « larves » et les « schtroumpfettes » et son souhait omniprésent de rester jeune, séduisante, belle. Elle veut donc préserver son statut comme « schtroumpfette » afin de se délecter du désir de son entourage. Cette nécessité obsédante de validation (masculine) est un aspect sur lequel le présentateur de *Tout le monde en parle* tente de la déconcerter, de la coincer en lui demandant :

¹⁷² Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 118

¹⁷³ Ibid., p. 42

¹⁷⁴ Ibid., p. 47

‘[...] vous avez affirmé [...] que votre seul but, quand vous sortiez dans les bars, était d’être regardée par les hommes. Que faites-vous quand vous sortez dans un bar et que les hommes regardent une autre femme ?’¹⁷⁵

Arcan voit cette question comme une agression, un reproche de vouloir préserver le statut de la « schtroumpfette », de la prostituée hypersexuée, de vouloir continuer la rivalité parmi les femmes. Critiquée pour ce besoin d’attention masculine, Arcan ne peut cependant pas nier le fait que le regard est tout ce qu’elle aspire, que le désir masculin est ce qui la fait survivre. Or, l’émission en question qui déclenche tant de honte chez Arcan semble tourner ces vœux à l’envers, car ce sont justement les regards du public qui l’angoissent, qui nourrissent le malaise de l’écrivaine sur cette scène, qui renforcent l’humiliation. Il faut le mettre en valeur encore une fois, ce qui la dérange dans cette situation-ci est la perte, le manque du contrôle.

Ce qui saute aux yeux quand nous regardons la vidéo de cette interview est l’introduction musicale qui accompagne l’entrée sur scène de Nelly Arcan. Il s’agit bien de la chanson *Quand on se donne* de Francis Martin¹⁷⁶ – une chanson nettement choisie avec le seul but de renforcer exactement l’effet que les réalisateurs, le présentateur, les responsables derrière la caméra veulent transmettre. Les paroles de cette chanson correspondent aux questions que pose le présentateur, elles soutiennent justement les commentaires des autres invités qui sont des critiques plus ou moins explicites. Il est bien visible que les autres invités du panel ne la prennent pas au sérieux, qu’ils la méprisent pour son passé comme prostituée, qu’ils la déconsidèrent à cause de sa féminité qu’elle a jusque-là toujours voulu accentuer. En examinant les paroles de la chanson choisie, nous constaterons qu’elle traite d’une relation sexuelle entre une femme présentée comme très corporelle et sensuelle et un jeune homme qui n’a pas la force de résister, on dirait presque qu’il n’a pas la force de se défendre contre elle. Ce sentiment est transmis en particulier par les passages suivants :

Quand on se donne
À une femme d’expérience
On met son innocence
Dans la balance
[...]
Ça s’est passé simplement
Sans faire de sentiments
[...]
Quand elle vous prend

¹⁷⁵ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 117

¹⁷⁶ Cf. *Tout le monde en parle*. 2007. Interview avec Nelly Arcan.

<https://www.youtube.com/watch?v=Z9BvIPnMJxE&t=685s> (25.04.2019), 0:07-0:22

[...]
Elle m'a pris en otage
Et moi j'ai obéi
Comme un enfant sage
[...]
Tu as fait d'moi un homme
[...]¹⁷⁷

Il ne s'agit certainement pas d'une coïncidence que cette chanson soit jouée au début de l'émission, vu le fait que quelques instants après, Nelly Arcan est obligée de répondre à des questions humiliantes. Ce ne sont pas seulement des questions par rapport à son passé comme escorte ou à son avenir inéluctable comme « larve », mais aussi des commentaires hostiles provenant des autres invités, tous des hommes, qui se moquent de la tenue de l'écrivaine québécoise. L'extrait le plus frappant est probablement la discussion autour de la robe noire que porte Arcan. À partir de la minute 7:00, le discours porte sur l'adéquation de cette robe nettement choisie pour cette apparition publique télévisée. En tant que spectateur, on a l'impression que l'écrivaine doit se justifier d'avoir mis cette robe qui montre son décolleté. Ce discours est lancé au moment où un autre invité fait allusion à la fonction de modèle que remplit Arcan en tant que personne connue : « Il y a peut-être des petites filles qui vont vouloir des robes comme Nelly Arcan demain »¹⁷⁸. Après un moment d'hésitation, Arcan répond ainsi : « C'est quand même une, c'est quand même une robe classique que j'ai mise ce soir »¹⁷⁹. Les hommes sur le plateau réagissent avec du sarcasme en prononçant des « Oui », « C'est vrai, très classique »¹⁸⁰, des commentaires donc qui témoignent du climat hostile, de l'atmosphère froide qui accompagnent cette interview. Le présentateur renforce encore une fois cette inclémence en disant avec un ton très cynique : « Oui, d'ailleurs, tout le monde est habillé comme ça dans la salle »¹⁸¹. Quand un invité dit « Même moi, j'ai de la misère à vous regarder dans le visage »¹⁸², Arcan réagit en le fusillant du regard et en émettant un « Et oui »¹⁸³ de façon vaincue.

¹⁷⁷ Lyriz. Francis Martin. Quand on se donne. <https://lyriz.progysm.com/chanson.php?idlien=5767> (10.04.2019)

¹⁷⁸ *Tout le monde en parle*. 2007, 7:00 [Transcrit par Catherine Tschida (C. T.)]

¹⁷⁹ Ibid., 7:04 [Transcrit par C. T.]

¹⁸⁰ Ibid., 7:07-7:10 [[Transcrit par C. T.]

¹⁸¹ Ibid., 7:10 [Transcrit par C. T.]

¹⁸² Ibid., 7:13 [Transcrit par C. T.]

¹⁸³ Ibid., 7:24 [Transcrit par C. T.]

La mise en scène ne se passe pas à sa guise, elle ne sait plus où en est le nombre de spectateurs, elle se perd dans l'idée que cette mauvaise présentation à la télévision porte atteinte à sa vie quotidienne. La perte de puissance la terrifie :

Elle détestait pouvoir imaginer des regards sur elle qu'elle n'avait même pas vus. Ces regards la déshabillaient en même temps qu'ils rejetaient sa nudité. C'était ça, l'humiliation : être dévêtue et repoussée sans même avoir été prise, être impropre à la consommation, malgré l'offrande.¹⁸⁴

Cette opposition basée sur le comportement contradictoire des hommes de regarder le corps féminin et de le juger en même temps influence le procès de l'hypersexualisation dont fait preuve Nelly Arcan à plusieurs reprises. D'après elle – elle le souligne aussi dans l'interview de 2007 – il s'agit d'un procédé qui touche les filles dès le plus jeune âge, car elles apprennent à vivre dans la tension entre « [ê]tre remarquable sans se faire remarquer, être sexy sans être vulgaire, attirer le regard sans les jugements [...] »¹⁸⁵.

C'est comme si la honte ressentie à ce moment-là dépassait toutes les limites, comme si la honte l'étouffait, comme si elle l'ébranlait dans toute son existence :

Ce que Nelly ressentait à présent n'avait plus ni temps ni espace. Ce qu'elle ressentait n'avait pas de contours, sa honte n'appartenait plus au monde palpable, observable, des choses qui existent. Ce dont elle souffrait faisait partie des choses que l'on ne connaît pas. Elle souffrait de ce que l'on ne peut pas savoir.¹⁸⁶

Bien qu'elle dise avoir toujours vécu dans la honte et qu'elle souligne le fait que chaque être humain – en particulier la femme – est indissolublement lié à cette sensation négative dès la naissance, Arcan met en relief le niveau élevé, l'immensité de l'humiliation qu'elle subit par rapport à cette émission. La honte la sépare dans son être, elle affirme être une femme décomposée ce qui fait bien preuve de l'hypothèse que la honte est en directe relation avec son aliénation et son morcellement du corps qui est si récurrente quand on examine le soi de la femme.¹⁸⁷

4.3. *Putain* – autofiction

C'est justement l'incertitude, qui est créée chez les lecteurs par rapport aux limites floues du réel et de l'inventé dans l'autofiction, par laquelle Arcan a été attirée. Il est probable que

¹⁸⁴ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 101-102

¹⁸⁵ Liotard, Philippe ; Sandrine Jamain-Samson. « La « Lolita » et la « sex bomb », figures de socialisation des jeunes filles. L'hypersexualisation en question. » *Sociologie et sociétés* 43,1, 2011: p. 45-71, p. 66

¹⁸⁶ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 103

¹⁸⁷ Cf. *ibid.*, p. 104, 111

le vague de ce genre l'a poussée à se tourner vers cette technique littéraire, puisque le public ne peut jamais être sûr si les informations dépeintes sont vraies ou non. Nous ne pouvons donc que supposer qu'en fusionnant son passé réel, ses pensées intimes avec des éléments imaginaires, Arcan a plus facilement pu s'exprimer de cette façon crue et brutale qui est typique de *Putain*. En édifiant son personnage principal et en écrivant à la troisième personne, Arcan est capable de projeter ses propres pensées, expériences négatives ou pertes émotives sur un alter ego fictionnel, une doublure fictionnelle de la propre personne.¹⁸⁸ Ce masque d'autofiction, derrière lequel Arcan vise à se cacher quand elle a souligné encore et encore qu'il faudrait bien distinguer le personnage de son roman et sa propre personne en dépit de la coïncidence de nom, lui facilitait par conséquent son écriture. Cette énonciation introspective, cette fiction intime permet au public de voir l'intérieur présumé de 'Nelly', que ce soit l'intérieur véritable de l'écrivaine elle-même ou celui d'un personnage fictionnel. Il s'effectue dans ce roman d'Arcan la formation d'un triple sujet féminin ; il y a un triangle symbolique qui montre ces trois sujets, notamment l'auteure, la narratrice et le personnage principal. Ce triangle les lie de manière indissoluble à un tel point qu'ils se réfèrent constamment l'un à l'autre dans l'énoncé entier.

[...] l'univers féminin pivote autour de la présence de ce triple « je » toujours féminin qui prend parole pour donner voix à la femme. Ainsi, [...] [ces sujets féminins] invitent toutes les trois le lecteur à découvrir le monde intime du féminin. La transmission des expériences à jamais intériorisées comme la violence, la honte ou la lâcheté se transforment en paroles d'un grand lyrisme.¹⁸⁹

Certes, cette citation prise d'une analyse autour d'une œuvre de Marguerite Andersen ne se réfère pas aux textes de Nelly Arcan, mais elle semble néanmoins être valable en ce qui concerne la situation narrative et la relation entre les sujets différents dans l'univers de *Putain*. La fabulation de sa personne paraît avoir une fonction cathartique pour l'écrivaine. C'est dans son recueil d'essais *Burqa de chair* qu'Arcan explique son procès d'écriture à la suite d'une interview télévisée :

Et les questions se suivaient, pareilles dans leur intention d'écrasement, où se trouvait toujours en jeu son effronterie à affirmer des choses qu'elle ne pensait pas, car elle ne savait qu'écrire. En dehors de ses livres, elle ne valait rien. Elle n'était sûre de rien. La signification ne prenait sa pleine valeur que sur le papier.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Cf. Robson, Kathryn. « The female vampire: Chantal Chawaf's melancholic autofiction. » Rye und Worton. *Women's writing in contemporary France*. 2002. p. 53-64, p. 61-62

¹⁸⁹ Mangada Cañas, Beatriz. « Écriture de soi, autofiction et poétique du féminin dans «La mauvaise mère» de Marguerite Anderson. » *Cuadernos de investigación filológica* 41, 2015: p. 141-156, p. 152

¹⁹⁰ Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 102

On peut donc considérer l'œuvre comme confession cathartique qui révèle l'intime féminin à l'aide d'une écriture diariste.¹⁹¹ Il s'agit d'une « [...] écriture du moi et sur le moi, une écriture au plus près de soi »¹⁹² qui contribue à constituer une identité. À la fin de son chapitre d'introduction dans *Putain*, la narratrice constate vouloir écrire pour se développer, pour faire développer sa personnalité et identité. Elle dit : « [...] j'écirai jusqu'à grandir enfin, jusqu'à rejoindre celles que je n'ose pas lire »¹⁹³. Cet extrait de son livre d'autofiction montre encore une fois que, pour Nelly Arcan, l'écriture n'est pas qu'une forme d'art, une façon de créer quelque chose ou de raconter une histoire, mais qu'elle utilise son écriture comme une opportunité de s'épanouir.

Il est évident que Nelly Arcan se sert de cette méthode littéraire de moyen de se mettre en scène, peut-être justement pour attirer l'attention sur sa personne et sur ce qu'elle a à raconter. Lors d'une interview dans le magazine *ELLE*, l'écrivaine elle-même appelle son texte *Putain* « réel », tout en ayant insisté à plusieurs reprises qu'il ne fallait surtout pas la confondre avec la narratrice et la protagoniste de ses écrits. Dans *ELLE*, Arcan livre la réponse suivante quand on lui demande s'il s'agissait dans *Putain* de la fiction ou de la réalité :

Réalité, mais fiction dans l'excès de haine envers mes clients, dans la description de mes parents. Ma mère est une grande dépressive et mon père ne la désirait pas, j'ai pris sa place auprès de lui. [...] à la ville, j'ai découvert la liberté dans l'excès pulsionnel. Dans la prostitution, je me suis rendue aux antipodes d'où je venais.¹⁹⁴

L'écrivaine joue sur le fait d'avoir créé une œuvre qui parle d'elle-même sans révéler la dimension de la véracité de son écrit – on a l'impression qu'elle profite de cette mystification de sa personne qui est produite en raison de l'écriture autofictionnelle.

Le fait que le métier de la protagoniste de *Putain* correspond avec celui de l'écrivaine fait apparaître la complexité au niveau narratif de cette œuvre. La prostitution – à laquelle la protagoniste Nelly n'a pas recours à cause de problèmes financiers mais plutôt afin de pouvoir profiter des produits de luxe et de se distinguer de la « larve » – contribue à la nécessité d'examiner prudemment les instances narratives de ce texte autofictionnel. Or, la sphère narrative de *Putain* est

¹⁹¹ Cf. Mangada Cañas. « Écriture de soi, autofiction et poétique du féminin dans «La mauvaise mère» de Marguerite Anderson. », 2015, p. 154

¹⁹² Ibid., p. 155

¹⁹³ Arcan. *Putain*, 2001, p. 18

¹⁹⁴ Elle. « Nelly Arcan : le trottoir et le divan. » (8.10.2001). <http://nellyarcan.com/pages/arcanes.php> (01.01.2019)

[...] vielschichtiger, als es auf den ersten Blick erscheint. So schafft die Autorin eine Subebene des Bewusstseins der Protagonistin, welche die Erzählebene an sich als nicht-existent entlarvt; sie benennt konkret, und dies bedeutet analog zu ihrer eigenen Biographie und Physiologie ihr persönliches Umgehen mit ihrer eigenen Prostitution.¹⁹⁵

Au cours de la lecture de cette œuvre d'autofiction, on a l'impression que la sphère narrative change, qu'elle ne reste jamais l'exacte même. Tandis que, dans quelques passages, l'écrivaine essaie visiblement de se distancier de ses personnages textuels, il semble qu'elle raconte sa propre vie, ses propres émotions et relations dans d'autres. Ce qui influence la réception également est le fait que la narratrice adresse à plusieurs reprises la parole aux lecteurs et lectrices – selon Michel, cela crée une certaine familiarité entre l'écrivaine et la protagoniste d'un côté et le public lisant de l'autre.¹⁹⁶ Il s'agit ici d'une réflexion de sa propre personne qui fait émerger un sentiment d'union entre toutes ces instances indiquées, comme le démontre l'extrait suivant : « [...] ne sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout, là elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas ? »¹⁹⁷ Cette citation nous intéresse sur plusieurs niveaux. Premièrement, les mots choisis 'nous' et 'tous' transmet bien l'impression que les personnes lisant son livre se trouvent plus ou moins dans la même situation, dans la même misère que la protagoniste, voire que l'écrivaine. Elle produit ainsi une solidarité, le sentiment d'union est renforcé. Deuxièmement, ces 'deux ou trois tyrannies' qu'elle y aborde font allusion à tous ces sujets qui empreignent leur quotidien et qui la poussent vers la prostitution comme résultat de son enfance ; ce sont notamment ses parents – tant la relation entre la protagoniste Nelly avec les deux que la relation entre sa mère et son père – et sa perception de la femme en général qui se produit à travers ce qu'elle vit dans sa famille.

4.4. Les miroirs

Les miroirs jouent un très grand rôle dans les énoncés de Nelly Arcan. Surtout dans le recueil d'essais, l'omniprésence des miroirs et du propre reflet est frappante. Dès la plus jeune enfance, la narratrice des essais autobiographiques – vraisemblablement tout comme l'écrivaine Nelly Arcan elle-même – est confrontée aux miroirs et à l'image qu'elle voit dedans. Or, quand la protagoniste de *Burqa de chair* parle de miroirs, ce ne sont en fait

¹⁹⁵ Michel, Christine. *Malaise dans l'érotisme. Darstellungen sexueller Praktiken und Formen in der französischsprachigen Literatur der Gegenwart*. München: Meidenbauer, 2010, p. 96

¹⁹⁶ Cf. Ibid., p. 97

¹⁹⁷ Arcan. *Putain*, 2001, p. 17

jamais leurs propres reflets qu'elle regarde, car – comme nous avons pu constater dans un chapitre précédent – les miroirs culturels et les images qui y sont montrées prédominent. C'est peut-être justement pour cela qu'elle est presque obsédée de ce que montre la glace devant elle, tout en se comparant avec d'autres femmes de son entourage. La personne dans le miroir est examinée en détail pour y trouver des imperfections. Les idéaux de beauté et les normes sociales par rapport à l'apparence physique des femmes, qui sont transmis par le regard dans la glace, ont comme conséquence une relation troublée avec le propre reflet. La comparaison avec d'autres est inévitable ; dans *Putain*, Arcan aborde cette polémique quand elle dit qu'« [...] une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres [...] c'est dans cet étalage de femmes que je me perds, que je trouve ma place de femme perdue »¹⁹⁸. Le miroir et la comparaison d'elle-même aux autres femmes ne constituent pas simplement une question de beauté ou de vanité, mais une question existentielle. Il semble qu'elle n'est pas capable de se voir comme un être indépendant, comme femme autonome qui existe sans discussion et sans condition. Arcan transmet l'impression qu'une femme trouve sa joie de vivre dans les imperfections des autres femmes auxquelles elle ne cesse pas de se comparer. Dans *Putain*, la narratrice évoque qu'elle a besoin d'autres personnes pour voir sa propre beauté : « [...] oui, ma jeunesse a besoin de la vieillesse des autres pour rayonner, j'ai besoin de leurs rides et de leurs cheveux blancs, de leur [sic] trente ans de trop [...] »¹⁹⁹. Elle avoue qu'elle n'est pas capable de ne pas se comparer aux autres,

« [...] car la présence d'une femme à mes côtés rend la comparaison inévitable [...] parce qu'il n'y a rien comme une autre femme pour me rappeler que je ne suis pas à la hauteur, rien comme la peau d'une autre pour que ressortent les imperfections de la mienne [...] »²⁰⁰

Ce n'est que dans la comparaison avec les autres que la protagoniste reconnaît son existence, qu'elle se rend compte de son infériorité vécue. Elle intériorise les images des autres à un tel point qu'elle ne puisse plus se définir comme un être pour soi, à un tel point qu'elle perde son identité.²⁰¹ Au moment où la protagoniste se rend compte de l'influence qu'ont les miroirs sur sa perception et son concept d'elle-même, elle commence à craindre les miroirs et son propre reflet : « J'en suis arrivée au point fatal où je pouvais voir mon

¹⁹⁸ Arcan. *Putain*, 2001, p. 21

¹⁹⁹ Ibid., p. 159

²⁰⁰ Ibid., p. 149-150

²⁰¹ Cf. King. « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans *Putain* de Nelly Arcan. », 2006, p. 106

visage dans les miroirs [...] depuis ce jour-là je n'ai plus pu m'échapper [...] »²⁰² ; en ayant choisi les mots « point fatal » et « m'échapper », Arcan arrive à communiquer un sentiment de peur vis-à-vis les miroirs. Il semble que le propre reflet représente quelque chose d'effrayant, quelque chose qu'il faudrait éviter pour se protéger. Sa relation ambiguë est encore reprise dans l'extrait suivant : « Quand j'étais petite je me regardais souvent dans les miroirs [...] je croyais les miroirs dangereux [...] »²⁰³. En dépit de la peur que la protagoniste ressent, elle ne semble pas pouvoir s'arracher de l'attrait hypnotisant provenant des miroirs.

À la fois angoissée et fascinée, la narratrice de *Burqa de chair* se rend bien compte de la force qu'ont les miroirs sur elle, y compris le procès d'aliénation et de morcellement ; cependant, elle ne semble pas être capable de se priver du regard dans la glace, car elle cherche à retrouver sa nature d'origine :

[...] devant eux [les miroirs] je me suis stationnée des heures durant, m'épluchant jusqu'à ce qu'apparaisse une charcuterie tellement creusée qu'elle en perdait son nom. À force de se regarder on finit par voir son intérieur et il serait bien que tout le monde puisse le voir, [...] son moi profond, sa véritable nature, on arrêterait peut-être de parler de son âme, de son cœur et de son esprit [...] ²⁰⁴

Le regard dans le miroir contrôle la vie de la narratrice de *Burqa de chair* ce qui laisse croire que Nelly Arcan, l'écrivain, elle aussi avait cette relation obsédante par rapport à son propre reflet. Les miroirs contribuent ainsi au procès de l'aliénation des narratrices 'arcaniennes'. Étant donné le fait que l'image renvoyée est fallacieuse à cause de l'inversion et la limitation à la vision frontale, cet objet du quotidien obtient souvent la fonction d'observation et de jugement sur le propre reflet.²⁰⁵ Le miroir présente aussi l'écart entre l'image idéale que l'on souhaite atteindre et la réalité que l'on juge souvent indésirable ; le reflet dans la glace ouvre donc en même temps la sphère du fragment du corps et de la différence entre le réel et l'imaginaire, ce qui mène au morcellement du corps et à une aliénation.²⁰⁶ Cette expérience des miroirs comme marquer du clivage entre l'idéal de la femme et son propre corps signe l'appropriation sociale de son image et le début de l'aliénation du soi.²⁰⁷

²⁰² Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 68

²⁰³ Ibid., p. 63

²⁰⁴ Ibid., p. 72

²⁰⁵ Cf. Rocca, Anna. « Les mots-images de Nelly Arcan et Pascale Bourguignon : L'enfant et l'adulte au miroir. » *Recherches féministes* 27,1, 2014: p. 97-111, p. 106

²⁰⁶ Cf. *ibid.*

²⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 107

Dans *Putain*, la protagoniste Nelly mentionne une perte d'identité qui est causée par les miroirs : « [...] c'est vrai que je finis par me perdre dans tous ces jeux de miroir, que je ne sais plus que je suis à force d'être comme une autre [...] »²⁰⁸.

4.5. Identité perdue

La mise en scène du corps féminin chez Arcan fait preuve de l'ordre patriarcal et de la soumission au regard extérieur qui influencent tous les domaines de la vie des deux narratrices dans *Burqa de chair* et *Putain*. Le regard masculin, faisant d'elles des objets, cause une absence de pouvoir ; les narratrices d'Arcan tentent de se libérer de cette oppression, de cette restriction en prenant la parole, en racontant leurs histoires.²⁰⁹ L'intériorisation de l'impératif de beauté, aussi bien que celle de l'image de la femme inférieure à l'homme mène à une séparation de la femme de son propre corps, à tel point qu'elle ait l'impression qu'il ne lui appartient même pas.²¹⁰ Cette hypothèse se vérifie à l'exemple des mères des deux narratrices d'Arcan, car dans tous les deux cas, la mère représente le contraire de la protagoniste. Alors que les narratrices se résument dans la nature de la « schtroumpfette », les mères symbolisent la « larve ». La figure de la mère est donc empreinte par vieillesse, par laideur physique et laideur de l'esprit. Cette caractérisation négative de la mère est issue de l'impuissance de vivre sans le désir masculin – ce manque de possibilité de séduire et de plaire a comme résultat la dévalorisation en tant que femme.²¹¹ La mère de la protagoniste est présentée comme la perdante de la société – d'après la théorie de Christine Michel dans *Malaise dans l'érotisme*, la mère de la protagoniste de *Putain* symbolise effectivement un exemple refusant d'obéir aux normes imposées par la société machiste, vu le fait qu'elle a abandonné toute rivalité avec les autres femmes.²¹² Elle rejette tout effort pour maintenir sa jeunesse et son attirance physique ; il semble que cet abandon montre une révolte contre le système hiérarchique dans lequel le regard et désir masculins sont la mesure la plus importante pour l'existence d'une femme. Le fait que la mère de Nelly avait renoncé à l'image féminine classique déjà avant la naissance de la protagoniste – n'oublions pas que dans les écrits d'Arcan, c'est normalement la première grossesse qui transforme une belle femme

²⁰⁸ Arcan. *Putain*, 2001, p. 98

²⁰⁹ Cf. King. « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans *Putain* de Nelly Arcan. », 2006, p. 99

²¹⁰ Cf. *ibid.*

²¹¹ Cf. *ibid.*, 102

²¹² Cf. Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 103

séduisante presque forcément en « larve » – témoigne d'une certaine indifférence par rapport à la perception de la part des hommes :

Bien avant ma naissance [...] il y avait déjà ma mère qui se laissait mourir, et elle aurait pu comme les autres se prêter à ce genre d'exercices, parader devant les hommes pour les exciter [...] enfin s'assurer qu'elle ne manquerait jamais d'un regard sur elle, oui, mieux aurait valu [...] qu'elle devienne putain [...] ²¹³

Selon ce paragraphe, le développement de la mère a été un choix actif de ne pas s'adapter, ni de correspondre aux attentes des hommes et de ne pas toujours aspirer à plaire aux hommes, tout en espérant que son mari ne la trompe ou quitte pas. Si nous ne considérons que cet aspect du comportement de la mère, nous pourrions presque en tirer la conclusion que cet abandon est un acte féministe, un acte révolte contre la soumission masculine et contre la pression concernant les idéaux de beauté. Malgré tout, la mère ne parvient pas entièrement à se rebeller, car elle ne trouve aucun autre épanouissement ailleurs ; elle échoue à donner du sens à sa vie ce qui est la conséquence de sa décision de 'se laisser mourir'. Cette indifférence et passivité font émerger de la haine et du mépris dans l'image maternelle qu'a la protagoniste ; c'est la raison pour laquelle Nelly la décrit comme un être lâche et pitoyable. Nelly considère sa mère comme constant rappel à ce qui l'attend à l'avenir :

[...] tous l'ont déjà oubliée sauf moi peut-être, je dois y penser pour tous ceux qui n'y pensent plus, voilà pourquoi je la déteste, pour avoir fait de moi celle qui doit y penser, la seule qui doive la faire vivre jour après jour dans son esprit [...] et pour toutes ces raisons mon esprit meurt aussi [...]

[...] il vaudrait mieux qu'elle se lève et qu'elle porte une dernière fois sa propre charge [...] mais pour qu'elle se tue il lui faudrait du courage, il lui en faudrait beaucoup pour reconnaître son poids d'être là sans y être, pour qu'elle ne soit plus une larve l'instant d'en libérer le monde. ²¹⁴

Le malaise et l'incertitude que ressent Nelly envers son propre corps semblent être partiellement issus du mode de vie de sa mère ; Nelly l'observe échouer sa vie, elle la regarde passer tout son temps dans le lit et encore plus dans une tristesse désespérante à laquelle seule la mort pourrait mettre fin. Nelly lui reproche presque son impuissance de se suicider et la juge pour préférer de mener cette vie marquée par du dégoût, du mépris et, en conséquence, par la perte de son identité.

²¹³ Arcan. *Putain*, 2001, p. 78

²¹⁴ Ibid., 81

Lors de l'interview dans *ELLE* en 2001, Nelly Arcan elle-même, elle parle de l'aliénation et de la fragmentation de la femme causées par le regard masculin. En se penchant sur son concept des « schtroumpfettes » et des « larves », elle explique comment les hommes influencent l'auto-perception des femmes. Arcan dit :

Pour moi, il y a les schtroumpfettes, les putains qui vivent de leur beauté, et il y a les larves, celles qui ne suscitent plus le désir des hommes. Les femmes sont responsables de leur aliénation. Pour nous, les hommes ne sont que des instruments de mesure. Pour savoir laquelle est la plus belle.²¹⁵

Cette différence entre la « schtroumpfette » et la « larve » reste omniprésente et nourrit la peur de la protagoniste de *Putain* de devenir « larve » – donc de devenir vieille et de ne plus être désirée par les hommes. Nelly – la protagoniste dans *Putain* – essaie d'arrêter le procédé de vieillir en préservant sa féminité, en se hypersexualisant et en vendant son corps. Le désir et le regard masculin qu'elle vit au quotidien de son travail comme prostituée lui livrent le sentiment d'être toujours jeune, belle et séduisante – contrairement à sa mère, la « larve ».

Le fait que la mère de la protagoniste ne sache pas continuer sa vie sans le regard admiratif du père renforce aussi la valeur d'une citation d'une autre œuvre d'Arcan intitulée *Folle*, dont la narratrice constate que « [...] la beauté d'une femme ne sert à rien si elle n'entre pas dans le goût d'un homme »²¹⁶. Selon cette déclaration, l'existence de la femme est dépendante de l'admiration d'un homme. En décrivant sa mère comme une « larve », la narratrice implique qu'une femme qui a accouché ne peut plus plaire aux hommes, vu qu'elle a dépassé le stade de la jeune femme belle et séduisante. Dans les deux œuvres examinées, Arcan attribue au personnage maternel une vie pitoyable causée par son triste quotidien marqué par le mépris de son mari et de son enfant, voire de toute la société. C'est donc à cause de ce manque de désir et d'affection que la mère 'arcanienne' n'a pas – ou bien, qu'elle n'a plus – de propre existence.²¹⁷ La mère est considérée comme prisonnière de sa vie, incapable d'assumer l'échec existentiel ; elle reste par conséquent immobile et abandonne son existence, son identité²¹⁸ :

[...] the “abandon” which brings physical death to a woman's soul, the body's death but also the soul's death. Also, the “abandon” is the first source of suicidal

²¹⁵ Elle. « Nelly Arcan : le trottoir et le divan. » (8.10.2001)

²¹⁶ Arcan, Nelly. *Folle*. Paris: Éditions du Seuil, « Points », 2004, p. 22

²¹⁷ Cf. King. « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans *Putain* de Nelly Arcan. », 2006, p. 102

²¹⁸ Cf. Ingram, Madalina Camelia. « Body Language and Erotic Message at Anaïs Nin and Nelly Arcan. » *International Journal of Arts & Sciences* 07,05, 2016; p. 527-538, p. 529

behaviour related to the alienation process and the essential condition for the freedom of the spirit.²¹⁹

Dans *Putain*, l'esprit de la mère est décrit comme tellement épuisé que nous avons l'impression qu'il s'agit d'une coquille vide sans aucune joie, sans espoir ou force, comme si elle ne faisait qu'attendre la mort. La beauté et la jeunesse semblent être les qualités les plus importantes en tant que femme et celles-ci ne font plus partie de la « larve ». Nelly, la protagoniste de *Putain*, s'apitoie sur sa mère et la méprise en même temps ; elle la déteste car elle symbolise ce qu'elle et toutes les autres femmes seront une fois qu'elles auront dépassé un certain âge. Ce destin désespérant fait émerger chez Nelly une telle pitié qu'elle souhaite pour sa mère d'être une seule fois de plus désirée et admirée « [...] pour qu'elle puisse retourner à son lit avec ce moment et y repenser longuement, le remanier encore et encore jusqu'à ce que sa vie se réduise à ce seul instant [...] »²²⁰.

4.6. L'aspect nominal

Un autre aspect qui saute aux yeux est l'aspect nominal dans l'écriture de Nelly Arcan. Comme nous avons pu constater lors du sous-chapitre concernant la biographie de l'écrivaine franco-canadienne, Arcan a changé son nom. Ce qui est assez curieux est le fait que ce n'est qu'au moment où elle a commencé à écrire qu'elle s'est donné un nom d'artiste, comme l'explique également Nancy Huston dans la préface de *Burqa de chair* :

[Travaillant comme prostituée] [c]ette jeune femme ne s'appelle pas encore Nelly Arcan, elle s'appelle encore, comme dans l'enfance, Isabelle Fortier. Nombreuses sont les femmes qui changent de nom pour se prostituer, elle non. C'est pour publier des livres que, plus tard, elle changera de nom. Deux façons d'être une femme publique.²²¹

C'est compréhensible que l'artiste ne veuille pas garder le même nom qu'en tant que prostituée, mais pourquoi a-t-elle décidé d'utiliser son vrai nom pour vendre son corps ?

4.6.1. Se faire remarquer parmi les Isabelle

Dans son recueil d'essais, Arcan affirme avoir su dès l'enfance qu'un jour, les filles portant le prénom 'Isabelle' changeraient de nom pour se cacher sous une autre identité. Dans l'essai *L'enfant dans le miroir*, elle raconte son enfance – une époque où le prénom Isabelle

²¹⁹ Ingram. « Body Language and Erotic Message at Anaïs Nin and Nelly Arcan. », p. 527

²²⁰ Arcan. *Putain*, 2001, p. 57

²²¹ Huston. « Préface. » Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 12

était tellement populaire qu'il y en avait cinq dans sa classe. Cependant, dans ce texte, l'auteure ne fait aucune allusion au fait qu'elle aussi, elle faisait partie de ces cinq Isabelle. Elle a écrit ces essais autobiographiques sous son pseudonyme, mais elle mentionne néanmoins le nom que ses parents lui avaient donné pour en parler de façon plutôt négative. Il est très intéressant de lire ces lignes dans lesquelles la narratrice transmet ses ressentiments envers son propre prénom tout en prétendant de ne pas être touchée personnellement. Connaître sa biographie et être au courant en ce qui concerne son choix d'utiliser un pseudonyme permet au lecteur de mieux interpréter ce paragraphe suivant, qui obtient une très grande importance.

[...] il m'a toujours semblé que les Isabelle allaient un jour payer pour la trop grande popularité de leur prénom, il m'a toujours semblé que les Isabelle n'auraient d'autre choix que se cacher sous une fausse identité, qu'elles devraient développer une personnalité extravagante pour garder la tête hors de l'eau, il m'a semblé qu'elles n'auraient d'autre choix que se maquiller à gros traits pour être envisagées.²²²

Cette citation montre très clairement que la narratrice ne se sent pas unique et essaie de se singulariser en se levant au-delà de la masse. L'anonymat est pour Arcan un aspect angoissant dont elle tente de s'échapper en adaptant un style extravagant, en portant des vêtements très révélateurs, en mettant beaucoup de maquillage. Autrement dit, elle s'adapte aux normes de beauté imposées par la société et intériorise l'image féminine fondée sur le regard masculin. Afin de se faire remarquer, elle crée un personnage culte séduisant et attirant qui vise à plaire aux hommes. Prenant cette citation de *Burqa de chair* comme point de départ, il semble que le grand nombre de filles portant le prénom 'Isabelle' évoque le désir de l'écrivaine d'attirer l'attention de son entourage (masculin). Le but de se faire remarquer mène en conséquence au changement de nom, aussi bien qu'à l'érotisation du corps – cet acte est à la fois une sorte de positionnement dans le monde des femmes.²²³

4.6.2. Début de l'érotisation

Le souhait d'attirer sur soi l'attention des hommes – et aussi d'autres femmes – constitue une façon d'expérimenter le pouvoir de séduction et fait en même temps fonction d'« [...] élément de contrôle de la relation à autrui »²²⁴. Ladite hypersexualisation, qui s'effectue dans ce cas à cause de l'anonymat onomastique, constitue une maîtrise de soi et un acte de

²²² Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 85

²²³ Cf. Liotard ; Jamain-Samson. « La « Lolita » et la « sex bomb » », 2011, p. 47-48

²²⁴ Ibid., p. 66

se situer dans le monde contribuant à la création d'identité. Correspondant au paradoxe émancipatoire par rapport à la prostitution, cette érotisation du propre corps peut être vue de deux façons différentes : d'un côté, l'hypersexualisation, y compris les vêtements provocants et le maquillage voyant, peut être considérée comme soumission aux désirs masculins, car elle contribue à un corps féminin de plus en plus dévoilé et objectivé ; de l'autre côté, elle peut constituer une « [...] autodétermination de l'érotisme de son propre corps [...] »²²⁵, c'est-à-dire dévoiler pour reprendre possession du propre corps et non pour aguicher.²²⁶

Dans *Putain* aussi, Arcan aborde la thématique du nom au début de son œuvre quand elle parle du métier des sœurs qui doivent se donner un autre nom afin de former une autre, nouvelle identité :

[...] des femmes que je devais appeler mères et qui portaient un faux nom qu'elles devaient d'abord se choisir, sœur Jeanne pour Julie et sœur Anne pour Andrée, des sœurs-mères qui m'ont enseigné l'impuissance des parents à nommer leurs enfants, à les définir adéquatement auprès de Dieu [...] ²²⁷

« Les définir adéquatement » - cette expression témoigne de l'importance du nom qu'Arcan lui attribue. Cette citation est la preuve du fait qu'elle voit le nom comme faisant partie de l'identité d'une personne. Ce qui est frappant est le fait qu'Arcan se réfère dans cette comparaison implicite aux sœurs, autrement dit aux femmes qui se sont consacrées à Dieu et à la religion – elle parle donc ici du contraire absolu d'elle-même, notamment de femmes qui vivent dans l'ascèse et chasteté, de femmes qui couvrent leurs corps.

5. Virginie Despentes

5.1. Aperçu de sa vie

Née en 1969²²⁸ et grandi à Nancy, Virginie Despentes est aujourd'hui une des écrivaines les plus connues en France. Elle a commencé des études à Lyon, jouait dans un groupe de

²²⁵ Cf. Liotard ; Jamain-Samson. « La « Lolita » et la « sex bomb » », 2011, p. 51

²²⁶ Cf. Nowinski, É. « La minijupe, une révolution de tissu. » Artières, P. et Zancarini-Fournel, M. 68, *une histoire collective (1962-1981)*. Paris: La Découverte, 2008. p. 71-75. Cité d'après: Liotard ; Jamain-Samson. « La « Lolita » et la « sex bomb » », 2011, p. 51

²²⁷ Arcan. *Putain*, 2001, p. 7

²²⁸ Cf. Deutschlandfunk, Kultur. « Schriftstellerin Virginie Despentes. "Die französische Gesellschaft hat ein anderes Gesicht bekommen". Virginie Despentes im Gespräch mit Joachim Scholl. » Interview. 18.12.2019. https://www.deutschlandfunkkultur.de/schriftstellerin-virginie-despentes-die-franzoesische.1270.de.html?dram:article_id=436276 (18.04.2019)

musique, s'est mise à travailler dans un magasin de disques, puis comme stripteaseuse et prostituée.²²⁹ Dans sa littérature, elle aborde des sujets sociaux et c'est surtout la relation homme-femme qui joue un grand rôle dans ses textes, dont beaucoup de romans et un essai autobiographique.

5.2. *King Kong Théorie* – essai autobiographique

King Kong Théorie est l'essai autobiographique de Despentes qu'elle a publié en 2006. Il s'agit ici d'un texte qui combine plusieurs formes d'écriture – il y a notamment des éléments d'un manifeste et d'un mémoire – à travers lesquelles Despentes dépeint tant les structures existantes de nos sociétés que leurs propres expériences en tant que femme qui a vécu dans sa vie réelle la prostitution et la violence masculine.²³⁰ Avec cet écrit qui « [...] focalizes the female body through theoretically informed reflections on rape, prostitution and pornography »²³¹, Despentes se penche sur les asymétries sociales qui se construisent comme conséquence de la relation homme-femme et la médialisation de celles-ci. De façon franche et crue, Despentes parvient à ouvrir le débat autour du statut et de l'expérience de la féminité contemporaine et vise en même temps à inciter la société prédominée par les hommes au changement de pensée et du discours des identités, besoins et désirs féminins.²³² Par contraste à sa collègue Arcan, qui a toujours eu l'habitude de suraccentuer la féminité de leurs protagonistes, voire sa propre féminité lors des apparitions publiques, Despentes écrit *King Kong Théorie* du côté d'une femme toujours critiquée d'être trop virile. Cet aspect de l'identité hybride et de l'intersection des sexes, ou bien des genres, est omniprésent dans son essai ; Despentes décrit à travers son propre exemple la multiplicité de l'identité féminine en se comprenant comme femme virile, prostituée, victime d'un viol collectif, etc. :²³³

Analysing the multilayered construction of femininity through Despentes's discussion of rape, prostitution and pornography, as well as her reconfiguration of femininity as framed by the figure of King Kong, the chapter argues that Despentes

²²⁹ Cf. Voigt, Claudia. « Virginie Despentes. » *Spiegel Online. Kultur. Literatur* (24.04.1999). <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/literatur-virginie-despentes-a-19010.html> (18.04.2019)

²³⁰ Cf. Damlé, Amaleena. « The Mutant Metamorphic Subject: Femininity and Embodiment in Virginie Despentes's *King Kong théorie*. » Rye, Gill ; Amaleena Damlé. *Experiment and experience. Women's Writing in France, 2000-2010*. 2013. p. 13-27, p. 15

²³¹ Ibid.

²³² Cf. ibid.

²³³ Cf. ibid.

opens out altogether new visions of a transformative, posthuman subjectivity that is revealed to be both embodied and mutant.²³⁴

Desportes affiche dans son écrit la complexité multidimensionnelle de la femme qui est créée par les miroirs culturels et les expériences individuellement vécues par les écrivaines.

5.2.1. La figure de *King Kong*

En examinant cet essai autobiographique de Desportes, il est indispensable de se poser la question de savoir pourquoi l'écrivaine a choisi le terme et la créature 'King Kong' pour intituler son livre ; qu'est-ce, cette *King Kong Théorie* ?

Dans ses textes théoriques, la féministe italienne Braidotti se concentre sur le sujet de l'incarnation et de l'image métamorphique et post-humaine d'une subjectivité sexuelle.²³⁵ Elle y traite l'hypothèse d'un être muté et décollé de toute sexualité, une créature fantasmagorique, comme c'est par exemple King Kong.²³⁶ Braidotti est d'avis que nos sociétés et les impacts historiques, bio- et géopolitiques, l'industrie psychopharmacologique et les nouvelles médias influencent essentiellement la perception de nos corps et de nous-mêmes.²³⁷ Les créatures et imaginations monstrueuses, post-humaines et métamorphiques qui se présentent dans des œuvres littéraires ou médiées remplissent une fonction réflexive symbolisant l'irréductibilité complexe de la subjectivité féminine.²³⁸ En choisissant King Kong comme référence principale, Desportes a donc voulu créer une figure au-delà du système binaire catégorisant en féminin et masculin qui conduit par conséquent à l'hétéronormativité. Le but de Desportes est de marquer une rupture avec les stéréotypes liés au sexe et de présenter un être comme elle se voit elle-même, étant donné le fait qu'elle s'est toujours vue comme un être hybride franchissant les limites de la féminité.²³⁹ En se référant à King Kong, elle dépasse la bipartition des genres. Le passage le plus connu et le plus éloquent est bien l'introduction de son œuvre, les toutes

²³⁴ Damlé. « The Mutant Metamorphic Subject » Rye ; Damlé. *Experiment and experience*. 2013, p. 13-27, p. 16

²³⁵ Cf. *ibid.*, p. 18

²³⁶ Cf. Braidotti, Rosi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 2011, p. 118

²³⁷ Cf. Braidotti, Rosi. « Teratologies. » Buchanan ; Colebrook. *Deleuze and Feminist Theory*. 2000. p. 156-172, p. 161

²³⁸ Cf. Damlé. « The Mutant Metamorphic Subject » Rye ; Damlé. *Experiment and experience*. 2013, p. 13-27, p. 18

²³⁹ Cf. Desportes, Virginie. *King Kong Théorie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2006, p. 9-13

premières phrases de son essai autobiographique dans lesquelles elle s'adresse directement au public en expliquant pour qui elle a écrit ce texte :

J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. [...] je ne m'excuse de rien, je ne viens pas me plaindre. Je n'échangerais ma place contre aucune autre, parce qu'être Virginie Despentes me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire.²⁴⁰

Ce paragraphe témoigne tout clairement du fait qu'elle a rédigé ce manifeste principalement pour les femmes, pour être plus précis, non pas pour toutes les femmes, mais en particulier pour celles qui ne correspondent pas aux normes idéales de la féminité. Elle parle de chez et pour les femmes qui sont exclues ou qui s'excluent elles-mêmes du discours autour de la beauté, la séduction, l'image parfaite, qui se voient justement en dehors de ces restrictions du genre qui semblent déterminer toute la vie, tant des hommes que des femmes. Pourquoi donc King Kong ? Braidotti a essayé de répondre à cette question en se référant au manque de plan prévu pour ces groupes sociaux marginalisés : « The monstrous refers to the potentially explosive social subjects for whom contemporary cultural and social theory has no adequate schemes of representation »²⁴¹. Despentes se concentre dans son énoncé sur les formes féminines négativement connotées par rapport à la différence incarnée apparente qui se montre presque comme un trait non-humain, monstrueux ou dangereux ; il se passe en conséquence un déplacement culturel qui pousse les touchées en dehors de la société.²⁴² En tant que « looseuse de la féminité »²⁴³, Despentes dédie son œuvre au « female underdog »²⁴⁴ qui semble ne pas trouver sa place dans la société moderne. Il paraît que le message principal du texte de Despentes se trouve dans les cinq premières pages de son chapitre d'introduction. Lors du commencement de son manifeste, Despentes émet l'hypothèse que l'idéal féminin n'est qu'un idéal, autrement-dit, qu'il n'existe pas dans la vie réelle ; il s'agit d'une image de la féminité à laquelle toute femme doit vouloir ressembler et qui à la fois ne peut jamais être atteinte. Comment Despentes définit-elle donc cet objectif inaccessible ? Elle nous livre la réponse en se

²⁴⁰ Despentes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 9

²⁴¹ Braidotti. « Teratologies. » Buchanan; Colebrook. *Deleuze and Feminist Theory*. 2000, p. 171

²⁴² Cf. Damlé. « The Mutant Metamorphic Subject » Rye ; Damlé. *Experiment and experience*. 2013, p. 13-27, p. 18

²⁴³ Despentes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 10

²⁴⁴ Damlé. « The Mutant Metamorphic Subject » Rye ; Damlé. *Experiment and experience*. 2013, p. 13-27, p. 18

penchant sur l'opposition des deux impératifs qui émergent d'un côté de la sphère familiale, de l'autre côté de la sphère culturelle :

[...] l'idéal de la femme blanche, séduisante mais pas pute, bien mariée mais pas effacée, travaillant mais sans trop réussir, pour ne pas écraser son homme, mince mais pas névrosée par la nourriture, restant indéfiniment jeune sans se faire défigurer par les chirurgiens de l'esthétique, maman épanouie mais pas accaparée par les couches et les devoirs d'école, bonne maîtresse de maison mais pas bonniche traditionnelle, cultivée mais moins qu'un homme, cette femme blanche heureuse qu'on nous brandit tout le temps sous le nez, celle à laquelle on devrait faire l'effort de ressembler, à part qu'elle a l'air de beaucoup s'emmerder pour pas grand-chose, de toute façon je ne l'ai jamais croisée, nulle part. Je crois bien qu'elle n'existe pas.²⁴⁵

C'est alors par cet échec des femmes de ne pas être capables de ressembler à cette femme parfaite, qui est néanmoins propagée dans tous nos médias, que les 'looseuses de la féminité' s'élaborent et qu'elles font surgir donc un autre être exemplaire auquel elles peuvent se comparer – et dans ce cas-là, c'est bien King Kong. Il s'agit de deux extrêmes, de deux éléments de mesure qui se trouvent aux deux bouts opposés du barème de la féminité. Despentès se constitue comme contraire de l'image idéale : « Je suis plutôt King Kong que Kate Moss, comme fille. Je suis ce genre de femme qu'on n'épouse pas [...] »²⁴⁶. La construction sociale de la féminité est donc rejetée par Despentès, car elle n'est – selon l'écrivaine – qu'une illusion qui déclenche le développement d'angoisses, de complexes d'infériorité, de troubles tant physiques que mentaux. Le paragraphe cité contient des critiques destinées à la société, aux nouvelles technologies, ainsi qu'aux hommes. Il s'agit notamment du désir masculin de femmes qui travaillent, qui sont bien éduquées, mais toujours moins qu'eux pour qu'ils puissent garder leur statut de puissance et supériorité. Or, Despentès se fixe le but de ne pas écrire sur la femme idéale, comme on en a l'habitude de faire dans une culture hypervisuelle, mais de parler de la femme marginalisée, repoussée – d'ailleurs, elle inclut dans ces groupes marginalisés aussi les hommes qui ne satisfont pas les attentes sociales, ou bien ne veulent pas le faire. Nous pouvons donc constater que ce manifeste de Despentès parle de tous les « [...] subjects who do not, cannot and will not conform to dualistic gender politics [...] »²⁴⁷ ; elle vise à critiquer le système dualiste en général. Voilà pourquoi King Kong paraît comme le représentant parfait d'une espèce sans

²⁴⁵ Despentès. *King Kong Théorie*, 2006, p. 13

²⁴⁶ Ibid., p. 11

²⁴⁷ Damlé. « The Mutant Metamorphic Subject » Rye ; Damlé. *Experiment and experience*. 2013, p. 13-27, p. 20

sexe. « Ce King Kong n'a ni bite, ni couilles, ni seins »²⁴⁸ ; le film dont Despentès parle dans son essai ne contient, d'après l'écrivaine, aucune scène après laquelle le public pourrait être certain du genre de cette bête ; « Il n'est ni mâle ni femelle »²⁴⁹.

Lors de l'analyse de l'écriture d'Arcan, nous avons déjà pu remarquer qu'elle a créé avec sa figure de « schtroumpfette » une figure idéale de la femme, qui est privilégiée de vivre dans le village des Schtroumpf en tant que seul être féminin. Comparable à ce village des Schtroumpf qui représente pour Arcan le paradis, Despentès idéalise l'île exotique où vit King Kong. En effet, il est intéressant de voir ce parallèle sémantique quand Despentès décrit cette île déserte comme refuge de la sexualité ; elle utilise King Kong comme « [...] métaphore d'une sexualité d'avant la distinction des genres [...] à la charnière [...] [h]ybride, avant l'obligation du binaire »²⁵⁰. Tandis qu'Arcan décrit le village des Schtroumpf comme lieu parfait et rêveur, au-delà de toute concurrence et rivalité parmi les femmes et marqué par le bénéfice d'attirer toute attention masculine, Despentès magnifie « [l]'île de ce film [qui] est la possibilité d'une forme de sexualité polymorphe et hyperpuissante »²⁵¹. Le monde réel, duquel venait la blonde dans le film avant de rencontrer King Kong, est vu comme lieu dangereux ; d'après l'écrit de Despentès, un homme vient la chercher de l'île déserte pour la ramener dans la civilisation, dans la « hétérosexualité hypernormée »²⁵², comme l'écrivaine l'appelle vers la fin de son texte. Après quelques hésitations et tentatives de désobéir, la fille est récupérée et ramenée en ville, la bête est capturée. La fin du film livre – selon l'avis de Despentès – une fin pessimiste en ce qui concerne le souhait de briser les rôles de genres traditionnels, vu le fait que la blonde se plie finalement à la volonté des hommes et qu'elle accepte sa place à côté d'un homme dominant – « [e]lle est coupée de sa puissance fondamentale. C'est notre monde moderne »²⁵³. La comparaison avec King Kong facilite donc pour Despentès la présentation des conditions de la femme moderne, voire de la société à laquelle on ne peut pas s'échapper. Cet avis coïncide avec la théorie de Braidotti disant qu'il existe dans notre société sexuée un code sémiotique organisant notre perception et notre manière de penser et imposant sur nous le besoin de catégoriser chaque sujet dans les deux sexes – cette différence morphologique des genres est à tout moment pensée : « [...] there can be no

²⁴⁸ Despentès. *King Kong Théorie*, 2006, p. 112

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid., p. 113

²⁵³ Ibid., p. 115

subjectivity outside sexuation, or language; the subject is always gendered: it is a "she-I" or a "he-I" »²⁵⁴. Braidotti applique dans son texte une perspective assez radicale sur la prédétermination de notre développement de genre ; elle avance son hypothèse jusqu'au point de dire que ce procès d'être sexué est forcément la conséquence de vivre : « For me, "being in the world" means already "being sexed," so that if "I" am not sexed, "I" am not at all »²⁵⁵. C'est exactement ce schéma obligatoire que Despentes essaie de démontrer, de critiquer en se référant à King Kong. En regardant le film, le public ressent toujours la pression, le besoin d'attribuer à cette créature un sexe et un genre pour pouvoir mieux comprendre ce qui se passe à l'écran. À première vue, la relation entre King Kong et la blonde est souvent décrite comme sexuelle – cette sexualité hâtivement supposée est niée par Despentes qui met en valeur le fait qu'à la fin, King Kong se révèle être femelle ce qui déconstruit la supposition hétérosexuelle, voire hétéronormative.

5.2.2. Victimisation et culpabilisation féminine

La prostitution, le viol, la pornographie sont des aspects récurrents dans l'essai autobiographique de Despentes. À travers ces sujets, elle aborde l'activité sexuelle des femmes pour laquelle elles sont souvent culpabilisées ; Despentes examine l'opposition putative qui se crée entre la conception des femmes comme victimes et celle des femmes comme agents coupables de sexe et de sexualité.²⁵⁶ C'est surtout par rapport à sa propre expérience d'un viol collectif que Despentes se focalise sur la problématique de la culpabilité dont les victimes de violence sexuelle sont souvent chargées. En ce faisant, Despentes

[...] offers interpretations of female subjectivity [...] that interrogate and deconstruct gender stereotypes [...] while exposing the complex constitution of femininity at the nexus of social and symbolic forces.²⁵⁷

Elle y décrit la dimension du statut de la victime et aussi de la coupable ; c'est un statut qui est déjà intériorisé dans la pensée des femmes. Cette manière de penser dans des situations de détresse, comme le viol en est une, montre que la représentation de la femme dans les médias influence les femmes au point qu'elles hésitent même à se défendre. La description du viol qu'elle a subi et les conséquences jamais niées livrent en même temps une critique

²⁵⁴ Braidotti. *Nomadic subjects*, 2011, p. 128

²⁵⁵ Ibid., p. 130

²⁵⁶ Cf. Damlé. « The Mutant Metamorphic Subject » Rye ; Damlé. *Experiment and experience*. 2013, p. 13-27, p. 20

²⁵⁷ Ibid.

essentielle de la société moderne qui s'oriente au regard masculin et à la volonté du sexe dominant. Son chapitre *Impossible de violer cette femme pleine de vices* est le plus frappant à cet égard. Despentes met en valeur le phénomène que les femmes sont à la fois faites victimes et coupables de ce qui leur arrive et l'écrivaine évoque l'ampleur que cette double morale prend dans la conscience des femmes. Elle souligne dans son récit la contradiction des mœurs et attentes autour du viol ; en racontant le viol qui a changé sa vie, elle constate que celui-ci a refait d'elle une femme, autrement-dit, une personne fondamentalement vulnérable et endoctrinée avec la conviction de ne pas avoir le droit de se défendre contre des hommes :

Je ne suis pas furieuse contre moi de ne pas avoir osé en tuer un. Je suis furieuse contre une société qui m'a éduquée sans jamais m'apprendre à blesser un homme s'il m'écarte les cuisses de force, alors que cette même société m'a inculqué l'idée que c'était un crime dont je ne devais pas me remettre.²⁵⁸

Ce paragraphe cité est un reproche explicite à la société et aux valeurs qu'elle transmet aux filles grandissant dans un monde où le viol semble être une banalité, une partie constituante de la vie quotidienne. Dans ce chapitre, l'expérience d'un viol est fortement liée à la volonté de survivre, y compris la critique évidente envers la société qui méprise une femme qui constate avoir été victime de la violence sexuelle, et envers une société qui leur reproche de ne pas avoir assez résisté. Despentes constate que la société n'est pas prête à accepter une défense des femmes contre les hommes :

[...] comment peux-tu en être sortie vivante, sans être une salope patentée ? Une femme qui tiendrait à sa dignité aurait préféré se faire tuer. Ma survie, en elle-même, est une preuve qui parle contre moi.²⁵⁹

Despentes démontre le tiraillement des femmes poussées dans le clivage entre être victime et être coupable lors d'un viol. Il semble que la société fait tout pour éviter le discours autour des violences sexuelles, exigeant des femmes concernées de prouver qu'il n'y a vraiment pas eu de consensus à l'acte sexuel. Elle parle aussi du devoir imposé sur les femmes de ne jamais utiliser le mot 'viol' en soulignant le fait qu'il faudrait toujours périphraser les événements pour qu'ils soient minimisés, pour que les hommes restent les héros. Selon ce que dit Despentes dans *King Kong Théorie*, une fille ou femme violée est toujours obligée de justifier sa survie devant la société comme si elle tenait à préserver le statut de l'homme grand et honnête qui n'est jamais – au moins d'après lui-même – un

²⁵⁸ Despentes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 47

²⁵⁹ Ibid., p. 39

violeur, car il n'a fait que déconner, il n'a qu'un peu forcé, comme le cite Desportes.²⁶⁰ L'écrivaine décrit dans cet essai la réalité crue des femmes qui ont dû subir de telles violences sexuelles et cherche à faire réfléchir la société en ce qui concerne la question du/de la coupable ; « [...] Desportes semble avoir à cœur de débarrasser les femmes tant de leur statut de victime que de la culpabilité à laquelle la société les oblige »²⁶¹. Dans des études traitant les violences envers les femmes, il a été montré que c'est à cause d'une dérégulation de la société et de ses valeurs que ce phénomène autour de la culpabilité est tellement présent, car les agresseurs semblent souvent « [...] ne pas être conscients de commettre un crime [...] »²⁶².

5.3. *Baise-moi* – roman fictionnel

Baise-moi était le premier roman de l'écrivaine française qu'elle a publié en 1993. Il s'agit ici d'une œuvre de fiction dont les protagonistes sont deux femmes qui font connaissance par hasard dans une gare. Les deux femmes ne correspondent pas à l'image féminine classique et traditionnelle, elles n'acceptent pas le rôle passif qui est normalement imposé aux filles dès le plus jeune âge. La narration se caractérise par la focalisation sur la liaison de la violence et la sexualité comme nous analyserons ultérieurement. Les deux femmes, Manu et Nadine, présentent plutôt des traits connotés comme masculins. Desportes essaie de livrer ainsi des rôles de sexes non-classiques ; elle aspire une inversion des images traditionnelles pour faire éclater la définition du féminin. Déjà le titre fait allusion au contenu provocateur ; l'appel « Baise-moi » peut être vu comme supplication et défi, les protagonistes se situent entre le désir et l'agression.

Les protagonistes de Nelly Arcan sont créées de telle manière qu'en tant que lecteur ou lectrice, on peut assez facilement s'identifier avec elles et leurs états d'âmes ; l'identification et la compréhensibilité facile des émotions des protagonistes sont ambitionnées. Contrairement à cette technique de sensibilisation d'Arcan, les protagonistes dans les œuvres de Desportes ne sont pas faites pour s'identifier avec, mais plutôt pour en rester distant. La cruauté et l'absurdité dont Desportes fait preuve en racontant en détail les meurtres ou les contacts sexuels gardent une certaine distance entre les protagonistes

²⁶⁰ Cf. Desportes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 34

²⁶¹ Sauzon, Virginie. « Ni victime ni coupable : Virginie Desportes de la pratique littéraire à la théorie. » Damlé und Rye. *Aventures et expériences littéraires*. 2014. p. 145-159, p. 147

²⁶² Hamel, Christelle. « « Faire tourner les meufs ». Les viols collectifs : discours des médias et des agresseurs. » *gradhiva* 33, 2003: p. 85-92, p. 86

agissantes et le public lisant ; les effets déclenchés chez les lecteurs sont le dégoût, l'étonnement, l'incompréhension.²⁶³

5.3.1. Négation de l'amour romantique

Manu et Nadine mènent des vies que les auteurs des fables et contes déclareraient sûrement nulles, étant donné que la recherche du grand amour n'a aucune importance dans l'histoire de ces deux femmes. Elles ne s'intéressent qu'à une rapide satisfaction de leurs envies sexuelles ; pour ce faire, elles cherchent n'importe quels hommes dont elles ne demandent même pas les noms, dont elles ne veulent rien savoir. Ces contacts sexuels, toujours vites et éphémères, vont à l'encontre des attentes amoureuses que créent normalement les filles en conséquence des contes des princesses et leurs princes, des romans sentimentaux ou des films d'amour. La chasse des beaux hommes aux belles femmes, les hommes actifs et courageux qui sauvent les femmes désirées, qui gagnent ainsi leur cœur et tous les autres clichés de telle sorte sont refusés dans ce roman, ou bien dans la pensée des deux protagonistes. Déjà au début du roman, Despentès fait allusion à cette façon de vivre la sexualité ; Nadine regarde un film pornographique, elle le regarde de manière presque neutre, comme si elle cherchait à l'analyser : « Nadine allume une clope sans quitter l'écran du regard. Impressionnée. »²⁶⁴. En ce qui concerne cette question d'amour, les premières pages du roman sont décisives. Pendant que Nadine est fascinée par ce qui se passe dans ce film, sa colocataire Séverine rentre du travail. En tant que lecteur, il est bien visible que les deux femmes se diffèrent fortement et que Nadine la méprise pour être naïve et sotte : « Elle [Séverine] s'acharne à croire que le garçon qui l'a grimpée la semaine passée va se manifester. Mais ce garçon n'avait pas l'air stupide et il est peu vraisemblable qu'il le fasse »²⁶⁵. Nadine la juge pour avoir l'espoir de trouver son vrai amour, de croire que ceci même existe. Elle la décrit comme « [...] conne, sidérante de prétention, sordide d'égoïsme et d'une écœurante banalité dans le moindre de ses propos »²⁶⁶. Son attitude hostile envers sa colocataire se base surtout sur cette différence quant aux attentes en amour et sexualité. Le fait que Séverine se conçoit comme le contraire d'une fille facile, comme elle le souligne à plusieurs reprises, et le fait qu'elle cherche désespérément des causes extérieures afin de justifier ses échecs avec les hommes provoque que Nadine ne ressent que du dégoût :

²⁶³ Cf. Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 131

²⁶⁴ Despentès, Virginie. *Baise-moi*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1999, p. 10

²⁶⁵ Ibid., p. 12

²⁶⁶ Despentès. *Baise-moi*, 1999, p. 13

[Séverine :] Jamais j'aurais cru qu'il était comme ça. On avait super bien discuté, je comprends pas pourquoi il rappelle pas. C'est dégueulasse, comment il s'est servi de moi.

[...]

[Nadine :] Rédige un contrat pour une prochaine fois. Comme quoi le type s'engage à te tenir compagnie le lendemain, où à te rappeler [...] Tant qu'il signe pas, t'écarte pas.

[...]

[Séverine :] [...] ce n'est pas le genre de mec à sauter n'importe quelle fille [...] Il s'est vraiment passé un truc entre nous. En fait, je crois que je lui ai fait peur, [...] les garçons ont toujours peur des filles qui ont une forte personnalité.²⁶⁷

En décrivant ce décalage des mœurs entre les deux femmes, Despentes tente d'ironiser sur la conception classique de la fille naïve guidée par le rêve de trouver son prince charmant qui donne enfin du sens à vivre. La pensée de Nadine est empreinte par la séparation de la sexualité et de l'amour, voire par la conviction que le vrai amour n'existe pas dans la réalité.²⁶⁸ Les modèles traditionnels, y compris le mariage, sont rejetés, elle se moque de la conception des relations romantiques et de l'intérêt réciproque véritable – de façon indirecte, cette première confrontation avec Séverine crée une image hostile envers les hommes pour le désir desquels les femmes rentrent dans une sphère de concurrence et rivalité autour de la beauté et du charme.²⁶⁹

Lors du troisième chapitre du roman, il y a une autre scène-clé en ce qui concerne la négation de l'amour romantique ; à nouveau, Nadine est la protagoniste qui observe une scène déterminative qui se passe dans un bar. Il s'agit notamment d'une dispute entre un jeune couple que Nadine ne peut que prendre en pitié. La discussion des deux semble représenter les rôles stéréotypiques des sexes ; la fille angoissée par le refus du garçon, presque obséquieuse, très prudente de ne pas l'agacer – le garçon indifférent à ce que dit sa copine, agressif et irascible. Bien évident que la relation est asymétrique ; la fille investit beaucoup plus de temps et d'effort dans la relation que le garçon, qui semble ne ressentir que de l'indifférence, voire du mépris envers la fille qui s'acharne à lui plaire :

Il voulait juste qu'elle le laisse tranquille. [...] Elle a fait de son mieux pour qu'il n'y ait ni reproche ni tristesse dans sa voix, parce qu'elle sait que le reproche et la tristesse l'agacent. Elle a l'air désolée mais [...] elle n'ose pas protester.²⁷⁰

²⁶⁷ Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 13-14

²⁶⁸ Cf. Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 117

²⁶⁹ Cf. *ibid.*

²⁷⁰ Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 27-29

Le garçon donne l'impression que la relation ne l'importe point, tandis que la fille lutte pour la maintenir. En tant que lecteur, on dirait que cet effort de la part de la fille incite son copain à ne pas la prendre au sérieux, à la mépriser – et elle accepte son comportement même s'il la blesse. Il semble que cette dispute confirme la protagoniste dans son choix de ne pas croire en tout ce qui est relié à l'amour romantique. Elle fait fonction de preuve que l'amour romantique n'existe que dans les films. De surcroît, la représentation de ce couple met en relief le clivage par rapport à la passivité et l'activité des deux personnes en question, car le partenaire masculin est celui qui agit, celui qui prend les décisions, celui qui dit quoi faire. De l'autre côté, la fille est celle qui accepte les choix du garçon, celle qui attend, celle qui n'ose pas agir, voire le quitter : « Mais elle attendra le temps qu'il faudra et endurera ce qu'il faudra. Patiemment et faisant de son mieux pour ne pas l'agacer, jusqu'à ce qu'il revienne »²⁷¹.

Dans tous les deux cas présentés, notamment Séverine et la fille dans le bar, les femmes ne sont pas capables d'accepter leur échec. Elles ne peuvent pas se distancier de leurs situations afin de se rendre compte qu'il ne faudrait pas attendre un prince charmant pour les sauver, mais qu'il vaudrait mieux prendre action elles-mêmes, se détacher de ces personnes qui les dégradent et soumettent.

Les deux protagonistes font exactement cela, elles prennent action, n'attendent pas jusqu'à ce que les autres agissent ; au lieu de rêver de l'homme parfait ou du mariage heureux, elles se penchent sur la vulgarité et se distinguent ainsi des filles critiquées.²⁷² Les protagonistes visent à suraccentuer leurs traits masculins en refusant les attitudes qu'a par exemple Séverine ; c'est la raison pour laquelle la recherche du plaisir sexuel rapide remplace celle de l'amour : « Plus tu baisses dur, moins tu cogites et mieux tu dors »²⁷³. Manu se réfère aux hommes comme s'ils étaient des produits de consommation et elle les compare à l'alcool. Manu parle d'une « [...] inétanchable soif. De foutre, de bière ou de whisky, n'importe quoi pourvu qu'on la soulage »²⁷⁴. En tant que lecteur, on dirait que *Baise-moi* se manifeste comme contraire d'un conte, car les femmes dans les rôles principaux vivent une sexualité qui est normalement réservée aux hommes. La comparaison des hommes aux biens de consommation fait penser à la sexualité vite démontrée dans *Putain*, où le corps d'une femme peut être acheté comme une bouteille d'alcool ou une place dans un spectacle. Il

²⁷¹ Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 29

²⁷² Cf. Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 117

²⁷³ Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 123

²⁷⁴ Ibid., p. 19

semble que le contact sexuel n'est dans tous les deux livres qu'un divertissement ne durant qu'un moment bref. Ce qui est bien curieux est de voir que cette utilisation de l'autre sexe pour le divertissement est décrite à l'envers chez les deux écrivaines.

5.3.2. Écriture féminine de la violence

L'un des aspects les plus marquants de ce roman est la violence qui est démontrée au fil de l'ensemble de l'écrit. À l'origine, la violence dans la littérature n'est rien de nouveau, mais il faut néanmoins souligner le fait que normalement ce sont les hommes qui s'en servent et dans beaucoup de cas les femmes sont réduites à leurs rôles de victimes. Dans *Baise-moi*, ce sont justement les protagonistes féminines qui sont démontrées violentes dans des dimensions élevées. Cette violence inhabituelle dont Nadine et Manu font preuve est une sorte de tentative de se charger du pouvoir masculin et de reprendre le comportement qui est traditionnellement reconnu comme étant masculin.

5.3.2.1. La violence envers les femmes

Le début du roman illustre des quartiers – il s'agit presque de ghettos – fortement dominés par les hommes, par la violence et la menace provenant d'eux – la vente de drogues, les armes, la prostitution, la criminalité en général sont considérées comme des choses quotidiennes.²⁷⁵ La description détaillée du viol de Manu et Karla est le comble de cette violence qui se fait, au début, surtout contre les femmes. Comme c'est le cas dans beaucoup d'actes violents contre les femmes – et en particulier après des viols – les victimes féminines sont souvent culpabilisées, tandis que les coupables sont victimisés ; cela se remarque aussi dans la citation suivante du sixième chapitre du livre, où il semble que Manu défend Lakim pour avoir été violent en disant que « [c]'est comme si elle réveillait la mauvaise partie de son âme, celle dont il a honte [...] »²⁷⁶. Cet extrait transmet en effet l'impression que la violence des hommes n'est rien que la réaction à ce que font les femmes, comme si les hommes ne pouvaient pas résister à ce que déclenchent les femmes chez eux. La faute est donc posée sur les femmes, qui sont souvent présentées comme trop provocantes et comme si elles cherchaient à faire rager les hommes.

On dirait bien que la violence de la part des femmes est le résultat de tout ce qui est raconté au début du roman, comme si les deux protagonistes essayaient de se venger. Quand Manu

²⁷⁵ Cf. Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 119

²⁷⁶ Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 45

explique ce qui s'était passé avec Lakim, on apprend qu'il l'a maltraitée constamment et que cela l'a abrutie mentalement, comme le montre ce qui suit :

Elle est surprise d'être aussi vulnérable, encore capable de douleur. Au début, on croit mourir à chaque blessure. [...] Et puis on s'habitue à endurer n'importe quoi et à survivre à tout prix. On se croit endurcie, souillée de bout en bout. L'âme en acier trempé.²⁷⁷

Il est clairement visible que la violence subie l'a beaucoup influencée et changée dans sa pensée, ou bien dans son être en général. Premièrement, afin de protéger son esprit, elle devient de plus en plus blasée face à la violence, ce qui a pour conséquence qu'elle-même aussi, elle est plus ouverte et plus prête à s'en servir pour atteindre ses buts et, plus tard, même pour le simple divertissement. Deuxièmement, le fait qu'elle accepte la violence comme effet quotidien de la vie et qu'elle abandonne son combat défensif en se disant que l'essentiel n'est pas le bien-être, mais la survie, est le commencement de l'aliénation et du morcellement. Cette attitude se voit particulièrement pendant le viol collectif décrit minutieusement dans le huitième chapitre : pendant que Karla tente de résister et de stopper les trois hommes, Manu semble avoir accepté le viol, son seul but est d'être encore vivante à la fin de cet incident cru : « Surtout ne pas les provoquer à aller plus loin [...] Surtout rester vivante. Faire n'importe quoi pour rester vivante »²⁷⁸. En outre, Manu essaie aussi de convaincre Karla de faire pareil en lui disant : « Mais putain, laisse-toi faire, cherche pas les coups »²⁷⁹. Cet appel témoigne bien de son attitude envers les hommes qui sont en train de les violer brutalement ; il est à la fois le déclencheur de la dispute entre Karla et Manu après le viol. Karla est dégoûtée par l'indifférence de Manu et par le fait que celle-ci accepte ces actes sans même essayer d'arrêter les agresseurs.²⁸⁰ Cette dispute fait émerger chez le lecteur une sorte d'insécurité autour de la question comment il faudrait agir dans une situation pareille ; or, la fin mortelle de Karla causée par son comportement résistant montre une tendance de la part de la narratrice ; c'est comme si Despentes essayait de dire qu'il vaudrait mieux ne pas se rebeller contre de tels actes afin de survivre.

L'absence de résistance mène aussi à un certain étonnement chez les trois hommes. Cet étonnement commence par une hausse de l'excitation - « T'as pas l'air de détester ça, hein ? »²⁸¹ - et se transforme au cours du viol dégoût et mépris : « [...] la gueule de

²⁷⁷ Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 43

²⁷⁸ Ibid., p. 62

²⁷⁹ Ibid., p. 61

²⁸⁰ Cf. Ibid., p. 65

²⁸¹ Ibid., p. 61

poufiasse [...] doit pas faire la différence entre sa chatte et un vide-ordures »²⁸² ou encore « J'ai l'impression de baiser un cadavre »²⁸³. La réaction des hommes est contradictoire ; d'un côté, ils ne cherchent pas la moindre résistance pour un plaisir sexuel rapide ; de l'autre côté, ils souhaiteraient néanmoins un minimum de défense et résistance pour pouvoir se sentir puissants et forts. Il semble que moins Manus résiste, moins les hommes sont excités, car ils cherchent « [...] un ennemi commun »²⁸⁴. En raison de cette absence de défense, les agresseurs font de Manus une coupable ; dans les yeux de ces trois hommes, elle n'est plus la victime de leurs actes brutaux, comme le montre la citation suivante : « Avec des filles qui se laissent violer... »²⁸⁵, ou bien « J'ai même plus envie, elles me dégoutent trop ces truies. C'est de l'ordure »²⁸⁶, et encore « [...] trouver des filles plus baisables, celles-là sont bonnes pour les clochards et pour les chiens »²⁸⁷. Il se passe un dénigrement et un avilissement des femmes touchées qui – dans cette scène – ne sont rien d'autre que des victimes de la violence masculine. Le fait que Manus ne résiste pas autant que Karla pousse les hommes à même dire que Manus n'est pas une femme : « Elle a même pas pleuré celle-là, regarde la. Putain, c'est même pas une femme, ça »²⁸⁸. Lors de cet acte violent, Manus ne subit pas que de la violence physique, mais aussi une énorme humiliation et dégradation mentale. Il semble que ce viol est le déclencheur qui la pousse à changer sa vie, à se tourner vers la violence elle-même.

5.3.2.2. La violence provenant des femmes

L'écriture de Despentes est une écriture du corps qui met en relief le corps féminin à tous les égards possibles. L'hygiène du corps manquante, les envies alimentaires et surtout sexuelles sont les aspects qui prédominent l'évolution de l'histoire dans *Baise-moi*. L'une des raisons pour laquelle ce roman a autant prêté à controverse est le fait que les deux femmes protagonistes, Manus et Nadine, se tournent vers le meurtre. Il est bien évident que – contrairement aux violences commises par les hommes qui nous semblent de nos jours tellement quotidiennes qu'elles deviennent presque banales – les violences commises par

²⁸² Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 62

²⁸³ Ibid., p. 63

²⁸⁴ Ibid., p. 61

²⁸⁵ Ibid., p. 62

²⁸⁶ Ibid., p. 64

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ibid., p. 63

les femmes sont considérées comme anormales.²⁸⁹ Selon Jean-Clément Martin, « [l]a réalité de la violence est niée pour garantir la place assignée à la femme dans une société donnée »²⁹⁰ ; cela signifie que la violence provenant des femmes – tant dans la vraie vie que dans la littérature – est si scandaleuse parce que nos sociétés s’acharnent à préserver l’image classique de l’homme dominant la femme, de l’homme omnipuissant qui ne pourrait jamais être soumis par le ‘sexe faible’. Notre société maintient à proclamer une esthétique de la violence qui se fonde sur l’hypothèse du héros masculin et de la douceur féminine.²⁹¹ La subversion de cette image que Desportes veut atteindre en décrivant Manu et Nadine de telle façon violente semble donc insolite à première vue. Les deux protagonistes sont dépeintes comme des guerrières de vengeance, la brutalité sans pitié dont elles font preuve scandalise par conséquent. Or, il faut souligner que Desportes ne présente pas autant de violence pour rien, la vengeance brutale de Manu et Nadine n’a rien à voir avec une violence gratuite pour laquelle *Baise-moi* a véhément été critiqué. La représentation de cette violence et sauvagerie féminines est une tentative de faire réfléchir la société dans laquelle les femmes touchées par le viol n’ont pas le droit de se défendre contre les hommes. La violence montrée fait fonction de réveil ; Desportes verbalise cet aspect dans *King Kong Théorie* :

Plutôt [être violente] que vivre en étant cette personne qui n’ose pas se défendre, parce qu’elle est une femme, que la violence n’est pas son territoire, et que l’intégrité physique du corps d’un homme est plus importante que celle d’une femme.²⁹²

La violence provenant des femmes n’est donc pas seulement un acte de vengeance, mais plutôt un aspect essentiel de sa critique sociale. Elle ne cherche point à glorifier la violence des femmes, mais elle tente plutôt de dénoncer le viol, « [...] elle donne aux femmes la possibilité de ne plus en être uniquement des victimes [...] »²⁹³.

²⁸⁹ Cf. Martin, Jean-Clément. « A propos de la violence et des femmes. » *Le mouvement social* Oct.-Dec. 1999: 189, p. 90-93, p. 91

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Cf. Nahoum-Grappe, Véronique. « Culture de la violence et différence des sexes : violence du stéréotype. Quelques réflexions issues de l’anthropologie. » *Les Cahiers Dynamiques* 1, 28, 2013: p. 40-47, p. 41

²⁹² Desportes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 46

²⁹³ Sauzon, Virginie. « Virginie Desportes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation. » *Genre, sexualité & société* Printemps, 7, 2012, p. 13

5.3.3. L'inversion des rôles de sexe

Dans l'ensemble de son œuvre, mais surtout dans *Baise-moi*, Despentes tente de créer une diégèse qui est différente de la réalité en ce qui concerne les rôles et les images de sexe. L'hétéronormativité et toutes les oppositions binaires qui y sont reliées, comme homme/femme, masculin/féminin ou actif/passif sont vigoureusement critiquées par l'écrivaine française.²⁹⁴ Or, dans le monde de *Baise-moi*, les rôles sont bien à l'envers ; Manu et Nadine s'approprient de la violence qui fait pour elles fonction d'une délibération de l'oppression masculine dans des quartiers dominés par les hommes. La violence commise par les deux protagonistes, les meurtres dont elles se servent comme sensation excitante, est un résultat du désordre amoureux et leur attitude malsaine par rapport à la sexualité.²⁹⁵ Le meurtre est vu comme la dernière option de passage de frontières au niveau sexuel. Les femmes sont sans cesse à la recherche de nouvelles sensations corporelles et le simple plaisir sexuel ne semble plus pouvoir en livrer – le meurtre est donc une action corporelle – certes excessive, mais excitante pour elles – afin de dépasser des limites.²⁹⁶ C'est la recherche de sensations fortes qui ne peuvent plus être atteintes par la déviance des pratiques sexuelles. De surcroît, il ne faut pas oublier que cette violence, ces meurtres au hasard, lient les deux femmes qui ne se connaissent que depuis quelques jours, ils les unissent au fond de leurs esprits.

Comparable à la représentation humiliante des femmes dans les situations où elles subissent la violence masculine, il se passe une représentation dégradante des hommes qu'agressent les deux protagonistes, ils sont désindividualisés par les actes de violence et dépeints comme des clients, violeurs ou juste des corps masculins vides sans esprit.²⁹⁷ La façon dont sont dépeintes les femmes dans les œuvres d'Arcan semble être la même dont sont présentés les hommes dans les textes de Despentes. Ils disparaissent dans l'anonymat d'une sexualité dans laquelle l'affection émotive est insignifiante et le seul aspect qui compte est la satisfaction rapide : « Ce qui convient à la main, c'est le flingue, la bouteille et la queue »²⁹⁸. Arcan aborde dans ses énoncés la femme typique, toujours en mission de gagner

²⁹⁴ Cf. Rye, Gill. « Textual mirrors and uncertain reflections: gender and narrative in L'Hiver de beauté, Les Ports du silence and La Rage au bois dormant by Christiane Baroche. » Rye ; Worton. *Women's writing in contemporary France*. 2002. p. 118-129, p. 123

²⁹⁵ Cf. Resch, Yannick. « Quand les femmes écrivent la violence : Colette et Marie-Claire Blais. » Lequin ; Mavrikakis. *La francophonie sans frontière*. 2001. p. 349-359, p. 350

²⁹⁶ Cf. Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 120

²⁹⁷ Cf. *ibid.*, p. 125

²⁹⁸ Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 222

ce combat de rivalité entre les femmes et d'attirer l'attention masculine – c'est donc une recherche constante de plaire. Contrairement à cette image il y a alors la représentation des hommes dans *Baise-moi* qui les soumet presque à la puissance reprise des femmes. Cela se montre quand Manu et Nadine se trouvent dans la maison de leur dernière victime, l'homme riche et classe qui essaie de demander grâce pour ne pas être tué :

[...] cet effort de séduction. Le grand jeu. Ce type-là a envie de lui plaire. À chaque fois que leurs regards se croisent, il fait attention à ce que ça soit torride et fervent, qu'on ne manque pas le sentiment.²⁹⁹

Cette inversion concernant le désir de plaire à l'autre sexe a comme conséquent une montée de puissance des femmes, l'homme perd son statut de prédominance. La prise des armes, la violence féminine très présente, la sexualité rapide, la consommation excessive d'alcool mènent à la prise de force par les femmes ; elles s'emparent du pouvoir en s'appropriant la suprématie phallique. Or, Despentes cherche à dépeindre un être entre les genres, un être hybride, car elle aussi se trouve à mi-chemin entre les deux sexes, toujours critiquée d'être trop virile. Ce qu'elle fait apparaître à travers ses deux protagonistes est le phénomène de « gender crossing », c'est-à-dire franchir les frontières de genres, s'emparer du comportement typique de l'autre sexe, adapter le langage, les vêtements, la pensée, etc.³⁰⁰ Quand Manu et Nadine sont en fuite, elles changent leur physique pour ne pas être reconnues ; dans ce contexte, elles se moquent de tous les soins que prennent les femmes pour améliorer leur extérieur : « Les femmes font tellement n'importe quoi de leurs corps, on peut se déguiser sans étonner personne »³⁰¹. Nous pouvons parler ici d'une performance de virilité, une dissonance de sexe et genre qui est frappante à première vue et qui fait éclater les définitions de « masculin » et « féminin ».³⁰² C'est donc la dichotomie et la binarité de genres qui sont rejetées, semblable à sa théorie en ce qui concerne la créature de King Kong, comme nous avons déjà pu examiner dans un chapitre antérieur. Les femmes de *Baise-moi* comportent des qualités dites viriles, les catégories rigoureuses de sexes sont détruites en mettant à l'épreuve les identités sexuées et en transgressant les limites de la féminité.³⁰³

²⁹⁹ Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 253

³⁰⁰ Cf. Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG, 2012, p. 98

³⁰¹ Despentes. *Baise-moi*, 1999, p. 168

³⁰² Cf. Bilot, Mylène. « Des femmes colosses : performer la virilité? Martin Schoeller, «Female Bodybuilders». » *Recherches féministes* 27 (1) 2014: p. 13-29, p. 13

³⁰³ Cf. Ibid., p. 13-14

Un autre aspect mentionné par rapport à l'inversion des images de sexes est le rire des femmes qui symbolise la perte de contrôle des hommes que croisent Manu et Nadine ; il s'agit notamment d'une transformation visible du visage apeuré, fermé et passif en visage franc et provocateur.³⁰⁴ Cet effet devient particulièrement évident dans la scène de fellation, dans laquelle Manu vomit sur les parties génitales de son partenaire sexuel, ce qui a pour résultat un éclat de rire des protagonistes :

Ainsi, le rire provoqué par la moquerie des héroïnes face à une attitude phallocrate est une sorte de revanche qui transgresse la loi du silence et qui agit comme contre-pouvoir en regard des codes du langage patriarcal auxquels les femmes sont généralement soumises.³⁰⁵

En conséquence, nous pourrions donc constater que le rire féminin détruit le statut de la femme victime, de la femme-objet et la rend plus active. Les femmes gagnent donc du pouvoir, elles s'emparent de la puissance masculine, tandis que les hommes en perdent, ils manquent du contrôle.

6. Comparaison des deux écrivaines

6.1. Aliénation et morcellement dans les œuvres d'Arcan et de Desportes

Comme nous avons pu constater au cours de ce travail, l'aliénation est un aspect omniprésent dans l'identité et dans les textes intimes de femmes. Cela est aussi le cas pour nos deux auteures choisies. Or, il faut mettre en valeur que cette aliénation se déroule chez Arcan et Desportes de deux manières différentes. Quant à Nelly Arcan, l'aliénation semble être issue de l'enfance et de sa relation avec ses parents. En tant que lecteur, nous avons l'impression d'être confronté à des énoncés d'une femme psychiquement troublée, incertaine et fortement marquée par ses premières années de vie. Contrairement à ces troubles mentaux qui semblent constituer la base de la personnalité d'Arcan, l'aliénation et le dualisme dans l'identité de Desportes apparaissent moins fondamentaux, jugeant sur le fait que Desportes désigne son viol subi comme un tournant de sa vie. Cela se montre très clairement quand elle écrit dans son œuvre *King Kong Théorie* :

J'imagine toujours pouvoir un jour en finir avec ça. Liquider l'événement, le vider, l'épuiser. Impossible. Il est fondateur. De ce que je suis en tant qu'écrivain, en tant

³⁰⁴ Cf. Dupuis, Jacinthe. « De victime à hors-la-loi : l'émancipation par la transgression dans *Baise-moi* et *Thelma & Louise*. » *Entrelacs* 9, 2012

³⁰⁵ Ibid., p. 5

que femme qui n'en est plus tout à fait une. C'est en même temps ce qui me défigure, et ce qui me constitue.³⁰⁶

Le viol est pour Desportes un événement marquant qui l'influence dans tous les domaines dans sa vie et en particulier dans son écriture. Cette thématique trouve énormément de place, non seulement dans son essai autobiographique, mais aussi dans son roman fictionnel *Baise-moi*, dans lequel l'un des deux personnages principaux vit un viol collectif. Cette expérience de viol constitue l'élément déclencheur de l'action et à la fois une critique essentielle de l'asymétrie de sexes.³⁰⁷ Dans le passage où Desportes décrit le déroulement et les conséquences du viol, les deux femmes touchées par cet acte violent se disputent à cause d'un désaccord par rapport à la réaction de Manu. Son attitude indifférente envers les agresseurs est prise par son amie comme soumission. Manu explique son manque de résistance comme suit :

C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeur à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle soit forcée. Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y rentrer et j'y ai rien laissé de précieux...³⁰⁸

Cette citation témoigne du morcellement vécu, du dualisme que dépeint Desportes dans son autre texte qui est sous forme d'essai. Les relations entre les deux sexes et les problèmes qui en résultent, comme le viol ou la prostitution, ont poussé la protagoniste Manu à diviser son corps en plusieurs parties, de séparer son sexe du reste de son corps en le considérant comme objet, comme une chose matérielle qui ne fait pas partie de son soi entier. Ce qui est aussi frappant est le fait que Manu est d'avis qu'en tant que femme, on n'a pas de possibilité de se protéger, que ces choses sont indissolublement liées à être une femme. On a presque l'impression qu'elle défend les agresseurs quand elle dit : « C'est juste des trucs qui arrivent... [...] Maintenant, c'est passé. Tu vas voir, ça va aller »³⁰⁹. Elle considère un viol ou d'autres actes de violence comme destin inévitable et comme risque qui est pris dès le moment où une femme décide de quitter son domicile. Manu se voit désunie, elle voit son corps morcelé ; les actes violents des hommes envers les femmes sont considérés tellement banals que l'aliénation et le morcellement du corps sont même nécessaires – selon Manu – afin de pouvoir vivre dans notre société patriarcale. Le sexe féminin est donc, dans

³⁰⁶ Desportes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 53

³⁰⁷ Cf. Dupuis. « De victime à hors-la-loi. », 2012, p. 2

³⁰⁸ Desportes. *Baise-moi*, 1999, p. 65

³⁰⁹ Ibid., p. 65-66

beaucoup de cas, objectivé ce qui est la conséquence de l'intériorisation du regard d'autrui, une assomption de l'image de femme-objet ;

« [...] avant de se demander, avec une candeur désarmante, en quoi le métier de la prostituée serait plus aliénant qu'un autre, en quoi louer ses organes sexuels serait différent de louer ses bras, ses mains, son cerveau »³¹⁰.

L'effet qu'a le viol sur l'identité féminine est aussi évoqué dans l'essai autobiographique *King Kong Théorie* quand l'écrivaine parle de l'endommagement qu'elle tente de compenser à l'aide de la prostitution. Despentès écrit :

La prostitution a été une étape cruciale [...] de reconstruction après le viol. Une entreprise de dédommagement, billet après billet, de ce qui m'avait été pris par la brutalité. Ce que je pouvais vendre [...] je l'avais donc gardé intact. Si je le vendais dix fois la suite, c'est que ça ne se brisait pas à l'usage. Ce sexe n'appartenait qu'à moi, ne perdait pas en valeur [...] et il pouvait être rentable. De nouveau, j'étais dans une situation d'ultraféminité, mais cette fois j'en tirais un bénéfice net.³¹¹

La citation précédente est intéressante à différents niveaux. Premièrement, elle témoigne des conséquences de fragmentation auxquelles le viol collectif a mené. Le fait que Despentès parle d'elle-même comme puzzle de parties du corps qu'elle peut vendre et que les autres peuvent utiliser fait preuve de l'aliénation qui s'est effectuée par cet acte violent. Deuxièmement, la citation montre bien que la prostitution, qui est souvent critiquée par les féministes pour soumettre les femmes au pouvoir des hommes, aide la protagoniste afin de se redonner de la valeur en tant qu'être féminin. Troisièmement, l'écrivaine compare le viol et la prostitution en ce qui concerne le degré de féminité ; elle parle d'une ultraféminité qui marque les deux situations. Toutefois, elle souligne le fait que ce degré de féminité éminent n'a pas le même caractère ; tandis que Despentès en profite en tant que prostituée, la féminité la rend victime dans la situation du viol : « [...] je me suis sentie femme, salement femme, comme je ne l'avais jamais senti [...] »³¹². L'expression « *salement* femme » décrit très bien la soumission, la honte dont elle souffre pendant le viol collectif ; elle fait en même temps allusion au fait qu'elle attribue la responsabilité de cette expérience horrible à sa féminité. Cela est peut-être justement la raison pour laquelle Despentès a toujours voulu souligner sa virilité.

En lisant des écrivaines comme Arcan et Despentès, il est inévitable de se poser la question de savoir si et comment la prostitution contribue à l'acte d'émancipation. Les avis sont

³¹⁰ Huston. « Préface. » Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 18

³¹¹ Despentès. *King Kong Théorie*, 2006, p. 72

³¹² Ibid., p. 47

partagés – les uns considèrent la vente du propre corps comme libération (sexuelle), les autres la voient comme esclavage et soumission sous le pouvoir des hommes. Michela Marzano décrit cette situation paradoxale dans son texte *Malaise dans la sexualité* en disant que cette ambiguïté est issue du « [...] décalage entre l'apologie de la liberté individuelle et la glorification d'un certain nombre de nouveaux conformismes »³¹³. Quant au cas d'Arcan, la prostitution symbolise une rébellion contre les normes sociales et les attentes qu'a la société envers une jeune fille, surtout les attentes de l'entourage proche, comme les parents. Or, même si la prostitution constitue pour la protagoniste de *Putain* un renouveau et une création d'une nouvelle identité, son attitude envers son métier reste bien clivante, vu qu'elle profite des avantages monétaires en même temps de créer une aversion par rapport à ces clients. Selon Catherine Deschamps, cette situation mitigée de la prostitution est souvent montrée dans la littérature afin de couvrir les vraies troubles qui en sont typiques : « [...] tout est fait pour empêcher de comprendre la prostitution ou, plus concrètement, tout est fait pour qu'on ne remarque pas immédiatement à quel point son encadrement est répressif »³¹⁴. Correspondant à cette hypothèse, Arcan présente dans ses œuvres le métier de la prostitution surtout par la perspective économique et inclut à la fois la question de l'acceptation de la part de la société. En revanche, la protagoniste laisse de côté les conséquences potentielles, comme l'addiction aux substances ou les troubles sexuelles et relationnelles.³¹⁵ Cependant, la prostitution est présentée de façon positive aussi dans l'essai de Despentès. Certes, on ne peut pas nier l'existence des dangers de ce métier ; il semble d'autant plus intéressant que toutes les deux auteures lui attribuent une fonction d'épanouissement. Despentès admet dans *King Kong Théorie* : « [...] j'avais toujours [...] cru, que les filles qui se prostituaient étaient des victimes, inconscientes ou manipulées, [...] acculées »³¹⁶. Néanmoins, après quelque temps en tant que prostituée, elle affirme le côté bénéfique en comparant le métier à la drogue dure : « [...] sensation de pouvoirs faciles [...], émotions fortes, découverte d'un soi-même plus intéressant, débarrassé du doute »³¹⁷. La prostitution lui sert donc comme moyen de découverte de son propre soi.

³¹³ Marzano, Michela. *Malaise dans la sexualité : Le piège de la pornographie*. Paris: JC Lattès, 2006, p. 11

³¹⁴ Deschamps, Catherine. *Le sexe et l'argent des trottoirs*. Paris: Hachette Éditions, 2006, p. 202

³¹⁵ Cf. Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 92

³¹⁶ Despentès. *King Kong Théorie*, 2006, p. 68

³¹⁷ Ibid., p. 74

Dans *Putain*, Arcan écrit : « [...] je me suis faite putain pour renier tout ce qui jusque-là m'avait définie [...] »³¹⁸. La protagoniste devient prostituée pour se donner une (nouvelle) identité. À partir de ce moment, Nelly se voit comme 'putain' et ne s'attribue pas d'autres qualités ; son métier la résume entièrement : « Et je n'ai plus le souvenir de ma vie d'avant, je ne peux plus m'imaginer autrement, j'ai désormais un titre, une place et une réputation, je suis une putain de haut calibre, très demandée [...] »³¹⁹. Sa double-existence peut être vue comme protestation contre les normes sociales ; elle devient prostituée

[...] pour prouver aux autres qu'on pouvait simultanément poursuivre des études, se vouloir écrivain, espérer un avenir et se dilapider ici et là, se sacrifier comme l'ont si bien fait les sœurs de mon école primaire pour servir leur congrégation ?³²⁰

Il semble qu'en travaillant comme prostituée, elle trouve sa place dans la société, même si son entourage ne sait rien de son métier, qui – comme acte marchand – la soumet à une organisation hiérarchique.³²¹ Elle se sert des images et des opinions qu'ont ses clients sur elle pour créer son identité. La « putasserie de haut calibre » dont Nelly parle en tant que protagoniste semble lui livrer le fondement de son assurance et confiance en elle-même ; être « demandée » paraît comme trait positif, un attribut qui la rend capable de s'accepter. Le fait d'avoir beaucoup de clients différents bien payants, d'être désirée par un grand nombre des hommes fait d'elle une « schtroumpfette » et par conséquent le contraire de sa mère symbolisant l'image effrayante de la « larve » :

Einige Frauen nehmen zu Anfang ihrer Tätigkeit gerade ihre Verführungsgewalt auf Männer als Machtmittel wahr, hieraus ergibt sich ein Teufelskreis aus dem Zwang zu verführen und dem Drang, diese Verzauberkunst durch den Fluss von Bargeld bestätigt zu sehen.³²²

C'est ce pouvoir d'attrance physique, ou bien l'illusion d'être capable de séduire (presque) chaque homme et de pouvoir réclamer une somme élevée pour les activités sexuelles diverses qui rassurent la protagoniste dans son être. Or, il faut bien souligner que cette sécurité et le pouvoir que la protagoniste ressent grâce à son métier sont issus de la délimitation de la « larve » qui s'est produite justement par ce même métier ; la protagoniste de *Putain* localise son pouvoir de séduire dans le fait qu'elle travaille comme prostituée et non pas dans son propre corps individuel ou son attrance personnelle.³²³ Elle

³¹⁸ Arcan. *Putain*, 2001, p. 7-8

³¹⁹ Arcan. *Putain*, 2001, p. 56

³²⁰ Ibid., p. 8

³²¹ Cf. Poulin, Richard. *Abloir la prostitution*. Montréal: Éditions Sisyphe, 2006, p. 8

³²² Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 93

³²³ Cf. *ibid.*, p. 102

dit : « [...] ce n'est pas de moi qu'ils bandent, ça n'a jamais été de moi, c'est de ma putasserie, du fait que je suis là pour ça [...] »³²⁴. Cette phrase met en relief la contradiction entre l'individualité et l'identité du groupe. En disant que les clients ne sont pas excités par elle, mais par sa 'putasserie', la protagoniste fait comprendre qu'elle disparaît dans l'anonymat des prostituées, qu'elle perd son identité par l'échangeabilité en même temps de trouver son identité justement grâce à son métier qui la constitue en « schtroumpfette ».

Nous ne pouvons notamment pas ignorer le fait que dans *Burqa de chair* et *Putain*, la prostitution joue effectivement un rôle dans le morcellement du corps des deux narratrices. Nelly – la protagoniste de *Putain* – se voit dans le roman autofictionnel comme corps sexué et se constitue en objet, elle construit l'image d'elle-même sur la base de ce que ses clients voient d'elle.³²⁵ L'unité du corps féminin est par conséquent annulée, la femme est réduite à une de ses parties, que ce soit le visage, le sexe ou les seins – nous ne voyons pas l'entier de la femme, mais des images en gros plan sur les parties variées. Dans la préface de *Burqa de chair*, Huston reprend cette idée de morcellement de la femme pour montrer la différence par rapport à l'homme uni :

Les deux espèces de femmes, Nelly Arcan les appellera non la maman et la putain mais la larve et la schtroumpfette. Peu importe le nom : toujours, les femmes sont dédoublées, scindées, schizoïdes, tandis que l'homme reste un.³²⁶

Malgré tous les avantages financiers qu'implique la prostitution, il est clairement visible que ce soulèvement de l'accès aux produits de luxe n'est qu'une surcompensation pour oublier ses troubles mentaux qui se créent à cause de la vente de son corps. La honte, que ressent la protagoniste durant et après les actes sexuels payés, est exprimée à plusieurs reprises. Nelly parle par exemple de la souffrance de ses parents qui se manifesterait, si jamais ils savaient pour son métier : « [...] la torture [...] la fin de moi poursuivant ma souffrance dans mes géniteurs, les découvreurs de ma [...] putasserie, la seule chose que j'aie en propre, salement propre [...] »³²⁷ ; mis à part l'angoisse de la révélation de sa profession, il est évident que ce n'est pas seulement la réaction de sa famille ou de son entourage social qui la gêne, mais la 'saleté' du métier à laquelle est confrontée tous les

³²⁴ Arcan. *Putain*, 2001, p. 19

³²⁵ Cf. Labrosse, Claudia. « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan. » *Recherches féministes* 23,2, 2010: p. 25-43, p. 34-35

³²⁶ Huston. « Préface. » Arcan. *Burqa de chair*. 2011, p. 11

³²⁷ Arcan. *Putain*, 2001, p. 27

jours. Cette honte constante a pour résultat une distanciation et fragmentation dans sa propre personne.

6.2. Approche féministe active vs. Approche féministe passive

Une des choses les plus décisives dans la comparaison de Nelly Arcan et Virginie Despentes est la façon dont elles approchent le féminisme.

Le féminisme de Nelly Arcan se base sur une certaine passivité pessimiste que nous pouvons apercevoir dans l'ensemble de son œuvre littéraire. Contrairement à Despentes qui propage dans ses livres un comportement révolté et insoumis, qui veut amener les lecteurs en les incitant aux actes rebelles, Arcan reste assez calme, plutôt neutre en racontant les expériences de l'enfance et du quotidien en tant que prostituée. On dirait presque qu'il s'agit dans ses énoncés de présentations et d'explications sobres de notre société, d'une présentation prudente des relations hommes-femmes, mais sans livrer de propositions pratiques pour changer ou se rebeller contre ces structures hiérarchiques montrées. Il faut dire que dans certains passages de ses œuvres, l'approche féministe semble se transformer en mépris envers les femmes ; certes, Arcan crée une certaine hiérarchie elle-même en catégorisant les femmes soit en « schtroumpfettes », soit en « larves ». Cependant, nous ne devons surtout pas oublier que cette attitude est le résultat de l'ordre social qu'elle vise justement de critiquer. Dans son chapitre d'introduction de *Putain*, Arcan écrit :

On dit souvent que ma hantise des femmes est vexante, [...] pourquoi ne pas [...] les applaudir lorsqu'elles parviennent à faire bander des masses, ne suis-je pas une femme moi-même, une putain de surcroît [...] je suis la preuve que la misogynie n'est pas qu'une affaire d'hommes, et si je les appelle larves, schtroumpfettes, putains, c'est surtout qu'elles me font peur, parce qu'elles ne veulent pas de mon sexe et qu'il n'y a rien d'autre que je puisse leur offrir, parce qu'elles ne viennent jamais sans la menace de me renvoyer à ma place [...] là où je ne veux pas être.³²⁸

Cet extrait témoigne de la jalousie et de l'esprit de concurrence marquant les relations parmi les femmes, qui ont appris à chercher les imperfections sur tous les corps féminins avec le but de pouvoir se comparer avec les autres. La protagoniste Nelly parle d'une menace qui accompagne presque forcément chaque rapport entre deux ou plusieurs femmes. La citation montre que les filles sont forcées dès un très jeune âge à rentrer dans un combat constant autour de la question de savoir qui est la plus belle, la plus séduisante, la plus désirée – un

³²⁸ Arcan. *Putain*, 2001, p. 17-18

esprit de combat qui semble rendre difficile, voire impossible de créer une amitié véritable avec l'entourage féminin. D'après l'avis de Nelly, chaque rapport entre des femmes est empreint d'une hostilité. Un autre aspect, qui se manifeste à travers ce paragraphe cité, est le fait que Nelly en tant que femme se voit incapable de fonder une relation de n'importe qu'elle sorte avec des personnes auxquelles elle ne peut pas 'offrir son sexe' – dans la pensée de la protagoniste, un rapport sexuel est donc la base et la condition nécessaire pour chaque relation interpersonnelle. Cette conclusion souligne l'hypothèse d'un femme-objet qui résume toute son importance dans son sexe.

La rivalité et l'hostilité parmi les femmes, que critique Arcan dans son texte, se fait déjà remarquer par le nom de la sous-catégorie « schtroumpfette ». La « schtroumpfette » est le seul être féminin dans le village de « Schtroumpfs » ; en conséquence, elle n'a rien à craindre en ce qui concerne la concurrence féminine qui est si habituelle dans notre société humaine. La « schtroumpfette » habillée entièrement en blanc occupe dans son peuple une primauté sexuelle et représente donc pour l'écrivaine l'idéal enviable, vu que les moyens d'amélioration de l'apparence physique, auxquelles les femmes humaines se sentent obligées et auxquelles elles ont recours, perdent toute importance dans le village des Schtroumpfs.³²⁹ Il n'y a aucune concurrence, ni rivalité, la « schtroumpfette » a le privilège de vivre comme elle le souhaite, toujours se croyant en sécurité, toujours sachant qu'elle enchantera sans condition tout son entourage masculin. La chirurgie esthétique, l'anorexie, les complexes liés au corps deviennent inutiles, même insignifiants.

Contrairement à Despentès, qui dépeint dans ses textes des actes rebelles et des femmes protagonistes qui ne correspondent pas aux attentes traditionnellement liées à l'image féminin, Arcan se limite sur le souhait de dévoiler les résultats du machisme dans la pensée féminine. La critique et les reproches demeurent presque dans l'ensemble de son œuvre dans la sphère implicite. Dans *Putain*, la narratrice se focalise surtout sur ce que les autres femmes provoquent dans la perception du propre soi :

[...] ma façon de regarder les femmes, je veux dire ma façon d'homme [...] pour repérer sur elles ce qui me manque [...] je dois trouver sur elles un défaut, un tout petit qui me déçoit toujours, car les défauts des autres sont souvent si charmants, si excitants, presque beaux, il faut s'y attacher pour [...] les déchoir de ce qu'elles ont en plus, en mieux [...] la plus belle, eh bien ce n'est pas moi, ce ne peut pas être moi [...]³³⁰

³²⁹ Cf. Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 109

³³⁰ Arcan. *Putain*, 2001, p. 24-25

La protagoniste parle ici de la façon d'homme de regarder, une façon qu'elle a reprise. Elle a appris à adapter son regard au masculin et à regarder les femmes comme le font les hommes. Comme nous avons déjà pu constater, le père de Nelly dans *Putain* l'a également beaucoup influencée en ce qui concerne la perception du monde et d'elle-même. La relation et les désirs œdipaux constituent des aspects omniprésents dans les textes d'Arcan et c'est bien la raison pour laquelle on peut se demander s'il y avait eu pendant son enfance des incidents de harcèlement sexuel. Vers la fin de *Putain*, la narratrice de ce roman autofictionnel nie cette hypothèse de viol en accusant son père de quelque chose qu'elle juge comme étant encore pire que la violence sexuelle : « [...] il a fait pire, il m'a prise sur ses épaules pour m'enseigner son point de vue sur le monde [...] et m'a bercée pendant des heures en m'expliquant que je ne devais pas grandir ni vieillir, que je devais rester à jamais petite [...] »³³¹. Encore une fois, la protagoniste souligne le fait que le regard masculin et le point de vue de son père, voire de tous les hommes, l'emportent sur ceux des femmes et qu'il vaut mieux reprendre la perspective masculine, si l'on souhaite avoir du succès dans la vie. De surcroît, rester petite et jeune – et cela sous-entend belle et séduisante – est une nécessité enviable qui dévalorise toutes les femmes qui ne font pas partie de ce groupe qui n'est formé que sur les attributions des hommes.

Un aspect que la protagoniste Nelly reproche à plusieurs reprises aux hommes, y compris son père, de façon explicite est la double morale qui se manifeste surtout dans le rapport entre eux et une prostituée. La protagoniste fait comprendre que les clients qui la fréquentent sont tous des maris et des pères de quelqu'un d'autre, qu'ils ont tous des familles en la présence de laquelle ils condamnent le commerce sexuel. Cette réprimande devient particulièrement évidente quand Nelly formule ce qui suit :

[...] ils me confient d'un air triste qu'ils ne voudraient pas que leur fille fasse un tel métier, qu'au grand jamais ils ne voudraient qu'elle soit putain [...] mais qui croyez-vous que je sois, je suis la fille d'un père comme n'importe quel père, et que faites-vous dans cette chambre à me jeter du sperme au visage alors que vous ne voudriez pas que votre fille en reçoive à son tour [...]»³³²

Cette rage envers ses clients est bien compréhensible, si nous continuons à lire la suite de ce passage cité dans laquelle Nelly explique comment les filles deviennent 'putains' et comment elles sont poussées vers le métier justement parce qu'« [...] elles le sont devenues

³³¹ Arcan. *Putain*, 2001, p. 165

³³² Ibid., p. 108

sur le chemin de l'école [...] »³³³, influencées par l'entourage masculin et les particularités de l'éducation qu'obtiennent les filles.

La différenciation et la catégorisation des femmes en « larves », « schtroumpfettes » ou putains peuvent finalement être considérées comme dénonciation par rapport à la brute réalité de la prostitution et l'image féminine contemporaine en général.³³⁴ Cette distinction est reliée au critère classant les femmes en celles qui sont capables de séduire un homme et celles qui ne le sont pas. La protagoniste de *Putain* se trouve dans une forte contradiction concernant la prostitution, étant donné le fait que c'est – d'après Nelly – en effet à la prostitution qu'elle doit le pouvoir de créer son identité et de trouver sa propre place dans la société. En revanche, il ne faut pas ignorer le fait que la prostitution fait d'elle – et de toutes les femmes d'ailleurs – un objet que les hommes peuvent acheter. Des théoriciens sont en effet d'avis que l'objectivation de la femme est – dans notre système empreint du marxisme et du capitalisme – corrélative avec son rôle comme objet de commerce et d'échange ; Irigaray par exemple constate : « *La femme n'a donc de valeur que de pouvoir s'échanger* »³³⁵.

Dans le *Dictionnaire érotique* de Guiraud, il compare le commerce du corps féminin à l'achat des cigares, de l'alcool ou de n'importe quel autre bien de consommation dont les hommes ont l'habitude d'acheter.³³⁶ Il continue ses explications en disant que

[c]ette dévalorisation de la femme – conséquence de son aliénation – est un fait culturel considérable. [...] Et, si dans nos pays les tarifs de la prostitution peuvent paraître parfois excessifs, ils correspondent, aux différents échelons de la société et des moyens de fortune, à celui d'un repas ou d'une place de spectacle.³³⁷

La représentation de la prostitution, qui est justement un des points essentiels de ce texte, peut effectivement être vue comme aspect critique de notre société, dans laquelle la femme n'est souvent qu'un objet de divertissement. La comparaison de la femme à un spectacle, comme l'a fait Guiraud, semble assez convenable quand nous examinons un des passages les plus importants dans *Putain* : « [...] oui, une femme c'est tout ça, ce n'est que ça, infiniment navrante, une poupée, une schtroumpfette, une putain, un être qui fait de sa vie de larve qui ne bouge que pour qu'on la voie bouger, qui n'agit que pour se montrer bouger

³³³ Arcan. *Putain*, 2001, p. 109

³³⁴ Cf. Michel. *Malaise dans l'érotisme*, 2010, p. 108

³³⁵ Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977, p. 172

³³⁶ Cf. Guiraud, Pierre. *Dictionnaire érotique*. Paris: Payot, 1978, p. 97

³³⁷ Ibid., p. 97

[...] »³³⁸. D'après cette citation de la protagoniste du roman autofictionnel, ou bien de l'écrivaine Arcan elle-même, toute action qui est entreprise par une femme n'est que pour les autres. On dirait donc qu'il s'agit de la vie féminine d'un spectacle, d'une mise-en-scène dont le seul but est d'être vu, regardé et admiré – une vie que la femme ne mène pas pour elle-même, mais pour les autres, et en particulier pour les hommes. Et, si une femme cesse de faire tout pour plaire aux hommes, elle doit s'attendre à subir une marginalisation, voire une isolation de la société, comme la mère de Nelly en fait preuve. Une femme a donc – selon ce qui est écrit dans *Putain* – le choix entre une vie isolée et une vie selon la volonté des hommes.

[...] quelle lourdeur ne faut-il pas endurer pour exister, les femmes [...] rivées à leur sexe, à ce qu'on en dit, incapables de réinventer leur histoire ou de penser la vie en dehors des sondages de magazines de mode, inépuisablement aliénées à ce qu'elles croient devoir être [...]³³⁹

Nous avons déjà pu constater dans des chapitres précédents que les femmes ne peuvent pas se détacher des miroirs culturels qui déterminent la base de leur identité. La vie d'une femme est prédestinée par l'obligation de correspondre à l'image féminine traditionnelle, elle se sent par conséquent forcée à « [...] passer du lit au coiffeur à la maquilleuse à la gym à la boutique à la manucure au régime au chirurgien au strip-tease et encore au lit [...] »³⁴⁰ ; ce qui est particulièrement intéressant dans cette phrase est la syntaxe, ou bien le manque des virgules. Ce manque des signes de ponctuation évoque chez le lecteur l'impression que tous ces actes se déroulent automatiquement, qu'il s'agit d'une sorte de mécanisme dont les femmes ne peuvent pas s'échapper. On dirait même que cette énumération des devoirs imposés sur les femmes ressemble à une litanie, une prière que toutes les femmes ont appris par cœur pour ne surtout pas l'oublier pendant toute leur vie.

Dans des interviews diverses, Arcan verbalise assez explicitement sa rage contre les inégalités et l'asymétrie des sexes causées par l'impératif de beauté qui est imposé sur les femmes dès le plus jeune âge, par la prostitution, par le viol et par toutes les autres conséquences de la prédominance des hommes. Dans l'interview célèbre de 2007, elle parle d'une tyrannie et d'une dictature des apparences que subissent les femmes³⁴¹. De surcroît,

³³⁸ Arcan. *Putain*, 2001, p. 43

³³⁹ Ibid., p. 42

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Cf. *Tout le monde en parle*. 2007, 1:55

elle aborde la consommation de la féminité, faite tant par les hommes que par les femmes qui, elles, sont soumises à l'hypersexualisation : « Tout de leur corps devient sexe »³⁴².

Virginie Despentes aborde dans ses textes des sujets similaires que sa collègue franco-canadienne, mais les deux écrivaines se différencient surtout dans la manière dont elles parlent de ce qu'elles ont à critiquer ou à présenter.

Un aspect sur lequel les deux écrivaines se mettent d'accord est le fait que les femmes sont souvent critiquées par les hommes ou par toute la société dominée par les hommes en utilisant le mot « trop ». Arcan écrit que « [...] les femmes ont souvent trop de ce qu'elles ont, elles sont toujours trop ce qu'elles sont [...] »³⁴³, tandis que Despentes cite des attributs en trop dont elle a personnellement été accusée : « [...] je parle de ma place de femme toujours trop tout ce qu'elle est, trop agressive, trop bruyante, trop grosse, trop brutale, trop hirsute, toujours trop virile [...] »³⁴⁴. Il est curieux de voir cette différence de critique que les deux femmes ont vécue elles-mêmes, étant donné le fait que l'écrivaine Nelly Arcan a, durant et après plusieurs apparitions publiques, été attaquée en raison de sa féminité suraccentuée, alors que Virginie Despentes déclare toujours avoir été trop virile pour la société. Cet excédent de quelque chose semble toujours être là, regroupé dans la femme et provoquant de la critique à toutes ces « [...] women who in a multitude of ways are positioned as an excessive supplement to the idealized norm of contemporary femininity »³⁴⁵. Alors que Despentes est consciente de la critique qu'elle obtient à cause de son manque de féminité et son inaptitude « [...] à attirer l'attention masculine, à satisfaire le désir masculin [...] »³⁴⁶, Despentes ne regrette pas sa virilité, car « [c]e sont pourtant [s]es qualités viriles qui font d'[elle] autre chose qu'un cas social parmi les autres »³⁴⁷. En lisant et comparant Arcan et Despentes, on a l'impression que leurs buts en tant que femmes sont contraires. Tandis qu'Arcan cherche à ressembler le plus possible à l'idéal féminin et a pour ce faire aussi recours à la chirurgie esthétique, Despentes semble vouloir s'éloigner de l'image normative construite par la société : « Puisque j'avais envie d'une vie d'homme, j'ai eu une vie d'homme »³⁴⁸. Ce qui est intéressant dans l'œuvre de l'écrivaine française

³⁴² *Tout le monde en parle*, 2007, 2:32

³⁴³ Arcan. *Putain*, 2001, p. 42

³⁴⁴ Despentes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 11

³⁴⁵ Damlé. « The Mutant Metamorphic Subject » Rye ; Damlé. *Experiment and experience*. 2013, p. 13-27, p. 18

³⁴⁶ Despentes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 11

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Ibid., p. 19

est le fait qu'elle parle de façon explicite de son parcours féministe (« Pendant des années, j'ai été à des milliers de kilomètres du féminisme [...] »³⁴⁹) et de son désir croissant de s'y engager – en revanche, Arcan ne s'appelle « féministe » dans aucun des deux œuvres examinées.

Nous avons déjà pu examiner l'attitude qu'a Desportes en ce qui concerne le viol. Elle ne cherche nulle part à défendre les agresseurs ; cependant il faut dire que dans *King Kong Théorie*, ainsi bien que dans *Baise-moi*, elle évoque l'approche clivante disant que le viol n'est pas évitable, que la violence sexuelle est considérée comme une banalité, surtout dans les grandes villes. Dans son essai autobiographique, elle fait allusion à la féministe italienne Camille Paglia dont l'opinion radicale l'avait beaucoup frappée au début, même si Desportes y trouvait de plus en plus de vérité après quelque réflexion. Il s'agit donc de l'avis que les femmes acceptent le risque d'être violée dès le moment où elles sortent de chez elles. À la fois, c'est également une sorte d'appel aux victimes de ne pas se lamenter.³⁵⁰ Lors du chapitre *Impossible de violer cette femme...* Desportes se réfère à plusieurs reprises à Camille Paglia. Il est évident que Desportes a été fortement influencée dans son parcours féministe par l'approche de l'italienne, qui paraît assez extrême à première vue. Par opposition à Nelly Arcan, Virginie Desportes parle franchement de son attitude socio-politique, citant des féministes et des mouvements contemporains. En citant Paglia, Desportes fait à plusieurs reprises référence aux développements féministes qui s'étaient déjà passés dans les décennies précédentes. Elle souligne par exemple la différence entre les étudiants masculins et féminins des années 1960 où – contrairement aux garçons – les filles n'avaient pas le droit de quitter leurs dortoirs après une certaine heure, sous prétexte que c'était top dangereux pour elles : « [...] vous risquez de vous faire violer », nous avons répondu 'alors donnez-nous le droit de risquer d'être violées.' »³⁵¹. Et donc, quand Desportes raconte ses propres expériences de son viol collectif, elle oriente sa pensée vers l'appel de Paglia à ne pas se priver de sortir de chez elle, à ne pas s'apitoyer sur elle-même, mais à continuer sa vie comme avant, comme en font preuve ces citations suivantes : « On avait pris le risque, on avait payé le prix, et plutôt qu'avoir honte d'être vivantes on pouvait décider de se relever et de s'en remettre le mieux possible »³⁵², ou

³⁴⁹ Desportes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 19

³⁵⁰ Cf. *ibid.*, p. 41

³⁵¹ *Ibid.*, p. 43

³⁵² Desportes. *King Kong Théorie*, 2006, p. 42-43

encore « J'ai fait du stop, j'ai été violée, j'ai refait du stop »³⁵³. Tout en jugeant le viol et les agresseurs de toute violence contre les femmes, que ce soit de sorte sexuelle ou non, et aussi tout en soulignant que, pour elle aussi, le viol a été un événement fondateur, Despentès accentue l'importance qu'ont le rétablissement et la reprise de courage. En même temps de constater que les filles prennent un risque dès le moment qu'elles sortent de chez elles, Despentès ne se laisse pas arrêter par ce péril : « Je ne suis pas une femme d'intérieur moi. Je suis une femme de rue et je vais aller faire un tour »³⁵⁴. Pour l'écrivaine française, la liberté a donc beaucoup plus d'importance que la sécurité qui signifie à la fois une sorte d'emprisonnement dans son propre chez-soi. Despentès refuse d'accepter que les femmes devraient se priver de la possibilité de quitter le foyer à cause des situations pensées comme dangereuses, comme par exemple la nuit, certains quartiers ou simplement être seule et dehors.³⁵⁵

6.3. L'automédialité : L'écriture intime comme mise en scène artistique

« The writing style as a whole can be seen as a strategy [...] »³⁵⁶. Arcan et Despentès le savaient quand elles ont choisi cette forme littéraire. L'écriture de soi et surtout les œuvres d'autofiction fait fonction d'une sorte de mise en scène artistique, délibérément choisie par l'auteur pour créer chez les lecteurs un sentiment d'incertitude et de doute autour de la question de vérité et de référentialité. L'écriture autofictionnelle est sans hésitation une forme d'invention du propre soi : « An die Stelle der vergeblichen und nur in den Maschen des Textes zu verortenden Selbstfindung tritt die dezidierte Erfindung des Selbst bzw. des Autors [...] »³⁵⁷.

Passer par un talk-show à la télévision favorise énormément la vente des livres, étant donné le fait que l'intérêt du public par rapport à la vie privée de l'écrivain est éveillé. Un tel utilisateur de l'autofiction ouvre ainsi le discours autour de l'identification d'auteur, narrateur et personnage de son œuvre, ce qui encourage les (télé-)spectateurs à acheter ses textes.³⁵⁸ Il s'agit d'une concomitance d'un dispositif médiatique, une réflexion subjective

³⁵³ Despentès. *King Kong Théorie*, 2006, p. 19

³⁵⁴ Despentès. *Baise-moi*, 1999, p. 95

³⁵⁵ Cf. Nahoum-Grappe. « Culture de la violence et différence des sexes. », 2013, p. 40

³⁵⁶ Ferreira-Meyers. « Autofiction: "imaginaire" and reality, an interesting mix leading to the illusion of a genre? », 2012, p. 105

³⁵⁷ Ott; Weiser. « Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. » Weiser; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013, p. 10

³⁵⁸ Ibid., p. 13

et un façonnage pratique du soi.³⁵⁹ Selon Dünne et Moser, cette stratégie de médiatisation implique une multiplication et diversification du propre sujet, puisqu'elle a comme conséquent « [...] eine größere Vielfalt von Selbstbezüglichkeiten [...] »³⁶⁰ qui se reflète dans les limites floues de la véracité et la fictionnalité, ainsi bien que les limites inexistantes entre l'auteur, le narrateur et le personnage d'un écrit. Comme les écrivains modernes de l'autofiction n'ont presque jamais recours à qu'une seule forme médiatique, mais plutôt à une combinaison de plusieurs technologies, il s'agit – selon ces deux théoriciens – d'une automédialité. D'après ce modèle, cette multiplication du sujet est essentielle dans la mise en scène médiatique :

[...] [Das Konzept der Automedialität beinhaltet die] Diskussion um den Konnex von Selbstdarstellung und Medialität [...]. Dabei geht es weniger um die Mediendeterminiertheit des Subjekts als vielmehr um die Vervielfachung des Selbstentwurfs im Rückgriff auf die medialen Möglichkeiten [...]³⁶¹

L'idée de l'automédialité comporte une transmission et extension de l'écriture autobiographique et autofictionnelle ; l'autoréférentialité qui se produit lors du procès d'écriture se présente également dans les autres formes médiatiques et poursuit donc la technique de l'autofiction de filer une toile des sujets.³⁶²

6.3.1. Les apparitions publiques comme une autre forme de textualité

Dans des études récentes autour de l'écriture autofictionnelle, celle-ci a été examinée en liaison avec d'autres formes médiatiques, comme la photographie, le cinéma ou la publicité. Il ne faut surtout pas ignorer le fait que les apparitions publiques, elles, ne représentent pas non plus les vraies identités d'Arcan et de Desportes. Les interviews, les apparitions dans des émissions télévisées, les sites web et les adaptations cinématographiques doivent être considérés comme une autre sorte de texte. Vu que ces deux auteurs n'ont jamais publié de vraie autobiographie, nous n'avons pas de possibilité de comparer ce qu'elles écrivent dans leurs œuvres d'autofiction avec les faits de la réalité ; ce qui nous reste est donc l'analyse de leur façon de se présenter dans la sphère publique. Même si ces interviews dans des émissions télévisées ont souvent comme but de mieux connaître les personnes

³⁵⁹ Cf. Dünne, Jörg ; Christian Moser. « Allgemeine Einleitung. Automedialität. » Dünne und Moser. *Automedialität*. 2008. p. 7-16, p. 13

³⁶⁰ Ibid., p. 14

³⁶¹ Dünne ; Moser. « Allgemeine Einleitung. Automedialität. » Dünne ; Moser. *Automedialität*. 2008, p. 15

³⁶² Cf. Ott ; Weiser. « Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013, p. 15

invitées, de les rendre plus proches et plus accessibles au grand public, il ne faut pas oublier que chaque conversation qui est entourée par des caméras ou un auditoire n'est pas naturelle – elle est artificielle.³⁶³ Que ce soit une interview à la radio ou une interview télévisée, il y a toujours une dramaturgie, une manière d'adaptation et les présentateurs ou présentatrices qui dirigent la discussion : « Damit ist ein anderer Wirklichkeitsbereich gegeben als in vielen alltäglichen Handlungskontexten, in dem entsprechend ein anderer sozialer Rahmen als Verständnishintergrund dient »³⁶⁴. Goffman fait dans ce contexte allusion au « Theaterrahmen »³⁶⁵ qui forme et façonne la situation communicative. Ce cadre influence le comportement et le parler de tous les invités dans de tels talk-shows, mais surtout ceux-ci de personnes connues : « Die prominenten Gäste, die innerhalb dieses interpretatorischen Rahmens handeln, präsentieren nicht ihre „wahre“ Persönlichkeit, sondern ein öffentliches Bild von sich »³⁶⁶. Il s'agit d'une auto-performance qui est caractérisée par la présence d'un public assez grand et par la diffusion dans notre culture numérique ('digital culture')³⁶⁷.

Les auteurs d'autofiction voient les médias comme expansion de leur œuvre littéraire ; les moyens différents et les nouvelles opportunités grâce aux nouvelles technologies, comme par exemple le blog ou des vidéos sur la plateforme YouTube, sont souvent utilisés afin de renforcer l'image qu'ils souhaitent constituer en tant qu'artiste ou figure publique.³⁶⁸ Dans les mêmes études, l'autofiction est comparée aux émissions de télé réalité, étant donné le fait que « [...] both depend on the disclosure and exhibition of private details in the public sphere [and create] a degree of uncertainty as to the authenticity of the experiences [...] »³⁶⁹. Ces deux formes médiatiques servent aux utilisateurs de sculpter un personnage public ; par conséquent, les lecteurs, ou bien les spectateurs, restent à tout moment inaptes de juger sur la véracité de ce qu'ils lisent dans les œuvres ou de ce qu'ils voient sur l'écran. Il s'agit dans les deux cas d'une exhibition de ce que les personnes veulent montrer, de ce

³⁶³ Cf. Mikos, Lothar. « Performativität im Fernsehen am Beispiel der Daily Talks. Selbstdarstellung, Inszenierung von Privatheit und moralischer Konsens. » Willems. *Theatralisierung der Gesellschaft*. 2009. p. 223-243, p. 237

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Cf. Goffman, Erving. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 143

³⁶⁶ Mikos. « Performativität im Fernsehen am Beispiel der Daily Talks. » Willems. *Theatralisierung der Gesellschaft*. 2009, p. 238

³⁶⁷ Cf. Thumim, Nancy. *Self-Representation and Digital Culture*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012, p. 6

³⁶⁸ Cf. Hugueny-Léger, Elise. « Broadcasting the Self: Autofiction, Television and Representations of Authorship in Contemporary French Literature. » *Life Writing* 14,1, 2017: p. 5-18, p. 6

³⁶⁹ Ibid., p. 14

que ces personnes veulent que le public sache. De nos jours, tout le monde connaît ces émissions de télé-réalités, toujours un peu mal réputées en raison des sujets banals traités et sans niveau, qui montrent des individus qui jouent ce jeu sans scripte, qui agissent comme ils le feraient dans la vraie vie – enfin presque, car les personnes y participant ne montrent que ces traits de leur vraie identité qui contribuent à former l’image qu’ils désirent transmettre. À un moment pendant l’émission québécoise de *Tout le monde en parle* de 2007, Nelly Arcan constate même avoir l’impression de toujours participer au format de télé-réalité *Big Brother* ou de jouer dans des vidéoclips de hip-hop. Elle explique cela en affirmant que les femmes ont et auront toujours le regard (masculin) sur elles et qu’elles porteront par conséquent toujours un masque, une couverture de féminité pour se présenter devant les autres.³⁷⁰

En outre, la mise en scène autoguidée des utilisateurs de l’autofiction est également comparable à la technique médiatique de talk-shows ; il s’agit d’une fusion de réalité et de fiction, les personnes y participant sont réelles, mais les sujets ne le sont souvent pas, les conversations ou confessions des interlocuteurs sont exagérées afin de rendre les émissions plus captivantes. Nous pouvons parler ici d’un accord entre le public aux rangs du studio de télévision, les spectateurs à la maison, les réalisateurs et les participants ; ils se mettent tous d’accord de jouer ce jeu, de croire en ce que racontent les invités, au moins durant la diffusion : « Der Auftritt von Talkshowgästen muss als performativer Akt gesehen werden, bei dem Authentizitätsangebote gemacht werden »³⁷¹. Il faut alors souligner l’expression « Authentizitätsangebote », car elle veut dire qu’il ne s’agit à tout moment que de propositions de ce qui pourrait être vrai, de ce qui est peut-être vrai pour d’autres personnes qui existent effectivement dans la vraie vie mais qui ne se présentent pas sur cette scène. La même chose est donc valable pour les écrivains de l’autofiction.

Cette technique ressemble effectivement à celle des auteurs de textes de soi, surtout à celle des auteurs de textes autofictionnels, car les créateurs laissent paraître à travers leurs énoncés seuls ceux traits caractéristiques qui conforment à l’image construite d’eux-mêmes. Ils ne racontent que les événements qui y correspondent ; en même temps, ils suppriment des éléments de leur vraie vie ou inventent des histoires – tant dans leurs œuvres littéraires que dans leurs apparitions publiques. Aussi Arcan et Despentès, elles forment

³⁷⁰ Cf. *Tout le monde en parle*. 2007, 1:26; 6:39

³⁷¹ Mikos. « Performativität im Fernsehen am Beispiel der Daily Talks. » Willems. *Theatralisierung der Gesellschaft*. 2009, p. 234

des histoires autour de leurs propres personnes et transmettent ainsi l'exacte image qu'elles veulent que le public ait, mais aussi l'image qui est – selon elles – la plus profitable. Les auteurs de l'écriture de soi considèrent les plateformes différentes comme moyen supplémentaire de « [...] broadcasting the self » qui « [...] enables its users to create [in interaction with their written texts] a real *mise en scène* of themselves [...] »³⁷². Selon Ducas, chaque projet autofictionnel est accompagné par une problématique auctoriale.³⁷³ Il existe une dualité entre le soi privé et le soi public, étant donné que ces deux versions du soi peuvent se ressembler, se compléter, ou se contredire :

Integrating visual media [...] acts as a way of multiplying possibilities of representation and creating strategies of doubt and ambiguity which lie at the heart of autofictional practices. Many writers have [...] [used such] resources to add depth to the (re-)telling of lived events [...] [to add] new layers of ambiguity to already intricate metaphors of self-projection.³⁷⁴

En conséquence, les autres apparitions publiques ne nous aident pas vraiment dans l'analyse du degré de référentialité des œuvres d'autofiction – ou bien au moins dans l'analyse de nos deux écrivaines choisies – étant donné le mythe que maintiennent les écrivaines aussi devant les caméras. Selon les théories de Barthes, l'auteur est une illusion référentielle. Certes, sa figure est – selon lui – le médiateur qui lie le texte et le réel, mais il ne s'agit que d'un effet du réel, d'un reflet de la réalité et du référentiel.³⁷⁵ Ce manque de référentialité et la mise en scène constante des auteur-e-s d'autofiction sont la raison pour laquelle Barthes met en relief la nécessité d'éloigner l'écrivain/e de son énonciation, étant donné que « [...] le scripteur moderne naît en même temps que son texte [...] »³⁷⁶. Il faut donc garder en tête que la figure auctoriale que nous – en tant que public – voyons dans les médias fait bien partie du monde réel, certes, mais pas tout à fait.

6.3.2. La mise en scène autoguidée d'Arcan et de Despentès

En s'occupant des deux écrivaines au centre de cette analyse, il est évident qu'elles aussi, elles se sont servies de la multitude médiatique pour se mettre en scène et pour sculpter une certaine image illusoire de leur propre personne. Surtout la franco-canadienne Nelly Arcan

³⁷² Hugueny-Léger. « Broadcasting the Self », p. 6

³⁷³ Cf. Ducas, Sylvie. « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : Le cas de Chloé Delaume. » *Personnage de fiction* 1, 14, 2010: p. 176-192, p. 177

³⁷⁴ Hugueny-Léger. « Broadcasting the Self. », 2017, p. 6

³⁷⁵ Cf. Rogobete, Ana Delia. « The Reader in a Box : Roland Barthes et la crise de l'auteur. » *MLN* 132, 4, 2017: p. 801-811, p. 809

³⁷⁶ Barthes. *Le bruissement de la langue*. 1984, p. 64

a de son vivant tenu à préserver son image, son statut de jeune femme séduisante et hyperféminine, ce souhait se voit dans ses apparitions publiques. Ses interviews télévisées font bien partie de sa création de figure publique et influencent la façon dont ses œuvres sont accueillies chez les lecteurs. Il y en a un de l'année 2007 qui l'a particulièrement empreinte – Arcan en parle dans son recueil d'essais *Burqa de chair* analysant le comportement des hommes sur le plateau et révélant ses émotions déclenchées. Un autre aspect qu'il faut mentionner à cet égard est l'existence du site web, qui a été créé après la mort de l'écrivaine pour lui rendre hommage, où sont indiqués ses œuvres littéraires, des articles de presses, des critiques, etc.³⁷⁷ Virginie Despentes a aussi eu recours à d'autres formes que la littérature pour renforcer l'effet médiatique, comme en font preuve le film *Baise-moi* ou son documentaire *Mutantes : Punk Porn Feminism* pour lesquels elle a eu la fonction de réalisatrice, et aussi de nombreuses interviews dans lesquelles elle parle franchement de son féminisme. Il est évident que Despentes publie ses textes et qu'elle réalise ses films avec le but de provoquer ; dans une interview après la sortie de son adaptation cinématographique de *Baise-moi*, l'écrivaine française pose la question rhétorique suivante : « Est-ce qu'on fait des films pour confronter les gens ou pour poser des problèmes, choquer, donner à réfléchir ? »³⁷⁸ Effectivement, Despentes arrivait à beaucoup choquer avec son film, n'oublions pas que *Baise-moi* était le premier film en vingt-huit ans à être banni en France pour montrer de la violence gratuite et pornographie et à n'être autorisé qu'après une censure prudente et une classification X.³⁷⁹

Nelly Arcan se rendait et Virginie Despentes se rend toujours compte que la télévision, les photos, les déclarations scandaleuses ou simplement l'apparence physique font partie du message principal de leurs œuvres, que ceux-ci influencent leur réception et qu'il s'agit dans tous ces cas d'une publicité pour leur propre personne et leurs œuvres littéraires. La présentation dans les médias est vue comme « [...] tool of expression, discussion and self-promotion but also as literary trope within [...] autofictional narratives »³⁸⁰. Nous avons déjà pu conclure des chapitres précédents que l'écriture intime est beaucoup plus qu'une simple production d'un texte ou mettre par écrit une histoire. L'écriture est en même temps une constitution du propre sujet, la création d'une identité qui se forme lors du procès

³⁷⁷ <https://nellyarcan.com/index.php> (12.03.2019)

³⁷⁸ Despentes, Virginie. Dans l'interview de : Attalli, Danielle. « On a le droit de montrer tout ça. » 25 juin 2000

³⁷⁹ Cf. Dupuis. « De victime à hors-la-loi. », 2012. p. 2

³⁸⁰ Hugueny-Léger. « Broadcasting the Self. », 2017, p. 7

d'écrire, ou bien de l'autoconstitution du sujet, car les utilisateurs de ce genre – dans notre cas Arcan et Desportes – forment à la fois également leur « author persona »³⁸¹, donc le rôle qu'ils veulent représenter dans les médias. La combinaison de l'autofiction avec des formes télévisées ou cinématographiques est un phénomène intermédiaire aboutissant dans une formation et transformation digitale du soi.³⁸² La dualité entre le soi public et le soi intime qui a déjà été mentionnée se produit comme résultat de la tension entre la motivation intrinsèque (donc l'introspection, la découverte du soi et la révélation de l'identité) d'un côté et de l'autre côté, la recherche de l'attention médiatique afin d'attirer l'intérêt du public et de faire croître les chiffres de vente.³⁸³ C'est donc une construction d'apparence publique mûrement réfléchie, une mise en scène des « [...] staging avatars of their author figure »³⁸⁴ et il se peut que ce soit justement le doute et l'incertitude que les écrivains de l'écriture intime aspirent à atteindre. Comme la perception humaine s'oriente fortement à la question de fictionnalité et référentialité, il est presque impossible de ne pas tenir compte de cette polémique quand on vise à examiner des œuvres de ce genre. Pendant la lecture, les lecteurs ont donc la mission d'adapter dans leur pensée le degré de véracité ; le lecteur est par conséquent plus inclus dans le procès littéraire, car il « [...] constructs, deconstructs and reconstructs his own point of catastrophe to his reading »³⁸⁵. Cela est surtout le cas chez Nelly Arcan où le mystère autour de sa personne ne cesse pas de prédominer toutes les tentatives d'analyse de son écriture. En général, l'autofiction peut être accueillie comme « [...] invitation to read between the lines, to reveal the puzzle, to participate in more creative and active reading »³⁸⁶. La coïncidence nominale existante dans *Putain* intensifie ce mystère ; ayant changé son vrai nom et utilisant son nom choisi aussi pour sa protagoniste, Arcan joue sur cette confusion onomastique tout en sachant que le « [...] name refers to a construct [...] »³⁸⁷. Le changement du nom se trouve en interaction avec le changement d'identité et pour le public, il n'est jamais possible de vérifier tout à fait de quel personnage il s'agit dans les passages ou situations différents ; nous pouvons donc affirmer que Nelly Arcan, Nelly (*Putain*) est aussi Isabelle Fortier est « [...] a shifting persona »³⁸⁸, une personne qui n'est jamais une seule de toutes ces variations, mais plutôt

³⁸¹ Hugueny-Léger. « Broadcasting the Self. », 2017, p. 7

³⁸² Cf. *ibid.*

³⁸³ Cf. *ibid.*, p. 7-8

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 10

³⁸⁵ Ferreira-Meyers. « Autofiction: "imaginaire" and reality, an interesting mix leading to the illusion of a genre? », 2012, p. 107

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 108

³⁸⁷ Hugueny-Léger. « Broadcasting the Self. », 2017, p. 11

³⁸⁸ *Ibid.*

une symbiose hybride dont la dimension de référentialité, ou bien de fictionnalité, varie selon la volonté de l'écrivaine. Tandis que d'autres écrivains reculent devant les feux de la rampe, il semble que Nelly Arcan profitait de l'image mystique qu'elle arrivait à créer à l'aide des photographies ou des apparitions publiques qui présentent une « [...] constructed, highly illusory nature [...] » et qui sont « [...] built around illusion, staging, performance [...] »³⁸⁹. Nous pouvons donc dire que les apparitions publiques ont pour but de manipuler les spectateurs et des lecteurs. C'est bien une stratégie de marketing quand Arcan met en relief le tressage et à la fois la différence entre elle-même et son personnage.

Cette mise en scène est bien la raison pour laquelle les écrivains d'autofiction sont souvent critiqués pour un certain narcissisme qui se trouve au centre de leur art littéraire et leur présence médiatique. Quand Nelly Arcan parle dans ses textes de ses vrais parents, de son vrai métier comme prostituée, quand elle y raconte des événements qu'elle avait réellement vécus et quand elle nomme sa protagoniste d'après elle-même, il est très évident qu'elle joue un jeu, considérant le fait qu'elle a toujours insisté de ne pas confondre sa vraie personne avec le personnage principal dans son livre. Il semble qu'Arcan se sent obligée de prouver qu'il s'agit bien de la fiction dans ses textes, même si elle joue justement sur cette confusion identitaire : « [...] le geste de s'écrire [implique] [...] de s'inventer une identité [et] [...] de convaincre de la littérarité d'un texte et du statut littéraire de son auteur [...] »³⁹⁰. Les frontières entre écrivaine et personnage principal sont floues, la concomitance de ses œuvres littéraires et son effet médiatique aboutissent dans l'« [...] exposure and construction of the self [and] contributes to the creation of an authorial identity to be clearly distinguished from the 'private self' which remains inaccessible », il s'agit d'une « self-performance »³⁹¹ pour modeler l'image publique. La mise en scène est une sorte d'exploitation des médias. Arcan s'en sert comme si ces apparitions publiques étaient des entrées en scène dans un théâtre. « In der Selbstdarstellung und der Inszenierung von Privatheit sind die Grenzen zwischen öffentlich und privat verwischt »³⁹² ; les personnages principaux de ses textes agissent comme une sorte de masque derrière lequel Arcan, ou bien Isabelle Fortier, cherche à se cacher pour ne pas révéler trop de sa vraie personne, alors que ce masque est tout de même empêtré avec sa réelle identité. C'est un

³⁸⁹ Hugueny-Léger. « Broadcasting the Self. », 2017, p. 11-12

³⁹⁰ Ducas. « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques. », 2010, p. 177

³⁹¹ Hugueny-Léger. « Broadcasting the Self. », 2017, p. 13

³⁹² Mikos. « Performativität im Fernsehen am Beispiel der Daily Talks. » Willems. *Theatralisierung der Gesellschaft*. 2009, p. 230

« [...] théâtre d'un personnage incarné mais non moins parfaitement fictif [...] »³⁹³. Il s'agit d'une hybridité narrative, se fondant sur le brouillage des catégories du fictif, du biographique et du médiatique, qui afflue dans une interconnexion des identités et sujets (féminins).³⁹⁴

Cette allusion théâtrale est reprise aussi dans les œuvres écrites d'Arcan ; nous avons déjà pu voir dans un chapitre antérieur que l'écrivaine utilise dans ses textes, et surtout dans *Burqa de chair*, beaucoup d'expressions qui sont liées au domaine du spectacle et de la mascarade. Quand Arcan parle de la honte ressentie durant et après l'interview dans l'émission *Tout le monde en parle* en 2007, c'est justement parce que, contrairement à ses autres apparitions publiques, elle n'a pas eu le contrôle sur ce qui se passait quand la caméra était posée sur elle.

Depuis le grand essor de nouveaux médias, le phénomène de l'intellectuel médiatique a été beaucoup examiné. Il s'agit ici de l'exploitation de l'interaction avec le public via les technologies audiovisuelles qui sont utilisées par les artistes, écrivains, etc. comme moyen de marchandisation et commercialisation autoguidée.³⁹⁵ De nos jours, il est souvent critiqué que ce ne sont plus les œuvres culturelles et artistiques qui se trouvent dans le centre d'attention, mais qu'on se focalise plutôt sur la mise en scène lors des apparitions publiques ou dans les réseaux sociaux :

Aufgrund dieses Vorgangs wird der Intellektuellen-Status nicht mehr durch kulturelle Kreativität und gesellschaftliche Anerkennung, sondern aufgrund von medialer Performanz und Selbstinszenierungen.³⁹⁶

Arcan et Despentès se situent et veulent demeurer dans une sphère ambiguë qui est engendrée par la tension entre la vie privée et la vie publique, qui mène par conséquent à un sujet non constant de la figure auctoriale. Les deux écrivaines, mais en particulier Nelly Arcan, utilisent les informations de leurs vies comme appât qu'elles lancent pour que le public les remarque, pour qu'il fasse attention ; une fois l'intérêt suscité, elles retirent l'appât, prétendent qu'il n'existe même pas, un acte qui renforce de plus en plus le désir du public de les connaître :

³⁹³ Ducas. « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques. », 2010, p. 177

³⁹⁴ Cf. *ibid.*

³⁹⁵ Cf. Willems, Herbert. « Zur Einführung: Medientheatralität und Medientheatralisierung. » Willems. *Theatralisierung der Gesellschaft*. 2009. p. 13-38, p. 15

³⁹⁶ Bock, Hans Manfred. « Von der Stellvertretung zur Selbstinszenierung. Medienintellektuelle in Frankreich. » Willems. *Theatralisierung der Gesellschaft*. 2009. p. 81-99, p. 88

Die eingangs konstatierte Ambivalenz der Texte zwischen fiktionalem und faktuellem Schreiben wird also als durch ein beständiges Oszillieren zwischen Enthüllung und Verhüllung, zwischen dezidiert Exposition und Rückzug des Selbst gedoppelt.³⁹⁷

Si nous examinons encore une fois l'interview humiliante à la télévision québécoise de 2007, nous pouvons constater qu'Arcan se réfère à son écrit en affirmant quelques informations données dans ses livres. En revanche, l'écrivaine cherche à relativiser ce qui est écrit dans ses livres en utilisant son esprit imaginatif comme prétexte, comme le prouvent les phrases suivantes : « j'exagère tout le temps »³⁹⁸, « souvent, je raconte n'importe quoi »³⁹⁹ ou alors « Je suis une grosse parleuse, effectivement, et une grande écrivaine, mais une petite faiseuse »⁴⁰⁰. Ainsi, elle laisse le public dans le vague et souligne de nouveau le fait que ses écrits ne doivent pas être considérés comme complètement vrais.

C'est un jeu de révélation et recouverture, un jeu qui peut bien être résumé en utilisant le titre de recueil d'essais d'Arcan, *Burqa de chair*, car les deux écrivaines se cachent tout en se dévoilant, tout en se rendant publiques. Elles se servent de cette finasserie journalistique et mettent en œuvre un pacte autofictionnel en créant une figura artistique.⁴⁰¹ Les écrits de Desportes et d'Arcan doivent être vus comme des œuvres d'art complétées par les autres formes médiatiques. Il faut dire que leurs textes mettent en valeur

[...] the nature of literature in an age in which intimacy, privacy and personal histories are so relentlessly mediated and exploited, and real lives are packaged, performed and televised for a mass audience.⁴⁰²

Cette combinaison et interaction de différentes formes d'art renforcent la connexion entre la vie véritable et la littérature, tous les deux éléments contribuant à une perspective « [...] of remodelling self-representational aesthetics »⁴⁰³. L'image publique que les deux écrivaines ont visé à transmettre et à maintenir doit être examinée comme un ensemble de tous leurs écrits, tous leurs interviews et apparitions publiques, car « [a]utofictions never

³⁹⁷ Nickenig, Annika. « Mediale Transgressionen. Intertextualität und Aneignung in Christine Angots Autofiktionen. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 129-150, p. 130

³⁹⁸ *Tout le monde en parle*. 2007, 10:20 [Transcrit par C. T.]

³⁹⁹ Ibid., 10:28 [Transcrit par C. T.]

⁴⁰⁰ Ibid., 11:22 [Transcrit par C. T.]

⁴⁰¹ Cf. Schmelzer, Dagmar. « "Après l'autofiction, place à l'autoréalité": Maskenspiel und 'neue Aufrichtigkeit' in Frédéric Beigbeders Un roman français (2009). » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 151-168, p. 153

⁴⁰² Sadoux, Marion. « Christine Angot's autofictions: literature and/or reality? » Rye; Worton. *Women's writing in contemporary France*. 2002. p. 171-181, p. 174

⁴⁰³ Ibid., p. 174

allow the reader to identify the real from the fictional at the level of the enunciation »⁴⁰⁴. La mise en scène artistique des deux écrivaines féminines et féministes est l'élément qui rend leurs écrits particulièrement captivants, puisque l'autofiction « [...] plays with, challenges, tests and willfully confuses the reader [...] »⁴⁰⁵ en inventant des sujets variés d'une même personne.

Dans le sous-chapitre *Coucher avec l'ennemi* de l'essai autobiographique de King Kong *Théorie*, Despentès compare la prostitution avec le métier d'écrivain et la façon de créer son image publique :

J'ai arrêté-repris [la prostitution] comme ça quelque temps, puis je suis devenue Virginie Despentès. La partie promotionnelle de mon taf d'écrivain médiatisé m'a toujours frappée par ses ressemblances avec l'acte de se prostituer. [...] le sentiment de ne pas tout à fait s'appartenir, de vendre ce qui est intime, de montrer ce qui est privé est exactement le même.⁴⁰⁶

Cette comparaison de Despentès elle-même de la prostitution avec la présentation médiatique des écrivains est fascinante, étant donné le fait que ce que dit l'écrivaine conforme aux hypothèses que nous avons pu tirer au fil de ce travail.

7. Bilan

Il est difficile de tirer une conclusion de tout ce que nous avons pu examiner et constater dans les chapitres précédents. Les thèmes abordés dans le corpus de texte sont tellement vastes alors qu'au fond ils se réfèrent l'un à l'autre. Arcan et Despentès poursuivent le même objectif, à savoir d'émotionnaliser à travers leurs œuvres littéraires, en particulier à l'aide de leurs sujets féminins au centre de leurs histoires. Ce qui rend ces œuvres tellement intéressantes est le fait qu'il ne s'agit pas seulement de l'écriture féminine, mais de l'écriture féminine de soi, donc de variations sur le spectre autobiographique et autofictionnel. Nous avons pu voir dans les théories différentes que – lors de la lecture de l'autofiction – l'essentiel n'est pas de savoir quels éléments, quels événements et incidents du texte sont vrais et quels passages sont de la fiction. En revanche, nous ne pouvons cependant pas ignorer que la réception d'une œuvre est en effet influencée par le fait qu'il s'agit d'un mélange entre l'inventé et le monde référentiel. Dans des cas comparables à

⁴⁰⁴ Sadoux, Marion. « Christine Angot's autofictions: literature and/or reality? » Rye; Worton. *Women's writing in contemporary France*. 2002, p. 176

⁴⁰⁵ Ibid., p. 178

⁴⁰⁶ Despentès. *King Kong Théorie*, 2006, p. 75

ceux d'Arcan et de Desportes, il est évident que cette mise en scène artistique et leur souhait de créer des œuvres hybrides ont des impacts tant sur leur apparence publique que sur la réception et la compréhension de leurs écrits. Ceci est la raison pour laquelle l'approche structuraliste ou surréaliste qui propage l'isolation complète du texte ne semble que peu appropriée ; « [...] all these facts change the mode of reception of [their] [...] literary works, a mode that would be different if they were entirely fictional »⁴⁰⁷. Le sujet féminin dans les œuvres examinées se constitue à travers et pendant le procès d'écriture et reflète en même temps les problèmes auxquels sont confrontées les deux écrivaines. Leur pensée féministe se forme justement en raison des aventures et leurs relations troublées qu'elles dépeignent dans leurs œuvres ; la relation avec les parents, l'activité comme prostituées, l'expérience d'un viol collectif sont tous des éléments qui marquent irrévocablement Arcan et Desportes dans leurs vies et dans leurs attitudes. Les deux femmes s'en servent comme sujets pour l'exploitation artistique et choisissent de créer ainsi des personnages publics, des *personas auctoriales* et médiatiques qui déclenchent encore et toujours des discussions autour du féminisme et de l'intégration de celui-ci dans la littérature postmoderne.

L'analyse des œuvres de Nelly Arcan et de Virginie Desportes peut être approchée par de perspectives différentes. La relation homme-femme, la prostitution, le viol, la relation troublée avec les parents forment tous des points de départ possibles pour l'examen littéraire. Or, même si on décide de se focaliser sur les aspects féministes et donc sociaux qui sont dépeints dans les textes, il est néanmoins inévitable d'inclure dans l'analyse la question d'autobiographie et d'autofiction. Ces polémiques sont indissolublement liées l'une avec l'autre, car les thèmes féministes se créent à travers leurs propres expériences et la construction du sujet (féminin) littéraire s'oriente à l'autoconstitution de la propre identité et de la figure auctoriale. De même, il n'est pas non plus possible de ne considérer dans l'analyse que la question autobiographique sans se pencher sur les problèmes des femmes que présentent les deux écrivaines dans leurs écrits. L'aliénation du propre sujet, la fragmentation et le morcellement du corps féminin dont font preuve les quatre œuvres du corpus littéraire sont justement causés par l'asymétrie des deux sexes, par l'impératif de beauté imposé aux femmes, aussi bien que par les violences (sexuelles) et le regard masculin auxquels les écrivaines et les narratrices sont confrontées.

⁴⁰⁷ Ferreira-Meyers. « Autofiction: "imaginaire" and reality, an interesting mix leading to the illusion of a genre? », 2012, p. 107

La technique dont se servent Arcan et Desportes en mélangeant la référentialité et la fictionnalité peut bien être résumée par le passage terminal d'une œuvre de Christine Angot, qui représente un autre exemple de l'écriture autofictionnelle. Dans *La Peur du lendemain*, elle conclut : « Car ce qui est positif un jour peut être négatif le lendemain. Ce qu'on croit un jour peut être une tromperie le lendemain, les pièges sont posés »⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ Angot, Christine. *La Peur du lendemain*. Paris: Stock, 2001, p. 113. Cité d'après : Sadoux. « Christine Angot's autofictions? » Rye; Worton. 2002, p. 180

8. Bibliographie

- Abdelmoumen, Mélikah. « Liberté, Féminité, Fatalité : Cyberentretien avec Nelly Arcan. » (2007). *Spirale*, 215, p. 34-37.
- Andersen, Marguerite. *La mauvaise mère*. Sudbury: Éditions de parole, 2013.
- Angot, Christine. *La Peur du lendemain*. Paris: Stock, 2001.
- Arcan, Nelly. *Burqa de chair*. 2011. <https://nellyarcan.com/pdf/Nelly-Arcan-Burqa-de-chair.pdf> (21.03.2019).
- . *Folle*. Paris: Éditions du Seuil, « Points », 2004.
- . *Putain*. Paris: Éditions du Seuil, « Points », 2001.
- Attalli, Danielle. « On a le droit de montrer tout ça. » 25 juin 2000.
- Bakhtine, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. 1984. Cité d'après: Colonna. 2004. Autofiction & autres mythomanies littéraires.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- Benstock, Shari. *The Private Self. Theory and Practice on Women's Autobiographical Writings*. The University of North Carolina Press, 1988.
- Berger, John. *Voir le voir. Trad. de Monique Triomphe*. Paris: Alain Moreau, coll. «Textualité», 1976, 1972.
- Bilot, Mylène. « Des femmes colosses : performer la virilité? Martin Schoeller, «Female Bodybuilders». » *Recherches féministes* 27 (1) 2014: p. 13-29.
- Bock, Hans Manfred. « Von der Stellvertretung zur Selbstinszenierung. Medienintellektuelle in Frankreich. » Willems. *Theatralisierung der Gesellschaft*. 2009. p. 81-99.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Braidotti, Rosi. « Teratologies. » Buchanan ; Colebrook. *Deleuze and Feminist Theory*. 2000. p. 156-172.
- Bruss, Elizabeth W. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Buchanan, Ian ; Claire Colebrook. *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris: La Découverte, 2005.

- Butterfield, Stephen. *Black Autobiography in America*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1974.
- Chodorow, Nancy. *Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkely: University of California Press, 1978.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Éditions Tristram, 2004.
- Corbeil, Marie-Ève. « La féminité dans l'œil de Nelly Arcan. » *24 heures* (25 mars 2008).
- Cusset, Catherine. « L'écriture de soi : Un projet moraliste. » Jeannelle ; Viollet. *Genèse et autofiction*. 2007. p. 197-209.
- Damlé, Amaleena. « The Mutant Metamorphic Subject: Femininity and Embodiment in Virginie Despentes's King Kong théorie. » Rye, Gill ; Amaleena Damlé. *Experiment and experience. Women's Writing in France, 2000-2010*. 2013. p. 13-27.
- Damlé, Amaleena ; Gill Rye. *Aventures et expériences littéraires : Écritures des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle*. Amsterdam: Rodopi, 2014.
- Delangue, Henri. « Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb. » *Çédille. Revista de estudios franceses*. 10, 2014: p. 129-141.
- Delvaux, Martine. « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft. » *Tangence* 103, 2013: p. 79-91.
- Deschamps, Catherine. *Le sexe et l'argent des trottoirs*. Paris: Hachette Éditions, 2006.
- Despentes, Virginie. *Baise-moi*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1999.
- . *King Kong Théorie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.
- Deutschlandfunk, Kultur. « Schriftstellerin Virginie Despentes. "Die französische Gesellschaft hat ein anderes Gesicht bekommen". Virginie Despentes im Gespräch mit Joachim Scholl. » Interview. 18.12.2019.
https://www.deutschlandfunkkultur.de/schriftstellerin-virginie-despentes-die-franzoesische.1270.de.html?dram:article_id=436276 (18.04.2019).
- Diamond, Arlyn ; Lee R. Edwards. *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1977.
- Dobrovsky, Serge. *Fils*. 1977. Cité d'après: Cusset. L'écriture de soi. Dans: Jeannelle; Viollet. 2007. *Genèse et autofiction*, p. 197-209.
- Ducas, Sylvie. « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : Le cas de Chloé Delaume. » *Personnage de fiction* 1, 14, 2010: p. 176-192.
- Dünne, Jörg ; Christian Moser. « Allgemeine Einleitung. Automedialität. » Dünne ; Moser. *Automedialität*. 2008. p. 7-16.
- . *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. München: Wilhelm Fink, 2008.

- Dupuis, Jacinthe. « De victime à hors-la-loi : l'émancipation par la transgression dans Baise-moi et Thelma & Louise. » *Entrelacs* 9, 2012.
- Elam, Diane. *Feminism and Deconstruction. Ms. en Abyme*. London, New York: Routledge, 1994.
- Elle. « Nelly Arcan : le trottoir et le divan. » (8.10.2001).
<http://nellyarcan.com/pages/arcanes.php> (01.01.2019).
- Ferreira-Meyers, Karen. « Autofiction: "imaginaire" and reality, an interesting mix leading to the illusion of a genre? » *Caietele Echinox* 23, 2012: p. 103-116.
- Forest, Philippe. *Le Roman, le je*. Nantes: Éditions Pleins Feux, 2001.
- Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- Geitner, Ursula. « »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek. » Dünne ; Moser. *Automedialität*. 2008. p. 99-125.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- . *Figures IV*. Paris: Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- Genon, Arnaud. *Notes sur l'autofiction et la question du sujet*. 2007. La Revue des Ressources. <https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html> (25.04.2019).
- Goffman, Erving. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Goozé, Marjanne E. « The Definitions of Self and Form in Feminist Autobiography Theory. » *Women's Studies* 21 (4) 1992: p. 411-429.
- Gronemann, Claudia. « "lui dire que j'étais [...] un comme comme lui" : Autofi(c)ktionales intermediales Schreiben bei Abdellah Taïa. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 91-106.
- Guiraud, Pierre. *Dictionnaire érotique*. Paris: Payot , 1978.
- Hamel, Christelle. « « Faire tourner les meufs ». Les viols collectifs : discours des médias et des agresseurs. » *gradhiva* 33, 2003: p. 85-92.
- Havercroft, Barbara. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans Je ne suis pas sortie de la nuit d'Annie Ernaux. » Lequin ; Mavrikakis. *La francophonie sans frontière*. 2001. p. 517-535.
- Hugueny-Léger, Elise. « Broadcasting the Self: Autofiction, Television and Representations of Authorship in Contemporary French Literature. » *Life Writing* 14,1, 2017: p. 5-18.
- Huston, Nancy. « Préface. » Arcan, Nelly. *Burqa de chair*. 2011. p. 7-29.
- Ingram, Madalina Camelia. « Body Language and Erotic Message at Anaïs Nin and Nelly Arcan. » *International Journal of Arts & Sciences* 07,05, 2016: p. 527-538.

- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.
- Jeannelle, Jean-Louis. « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? » Jeannelle ; Viollet. *Genèse et autofiction*. 2007. p. 17-37.
- Jeannelle, Jean-Louis ; Catherine Viollet. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2007.
- Jelinek, Estelle. *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston: Twayne, 1986.
- Kahlert, Heike. *Weibliche Subjektivität. Geschlechterdifferenz und Demokratie in der Diskussion*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag, 1996.
- King, Andrea. « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans Putain de Nelly Arcan. » *Women in French Studies* 14, 2006: p. 99-112.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG, 2012.
- Labrosse, Claudia. « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan. » *Recherches féministes* 23,2, 2010: p. 25-43.
- Lebel, Jean-Jacques. *L'amo(u)r et l'argent. Traversée de l'institution prostitutionnelle*. Paris: Stock, coll « Stock 2 », 1979. Cité d'après: Leclerc. *L'agentivité et la figure de la prostituée*. 2005.
- Leclerc, Mélanie. *L'agentivité et la figure de la prostituée : une lecture de Nécessairement putain de France Théoret et Terroristes d'amour de Carole David. Mémoire*. Université du Québec à Trois-Rivières, 2005.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Lequin, Lucie ; Catherine Mavrikakis. *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*. Paris, Budapest, Torino: L'Harmattan, 2001.
- Liotard, Philippe ; Sandrine Jamain-Samson. « La « Lolita » et la « sex bomb », figures de socialisation des jeunes filles. L'hypersexualisation en question. » *Sociologie et sociétés* 43,1, 2011: p. 45-71.
- Lohöfer, Astrid. « Autofiktion als Ikonotext: Intermediale Selbst(er)findung in Victor-Lévy Beaulieu's Monsieur Melville. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 19-40.
- Lord, Véronique. *Dans les ombres d'Éva Senécal et La chair décevante de Jovette Bernier: l'émergence d'une parole féminine contestataire et autonome au Québec*. Montréal: UQAM, 2009.
- Lyriz. *Francis Martin. Quand on se donne*. <https://lyriz.progysm.com/chanson.php?idlien=5767> (10.04.2019).

- Mangada Cañas, Beatriz. « Écriture de soi, autofiction et poétique du féminin dans «La mauvaise mère» de Marguerite Anderson. » *Cuadernos de investigación filológica* 41, 2015: p. 141-156.
- Marcus, Jane. « Invincible Mediocrity. The Private Selves of Public Women. » Benstock. *The Private Self*. 1988. p. 114-146.
- Martin, Jean-Clément. « A propos de la violence et des femmes. » *Le mouvement social* Oct.-Dec. 1999: 189, p. 90-93.
- Marzano, Michela. *Malaise dans la sexualité : Le piège de la pornographie*. Paris: JC Lattès, 2006.
- Mauriac Dyer, Nathalie. « À la recherche du temps perdu, une autofiction ?. » Jeannelle ; Viollet. *Genèse et autofiction*. 2007. p. 69-87.
- Mazlish, Bruce. « Autobiography and Psychoanalysis: Between Truth and Self-Deception. » *Encounter* 35, October, 1970: p. 28-37.
- Michel, Christine. *Malaise dans l'érotisme. Darstellungen sexueller Praktiken und Formen in der französischsprachigen Literatur der Gegenwart*. München: Meidenbauer, 2010.
- Mikos, Lothar. « Performativität im Fernsehen am Beispiel der Daily Talks. Selbstdarstellung, Inszenierung von Privatheit und moralischer Konsens. » Willems. *Theatralisierung der Gesellschaft*. 2009. p. 223-243.
- Nahoum-Grappe, Véronique. « Culture de la violence et différence des sexes : violence du stéréotype. Quelques réflexions issues de l'anthropologie. » *Les Cahiers Dynamiques* 1, 28, 2013: p. 40-47.
- Nelly Arcan. *Site web*. <http://nellyarcan.com/index.php> (25.03.2019).
- Nickenig, Annika. « Mediale Transgressionen. Intertextualität und Aneignung in Christine Angots Autofiktionen. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 129-150.
- Nin, Anaïs. *The Diary: Volume One, 1931-1934*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1966. [Ed. Gunther Stuhlmann].
- Nowinski, É. « La minijupe, une révolution de tissu. » Artières, P. et Zancarini-Fournel, M. 68, *une histoire collective (1962-1981)*. Paris: La Découverte, 2008. p. 71-75. Cité d'après: Liotard; Jamain-Samson. « La « Lolita » et la « sex bomb » ». 2011.
- Ott, Christine und Jutta Weiser. « Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. » Weiser und Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 7-16.
- Personal Narratives Group. « Forms that transform. » Group, The Personal Narratives. *Interpreting women's lives*. 1989. p. 99-102.
- Poulin, Richard. *Abloir la prostitution*. Montréal: Éditions Sisyphe, 2006.
- Resch, Yannick. « Quand les femmes écrivent la violence : Colette et Marie-Claire Blais. » Lequin ; Mavrikakis. *La francophonie sans frontière*. 2001. p. 349-359.

- Riendeau, Pascal. « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai. » *Études littéraires* 37,1, 2005: p. 91-103.
- Robson, Kathryn. « The female vampire: Chantal Chawaf's melancholic autofiction. » Rye ; Worton. *Women's writing in contemporary France*. 2002. p. 53-64.
- Rocca, Anna. « Les mots-images de Nelly Arcan et Pascale Bourguignon : L'enfant et l'adulte au miroir. » *Recherches féministes* 27,1, 2014: p. 97-111.
- Rogobete, Ana Delia. « The Reader in a Box : Roland Barthes et la crise de l'auteur. » *MLN* 132, 4, 2017: p. 801-811.
- Rowbotham, Sheila. *Woman's Consciousness, Man's World*. London : Penguin, 1973.
- Rye, Gill. « Textual mirrors and uncertain reflections: gender and narrative in L'Hiver de beauté, Les Ports du silence and La Rage au bois dormant by Christiane Baroche. » Rye ; Worton. *Women's writing in contemporary France*. 2002. p. 118-129.
- Rye, Gill ; Michael Worton. *Women's writing in contemporary France. New writers, new literatures in the 1990s*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2002.
- Sadoux, Marion. « Christine Angot's autofictions: literature and/or reality? » Rye ; Worton. *Women's writing in contemporary France*. 2002. p. 171-181.
- Sauzon, Virginie. « Ni victime ni coupable : Virginie Despentes de la pratique littéraire à la théorie. » Damlé ; Rye. *Aventures et expériences littéraires*. 2014. p. 145-159.
- . « Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation. » *Genre, sexualité & société* Printemps, 7, 2012.
- Schmelzer, Dagmar. « "Après l'autofiction, place à l'autoréalité": Maskenspiel und 'neue Aufrichtigkeit' in Frédéric Beigbeders Un roman français (2009). » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 151-168.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Stanford Friedman, Susan. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » Benstock. *The Private Self*. 1988. p. 34-62.
- Sukenick, Lynn. « On Women and Fiction. » Diamond ; Edwards. *The Authority of Experience*. 1977. p. 28-44.
- The Personal Narratives Group. *Interpreting women's lives: feminist theory and personal narratives*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Thumim, Nancy. *Self-Representation and Digital Culture*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012.
- Tondeur, Claire-Lise. « Le passé : point focal du présent dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Women. » *French Studies* 3, 1995: p. 123-237.

- Tout le monde en parle. 2007. Interview avec Nelly Arcan.
<https://www.youtube.com/watch?v=Z9BvIPnMJxE&t=685s> (25.04.2019).
- Voigt, Claudia. « Virginie Despentes. » *Spiegel Online. Kultur. Literatur* (24.04.1999).
<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/literatur-virginie-despentes-a-19010.html>
 (18.04.2019).
- Weiser, Jutta. « Schreiben nach dem 11. September 2001: Medienrealität und Autofiktion in Frédéric Beigbeders Windows on the World. » Weiser ; Ott. *Autofiktion und Medienrealität*. 2013. p. 189-207.
- Weiser, Jutta ; Christine Ott. *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2013.
- Willems, Herbert. *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 2: Medientheatralität und Medientheatralisierung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.
- Willems, Herbert. « Zur Einführung: Medientheatralität und Medientheatralisierung. » Willems. *Theatralisierung der Gesellschaft*. 2009. p. 13-38.
- Wilwerth, Evelyne. *Visages de la littérature féminine*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur. Psychologie et sciences sociales, 1988.
- Winko, Simone. « Textualitätsannahmen und die Analyse literarischer Texte. » *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 36,3, 2008: p. 427-443.
- Zima, Peter V. *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen, Basel: Francke, 2000.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschreibt den Einfluss autobiographischer und autofiktionaler Texte auf die Identitätsbildung der schreibenden Person, insbesondere auf die Selbstkonstitution der weiblichen Schriftstellerinnen und die Herausbildung der weiblichen Subjekte in ihren Werken.

In der theoretischen Einführung der Arbeit geht es um die Unterscheidung der verschiedenen literarischen Genres sowie um die Entwicklung des Begriffes Autofiktion. Darüber hinaus wird der Vergleich zwischen einer *écriture de soi au masculin* und einer *écriture de soi au féminin* behandelt, welcher die Unterschiede in der Identitätsbildung und somit psychologische Theorien von Freud und Lacan beinhaltet und sich auf die Hypothese der *miroirs culturels* stützt.

Der Fokus dieser Arbeit wird auf vier schriftliche Werke zweier frankophonen Autorinnen gelegt; hierbei handelt es sich einerseits um die frankokanadische Nelly Arcan und andererseits um die in Frankreich geborene und dort lebende Virginie Despentes. Diese beiden Autorinnen der *écriture de soi* wurden für die Analyse ausgewählt, da sich ihre Biografien sowie die feministischen Themen und dargestellten Problematiken in ihren Texten ähneln. Trotz der Verarbeitung vergleichbarer Thematiken, wie zum Beispiel Vergewaltigung, Prostitution, das weibliche Schönheitsideal und die immer noch währende Machthierarchie zwischen den beiden Geschlechtern, eignen sich Arcan und Despentes für eine kritische, literarische Gegenüberstellung. Die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen, politischen und individuellen Problemen, welche aus der asymmetrischen Beziehung der beiden Geschlechter und der patriarchalischen Ordnung resultieren, vollzieht sich bei den beiden Autorinnen auf unterschiedliche Art und Weise, sodass ihre Werke sich teilweise widersprechen, ergänzen oder auf einer anderen Ebene weiterführen. Im Vordergrund der Zusammenführung der beiden Autorinnen steht der Vergleich zwischen einer aktiven und einer passiven feministischen Herangehensweise. Auf der einen Seite vermittelt Arcan eine passive, pessimistische Perspektive hinsichtlich der allgemeinen Situation der Frau. Sie legt den Fokus ihrer Kritik auf die Übersexualisierung und auf die Aspekte der Entfremdung und Fragmentation des weiblichen Körpers. Auf der anderen Seite steht Despentes, welche eine weitaus aktivere

und aggressivere Strategie verfolgt. Sie spricht in ihren Texten explizit über ihren feministischen Werdegang und kreiert ein Szenario, welches von der Übernahme der phallischen Macht durch die gewaltsame Frau geprägt ist.

In dieser Analyse stehen sich zwei scheinbar nicht zu vereinbarende Frauentypen gegenüber: Im Laufe der Konfrontation der beiden Autorinnen wird deutlich, dass Arcan stets eine Überbetonung der Femität in den Vordergrund stellt, während Desportes die Virilität ihrer weiblichen Subjekte unterstreicht.

Ein weiterer Aspekt, der im Laufe der Analyse zunehmend an Bedeutung gewinnt, ist die Automedialität. Der Begriff beschreibt das Phänomen der Ausweitung autobiographischer und autofiktionaler Textualität und Techniken auf andere mediale Formen, wie zum Beispiel Film, Fernsehen oder Internet. Hierbei geht es vor allem um die intendierte Selbstdarstellung und Selbstinszenierung einer gewissen Autorinnenfigur bzw. um die Kreation eines künstlerischen Autorinnensubjekts, welche Arcan und Desportes in ihren schriftlichen Werken anstreben und durch multimediale, öffentliche Auftritte verstärken.