

LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

Ph.D. Thesis- Sanaz Vaghei; McMaster University- French

DE LA NAÏVETÉ VERS LA LUCIDITÉ : DÉCONSTRUIRE LE STÉRÉOTYPE DE
LA FEMME NAÏVE DANS LE ROMAN FÉMININ EN FRANCE APRÈS 1950

By SANAZ VAGHEI, B.A., M.A.

A Thesis Submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfillment of the

Requirement for the Degree

Doctor of Philosophy

McMaster University © Copyright by Sanaz Vaghei, 2019

Ph.D. Thesis- Sanaz Vaghei; McMaster University- French

McMaster University DOCTOR OF PHILOSOPHY (2019) Hamilton, Ontario (French)

TITLE : De la naïveté vers la lucidité : Déconstruire le stéréotype de la femme naïve dans le roman féminin en France après 1950

AUTHOR : Sanaz Vaghei, B.A. (University of Tehran), M.A (Islamic Azad University)

SUPERVISOR : Dr. John Cameron Stout

NUMBER OF PAGES : xi, 261

SOMMAIRE

Cette thèse portera sur l'évolution de la représentation de l'aliénation et de l'identité féminines au sein du roman français d'après-guerre et des stratégies textuelles de résistance employées par trois romancières : Christiane Rochefort, Marie Redonnet et Marie Darrieussecq. Ce travail mettra en relief les rapports entre les deux sexes, soit dans des portraits réalistes de la société bourgeoise et patriarcale en France, soit dans des sortes de contes de fées postmodernes. Ce corpus examine des expériences vécues de la classe opprimée, celle des femmes, qui vivent en marge de la société et qui essaient de faire entendre leurs voix étouffées en brisant le silence qui leur a été imposé depuis longtemps.

LAY ABSTRACT

This thesis examines the evolution of the representation of female alienation and female identity in the postwar French novel, as well as the textual strategies of resistance used by three postwar French women novelists to subvert and rework the trope of the naive female narrator. My research project highlights the emergence of female agency in the French novel in recent decades through the examples of novels by Christiane Rochefort, Marie Redonnet and Marie Darrieussecq. The novels studied in this dissertation feature the point of view of female narrators who move beyond their initial naivety and passivity to discover unexpected forms of agency.

RÉSUMÉ

Cette thèse, constituée de quatre chapitres, porte sur l'aliénation et sur la venue à l'agentivité féminines décrites par trois auteures françaises d'après-guerre. Le premier chapitre est consacré aux approches critiques et théoriques qui nous aideront à étudier l'aliénation féminine. À la lumière de la critique féministe et marxiste, nous explorerons la condition de la classe dominée, celle des femmes. Dans le deuxième chapitre, nous nous penchons sur les stratégies littéraires, comme l'ironie, l'humour, la parodie et la satire, employées par les auteures de notre corpus pour nous faire voir la difficulté de la femme à avoir accès à la langue, à la parole et à l'écriture. Le troisième chapitre met en relief la question de la femme naïve et de la mauvaise foi et illustre comment l'agentivité et la prise de conscience, même si elles sont très limitées, peuvent atteindre l'agentivité en s'éloignant de l'autorité masculine. Comme Christiane Rochefort, Marie Redonnet et Marie Darrieussecq nous le montrent, la femme, qui se voit exclue du pouvoir, peut atteindre la subjectivité en s'échappant aux ordres existants. Le quatrième chapitre examine la question du corps féminin grotesque en tant que stratégie de résistance dans le roman féministe et la critique féministe. En jouant avec la notion du corps et de sa représentation, les auteures choisies, essaient de libérer leurs narratrices du statut d'objet et de la nécessité de se plier aux normes de la beauté. Dans le cadre de ce travail, nous explorons la situation et le sort féminins dans un contexte de domination. Ce qui nous intéresse le plus est le renversement des clichés et des stéréotypes imposés à la femme dans la tradition littéraire française. La femme agente et sujet succède à la femme aliénée et objet dans notre étude.

Ph.D. Thesis- Sanaz Vaghei; McMaster University- French

Mots clés : aliénation, agentivité, résistance, essentialisme stratégique, subjectivité, classe sociale, ironie, parodie, femme naïve, corps féminin, silence, écriture

ABSTRACT

This thesis, consisting of four chapters, explores female alienation and subjectivity as described by post-war French women writers. The first chapter will focus on critical and theoretical approaches to female alienation. Through feminist and Marxist criticism, I explore the condition of women as a dominated class. The second chapter examines literary strategies such as irony, humor, parody and satire used by the authors of my corpus to undermine and question gender stereotypes which they inherited from the tradition of the French novel. The third chapter is devoted to the issue of women novelists' uses of the figure of the naive female narrator. Through their reworking of this stereotype, they perform a political act of providing agency to a figure who was traditionally deprived of all agency. The fourth chapter analyzes the question of the female body. By playing with the concept of the grotesque female body and its representation, the novelists whom I study, attempt to liberate their female narrators from the status of an object and the influence of the beauty myth. What interests me most is the potential of feminist literature to create alternative representations of women in French literature. In the novels studied here, narrators move from a position of naivety and alienation to an unexpected sense of agency and subjectivity.

Keywords : alienation, agency, resistance, strategic essentialism, subjectivity, social class, irony, parody, naive woman, female body, silence, writing

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Dr. John Cameron Stout, pour son dévouement, pour sa direction, pour ses précieux conseils et pour toutes les heures qu'il a consacrées à me soutenir tout au long de ma recherche doctorale.

Je tiens également à exprimer mes sincères remerciements aux membres de mon comité, Dre. Elzbieta Grodek et Dre. Joëlle Papillon pour leurs conseils et leurs suggestions qui ont mené à l'amélioration de ce travail.

Enfin, je voudrais remercier ma chère famille qui a toujours été là pour moi. Je remercie surtout mon père pour son appui et pour ses encouragements. Je t'adore!

TABLE DES MATIÈRES

Descriptive Note	ii
Sommaire/Lay Abstract	iii
Résumé	iv
Abstract	vi
Remerciements	vii
Table des matières	viii
Introduction	1
Chapitre I : L'Aliénation et la naïveté de la femme dans la tradition du roman français	18
1.1. L'aliénation et les théoriciennes féministes matérialistes.....	21
1.1.1. Simone de Beauvoir et sa vision critique du destin de la femme sous le patriarcat	22
1.1.2. Monique Wittig et les classes de sexe : une écriture de combat.....	25
1.2 Marx et l'idée du travailleur aliéné du produit de son travail.....	32
1.2.1. L'aliénation capitaliste.....	34
1.2.2 La condition de la femme dans la société capitaliste.....	36
1.3. Lucien Goldmann et George Lukács : La sociologie de la littérature et de la culture.....	40
1.4. L'agentivité féminine.....	46
1.5. L'aliénation des femmes dans les romans réalistes français du XX ^e siècle.....	50
1.6. L'aliénation des femmes dans les romans postmodernes du XX ^e siècle.....	53

1.7. La femme naïve dans <i>La Religieuse</i> et <i>La vie de Marianne</i>	59
1.8. La représentation de la femme naïve dans les romans de Balzac.....	66

Chapitre II : Les procédés littéraires au service de la résistance à l'aliénation féminine

2.1 L'ironie et l'humour.....	78
2.2 Christiane Rochefort : <i>Les Stances à Sophie</i> et <i>Le Repos du guerrier</i>	83
2.2.1. <i>Les Stances à Sophie</i>	86
2.2.2. <i>Le Repos du guerrier</i>	92
2.3. La parodie et la satire.....	98
2.4. Le triptyque de Redonnet	103
2.4.1. Les intertextes littéraires du triptyque.....	105
2.4.1.1. Contes de fées.....	105
2.4.1.2. Samuel Beckett : le père littéraire de Redonnet	107
2.4.2. L'univers du triptyque.....	112
2.5. <i>Truismes</i> de Darrieussecq.....	115
2.5.1 Les intertextes littéraires.....	117
2.5.1.1. <i>Les Métamorphoses</i> d'Ovide.....	117
2.5.1.2. <i>Les Fables</i> de La Fontaine.....	120
2.5.1.3. <i>Animal Farm</i> de George Orwell.....	123
2.5.2 L'univers ironique et satirique de <i>Truismes</i>	127

Chapitre III : La femme naïve : nouvelle figure de résistance et déconstruction

d'un cliché134

3.1. L'aliénation des femmes dans le roman féminin français d'avant le XX^e siècle.....137

3.2. Simone de Beauvoir : *Les Belles Images*.....141

3.3. L'évolution de la femme naïve dans *Les Stances à Sophie* et *Le Repos du guerrier* de Rochefort : de la soumission à la résistance.....147

3.4. Une nouvelle autonomie de la femme naïve dans le triptyque de Redonnet.....156

3.4.1. *Splendid Hôtel*.....157

3.4.2. *Forever Valley*.....161

3.4.3. *Rose Mélie Rose*.....166

3.5. La transformation de la femme naïve dans *Truismes* de Darrieussecq.....172

Chapitre IV : Le corps féminin grotesque en tant que figure de résistance.....182

4.1. La représentation du corps féminin chez Simone de Beauvoir et Monique Wittig.....186

4.1.1. La fonction du corps chez Simone de Beauvoir.....186

4.1.2. La fonction du corps chez Monique Wittig191

4.2. Le grotesque193

4.2.1. Mikhail Bakhtine et le carnaval.....195

4.2.2. Julia Kristeva et l'abjection.....197

4.3. Le corps grotesque chez Redonnet et Darrieussecq.....	198
4.3.1. L'image du corps grotesque dans <i>Truismes</i>	199
4.3.1.1. Le corps marchandise.....	202
4.3.1.2. L'exploitation de la beauté.....	203
4.3.1.3 Mauvais traitements : Violence sexuelle, abus, viols.....	206
4.3.1.4. L'image abjecte.....	208
4.4. Le corps grotesque dans <i>La Girafe</i> de Marie Nimier.....	211
4.4.1. L'animalité et la sexualité.....	213
4.5. L'imagination du corps dans le triptyque de Redonnet.....	216
4.5.1. Le corps objet et abject.....	219
4.5.2. Le corps sujet	223
Conclusion	227
Bibliographie	238

Introduction

Dans le cadre de cette thèse, nous reprenons le postulat féministe selon lequel la littérature encourage une prise de conscience. Elle peut servir de catalyseur ouvrant la possibilité d'une déconstruction de l'image stéréotypée de la femme passive et naïve par des écrivaines contemporaines. En réponse au silence longtemps imposé aux femmes par le patriarcat¹, les romancières françaises d'après-guerre dont l'œuvre sera étudiée ici présentent des protagonistes qui parviennent, peu à peu, à sortir de la naïveté. Dans leurs romans, les protagonistes-narratrices, de tous les âges et d'expériences vécues variées, en viennent à acquérir une nouvelle conscience d'elles-mêmes et du monde. La figure de la femme naïve est déconstruite et transformée par ces auteures. Notre étude vise à explorer l'évolution de la représentation des femmes influencées et déformées par l'idéologie patriarcale de la société capitaliste française d'après-guerre. En dépit des nombreuses transformations sociales de cette époque, nous constatons la persistance de l'inégalité entre les hommes et les femmes. Dans les pages qui suivent, nous examinerons la représentation romanesque de l'expérience de la femme qui change en fonction des différents courants féministes depuis les années 1950.

À cette fin, nous avons choisi un corpus qui met en scène les difficultés qu'éprouvent les femmes à s'intégrer à cette société où l'homme continue d'exercer une domination sur elles ; celles-ci cherchent à retrouver une voix étouffée en vue de reconstruire une identité qui leur serait propre, tout en développant une perspective critique sur la société. Ce sujet nous permettra de mettre en relief les enjeux du roman

¹ Le « patriarcat » est une forme de système social établi sur l'empire et la domination masculins. Une analyse très pertinente du patriarcat est présentée par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*.

français contemporain, ainsi que l'apport des écrivaines à ce domaine, notamment le renversement des stéréotypes et des clichés sexistes. Nous avons retenu comme fondement de notre étude la formule, devenue aphorisme, de Simone de Beauvoir selon laquelle « on ne naît pas femme, on le devient ».² Dans *Le Deuxième Sexe*, son célèbre essai philosophique, elle explique que l'aliénation féminine trouve sa source dans la culture patriarcale. Construits par ce système d'oppression, les clichés sexistes imposés aux femmes ne s'appuient ni sur une vérité « biologique » ni sur « la nature ». Nous allons nous servir de cette théorie de Beauvoir pour étudier la représentation de la résistance des femmes au patriarcat en tant qu'organisation sociale. Les écrivaines du corpus choisi détruisent les mythes de la féminité et créent des narratrices qui renoncent progressivement à leur statut de femme aliénée et naïve et s'aventurent sur le chemin de l'indépendance.

L'objectif de notre thèse est d'analyser des romans réalistes et postmodernes, en étudiant le problème du statut aliéné et naïf de la femme en tant qu'elle est posée comme l'« Autre »³ de l'homme, ce qui constitue la base de la théorie de la construction de la féminité développée par de Beauvoir. Nous soulignerons, dans chaque cas, les stratégies littéraires utilisées par l'auteure pour répondre à ce problème. Le regroupement de deux traditions différentes du roman – le roman réaliste et le roman postmoderne – permet d'établir une trajectoire vers la libération. Le corpus à l'étude est composé des six romans suivants, rédigés par trois auteures françaises : *Le Repos du guerrier* (1958) et *Les*

² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.II, p.15.

³ De nombreux penseurs, tels Hegel et Freud, se sont penchés sur la question de « l'Autre ». Dans *Le Deuxième Sexe*, de Beauvoir adopte ce terme pour décrire la relation inégalitaire entre hommes et femmes, telle qu'elle est conçue et pratiquée par la société de l'époque. Nous revenons à la définition de ce concept dans le premier chapitre.

Stances à Sophie (1963) de Christiane Rochefort, le triptyque de Marie Redonnet (*Splendid Hôtel* [1986], *Forever Valley* [1987] et *Rose Mélie Rose* [1987]), ainsi que *Truismes* de Marie Darrieussecq (1996). Nous les avons retenus en raison de leur pertinence par rapport à notre problématique, c'est-à-dire qu'ils représentent, selon nous, des tendances générales des romans d'après-guerre écrits par des femmes. Ces romans constituent une sélection qui correspond à une diversité langagière, temporelle et esthétique. Nous avons également inclus une discussion de deux autres romans d'après-guerre, *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir et *La Girafe* de Marie Nimier. Bien que ces deux romans ne fassent pas partie du corpus de six romans que nous avons choisis, ils présentent des exemples d'un personnage féminin (Laurence, Hedwige) dont le sort et l'évolution offrent un contraste intéressant avec ceux des narratrices-protagonistes de Rochefort, de Redonnet et de Darrieussecq.

L'une des auteures étudiées se sert de l'esthétique réaliste ; les deux autres emploient la parodie et les intertextes littéraires de façon postmoderne. Leurs narratrices, en présentant leurs expériences d'un point de vue féminin, révèlent, toutefois, un « je » collectif et pas seulement un « je » personnel. L'univers créé par les auteures est, en effet, une représentation de la situation des femmes dans leur « classe sociale »⁴. En tant que représentante de sa classe, la narratrice n'est jamais uniquement une singularité. La subjectivité et l'agentivité de la femme, qui étaient supprimées dans la tradition masculine du roman sont valorisées ici par une écriture politique et critique. La littérature, en tant qu'intervention sociale, donne une opportunité aux femmes de dévoiler l'idéologie

⁴ Voir chapitre 1, section 1.1.2 Monique Wittig et les classes de sexe : une écriture de combat, pp.25-31.

machiste qui masque les relations de pouvoir en place. Les auteures font entendre leur voix en racontant des expériences vécues et en illustrant le refus de leurs narratrices de se soumettre à la volonté de la classe dominante, celle des hommes.

Nous remarquons aussi la volonté de briser le silence ainsi que le désir d'atteindre la lucidité chez ces narratrices. Chaque auteure essaie de donner un portrait de la femme moins naïve que celui dont elle a hérité de par la tradition du roman. Dans cette quête, la question du langage devient un élément clé, un enjeu politique et une démonstration du pouvoir, lui qui constitue « une des formes de domination »⁵ comme Monique Wittig l'indique. Le langage, comme matériel brut et concret, est le premier élément nécessaire à l'écrivain. Les opprimés sont privés d'accès à la parole entendue et respectée. C'est la raison pour laquelle les femmes ont éprouvé de la difficulté à faire entendre leur voix durant des siècles. Dans chacune des œuvres étudiées, la narratrice, après la prise de conscience, (re)prend la parole pour raconter l'aliénation féminine et pour essayer de la surmonter. Chaque auteure représente sa vision particulière du monde et de la destinée féminine. Ces textes invitent à penser à la mémoire collective de cette classe sociale opprimée, celle des femmes comme nous le verrons avec Wittig dans le premier chapitre.

Cette recherche s'appuie sur les théories littéraires, sociologiques et philosophiques qui aideront à mieux comprendre l'évolution de la situation féminine lors des dernières décennies du vingtième siècle. Ces champs d'étude, à la fois indépendants et complémentaires, serviront à mieux souligner le processus de la formation de l'identité féminine, selon différentes caractéristiques personnelles et sociales. Nous donnerons une

⁵ Monique Wittig, *La Pensée Straight*, p.56.

place primordiale à la théorie féministe et à la théorie marxiste comme bases de cette étude. Nous soulignerons les enjeux politiques, sociaux et littéraires qui contribuent à maintenir l'inégalité de la femme au sein du système patriarcal, et nous analyserons différentes stratégies de résistance.

Dans chacune des œuvres étudiées, nous observons une évolution importante chez les personnages féminins. Ces femmes sembleraient, dans un premier temps, être prisonnières de leur genre, dans le cadre d'un système patriarcal. En effet, l'univers romanesque de ces trois auteures comporte beaucoup d'exemples de misogynie. Cependant, ce point de vue misogyne sera peu à peu contesté et les narratrices finiront par rompre avec les stéréotypes véhiculés par l'idéologie dominante. La représentation du sujet féminin⁶ et l'importance de l'agentivité et de la lucidité occupent une place capitale dans notre étude.

Deux termes critiques clé auxquels nous ferons souvent référence dans ce travail sont la résistance et l'essentialisme stratégique. Afin de répondre au problème de l'aliénation féminine, les trois auteures du corpus feront de la naïveté de leurs narratrices-protagonistes une stratégie de survie et de résistance à l'autorité patriarcale. En adoptant le point de vue de l'essentialisme stratégique (terme important de la pensée féministe contemporaine), nous affirmerons que ces protagonistes restent « naïves » - c'est-à-dire toujours à leur état originel, non déformées par l'influence de l'idéologie patriarcale. Rochefort, Redonnet et Darrieussecq reprennent donc un leitmotiv du roman réaliste

⁶ Le sujet féminin est considéré comme un sujet collectif selon la théorie de Monique Wittig présentée dans *La Pensée straight*.

français, celui du personnage féminin naïf qui finit par devenir une victime à cause de sa naïveté. Les trois auteures renversent la signification de ce type de personnage. Elles accomplissent ainsi un acte subversif de résistance face à la tradition au sein de laquelle elles travaillent.

Dans le premier chapitre, « L'aliénation et la naïveté de la femme dans la tradition du roman français », nous présenterons les bases théoriques de la réflexion qui sera la nôtre sur la représentation des femmes en train de se découvrir. *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir fournira un outil indispensable pour l'analyse de la naïveté et de l'aliénation des femmes soumises dans le régime patriarcal. Certains concepts de la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre deviennent l'une des sources clé du féminisme égalitaire de Simone de Beauvoir, qu'on appelle souvent la mère du mouvement féministe. Ensuite, l'écriture et les théories féministes de Monique Wittig, qui reprend l'analyse de Beauvoir afin de la radicaliser, nous permettront d'élargir la perspective de notre étude par ses idées de la notion de « femme » en tant que concept purement idéologique, et non « naturel ». En passant alors à la théorie de Karl Marx, nous pourrions nuancer l'idée de l'aliénation que de Beauvoir et Wittig ont adaptée de lui. Puisque la notion d'agentivité permettra de suivre l'évolution des protagonistes des romans étudiés, nous nous arrêterons sur ce concept dans le premier chapitre. Notre thèse fera aussi appel à l'analyse sociologique de la littérature et de la culture à travers les idées développées par Lucien Goldmann et George Lukàcs, que nous établirons dans ce chapitre.

En outre, dans la deuxième partie du premier chapitre, nous précisons quelle a été la place des femmes, en tant que personnages de fiction, au sein du roman français des siècles précédents. Nous expliquerons quelles sont les techniques littéraires clés du roman réaliste, qui deviendra la référence des romans de Beauvoir et de Rochefort. En nous appuyant sur *Postmodernist Fiction* de Brian McHale, nous passerons ensuite à la description du roman postmoderne, genre adopté par Redonnet et Darrieussecq. Nous nous concentrerons aussi sur l'appropriation postmoderne des contes de fées traditionnels et sur la trilogie de Beckett, en tant qu'intertextes du triptyque de Redonnet. Nous examinerons la notion d'intertextualité, l'un des éléments marquants du roman postmoderne, en nous appuyant sur les théories de Linda Hutcheon, de Julia Kristeva et de Gérard Genette. Les auteures postmodernes de notre corpus, en réécrivant des textes déjà existants, essaient de subvertir les stéréotypes traditionnels. En écrivant des fictions qui déforment la réalité sociale par l'exagération (Darrieussecq) ou en inventant un monde simplifié et étrange (Redonnet), l'auteure postmoderne choisit une manière inattendue de donner à sa narratrice la possibilité de sortir, jusqu'à un certain point, de son statut d'objet. Par exemple, la narratrice naïve de *Truismes* qui “ *neither questions the injustices she sees or from which she suffers, nor is [...] equipped with a philosophy of life other than the discourse of doxa* ”,⁷ arrive à une certaine agentivité et lucidité à la fin du roman. Afin d'établir un contraste, nous regarderons très brièvement deux romans du dix-huitième siècle écrits par des auteurs masculins : *La Religieuse* de Diderot (1780) et *La Vie de Marianne* de Marivaux (1731-1742). Ensuite, nous examinerons les romans de

⁷ Jeannette Gaudet, « Dishing the Dirt : Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », p.182.

Balzac, l'un des précurseurs du roman réaliste en France au dix-neuvième siècle. Ce sont des exemples fort pertinents qui dévoilent la misogynie et l'aliénation des personnages féminins dans la tradition du roman français.

Dans le deuxième chapitre, « Les procédés littéraires au service de la résistance à l'aliénation féminine », nous étudierons les procédés discursifs, les figures rhétoriques et les genres littéraires employés par les écrivaines pour remettre en question, voire subvertir, les traditions romanesques. Une discussion approfondie de l'ironie, de la parodie et de la satire éclairera les objectifs des romans de Christiane Rochefort, Marie Redonnet et Marie Darrieussecq. Ces procédés littéraires et discursifs sont favorisés comme outils de résistance par ces auteures. Chacune emploie, en effet, des jeux rhétoriques afin de révéler l'aliénation féminine. Pour étudier les enjeux de leur projet de subversion, nous nous appuyerons sur la théorie de l'ironie de Linda Hutcheon et sur la théorie de l'intertextualité de Gérard Genette et de Roland Barthes. Les écrivaines étudiées, en se moquant des normes sociales, tentent de dénoncer les injustices par le rire. En changeant les connotations des mots, ces auteures mettent en scène l'importance et la puissance du langage. L'accès à la parole devient un accès à une conscience de soi différente. C'est pourquoi elles déconstruisent le langage autoritaire imposé par les hommes, en donnant des connotations différentes aux mots et en se moquant des clichés figés sur le genre sexuel.

Dans le troisième chapitre, « La femme naïve : nouvelle figure de résistance et déconstruction d'un cliché », nous explorerons la reprise et le déplacement de la figure de la femme naïve par Rochefort, Redonnet et Darrieussecq. Les trois auteures reviennent à

une « essence » de la femme, à un état originel et inchangé (le mot « naïf » étant lié à l'idée de la naissance de par l'étymologie). Bien que l'essentialisme soit souvent dénoncé dans les discours critiques contemporains, Diana Fuss fait remarquer que, par contre, “ *essentialism may not be without a certain tactical or interventionary value* ”.⁸ L'emploi de la figure de la femme naïve par Rochefort, Redonnet et Darrieussecq pourrait servir d'illustration de cette idée exprimée par Fuss. Nous reviendrons très rapidement sur deux romans féminins des siècles précédents : *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette (1678) et *Indiana* de George Sand (1832), qui commencent à répondre à la tradition masculine en place. L'aliénation féminine et la prise de conscience au vingtième siècle seront éclaircies à travers l'analyse du roman *Les Belles Images* de Beauvoir, qui nous permettra de mettre en valeur la pertinence de ses théories féministes au développement du roman français d'après-guerre. L'emploi de l'esthétique réaliste par de Beauvoir se rapproche de l'emploi du réalisme par Rochefort ; toutefois, nous soulignerons la forte présence de l'ironie dans les romans de Rochefort, ce qui produit une différence de ton entre ses romans et *Les Belles Images*. Ce chapitre offre surtout une analyse détaillée de l'évolution du personnage de la femme naïve chez les trois auteures plus récentes. Tout d'abord, les narratrices naïves comprennent peu de ce qui leur arrive et elles n'ont pas de conscience suffisante du fonctionnement de la société dans laquelle elles évoluent. Le regard innocent de ces narratrices permet aux écrivaines de dévoiler les bases idéologiques des catégories de sexe. Chacune de ces auteures se sert de la naïveté de la

⁸ Diana Fuss, *Essentially Speaking*, p. xii.

narratrice comme d'une stratégie littéraire, pour s'éloigner de la tradition patriarcale du roman et pour s'opposer à la vision de la destinée féminine qui mène à la victimisation.

Du point de vue de son étymologie, le mot « naïf » vient du mot latin « *nativus* » qui veut dire « qui est naît, inné, naturel ». L'adjectif « naïve », d'après le dictionnaire Larousse, désigne une chose ou une personne qui est « naturelle [et] spontanée ». Donc, cela est liée à l'idée de la naissance et à l'état naturel des choses. Bien que la naïveté soit souvent comprise comme synonyme de « stupidité » ou de « bêtise », nous chercherons à souligner une autre signification de ce terme. La femme naïve, telle que les auteures du corpus étudiée ici la présentent, peut être vue comme on dit d'une roche qui n'a pas subi d'altération qu'elle est « naïve ». Cet état « naïf », pour ainsi dire « originel », de la femme semblerait être un obstacle à son évolution vers la lucidité dans un premier temps, au tout début de la narration ; cependant, c'est cette naïveté qui leur permettra éventuellement de déjouer les pièges qui auraient pu les entraver, comme nous le verrons.

L'image de la femme naïve est mentionnée dans plusieurs articles portant sur le corpus étudié. Isabelle de Courtivron dans « *Le Repos du guerrier : New Perspectives on Rochefort's Warrior* » explique que “ [*Renaud*] wears down [*Geneviève's*] resistance, mocks her naïve faith in love as a 'bridge' between human beings ”.⁹ Dans ce roman, l'héroïne naïve croit à l'amour éternel malgré tous les problèmes qu'elle a avec son petit ami et, pour cette raison, elle se laisse manipuler. Cette image de la femme naïve et aliénée a également été soulignée dans certains articles sur le triptyque de Marie Redonnet. Selon Colette Sarrey-Strack, le projet de Redonnet est de présenter « la

⁹ Isabelle de Courtivron, « *Le Repos du guerrier : New Perspectives on Rochefort's Warrior* », p.26.

constitution du sujet féminin dans un monde dont il a été exclu ».¹⁰ Dans *Fictions contemporaines au féminin*, Sarrey-Strack met en relief le statut naïf des protagonistes féminines du triptyque, en affirmant que « [l]eur naïveté – sur ce point l’ironie de Marie Redonnet est omniprésente – indique qu’elles adhèrent toutefois (passivement) à [la soumission et au statut de victime] ».¹¹ Dans un chapitre de son livre *Writing Otherwise* consacré à une discussion du triptyque de Redonnet, Jeannette Gaudet affirme que c’est par la subversion du conte de fées que Redonnet arrive à déconstruire l’image passive, aliénée et naïve de son héroïne.¹² D’ailleurs, pour Sarrey-Strack, « la fausse naïveté de la narratrice de *Truismes* n’est [...] pas sans rappeler celle de la narratrice de *Forever Valley* ».¹³ Dans un entretien avec John Lambeth, Marie Darrieussecq affirme que « dans *Truismes* il y a [...] une voix narrative naïve et limitée ».¹⁴ Ayant une « personnalité naïve, joyeuse et peu exigeante »,¹⁵ la narratrice de ce roman nous décrit son exploitation sexuelle sans paraître comprendre ce qui lui arrive. Gaudet souligne « [the] Candide-like naïveté » de la narratrice de *Truismes*.¹⁶ Elle affirme que, dans *Truismes*, les relations entre les hommes et les femmes “ reflect severely out-dated beliefs that we cannot possibly take seriously despite the narrator’s naive pose ”.¹⁷ Pour Isabelle Favre, la naïveté possède une puissance narratologique qui s’impose au lecteur. Elle affirme qu’« en réalité, la naïveté de la protagoniste ne cesse d’attribuer des rôles dans et au-delà

¹⁰ Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, p.53.

¹¹ *Ibid*, p.164.

¹² Jeannette Gaudet, *Writing Otherwise*, pp.126-161.

¹³ Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, p.83.

¹⁴ John Lambeth, « Entretien avec Marie Darrieussecq », p.810.

¹⁵ Isabelle Favre, « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide », p.169.

¹⁶ Jeannette Gaudet, « Dishing the Dirt : Metamorphosis in Marie Darrieussecq’s *Truismes* », p.182.

¹⁷ *Ibid*, p.189.

de l'histoire ». ¹⁸ En s'appuyant sur l'état de l'art, on peut donc affirmer que plusieurs critiques ont constaté l'importance de la naïveté des protagonistes des romans étudiés.

Bien que cette représentation de la femme naïve soit mentionnée par ces critiques, aucune d'entre elles n'en fait la problématique principale de son étude. C'est ainsi que, dans cette thèse, nous parvenons à mettre en valeur un élément qu'il restait à développer. Nous chercherons à montrer que la transformation de la naïveté (au sens habituel du terme) en une naïveté éclairée fournit un outil très efficace aux auteures qui cherchent à répondre à la tradition masculine. Dans « La naïveté est-elle un défaut? », Valérie Blanco explique cette notion de la manière suivante : « La naïveté éclairée, c'est celle que l'on obtient en fin d'analyse, quand on a fait le tour de son histoire, quand on a compris aussi qu'il existait un certain nombre de faux-semblants, qu'il faut faire avec et les utiliser pour mettre de l'huile dans les rouages de nos relations ». ¹⁹ La femme naïve, après sa prise de conscience, se trouve dans un état de naïveté éclairée qui la mène vers la lucidité. Un des buts les plus importants des auteures étudiées est d'examiner les façons dont les femmes peuvent se construire une identité autonome. Dans cette trajectoire, après la prise de conscience, la femme naïve est transformée par trois écrivaines d'après-guerre. Ayant l'accès à la parole, à l'écriture et à la faculté de se dire, elle devient lucide.

La naïveté – ou plutôt la « fausse » naïveté ²⁰ – de certaines de ces femmes peut être mieux comprise si on fait appel à la notion philosophique de « la mauvaise foi » proposée par Sartre. Selon lui, la mauvaise foi est « [un] mensonge à soi. [...] il s'agit

¹⁸ Isabelle Favre, « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide », p.169.

¹⁹ www.Psychologies.com

²⁰ La fausse naïveté se manifeste à travers la situation dans laquelle l'héroïne fait semblant d'être naïve.

bien de masquer une vérité déplaisante ou de présenter comme vérité une erreur plaisante. La mauvaise foi a donc en apparence la structure du mensonge. [...] [D]ans la mauvaise foi, c'est à moi-même que je masque la vérité. »²¹ Certaines des femmes naïves du corpus, comme Geneviève, acceptent un mensonge d'ordre idéologique à la place de la réalité. Elles se trouvent ainsi prisonnières des clichés sexistes fabriqués et imposés par l'autorité masculine. L'acceptation de la différence sexuelle par les femmes, dans ce cas, accentue la domination d'un groupe sur un autre. Ainsi, nous proposons deux sortes de naïveté dans cette thèse : celle de la mauvaise foi chez l'une des deux narratrices de Rochefort, Geneviève, et celle de la naïveté au sens d'avoir pu garder son état originel, d'être restée « pure » chez les narratrices de Redonnet et de Darrieussecq.

Les auteures du corpus décrivent le processus par lequel les narratrices dépassent leur naïveté ou leur mauvaise foi et évoluent vers la lucidité et la création de leur propre identité. Les narratrices s'affirment en brisant le silence et en refusant de répéter les mots de leurs « maîtres ». Nous insisterons sur la nécessité de la prise de conscience chez les femmes et sur le besoin de faire éclater le carcan de l'Éternel féminin,²² qui enferme les femmes dans les rôles de mère et d'épouse. Ce n'est qu'en dépassant leur état d'aliénation que les femmes pourront parvenir à adopter une nouvelle identité.

Le quatrième chapitre, « Le corps féminin grotesque en tant que figure de résistance », abordera la question du corps, devenu une préoccupation clé de la pensée et de la littérature féministe contemporaine. Selon la pensée binaire et machiste, les femmes

²¹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, p.94.

²² De Beauvoir explique ce terme dans *Le Deuxième Sexe* de la manière suivante : « quand on ne lui (à la femme) propose pas de but, ou qu'on l'empêche d'en atteindre aucun, qu'on le frustre de sa victoire, sa transcendance tombe vainement dans le passé, c'est-à-dire retombe en immanence ; c'est le sort assigné à la femme dans le patriarcat ». V.1, p.385.

sont réduites à leur corps, qui est présenté comme la « propriété matérielle [de l'homme] ». ²³ Les corps des femmes « s'offrent comme support matériel » ²⁴ au désir de l'homme. Pour décrire comment le corps de la femme est libéré du regard masculin et, par conséquent, de la nécessité de plaire, nous allons nous servir de la théorie de l'abject développée par Julia Kristeva et du carnivalesque de Mikhaïl Bakhtine. Cette approche nous permettra d'interroger les modalités de l'emploi du corps féminin grotesque par Redonnet et par Darrieussecq. Dans « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide », Isabelle Favre affirme que c'est « en combinant le grotesque et le vraisemblable » ²⁵ que Darrieussecq met en scène la marchandisation et la notion d'échange du corps féminin. Chez Darrieussecq et Redonnet, le corps féminin grotesque sert de figure de résistance plutôt que de présenter un pur signe d'abjection.

À l'opposé des textes d'Hélène Cixous et de Luce Irigaray qui célèbrent le corps féminin, le corps est blessé et exploité chez Redonnet et Darrieussecq. Dans *Splendid Hôtel*, Redonnet représente le corps féminin à travers les catastrophes s'abattant sur l'hôtel, qui sert de symbole du corps féminin. ²⁶ L'hôtel est décrit comme un corps « hystérisé et totalement dérégulé ». ²⁷ Par ailleurs, dans *Forever Valley*, le corps de la femme est utilisé à des fins sexuelles. La narratrice devient une prostituée qui échange son corps contre de l'argent. Cette notion de marchandisation du corps de la femme est évoquée aussi chez Darrieussecq. La transformation physique est à la base de son roman

²³ Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, p.34.

²⁴ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, p.181.

²⁵ Isabelle Favre, « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide », p.166.

²⁶ Katarzyna Kotowska, « Entre le journal intime et le monologue corporel *Splendid Hôtel* de Marie Redonnet », p.92.

²⁷ Marie Darrieussecq : « Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire », p.178.

Truismes. La narratrice de ce roman, qui était un objet d'échange sexuel et politique, arrive à l'agentivité, mais d'une façon grotesque : sous la figure d'une truie. En comparant l'image de la femme en tant que truie avec un autre animal femelle, la girafe Hedwige du roman *La Girafe* de Marie Nimier, on apercevra mieux les enjeux de l'emploi de l'animal femelle dans le roman féminin contemporain.

Les enjeux socioculturels associés à la construction de l'identité d'une classe sociale, trouvent leur fondement dans les rapports de pouvoir. À partir de plusieurs mises en scène, nous analyserons le silence féminin, qui trouve ses origines dans les relations de pouvoir, et nous nous pencherons sur les moyens de briser ce silence. Nous examinerons la façon dont la femme tente de se connaître et de se définir par rapport à elle-même et par rapport à l'homme. Notre thèse dévoile le processus de l'exclusion des femmes et les défis qui freinent l'accès à l'écriture. Elle explore également des stratégies employées par les femmes pour surmonter le silence qui leur est imposé. C'est en brisant ce silence que les héroïnes peuvent devenir lucides, agentes et sujets de leur propre discours, ce qui aboutit à la construction d'une identité plus stable.

Ce qui nous intéresse le plus dans cette étude, c'est la représentation des mécanismes de transformation de l'image de la femme. Après la prise de conscience, la femme naïve, objet et victime, trouve sa voix et se constitue en tant que sujet lucide et agent. En dépassant les principes de la pensée binaire et de l'idéologie de la supériorité masculine, la femme arrive à s'affranchir de son statut d'aliénée. Cette reconstruction identitaire est le résultat d'une prise de parole engagée au sein d'une littérature qui est en évolution perpétuelle. L'exploration de cette nouvelle identité collective dans les textes

choisis passe par la reconstruction de l'identité de la narratrice individuelle dans les romans du corpus. Cela souligne l'idée que l'identité n'est pas figée mais en continuelle évolution.

On pourrait affirmer que la littérature sert de moyen pour présenter un témoignage des difficultés langagières et identitaires de celles et ceux qui sont laissés pour compte en marge de la société. Notre thèse présente une nouvelle contribution à cette problématique en examinant le corpus littéraire dans l'optique d'une reprise et d'un détournement féministe de la figure de la femme naïve. Ces nouvelles voix féminines mettent en valeur l'évolution de la condition féminine, qu'on arrive à mieux saisir à la lumière des écrits des théoriciennes et des auteures féministes. La figure de la « femme naïve » s'avère intéressante pour les contemporaines car elle introduit la possibilité d'une certaine « essence de la femme » à l'encontre de l'image réactionnaire de « l'éternel féminin ». Cet état « naïf » précéderait la déformation de la femme par le système patriarcal. L'essentialisme stratégique qui sous-tend la reprise de la femme naïve comme lieu commun littéraire dans les romans que nous étudierons permet à leurs auteures de répondre à une longue tradition romanesque et de commencer à déplacer les enjeux de cette tradition.

Le choix d'une femme naïve comme narratrice chez ces auteures permet de créer un dialogue avec la figure de la femme naïve dans le roman réaliste traditionnel. Cette production littéraire joue un rôle important dans la mesure où elle encourage une prise de conscience et une transformation substantielle dans la représentation de la condition féminine. Nous constatons que, malgré l'évolution de l'expression des voix féminines, il

reste encore un long chemin à parcourir. À la lumière de l'état actuel de la condition féminine– avec les injustices qui existent toujours entre les classes de sexe – on ne peut que constater à quel point cette étude est pertinente et nécessaire.

Chapitre 1 : L'Aliénation et la naïveté de la femme dans la tradition du roman français

Dans une situation désespérée comparable à celle des serfs et des esclaves, les femmes ont le « choix » entre être des fugitives et essayer d'échapper à leur classe et/ou de renégocier quotidiennement, terme à terme, le contrat social.

Monique Wittig, *La Pensée Straight*, p.13.

[F]emme-enfant est un pléonasme : l'enfant est une métaphore de la femme, si bizarre que cela paraisse. Sans cesse comparée par les savants soit au sauvage, soit à l'enfant, éternelle mineure selon le Code Napoléon, la femme est, plus précisément (on peut le lire dans Schopenhauer, Darwin, Lombroso surtout) un adulte non fini, arrêté en cours d'évolution – ou si l'on préfère, cet être paradoxal, un enfant adulte.

Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, p.149-150.

L'accès à la langue et à l'écriture a été difficile pour les auteures femmes pendant des siècles. Michelle Perrot, historienne et féministe française, affirme cette réalité dans l'introduction de son ouvrage, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*. Elle écrit : « Au commencement était le Verbe, mais le Verbe était Dieu et Homme. Le silence est l'ordinaire des femmes. Il convient à leur position seconde et subordonnée ».²⁸ D'après elle, le silence est « un commandement réitéré à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre ».²⁹ Point n'est besoin de s'interroger

²⁸ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, p.I.

²⁹ *Ibid*, p.I.

sur les effets négatifs de la privation de la plume et de la « parole publique ».³⁰ C'est pourquoi la femme reste longtemps muette sous l'autorité masculine. En effet le silence « était à la fois discipline du monde, des familles et des corps, règle politique, sociale, familiale [...] [et] personnelle ».³¹ Ce silence imposé à la femme donne finalement sa place à un emploi politique de la langue, notamment par le biais de la littérature, par la démonstration des rapports de force symbolique entre la classe des hommes et celle des femmes. Ce changement constituera une des préoccupations principales de notre étude.

Comment pouvons-nous nous parler en utilisant la langue de la classe dominante? L'acte d'écrire peut offrir à la femme un moyen de revendiquer sa place et de faire entendre sa voix tenue en sourdine. Pour affirmer sa subjectivité et son histoire, après une prise de conscience décisive, la femme doit agir pour retrouver son identité en se transformant d'objet en sujet parlant. L'affirmation de l'identité féminine peut se faire par une résistance symbolique se manifestant de façon subtile ou directe.

Notre réflexion sur la question de l'aliénation de la femme s'inscrit dans une perspective sociologique, politique et littéraire. Cette étude s'appuiera sur les idées de Beauvoir sur les femmes et de Marx sur l'aliénation de la classe du prolétariat et sur la nécessité d'abolir l'inégalité sociale. Dans ses écrits des années 1970 et après, en s'inspirant des théories de Marx, Monique Wittig considère la femme et l'homme comme deux classes séparées et elle développe une analyse féministe originale à partir de cette division entre deux « classes » de sexe. Les romans réalistes et postmodernes de notre corpus donneront une illustration puissante de l'aliénation féminine dans la société

³⁰ *Ibid*, p.256.

³¹ *Ibid*, p.II.

patriarcale et capitaliste de la France du vingtième siècle. Pendant cette époque, une production importante de nouveaux textes fournit une représentation de la femme comme plus autonome et plus agente. En fait, cette nouvelle phase est liée à la lutte féminine pour prendre la parole.

Avant d'entrer dans la première étape de notre recherche, il s'avère indispensable de définir les termes théoriques que nous appliquerons dans notre analyse. Dans ce chapitre, nous allons présenter les concepts théoriques qui guideront l'analyse des romans choisis. Nous nous servirons avant tout des théories de Beauvoir et de Wittig portant sur « la femme » pour aborder ce corpus. Ensuite, nous analyserons les deux romans *La Religieuse* de Diderot et *La vie de Marianne* de Marivaux, exemples classiques du roman au féminin présentant une jeune femme naïve qui raconte son histoire à la première personne. Cette discussion nous permettra d'étudier la situation de la femme au siècle des Lumières, époque où le roman commence à s'imposer comme un grand genre littéraire. À cet égard, il est important de noter que le roman épistolaire et le roman à la première personne sont des formes romanesques privilégiées au dix-huitième siècle. Le roman épistolaire met souvent en scène des femmes naïves et victimes. Dans *La Religieuse* et *La vie de Marianne*, Diderot et Marivaux créent des personnages féminins jeunes, Suzanne³² et Marianne,³³ qui incarnent la jeune femme naïve et vulnérable. Comme on va le voir plus tard dans ce chapitre, Balzac³⁴ continuera cette pratique en décrivant ses personnages

³² L'héroïne de Diderot dans *La Religieuse*.

³³ L'héroïne de Marivaux dans *La vie de Marianne*.

³⁴ On a choisi Balzac comme un représentant du réalisme masculin au dix-neuvième siècle, parce qu'il est le précurseur de ce mouvement et qu'il a publié *La Comédie Humaine*, œuvre magistrale et influente comportant 90 romans et nouvelles. La critique le considère, d'une façon générale, comme le « père » du roman réaliste en France.

féminins à travers des regards masculins qui les réduisent à des stéréotypes. Le roman sentimental « frivole » et « féminin » du dix-huitième cède au réalisme « sérieux » et « masculin »³⁵ au début du dix-neuvième siècle. Dans les romans de ces trois auteurs, les femmes sont plutôt victimes de leur condition sociale. Certaines d'entre elles, comme Ursule Mirouët, peuvent s'échapper de cette situation et d'autres – en fait, la plupart – sont obligées de finir leur vie dans un malheur éternel, comme Eugénie Grandet et Flore dans *La Rabouilleuse*.

1.1 L'Aliénation et les théoriciennes féministes matérialistes

Selon l'étymologie latine, *aliéné* veut dire étranger. Cette étrangeté se divise en trois catégories : « étrangeté au monde, aux autres [et] étrangeté à soi »³⁶. Nous sommes aliénés quand le monde autour de nous est si étrange que nous ne pouvons pas nous y installer. Notre impuissance d'y vivre est un signe de cette étrangeté. Nous sommes aliénés lorsque nous perdons le contrôle de notre vie si nous vivons sous la tutelle de quelqu'un d'autre, comme dans la société capitaliste et patriarcale. Ayant l'impression de l'impossibilité d'être nous-mêmes, nous devenons quelqu'un(e) d'autre. Dans *Du Contrat social*, Rousseau déclare que « tous étant nés égaux et libres n'aliènent leur liberté que pour leur utilité ».³⁷ Donc se placer soi-même ou sa fortune sous l'empire et la puissance d'autrui nous conduit vers l'aliénation.

³⁵ Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes* ; voir surtout Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

³⁶ Nicolas Grimaldi, *Aliénation et Liberté*, p.10.

³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social*, Livre I, ch.2, p.109.

L'aliénation dérive de la « différence entre ce que nous sommes et ce que nous espérons, entre ce que nous avons et ce que nous désirons ».³⁸ Cette différence qui existe entre ces deux modes d'existence forme le principe de l'aliénation. Il s'agit d'un conflit entre le réel et l'irréel, entre l'état actuel et « l'imagination » d'une utopie espérée. Cela concerne le « désir » d'inventer un autre mode de vie à l'opposé de ce qu'on vit actuellement. Notre satisfaction, notre possession absolue de notre vie et notre bien ne se réalisent que dans la liberté. Donc, la liberté d'agir nous fait sortir de la situation « d'aliénée ».

La notion de l'aliénation, qui a souvent servi d'outil clé de la pensée contemporaine,³⁹ trouve ses fondements dans le droit et dans la loi. On dit que quelque chose est « aliéné » lorsqu'on n'en a pas la jouissance ni la possession complète. La notion d'aliénation a été également utilisée par des critiques féministes pour décrire la condition féminine durant des siècles. Il s'agit d'une des problématiques importantes que nous nous proposons d'étudier dans cette thèse.

1.1.1. Simone de Beauvoir et sa vision critique du destin de la femme sous le patriarcat

Lorsqu'on étudie le Mouvement de libération des femmes en France, Simone de Beauvoir est reconnue l'une des précurseuses du féminisme contemporain, voire la mère du mouvement féministe. *Le Deuxième Sexe*, son long essai philosophique portant sur la question de la femme, est considéré comme l'ouvrage de base et le point de départ des

³⁸ Nicolas Grimaldi, *Philosophie, aliénation et liberté*, p.14.

³⁹ Par exemple dans la pensée de Lucien Goldmann, de George Lukács et des féministes comme Wittig.

réflexions de la nouvelle génération qui va créer des théories féministes post-modernes. Beauvoir encourage les femmes à sortir de leur immanence en abandonnant leurs rôles traditionnels, ceux de mère et d'épouse. Les notions de l'immanence de la femme et de la transcendance de l'homme sont bien expliquées dans *Le Deuxième Sexe* de la manière suivante :

La vocation du mâle, c'est l'action ; il lui faut produire, combattre, créer, progresser, se dépasser vers la totalité de l'univers et l'infinité de l'avenir ; mais le mariage traditionnel n'invite pas la femme à se transcender avec lui ; il la confine dans l'immanence. Elle ne peut donc rien se proposer d'autre que d'édifier une vie équilibrée où le présent prolongeant le passé échappe aux menaces du lendemain, c'est-à-dire précisément d'édifier un bonheur.⁴⁰

D'après Beauvoir, c'est en s'intégrant à la société et en travaillant que les femmes pourraient arriver à l'indépendance économique et, par conséquent, à l'agentivité et à l'émancipation. Le rôle du langage et de l'inconscient féminin dans la libération des femmes n'est pas considéré dans la philosophie de Beauvoir, qui exprime des réticences à l'égard de la psychanalyse. Elle ne veut pas que les femmes deviennent comme les hommes. Elle tient à ce qu'elles aient des droits égaux à ceux des hommes. Pour créer cette égalité des sexes, on doit changer ce monde et cette civilisation dominés par les hommes. Beauvoir ne croit pas à la similitude des sexes. Elle voit la femme plutôt comme “ *singular and universal at the same time* ”.⁴¹ La théorie de « l'universel singulier » renvoie à la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre, le conjoint et collaborateur de Beauvoir. Il affirme que chaque personne est un produit de son histoire et qu'en même

⁴⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, V.2, p.228.

⁴¹ Alice Jardine, *Interview with Simone de Beauvoir*, p.227.

temps elle est une productrice de sa propre histoire⁴². Donc, « universel » est toujours « singulier » et vice versa. Sartre dans *Critique de la raison dialectique* écrit :

C'est qu'un homme n'est jamais un individu ; il vaudrait mieux l'appeler universel singulier : totalisé, et par là-même universalisé par son époque, il la retotalise en se reproduisant en elle comme singularité. Universel par l'universalité singulière de l'histoire humaine, singulier par la singularité universalisante de ses projets, il réclame d'être étudié simultanément par les deux bouts.⁴³

Par contre, socialement, la femme est le deuxième sexe, l'Autre.⁴⁴ Les valeurs symboliques⁴⁵ attribuées à chacun des sexes dans la pensée traditionnelle basée sur des oppositions binaires, trouvent leurs origines dans la culture et la tradition patriarcales. De Beauvoir explique cette même notion de la manière suivante :

L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui; elle n'est pas considérée comme un être autonome. [...] Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre.⁴⁶

Les hommes sont considérés comme des êtres humains et les femmes restent invisibles. Il y a une relation de subordination qui exclut les femmes du genre humain. Beauvoir décrit bien la condition, la dégradation et la perte de l'identité féminines, leur aliénation et leur subordination absolues dans cette société déshumanisée et patriarcale.

Dans *Le Deuxième Sexe*, de Beauvoir écrit que : « [...] la femme est un produit élaboré par la civilisation ».⁴⁷ De Beauvoir, comme Marx, nous propose la création d'une société dans laquelle l'égalité existe entre les classes sociales. En s'appuyant sur

⁴² Oxford, *A Dictionary of Critical Theory*.

⁴³ Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique II*, p.29.

⁴⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.1, p.15.

⁴⁵ Dans le système patriarcal, toutes les valeurs sont attribuées à l'homme et tous les défauts à la femme. Par exemple l'activité et la domination aux hommes et la passivité et la subordination aux femmes.

⁴⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.1, p.15.

⁴⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.II, p.569.

l'existentialisme de Sartre avec son idée clé que l'homme se constitue en tant que sujet par ses actes, de Beauvoir refuse une essence figée pour la femme. En supprimant Dieu et par conséquent le destin, l'homme, ainsi que la femme, se font par leurs actes. C'est de la même manière que la femme, en tant qu'être humain, se rend responsable par ses choix, mais sous l'influence du patriarcat, les femmes sont poussées à opter pour la mauvaise foi.

En 1949, Simone de Beauvoir vise à détruire le mythe de la féminité.

On ne naît pas femme, on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin.⁴⁸

D'après Beauvoir, la femme a subi une double oppression : celle au sein de la société et celle au foyer. L'émancipation féminine est seulement possible dans « un monde socialiste ».⁴⁹ Aliénée du milieu social, le travail de la femme n'est pas reconnu par la collectivité ; elle n'a pas un rôle producteur et par conséquent elle est un individu « subordonn[é], secondaire, parasite ».⁵⁰ Limitée aux rôles de la reproductrice et de la servante, elle n'a pas la même dignité que l'homme.

1.1.2 Monique Wittig et les classes de sexe : une écriture de combat

Monique Wittig est reconnue comme l'une des théoriciennes et penseuses féministes matérialistes et radicales clé de la seconde moitié du vingtième siècle, l'une des auteures les plus importantes de ce mouvement. Elle a lutté pour l'émancipation des

⁴⁸ *Ibid*, p.15.

⁴⁹ *Ibid*, p.522.

⁵⁰ *Ibid*, p.247.

femmes à la fois par ses écrits théoriques et par ses idées politiques ainsi qu'à travers ses écrits littéraires. Dans son ouvrage théorique *La Pensée Straight*, Monique Wittig introduit la notion de classes de sexe. Elle considère l'hétérosexualité comme un « régime politique » établi sur « l'esclavagisation des femmes ».⁵¹ Pour résoudre cette condition inégale, similaire à celle des esclaves, Wittig propose que les femmes doivent « échapper à leur classe ».⁵²

Le conflit entre ces deux groupes, entre les femmes et les hommes, crée une lutte sans fin. Pour l'abolir, Wittig propose la destruction des catégories de sexes en tant que classes sociales, y compris dans les domaines politique et philosophique. Elle déclare :

Notre combat vise à supprimer les hommes en tant que classe, au cours d'une lutte de classe politique – non un génocide. Une fois que la classe des hommes aura disparu, les femmes en tant que classe disparaîtront à leur tour, car il n'y a pas d'esclave sans maître.⁵³

Pour Wittig, les classes de sexe sont un produit des rapports sociaux, autrement dit des relations d'exploitation. La classe ou la catégorie des hommes ou des femmes, qui est construite par le système politique oppresseur, peut être changée. Si on accepte deux classes de sexe, ou la différence sexuelle, et qu'on cherche l'égalité au sein de cette différence, on retombera finalement dans le piège du mythe de la féminité. Pour s'en échapper, Wittig lutte pour établir une société sans sexe dans laquelle il n'y aurait ni de hiérarchie ni d'exercice du pouvoir d'un groupe sur un autre.

En développant son analyse de la « classe de sexe », elle a affirmé que l'hétérosexualité est la base de l'oppression de la femme. Wittig écrit :

⁵¹ Monique Wittig, *La Pensée Straight*, p.13.

⁵² *Ibid*, p.13.

⁵³ *Ibid*, p.58.

« L'hétérosexualité est le régime politique sous lequel nous vivons, fondé sur l'esclavagisation des femmes ».⁵⁴ Selon elle, dans ce système basé sur le pouvoir et la domination masculins, les femmes sont opprimées et dominées par les hommes. Lesbienne radicale, elle pense qu'on doit détruire les catégories de sexe parce que toute valorisation de la différence sexuelle comme base de la pensée ne fait que renforcer les notions de supériorité et d'infériorité.

Alors que de Beauvoir, qui est considérée comme l'un des premiers piliers du féminisme moderne, étudie le « patriarcat » qu'elle place à la base des malheurs de la femme, Wittig interroge la catégorie même des sexes. Ces deux classes – celle des hommes et celle des femmes – dépendent l'une de l'autre dans la mesure où l'une ne peut pas exister sans l'autre. Wittig affirme que les lesbiennes forment un groupe à part, car, d'après elle, elles ne sont pas des « femmes ». Pour Wittig, l'hétérosexualité est une « institution politique à l'intérieur du patriarcat ».⁵⁵ Les buts indiqués par les autres féministes comme de Beauvoir ne sont pas suffisants selon Wittig. À côté des changements politiques et économiques qu'elles ont exigés, il doit aussi y avoir une révolution conceptuelle. Wittig écrit que « la transformation des rapports économiques ne suffit pas. Il nous faut opérer une transformation politique des concepts-clés, c'est-à-dire des concepts qui sont stratégiques pour nous ».⁵⁶ Le féminisme différentialiste ou féminisme essentialiste,⁵⁷ qui valorise la « féminité », se concentre plutôt sur une dualité

⁵⁴ *Ibid*, p.11.

⁵⁵ *Ibid*, p.19.

⁵⁶ *Ibid*, p.20.

⁵⁷ En se basant sur la psychanalyse, elles célèbrent le corps et les valeurs féminins, ce qu'on va voir avec Hélène Cixous et Luce Irigaray dans ce chapitre.

de système d'opposition entre les sexes mais Wittig essaie d'abolir et de dépasser ce système binaire.

Pour abolir l'aliénation, Wittig vise à supprimer les notions du genre et du sexe par sa pensée lesbienne. « Les sexes (le genre), la Différence entre les sexes, l'homme, la femme, la race, le Noir, le Blanc, la nature sont au cœur de cet ensemble de paramètres. Et ils ont formé nos concepts, nos lois, nos institutions, notre histoire, notre culture ».⁵⁸ Cette pensée théorique doit mener à un changement politique qui abolira le capitalisme, qui est un régime d'ordre idéologique. Les féministes matérialistes font la même chose que les socialistes dans la mesure où elles visent à lutter contre la division de l'humanité en classes. Comme les socialistes luttent contre les classes sociales, les féministes matérialistes s'opposent aux classes de sexe.

Pour les féministes matérialistes comme Wittig, la valorisation de la différence entre les sexes est un piège. Tant qu'il y aura deux classes, pense-t-elle, il y aura toujours la supériorité de l'une et l'infériorité de l'autre. Tous les régimes basés sur le pouvoir, y compris le capitalisme et le patriarcat, justifient la différence économique et sociale des classes comme « naturelle ». Donc, si la femme accepte cette différence comme naturelle, elle restera ignorante de sa situation et sa destinée. Aliénée et dominée par les hommes, elle ne comprendra pas le système social à cause de l'éducation qu'elle a reçue. Pour Wittig cette domination n'est pas naturelle mais sociale.⁵⁹ La société hétérosexuelle, en créant la catégorie de sexes, s'en sert pour créer un système d'exploitation. Cette société impose aux femmes les travaux domestiques, la reproduction et le fardeau d'élever des

⁵⁸ Monique Wittig, *La Pensée Straight*, p.21.

⁵⁹ Monique Wittig, *La Pensée Straight*, p.38.

enfants. Elle l'explique ainsi dans *La Pensée Straight* : « la catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle qui impose aux femmes l'obligation absolue de la reproduction de 'l'espèce', c'est-à-dire la reproduction de la société hétérosexuelle ».⁶⁰ Cette appropriation du travail, qui est considérée comme naturelle, est comme l'appropriation des ouvriers par la classe dirigeante. Alors, si l'une est sociale, l'autre ne peut pas être naturelle, car elles sont de même nature. Wittig a consacré l'une des parties de son travail à cette maxime clé du féminisme qu'« on ne naît pas femme »⁶¹ pour soutenir que les rapports hiérarchiques entre l'homme et la femme ne sont le résultat de la biologie ni de l'ontologie mais qu'ils trouvent leur origine dans la société patriarcale. Wittig affirme que « c'est l'oppression qui crée le sexe et non l'inverse ».⁶² Ce qui justifie l'oppression d'un groupe sur l'autre, c'est l'idéologie de la différence, que la classe dominante prétend être naturelle. Wittig déclare que les femmes sont liées à leur mari par un contrat de mariage comme celui qui joint l'employeur et l'ouvrier. Ce contrat attribue aux femmes les devoirs et un travail non payé.⁶³ C'est une subordination complète à un homme ; ce contrat fait d'une femme un être dépendant, « un être sexuel »,⁶⁴ un objet pour l'amusement des hommes. Nous verrons dans les chapitres suivants que c'est effectivement le cas dans les romans de Darrieussecq et de Rochefort avec la représentation de l'aliénation de leurs héroïnes. La dégradation de la place de la femme qui fait d'elle une sorte d'esclave est le résultat de l'existence des classes sociales.

⁶⁰ *Ibid*, p.46.

⁶¹ *Ibid*, p.51.

⁶² *Ibid*, p.42.

⁶³ *Ibid*, p.39.

⁶⁴ *Ibid*, p.40.

Les féministes matérialistes refusent de voir les femmes comme un groupe naturel.⁶⁵ Elles mettent en question la notion et le mythe de la féminité analysés par de Beauvoir. Dans les années 1970, Wittig lutte pour abolir la classe de sexe. Pour elle, la catégorie de sexe est une catégorie politique et la conséquence d'une relation sociale d'exploitation. Donc, si sa logique est dénoncée et exposée au grand jour, elle ne peut pas durer pour toujours.

Ses écrits deviennent un instrument de guerre. Dans *Les Guérillères*, son épopée féministe parue en 1969, l'auteure utilise le pronom ELLES contre l'universalisation du masculin. Pour appuyer la puissance féminine et pour accorder une omniprésence aux femmes, plusieurs pages de son œuvre présentent de longues listes de noms féminins qui sont écrits en majuscules. Dans ce texte expérimental, Wittig dépeint l'apparition d'une société posthétérosexuelle où la destruction de l'institution et du langage patriarcal a lieu dans une communauté féminine. Elle essaie de faire entendre des voix féminines qui ont été étouffées et oubliées par le patriarcat. Dans *Les Guérillères*, pour faire sortir les femmes de leur statut aliéné, “ *Wittig's narrator urges women to remember a pre-patriarchal time when they were strong and free* ”.⁶⁶ La narratrice affirme : « tu dis qu'il n'y a pas de mots pour décrire ce temps, tu dis qu'il n'existe pas. Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente ».⁶⁷ Pour intégrer les femmes à l'histoire, Wittig essaie de leur attribuer une place. Elle affirme que le langage est « le premier accord entre les êtres humains, ce qui fait d'eux des êtres humains et des êtres

⁶⁵ Christine Delphy, « Pour un féminisme matérialiste », *L'Arc*, n.6.

⁶⁶ Susan Knutson, *Narrative in the Feminine*, pp.199-200.

⁶⁷ Monique Wittig, *les Guérillères*, pp.126-7.

sociaux ». ⁶⁸ C'est pourquoi il ne doit appartenir à aucune des classes de sexe. Wittig, sans créer un langage spécifique aux femmes, tente de changer ce langage sexiste. Par exemple, le terme « Les Guérillères » est un néologisme créé par la fusion des deux mots « guerrière » et « guerilla ». Dans ce livre, les femmes sont les héroïnes et elles sont représentées par le « O » qui devient leur symbole de façon quelque peu ironique ⁶⁹. Dans la pensée binaire de Freud à laquelle cet « O » fait référence en partie, l'organe sexuel de la femme est présenté comme un zéro, comme un vide, un manque par rapport à l'organe sexuel masculin. On peut dire que Wittig change le zéro en un cercle, forme préférée de la mythologie, pour désigner la stabilité et le pouvoir féminin. La société de femmes qu'elle présente est une utopie, un futur combat révolutionnaire entre les sexes contre la règle ainsi que contre le langage patriarcal. Ce triomphe ne pourra avoir lieu qu'après une guerre révolutionnaire :

Elles disent que celles qui revendiquent un langage nouveau apprennent d'abord la violence. Elles disent que celles qui veulent transformer le monde s'emparent avant tout des fusils. Elles disent qu'elles partent de zéro. Elles disent que c'est un monde nouveau qui commence. ⁷⁰

C'est une guerre contre l'aliénation, l'appropriation et l'oppression des femmes. Selon elle, encore une fois, la seule solution demeure la destruction de la classe de sexe. Nous reviendrons à la question du langage avec *Les Stances à Sophie* de Rochefort dans le chapitre suivant. La disparition de la classe de sexe est inspirée par les idées que Karl Marx formule sur l'organisation sociale, ce qu'on étudiera dans la partie suivante.

⁶⁸ Monique Wittig, *La Pensée Straight*, p.78.

⁶⁹ Nous allons parler de l'ironie dans le deuxième chapitre.

⁷⁰ Monique Wittig, *Les Guérillères*, pp.120-121.

1.2 Marx et l'idée du travailleur aliéné du produit de son travail

Karl Marx a reconnu la condition de l'aliénation chez les travailleurs dans les années 1840. Il a passé le reste de sa vie à développer ses théories économiques. Une expression détaillée des idées de Marx se trouve dans *Les Manuscrits économique-philosophiques de 1844*. Il a décrit, dans sa théorie de l'aliénation, par quels processus notre activité de travail devient étrangère et cruelle pour nous et quels seront les effets de cette situation sur notre corps et notre esprit.⁷¹ L'aliénation que décrit Marx est la conséquence d'un système économique qui gouverne le monde moderne. Ce système se présente sous le nom du capitalisme. Marx, dans sa théorie, essaie d'expliquer le rapport entre le type de production propre au système capitaliste et le mécontentement social, mental et physique qu'il crée. Autrement dit l'aliénation est une notion avec laquelle on peut expliquer bien des problèmes sociaux qui trouvent leur origine dans la doctrine capitaliste. Grâce à ses analyses précises, Marx espère qu'on comprendra la cause de la misère dans ce monde pour qu'on puisse la supprimer à jamais. Cela ne serait possible qu'en éduquant le peuple et en transformant la structure sociale du capitalisme en celle d'une société socialiste. Selon la notion de la valeur de commodité, les ouvriers sont considérés comme la source la plus importante de valeur. La valeur de commodité sera calculée selon le nombre d'ouvriers utilisés au cours de la production. La force de l'ouvrier ou son travail se transforme en un objet et se place en dehors de lui. Cette aliénation est à la base de la dialectique de Marx.⁷²

⁷¹ Voir Dan Swain, *An Introduction to Marx's Theory*, p.7.

⁷² Dan Swain, *Alienation, an introduction to Marx's theory*, p.13.

Marx explique que l'aliénation est le manque de contrôle des ouvriers sur leur capacité de travail, sur le mécanisme de la production.⁷³ Sous un régime bourgeois, les ouvriers qui n'ont pas le capital doivent vendre leur force et leur temps au capitaliste. La puissance des ouvriers, qui est considérée comme une commodité et qui peut être achetée et vendue, sous le contrôle de quelqu'un d'autre, finit par créer plusieurs dimensions d'aliénation. Ne pas avoir le contrôle d'une partie de la vie et être sous le contrôle d'autrui est un des aspects les plus néfastes de ce système. C'est un concept essentiel pour permettre l'analyse de la situation féminine sous le régime patriarcal, ce sur quoi nous reviendrons.

Les ouvriers font l'expérience de l'aliénation des produits qu'ils ont créés. Ces produits ne leur appartiennent pas et deviennent la propriété du capitaliste. Dans certains cas, ces travailleurs ne peuvent même pas les acheter. La métaphore du « vampire »⁷⁴ est utilisée par Marx dans son *Capital*, pour dépeindre le fonctionnement de ce système. Le fondement de cette doctrine implique une relation d'exploitation. Comme ils n'ont pas d'autorité pour décider et qu'ils doivent se soumettre à l'autorité de leur maître et vendre leur force de travail comme une commodité au capitaliste, les ouvriers ne seront plus sujets, mais objets. La domination et l'exploitation, qui sont la base du système capitaliste, fonctionnent de la même façon dans le régime patriarcal.

La division de la société en deux classes ayant des intérêts opposés aboutit à une inégalité sociale. L'existence d'un groupe dépend de l'exploitation et de la domination de l'autre groupe. Selon Marx, l'exploitation vient toujours de la division entre le peuple et

⁷³ Voir *Introduction à la théorie de Marx*, p.36.

⁷⁴ Marx, *Capital*, Vol I, 1867.

la bourgeoisie. La répartition inéquitable de la richesse et la condition sociale font naître l'aliénation. L'élimination de l'aliénation, pour Marx, aura lieu après la révolution car le maître n'abandonne pas le pouvoir sans se battre.⁷⁵ Nous avons besoin d'une action collective pour retrouver notre dignité humaine et le contrôle sur notre vie.

1.2.1 L'aliénation capitaliste

Comme Nicolas Grimaldi l'explique dans *Philosophie, aliénation et liberté*, l'aliénation peut être d'ordre économique, moral, social ou métaphysique.⁷⁶ D'abord, économiquement, l'ouvrier se laisse facilement abuser et exploiter par son patron car il ne peut pas s'y opposer. Sans argent, il ne peut pas survivre. L'aliénation économique a été bien définie par Marx : si notre existence dépend de notre travail mais que notre travail n'est pas le nôtre, on se retrouve dans un état d'aliénation car notre travail appartient plutôt au patron capitaliste. Dans *Manuscrits de 1844*, Marx affirme qu'« l'objet que le travail produit, son produit, se dresse devant lui comme un être étranger, comme une puissance indépendante du producteur ».⁷⁷

Cette notion se trouve à la base de la pensée de Marx. Une grande augmentation du nombre des ouvriers a divisé la société en deux groupes : les exploités ou les esclaves et les exploités ou les maîtres. Selon Marx, il y a un échange inégal entre ce que le

⁷⁵ " Revolution is, for Marx, an essential part of overcoming alienation. It is through collectively taking action to transform society that people can begin to see the possibilities that alienation denied them. It is through the struggle of ordinary people against their oppression and exploitation that the possibility of a different way of organizing human labour is created.... Class struggle opened up new possibilities for political change.... The ruling class would not give up without a fight." *An Introduction to Marx's Theory*, p.100.

⁷⁶ Nicolas Grimaldi, *Philosophie, aliénation et liberté*, p.132.

⁷⁷ Karl Marx, *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*, p. 109.

travailleur donne et ce qu'il reçoit. D'après lui, « le travail non payé paraît être payé ».⁷⁸ Légalement, il s'agit d'un travail payé, mais, en réalité, c'est de la tromperie. L'aliénation sociale est décrite par Marx comme une servitude secrète. Par exemple, l'ouvrier peut recevoir son salaire qui est censé représenter une semaine de travail, alors que cet argent payé ne représente réellement que trois jours.

Selon le marxisme, le capitalisme nous prive donc de notre liberté et il nous opprime physiquement dans notre corps. Cette oppression matérielle aboutit à une oppression psychologique. Cette force mène à la domination totale des ouvriers. Ainsi, de cette domination totale résulte l'aliénation linguistique et langagière. On fait croire au travailleur qu'il est quelqu'un de faible ou un citoyen de deuxième ordre. C'est aussi le cas du régime patriarcal, la question que nous aborderons plus loin.

Cette aliénation qui nous fait subir la violence nous empêche de découvrir le sens de notre existence. En parlant de l'aliénation, Marx fait appel aux arguments hégéliens concernant le maître face aux esclaves. Selon Marx, les esclaves et les prolétaires connaissent la réalité en fonction de la nature, mais l'idéologie nous fait prendre pour la nature un système qui a été créé par les hommes. La réalité de la vie et de l'histoire humaine, cette idéologie capitaliste, leur demeure cachée. Bien qu'ils soient vivants et qu'ils participent à la même histoire que les autres, ils y restent étrangers et voici leur aliénation.

L'aliénation s'aggrave sous le capitalisme à cause du problème de l'argent qui s'y introduit. Avant tout, le capitalisme est historiquement contemporain de la naissance des

⁷⁸ Karl Marx, *Salaire, prix et plus-value*, p.514.

manufactures,⁷⁹ du développement du machinisme et de la création des grandes industries.⁸⁰ La condition nécessaire et suffisante pour la structure capitaliste est la division de la société en deux classes. L'une est « un groupe d'acheteurs, possesseurs de la terre, des usines, des matières premières, des moyens de subsistance », ce qui signifie le « capital », et l'autre, qui se place en dessous de la première, est « un groupe de vendeurs qui n'ont rien d'autre à vendre que leur force de travail, leurs bras et leur cerveau ».⁸¹ Cette disposition du capital par le premier groupe cause la subordination du deuxième groupe. Ce capital peut être transformé en instruments et en matières primitives. C'est ainsi que les uns deviennent *étrangers* aux autres, *aliénés* dans leur milieu. En vendant leur temps et leur force, ils deviennent étrangers à eux-mêmes. Comme Marx l'explique dans *Travail, salarié et capital*, l'ouvrier fait partie des instruments de travail, de la même façon que les machines et la matière première.⁸² C'est pourquoi son travail devient étranger pour lui ; comme l'explique Marx, plus le travailleur travaille, plus le capitaliste procure la « plus-value », ce qui le rend plus riche et plus fort pour aliéner les autres.

1.2.2 La condition de la femme dans la société capitaliste

La situation des femmes est l'une des problématiques essentielles de la question sociale dans chaque système politique. Alors, dans la société capitaliste, le travail des hommes qui possèdent le bénéfice financier est considéré comme l'essentiel et celui des

⁷⁹ Marx-Engels, *L'idéologie allemande*, pp.63-64.

⁸⁰ *Ibid*, pp.70-72.

⁸¹ Marx, *Salaire, prix et plus-value*, p.509.

⁸² Marx, *Travail, salarié et capital*, pp.203-204.

femmes, qui est limité aux travaux domestiques, est supplémentaire. En tant que moyen de reproduction, la femme n'est qu'une propriété de l'homme dans ce système. À cet égard, le contrat de mariage peut être considéré comme un contrat de travail « privé de protection sociale et juridique, (pas de salaire ni de vacance) ». ⁸³ N'étant pas socialement actives ni productives, si elles restent à la maison, les femmes sont considérées inférieures dans la société capitaliste.

La dégradation féminine continue jusqu'au point qu'on considère les femmes comme de la marchandise. L'oppression sexuelle peut être expliquée en tant que reflet du pouvoir masculin d'origine économique et politique. Le regard sexuel posé sur la femme reflète une autre vérité, celle de « l'échange économique-sexuel », ⁸⁴ que l'on peut rapprocher de la prostitution. ⁸⁵ En tant que produit d'échange, même si dans le cas du mariage, ce sont les hommes, soit les chefs de tribu soit ceux de la famille, qui décident la destinée féminine. La fidélité de la femme est nécessaire pour garantir le passage des fortunes aux enfants légitimes du même père.

Dans cette société où tout est organisé autour de l'argent, la vente des services sexuels semble normale. Il n'est donc pas étonnant que les femmes participent à des rapports sexuels souvent pour des raisons financières et non sentimentales. C'est le rapport d'argent qui reste la base des rapports entre les sexes, ce que Karl Marx et Friedrich Engels affirment dans *Le Manifeste du Parti communiste* en condamnant la bourgeoisie et le capitalisme comme les sources de ce problème social. Donc, l'homme

⁸³ Chossat, Michèle Aline, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun : le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, p.20.

⁸⁴ Gail Pheterson, *Le prisme de la prostitution*, p. 12.

⁸⁵ On va voir plus loin dans mon corpus la discussion de la prostitution qui est liée à la notion du corps de la femme. Cette vérité sociale n'est pas l'invention de la société capitaliste.

qui gagne de l'argent représente la bourgeoisie et la femme, qui doit se soumettre à l'autorité et à la volonté masculines, le prolétariat. La justification de ce classement passe par les nécessités économiques dans une échelle familiale ou bien sociale.

Selon Marx et Engels, les femmes, comme les ouvriers, sont victimes de ce régime social. Elles sont exploitées et opprimées. Marx est convaincu que l'émancipation féminine sera possible seulement après un changement de système. On doit abolir toute inégalité entre les classes sociales pour que tout le monde puisse vivre dans un milieu sans exploitation. D'après Marx, l'égalité économique et sociale n'est possible qu'avec le communisme, c'est-à-dire le gouvernement de la société par les ouvriers dans lequel la notion de propriété privée sera abolie et où aucun groupe n'aura l'avantage. Cette transformation sociale sera atteinte par la participation de l'autre moitié de la société : les femmes. Il faut que les femmes et les hommes soient égaux pas seulement devant la loi mais aussi en pratique. La supériorité masculine restera inévitable dans les régimes où la notion de classe existe, ce qui cause la différence et la dépendance de l'une à l'autre.

De plus, dans *La Situation de la classe ouvrière en Angleterre en 1844*, Engels décrit le statut social, politique et économique de la femme dans la société moderne. Il affirme qu'une période matriarcale a précédé l'existence du patriarcat. Avec le remplacement de la société matriarcale par la société patriarcale, selon Engels, les hommes ont pris le pouvoir. Marx soutient que le fondement de la famille bourgeoise est le capital et le gain privé. Comme les hommes procurent les nécessités de la vie et que les femmes sont limitées aux travaux domestiques, les hommes sont les « maîtres ». En tant que producteur et chef économique, le travail de l'homme peut lui fournir un statut social

important, tandis que la vie de la femme est typiquement limitée aux tâches ménagères et au devoir de reproduction, qui ne lui assurent pas la même dignité que celle de l'homme.

Étant donné leur manque d'accès au capital, au marché du travail, à l'indépendance financière et au droit légal d'être propriétaires de leurs biens, les femmes restent sous la tutelle et sous l'exploitation privée d'un homme, que ce soit le père ou le mari. C'est avec la réalisation du régime socialiste qu'on pourrait abolir toutes les limitations des droits de la femme dans tous les domaines et mettre fin à son exploitation. Le socialisme pourrait créer une condition dans laquelle les travailleurs pourraient construire leur propre vie sans que le système impose une division en classes. La notion de la classe sociale, chez Marx, se limite au domaine du travail et n'inclut ni le travail des femmes au foyer ni les relations individuelles et sentimentales entre la classe dominante et la classe dominée dans la sphère privée. Le marxisme met en valeur plutôt la lutte des classes et pas celle des genres, lutte qui n'a d'autre base que l'économie. Il serait pertinent de mentionner que, quoique Marx ait influencé plusieurs féministes, ses travaux comportent une certaine lacune en ce qui concerne une analyse critique du sexisme parmi la classe des ouvriers.

Dans « Pour une théorie générale de l'exploitation »⁸⁶ Christine Delphy refuse complètement la théorie de la plus-value. Les théoriciennes féministes socialistes,⁸⁷ en

⁸⁶ Christine Delphy, « Pour une théorie générale de l'exploitation. I : En finir avec la théorie de la plus-value », *Mouvements*, pp.69-78.

Christine Delphy, « Pour une théorie générale de l'exploitation. II. Repartir du bon pied », *Mouvements*, pp.97-106.

⁸⁷ Voir Lise Vogel, *Marxism and Oppression of Women : Toward a Unitary Theory*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1983 et Margaret Benston "The Political Economy of Woman's Liberation", *Monthly Review*, vol.21, no.7 (décembre), 1969.

examinant « le travail domestique et la reproduction sociale », ⁸⁸ ont essayé de modifier l'analyse du capitalisme et du marxisme et d'unifier théoriquement leur travail à celui de Marx en s'appuyant sur la nature de l'exploitation et de l'oppression à l'œuvre dans ce système. Dans *Class Struggle and Women's Liberation*, Tony Cliff écrit :

Pour le féminisme, la division fondamentale de la société est celle entre les hommes et les femmes [...] Pour le marxisme, par contraste, l'antagonisme social le plus important se situe entre les classes et non entre les sexes [...] Il n'y a pas de réconciliation possible entre ces deux positions, même si ces dernières années des « féministes socialistes » ont tenté de les rapprocher. ⁸⁹

Il est indispensable de noter que la division de la société en deux classes, soit dans le système patriarcal, soit dans celui du capitalisme, cause la hiérarchie et par conséquent l'idée de la supériorité d'une classe sur l'autre. Marx et Wittig, chacun à son tour, essaient de supprimer cette notion en vue de faire disparaître l'aliénation. Dans la partie suivante, nous allons étudier les idées de deux critiques marxistes bien connus pour faire un lien entre les idées de Marx et celles des féministes et pour examiner la conception de la femme en tant que classe.

1.3. Lucien Goldmann et George Lukács: La sociologie de la littérature et de la culture

Lucien Goldmann est reconnu comme l'un des philosophes et sociologues français du vingtième siècle qui ont développé une méthodologie marxiste pour étudier la littérature. Dans tous les ouvrages de Goldmann, l'axe principal est l'analyse théorique de la société capitaliste contemporaine et l'utilisation de la méthode marxiste pour

⁸⁸ Abigail Bakan, « Marxisme et féminisme, une dissonance épistémologique », www.revueperiode.net/marxisme-et-feminisme-une-dissonance-epistemologique/.

⁸⁹ Tony Cliff, *Class Struggle and Women's Liberation*, p.7.

interpréter la littérature. L'analyse de la relation entre le roman et la société capitaliste est l'une des bases les plus importantes de la critique littéraire de Goldmann. Sa sociologie du roman ou, pour mieux dire, de la littérature met en relief l'importance des conditions sociales de la création littéraire. Selon la pensée marxiste, toutes les créations intellectuelles, artistiques et littéraires sont en relation directe avec la structure sociale de leur époque. D'après Goldmann, tout comme pour d'autres sociologues marxistes, la littérature est « un produit social ».⁹⁰ Pour la comprendre, il faut d'abord la placer et l'examiner dans le cadre historique et social de son temps. Goldmann, dans *Recherches dialectiques*, explique cette idée de la manière suivante :

En principe, la religion, la morale, l'art, la littérature ne sont ni des réalités autonomes, indépendantes de la vie économique, ni de simples reflets de celle-ci. Ils tendent cependant dans le monde capitaliste à le devenir au fur et à mesure que leur authenticité se trouve vidée de l'intérieur grâce à l'apparition d'un ensemble économique autonome qui tend à s'emparer de manière exclusive de toutes les manifestations de la vie humaine.⁹¹

Goldmann s'appuie sur les principes du structuralisme génétique⁹² afin de développer une recherche expérimentale. L'hypothèse de base de cette méthode d'approche littéraire est bien expliquée de la manière suivante : « Tout comportement humain est une tentative de donner une réponse significative à une situation donnée et par cela de créer un équilibre entre le sujet de l'action et l'objet sur lequel elle a lieu. »⁹³ Il y a une action réciproque entre le sujet et l'objet. L'objet, la situation sociale, se définit par le

⁹⁰ Mary Evans, *Lucien Goldmann : An Introduction*, p.11.

⁹¹ Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, p.68.

⁹² « Le structuralisme génétique est une idéologie, une conception du monde qui est indiscutablement celle du matérialisme dialectique, mais il est avant tout un guide méthodologique d'approche de l'œuvre. [...] Le structuralisme génétique se propose par principe d'aller le plus loin possible dans le sens historique et individuel, considérant que c'est l'essence même de la méthode positive et l'étude de l'histoire » Jean-Louis Ferrier, *Le Structuralisme génétique : L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, pp.123,126.

⁹³ *Ibid*, p.124.

résultat du fonctionnement des êtres humains, autrement dit le sujet, mais ce qui forme la qualité des actes et la faculté de penser du sujet est le résultat de la transformation historique de la société, ou de l'objet.⁹⁴ Le concept de « totalité », établi par Hegel, forme la base de la pensée de Goldmann. Pour lui, toutes les études culturelles et littéraires doivent être situées dans l'ensemble du système social. Comme un point de départ, il est nécessaire d'analyser l'œuvre littéraire en fonction de son rôle social. Goldmann voit un rapport très étroit entre la structure et le contenu de l'œuvre et ceux de la société.

Pour Goldmann, l'art est surtout un reflet ou une image de la vie et de la réalité sociale. Il n'est donc point étonnant que les critiques marxistes comme Goldmann ou George Lukács favorisent souvent le roman réaliste. On se souvient de la définition du roman réaliste rendue célèbre par Stendhal, qui compare le roman à un « miroir ». Comme le propose Stendhal, le romancier nous fait voir l'image de la réalité dans son monde imaginaire. Une représentation d'une vision réelle du monde est considérée comme l'une des caractéristiques de la valeur de l'œuvre par Goldmann. Il affirme aborder l'étude de la littérature comme une science objective plutôt qu'un art subjectif.⁹⁵ Il définit le réalisme comme « l'orientation qui crée une structure analogue à la structure essentielle de la réalité sociale dans laquelle l'œuvre a été écrite ».⁹⁶ Le rapport entre l'œuvre littéraire et la structure sociale à laquelle elle appartient est très étroit.

⁹⁴ *Ibid*, p.132.

⁹⁵ James Smith, *Terry Eagleton : A Critical Introduction*, p.39.

⁹⁶ Jean-Louis Ferrier, *Le Structuralisme génétique : L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, p.132.

L'interaction objet-sujet,⁹⁷ l'interaction entre le milieu social et les êtres humains, se manifeste dans les productions intellectuelles et dans la nature des créations littéraires.

Pour affirmer que l'économie de commerce dans une société capitaliste a une influence directe sur toutes les relations sociales, Marx fait appel au terme « fétichisme ».⁹⁸ En utilisant le terme de « réification »,⁹⁹ George Lukács dans *l'Histoire et la conscience de classe* explique la même idée en mettant en relief l'effet des valeurs économiques sur la vie culturelle et intellectuelle de la société. Le concept de « totalité » est aussi développé par Lukács. Selon lui « la totalité concrète est [...] la catégorie fondamentale de la réalité ».¹⁰⁰ L'importance du contenu d'un roman est très significative chez Lukács et d'après lui l'œuvre doit avoir « affaire à des êtres concrets et réels ».¹⁰¹ Lukács explique dans *The Meaning of Contemporary Realism*, que le roman réaliste offre des images « totales » des êtres humains comme des « animaux sociaux », que leur vie personnelle est attachée à l'histoire et à leur milieu social.¹⁰² D'après lui, ce type de roman donne l'occasion à l'auteur de peindre la vie d'une façon plus efficace que d'autres modes d'écriture. En adoptant le roman réaliste en tant que base de leurs écrits, de Beauvoir et Rochefort, deux des auteures de notre corpus, nous racontent l'histoire de leurs héroïnes de façon à mettre en valeur le contexte social dans lequel elles existent.

⁹⁷ *Ibid*, p.132.

⁹⁸ Marx explique cette théorie de la manière suivante : « les produits du cerveau humain semblent être des figures autonomes, douées d'une vie propre, entretenant des rapports les unes avec les autres et avec les humains. Ainsi en va-t-il dans le monde marchand des produits de la main humaine ». Karl Marx, *Le Capital*, p.83.

⁹⁹ « La réification expose le procès de substitution des rapports entre *choses* aux rapports entre *hommes* ». Vincent Charbonnier, *Le problème de la totalité chez Lukács*, p.2.

¹⁰⁰ George Lukács, *Histoire et conscience de la classe : essai de dialectique marxiste*, p.28.

¹⁰¹ Jean-Louis Ferrier, *Le Structuralisme génétique : L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, p.131.

¹⁰² George Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, trad. John et Necke Mander, p.98.

Influencés par Marx, Goldmann et Lukàcs définissent la notion de classe sociale par rapport à la relation spécifique d'un groupe aux moyens de production. Pour Lukàcs, il n'y a que deux classes sociales : les capitalistes et le prolétariat. Goldmann, avec sa vision plus nuancée, voit des groupes distincts au cœur de ces deux classes sociales.¹⁰³ Pour lui, sans doute, la détermination de l'orientation idéologique et de la classe sociale dépend totalement de la situation économique. Pour Goldmann, la classe sociale est le fondement des courants littéraires et philosophiques. Cependant, quand l'individu se place dans un cadre économique donné, il appartient à un groupe social et non pas à une classe. Goldmann explique ces deux notions dans *Le Dieu caché* :

Pour qu'un groupe devienne une classe, ses intérêts doivent être orientés, dans le cas d'une classe « révolutionnaire »¹⁰⁴, vers une transformation complète de la structure sociale ou, si c'est une classe « réactionnaire », vers le maintien de la structure sociale actuelle inchangée.¹⁰⁵

Le groupe social, la vision du monde¹⁰⁶ et le travail individuel de l'auteur forment donc les fondements de l'analyse littéraire de Goldmann. C'est ce qu'il appelle « les structures homologues ».¹⁰⁷ Selon Goldmann, chaque œuvre littéraire produite par un génie individuel répond à une idéologie particulière : la vision du monde d'un groupe ou d'une classe sociale spécifique. La vision du monde est « un système de pensée qui, dans certaines conditions, s'impose à un groupe de gens qui se trouve dans des situations

¹⁰³ Mary Evans, *Lucien Goldmann : An Introduction*, p.28.

¹⁰⁴ Goldmann a écrit dans *Le Dieu caché* que « la révolution, c'est l'engagement des individus dans une action qui comporte le risque, le danger d'échec, l'espoir de réussite, mais dans laquelle on joue sa vie ».

¹⁰⁵ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, p.17.

¹⁰⁶ Une vision du monde est un point de vue cohérent et unitaire sur l'ensemble de la réalité et la pensée des individus. Jean-Louis Ferrier, *Le Structuralisme génétique : L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, p.129.

¹⁰⁷ Mary Evans, *Lucien Goldmann : An Introduction*, p.47.

économiques analogues, c'est-à-dire à certaines classes sociales ».¹⁰⁸ L'œuvre littéraire est toujours considérée comme l'expression de la vision du monde d'un sujet transindividuel et collectif dans un monde concret et palpable. L'auteur, ayant la capacité d'articuler cette vision d'une manière cohérente, la reflète dans son univers fictif et imaginaire. De Beauvoir et Rochefort mettent en scène une narratrice qui a une vision du monde plus ou moins semblable. Leurs narratrices appartiennent à une classe sociale spécifique – la bourgeoisie – tout en représentant en même temps une autre classe spécifique – celle des femmes (pour reprendre la distinction entre la classe des hommes et celle des femmes que propose Wittig).

Goldmann confirme la thèse du matérialisme historique de la façon suivante : « [...] la littérature et la philosophie sont, sur des plans différents, des expressions d'une vision du monde, et [...] les visions du monde ne sont pas des faits individuels mais des faits sociaux ».¹⁰⁹ Il ajoute ceci : « toute création culturelle est à la fois un phénomène individuel et social et s'insère dans les structures constituées par la personnalité du créateur et le groupe social dans lequel ont été élaborées les catégories mentales qui la structurent ».¹¹⁰ Les chefs-d'œuvre littéraires sont la manifestation « d'une vision du monde qui correspond à la *conscience possible* »¹¹¹ d'une classe sociale ».¹¹² Goldmann n'a pas l'intention de nier le rôle de l'auteur car l'auteur met au grand jour les valeurs, les

¹⁰⁸ Jean-Louis Ferrier, *Le Structuralisme génétique : L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, p.129.

¹⁰⁹ Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, p.46.

¹¹⁰ Lucien Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, p.27.

¹¹¹ Le terme « conscience possible » est la traduction par Goldmann du concept de « zugerechnetes Bewusstsein » (littéralement : « conscience adjugée » ou « conscience attribuée »). Il est défini par Lukàcs dans *Histoire et Conscience de classe* comme la conscience qui correspond rationnellement à la position d'une classe dans le processus de production.

¹¹² Sami Naïr et Michael Lowy, *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité*, p.45.

situations et les demandes d'un groupe social. La relation fondamentale entre la réalité sociale et l'œuvre littéraire porte sur « les structures mentales » de l'auteur, soit « [les] catégories qui organisent en même temps la conscience empirique d'un groupe social et l'univers imaginaire créé par l'écrivain ». ¹¹³

La question de la femme reste un thème mineur chez Goldmann, qui s'intéresse rarement aux destins féminins. Cependant, il propose une analyse des *Bonnes*, une pièce de théâtre de Jean Genet parue en 1947, qui est pertinente à notre analyse du roman réaliste. Dans cette pièce, Claire et Solange se trouvent emprisonnées et réduites à leur classe sociale, le prolétariat, selon Goldmann ; selon lui, Genet met en scène des travailleuses opprimées qui n'ont pas de pouvoir. Goldmann affirme que ces deux femmes, deux bonnes, représentent les travailleurs aliénés qui ne parviennent pas à faire preuve d'agentivité. Les narratrices de notre corpus sont dans une situation semblable : prisonnières de leur classe sociale, celle des femmes, elles essaient de s'échapper de leur situation aliénée et d'atteindre le statut d'agent. La notion d'agentivité sera étudiée dans la partie suivante.

1.4 L'agentivité féminine

En nous appuyant sur les idées marxistes et celles de Beauvoir et de Wittig examinées ci-dessus, nous pouvons affirmer que l'écriture est une force sociale, qui est à la fois individuelle et collective. Elle donne à voir une vision du monde d'un groupe ou d'une classe sociale. Dans la littérature, une idéologie transindividuelle est mise au jour et

¹¹³ Jean-Louis Ferrier, *Le Structuralisme génétique : L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, p.125.

évoquée à travers le langage et la création littéraire d'une classe sociale : celle des femmes, dans le cadre du présent travail. Elles entrent dans ce domaine pour exprimer leur point de vue en utilisant le langage comme un outil essentiel de communication. Certains procédés et genres littéraires, comme l'ironie, l'humour et la satire que nous étudierons au deuxième chapitre, viennent aussi à leur aide. En tant que membres d'un groupe opprimé et d'une classe exploitée, les écrivaines s'efforcent de manifester la vision du monde de leur classe sociale d'une manière puissante, selon un grand nombre de stratégies textuelles.

Les deux types de roman que nous nous proposons d'étudier sont les romans réalistes et les romans postmodernes, deux genres très différents. Les quatre auteures retenues, Simone de Beauvoir, Christiane Rochefort, Marie Redonnet et Marie Darrieussecq, réagissent à la tradition masculine, voire machiste, du roman, où la femme est décrite à travers le regard et la volonté masculines. Chacune à sa manière, elles subvertissent cette tradition. Leur objectif principal est de décrire l'aliénation d'une classe sociale : celle des femmes. En exprimant l'aliénation féminine, elles visent aussi à inciter les femmes à exercer leur agentivité. L'agentivité consiste en un pouvoir d'expression que possède un individu et sa faculté d'agir sur ses semblables, sur les choses ou, sur le monde d'une façon réfléchie, pour les modifier. L'agentivité, ou "*agency*" en anglais, est un concept théorique utile recoupant plusieurs domaines, qui a été développé par plusieurs théoriciennes féministes. Par exemple, pour Judith Butler, c'est une « capacité d'agir ». Elle écrit : « Toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la 'capacité d'agir' la possibilité d'une variation de cette

répétition ». ¹¹⁴ En s'éloignant de la répétition de la volonté du maître et en refusant des normes imposées par l'autorité masculine, les héroïnes des romans à l'étude ici commencent à s'échapper du système oppresseur du patriarcat. Cette capacité d'agir chez les narratrices du corpus nous permet d'entendre leur voix. La réécriture de textes traditionnels au féminin ou le changement des connotations des mots que nous étudierons sont liés à la venue à l'agentivité. Barbara Havercroft l'affirme : « l'agentivité réside dans une re-citation de l'énoncé à l'encontre de son but original, ce qui aboutit à un renversement de ses effets nocifs ». ¹¹⁵ Selon elle, « plusieurs théoriciennes féministes anglo-américaines [...] insistent sur [les] dimensions éthiques et politiques [de l'agentivité]. [Elles] sont mis[es] en lumière dans ces écrits le désir, le pouvoir et les moyens nécessaires pour effectuer des changements sociaux ». ¹¹⁶ Toutefois, Havercroft ajoute qu'il nous reste toujours « un énorme travail à faire dans le champ de l'agentivité littéraire, c'est-à-dire transposer, de façon significative et réussie, ces théories de l'agentivité provenant de la philosophie, de la sociologie ou de la théorie politique pour les resituer et les remodeler dans le contexte de l'œuvre littéraire ». ¹¹⁷ En faisant une analyse de l'agentivité dans les textes littéraires, il est important de noter la distinction entre une agentivité narrative (un personnage pose des gestes) et une agentivité énonciative (une narratrice fait le récit de quelque chose). Ces deux types d'agentivité

¹¹⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, p.271.

¹¹⁵ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, p.100.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 96.

¹¹⁷ « Auto/biographie et agentivité au féminin dans 'Je ne suis pas sortie de ma nuit' d'Annie Ernaux », dans *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), p.521.

s'avèrent tous les deux pertinents dans le cadre des romans féminins à la première personne que nous étudierons ici.

L'agentivité a un rapport étroit avec la subjectivité et la créativité. Susan Hekman affirme que “ *agents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in an expressive way* ”.¹¹⁸ Dans l'écriture des femmes, l'exploration de la subjectivité et la formation de l'identité peuvent être considérées comme des enjeux primordiaux. Cette notion d'agentivité appliquée aux femmes comprend la considération de leurs désirs et le contrôle de leur corps. En appliquant cette théorie au roman *Rose Mélie Rose* de Marie Redonnet, par exemple, on voit que l'agentivité féminine permet à Mélie de résister à la volonté sexuelle du chauffeur. Dans les théories féministes, l'agentivité est entendue comme une forme de résistance contre le système patriarcal.¹¹⁹ Selon Laura M. Ahearn, “ *Agency refers to the socioculturally mediated capacity to act* ”.¹²⁰ Selon Ahearn, il faut représenter l'agentivité en fonction des normes et des pratiques sociales.¹²¹ La prise de conscience des inégalités du système patriarcal favorise l'action. Ainsi, les héroïnes des romans de Rochefort, de Redonnet et de Darrieussecq deviennent plus agentes, en s'éloignant de la culture machiste, du mythe de la féminité et de l'idéologie de la beauté. Elles mettent en question l'ordre social et l'empire masculin en tant que donnée primordiale. L'agentivité féminine aide la femme à sortir de sa situation d'aliénée et d'objet, et la conduit vers celle du sujet, soit par ses actes soit par sa

¹¹⁸ Susan Hekman, « Subjects and Agents : The Question for Feminism ». *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, p. 203.

¹¹⁹ Laura M. Ahearn, « Language and Agency », *Annual Review of Anthropology*, p.115.

¹²⁰ *Ibid*, p.112.

¹²¹ *Ibid*, p.112.

parole. C'est ce qu'on verra avec Céline, l'héroïne *Des Stances à Sophie* de Rochefort et la narratrice de *Truismes* de Darrieussecq dans le chapitre suivant.

1.5 L'aliénation des femmes dans les romans réalistes français du XX^e siècle

Comme Philippe Dufour l'explique : « Le réalisme n'imité pas la nature, il dévoile les dessous de l'Histoire. Œuvre de savoir, il explore l'inconscient collectif d'une époque [...]. [L]e réalisme est une sociologie critique.[...] La modernité, voilà bien le vrai nom du réalisme ». ¹²² Le mot réalisme apparaît dans le magazine littéraire le *Mercur* du *XIX^e siècle* en 1826 pour la première fois. Le mouvement réaliste trouve ses origines avant les années 1850 et atteint son apogée entre 1850 et 1885 en France. Le réalisme, ce courant dominant de la littérature du dix-neuvième siècle, est d'abord un mouvement contre le romantisme. ¹²³

Les écrivains réalistes, qui s'opposent à toute vision idéalisée ou trop subjective du réel, tout comme les naturalistes, souhaitent établir l'art de l'écriture sur la représentation fidèle de la réalité. Un auteur réaliste, en adoptant le roman comme forme privilégiée, crée des situations fictionnelles mais vraisemblables. L'auteur réaliste prétend reproduire la vérité dans un style simple et détaillé basé sur son observation du réel de son environnement. Bien que la littérature, comme les autres arts, ne soit pas la réalité, l'auteur réaliste en profite pour créer des images vraisemblables par des procédés littéraires, des figures de style et de rhétorique. Cependant, la vraisemblance est un

¹²² Philippe Dufour, *Le Réalisme*, p.8-9-19.

¹²³ Guy de Maupassant, dans la préface de *Pierre et Jean*, écrit : « Le réaliste [...] cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même ». p.51.

phénomène complexe, même trompeur. L'idée de la vraisemblance a été interrogée, par exemple, par Roland Barthes dans ses écrits sur l'effet de réel. Selon lui, « toute description littéraire est une *vue*. [...] pour pouvoir en parler il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le réel en objet peint (encadré). [...] Le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel ». ¹²⁴ La littérature réaliste, selon Barthes, « est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confié aux 'détails' et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes ». ¹²⁵

Le réalisme s'inspire d'une réalité déjà connue du lecteur et qu'il peut retrouver dans la lecture de ces romans. Le point de vue du lecteur est capital parce que ce type de roman, qui véhicule une critique implicite de la société, pousse le lecteur à penser aux difficultés de son temps. L'esthétique réaliste qui se révèle dans ces romans français du dix-neuvième siècle, de Balzac à Zola, en refusant le romantisme, arrive à une façon saisissante de peindre le monde contemporain. Loin de l'idéalisation, cet art s'appuie sur l'observation, sur l'étude et l'analyse de la réalité. Stendhal, qui est considéré comme un autre père du réalisme, a proposé une définition clé du roman réaliste dans *le Rouge et le Noir* où il écrit : « Un roman c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin ». ¹²⁶ Selon cette citation de Stendhal, la base de l'esthétique réaliste est l'image exacte et cette citation a eu une longue influence. D'après Philippe Dufour, « au début du dix-neuvième

¹²⁴ Roland Barthes, *S/Z*, p.61.

¹²⁵ Roland Barthes, *L'effet de réel*, p.88.

¹²⁶ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, T.2, chap. XXXIV (« Un homme d'esprit »), p.380.

siècle le réalisme s'était donné pour tâche de penser le présent ». ¹²⁷ L'auteur réaliste ne cherche pas à nous raconter une histoire banale pour nous faire rire ou pour toucher nos cœurs. Il essaie plutôt de nous faire réfléchir et voir les réalités sociales actuelles qui sont cachées derrière la surface du texte. C'est en voyant l'inégalité entre les classes sociales que l'on pourrait réagir pour transformer cette inégalité.

Tout en créant et en étudiant des images vraisemblables, bien des auteurs réalistes nous donnent, en même temps, une vision de la situation féminine et du rapport entre les sexes dans la société française patriarcale et misogyne. Comme dans la société capitaliste où la classe bourgeoise domine celle du prolétariat, dans la société machiste, c'est la classe des hommes qui domine et opprime la classe des femmes. Ce pouvoir exercé par un groupe sur l'autre est le résultat de la hiérarchie des classes sociales qui peut trouver son origine, selon Marx, dans la situation économique et, bien entendu, culturelle. Les rapports de classe sont similaires aux relations entre le maître et l'esclave. Balzac, dans la *Physiologie du mariage* écrit : « La femme mariée est un esclave qu'il faut savoir mettre sur un trône ». ¹²⁸ Comme l'affirme Yannick Ripa, les femmes du dix-neuvième siècle vivaient dans une société où elles devaient se soumettre à la volonté des hommes. Dans son étude critique *Les Femmes, actrices de l'histoire*, Ripa affirme avec une certaine ironie : « La femme est la moitié de l'homme, la réciprocité relève de l'impensable. Il est fort, elle est faible ; il est chaud, elle est froide, il est le feu, elle est l'eau ; [...] il est courageux, elle est craintive. » ¹²⁹

¹²⁷ Dufour Philippe, *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p.339.

¹²⁸ Balzac, Honoré de, *Physiologie du mariage*, p.90.

¹²⁹ Yannick Ripa, *Les femmes, actrices de l'Histoire, France 1789-1945*, p.12.

Comme Ripa le montre, la hiérarchie des sexes et la place inférieure attribuée à la femme dans la société bourgeoise et patriarcale ont longtemps été acceptées comme des faits « naturels ». En France, au dix-neuvième siècle, la femme était considérée comme « une éternelle mineure »¹³⁰ par le Code civil. Dans le code civil (1804) appelé Code Napoléon de 1807, la femme était considérée comme « un être au second rang si elle n'est pas mariée, un être mineur et incapable si elle est mariée ».¹³¹ L'influence de cette pensée se voit dans les romans de ce siècle-là. C'est pourquoi l'œuvre littéraire, qui est une représentation de la vision du monde d'une certaine classe sociale, est une forme particulière de percevoir et de comprendre. Elle produit un univers imaginaire mais concret, créé par l'auteur. L'œuvre « [exprime] une valeur significative appartenant non pas à l'individu mais au groupe ou à la classe sociale qu'il représente. »¹³² La vision particulière du monde de la femme, en tant que classe sociale, s'exprime, par exemple, dans *Les Belles Images*, l'un des romans réalistes de Beauvoir, qu'on analysera dans le troisième chapitre. Nous avons choisi ce roman car il s'agit d'une illustration de l'emploi de l'esthétique réaliste par des auteures féministes.

1.6 L'aliénation des femmes dans les romans postmodernes du XX^e siècle

Dans notre étude, nous mettrons en valeur la question de l'apport de l'écriture des femmes non seulement par rapport au roman réaliste mais aussi par rapport au roman postmoderne. Le roman postmoderne a fait son apparition pendant la deuxième moitié du

¹³⁰ *Ibid*, p.31.

¹³¹ Conférence du 10 novembre 2011, « Napoléon, les femmes et la code civil », par Anne Guillot <http://utlpaimpol.over-blog.com/article-napoleon-les-femmes-et-le-code-civil-88056331.html>.

¹³² Jean-Louis Ferrier, *Le structuralisme génétique : Goldmann*, p.132.

vingtième siècle après le modernisme. L'idée de « déconstruction », souvent liée au roman postmoderne, est considérée par Aaron Kibédi Varga comme ce qui sépare le modernisme et le postmodernisme. Dans son article « Le Récit postmoderne », il caractérise la notion de déconstruction comme l'acte de « détruire en trichant ».¹³³ En éliminant les points de vue réalistes dans le texte et par l'utilisation de l'ironie, l'auteur postmoderne réécrit le roman d'une façon parodique. Pour lui, l'écriture postmoderne se définit par « la renarrativisation du texte »¹³⁴ d'une façon ironique. L'ironie « adopte deux formes, celle de la réécriture et celle du déguisement »,¹³⁵ ce sur quoi on reviendra dans le chapitre suivant.

Le postmodernisme est une notion complexe et contradictoire. Il a été défini et redéfini par maints philosophes, critiques et théoriciens littéraires. Jean-François Lyotard le caractérise comme la fin du « projet des lumières » et la disparition des « grands récits ».¹³⁶ Selon lui, le postmodernisme « affirme la différence, résiste à l'appropriation et se manifeste dans l'invention ludique ».¹³⁷ Pour Jean Baudrillard, c'est l'occasion de la montée du simulacre et de l'hyperréalité.¹³⁸ Selon Baudrillard, « la simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel ».¹³⁹ Linda Hutcheon, la théoricienne du postmodernisme la plus pertinente dans le cadre de notre étude, affirme que la fiction

¹³³ Aaron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », p.9.

¹³⁴ Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature* N.77, février 1990, p.6.

¹³⁵ *Ibid*, p.17.

¹³⁶ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, cité par James Smith, *Terry Eagleton*, p.93.

¹³⁷ Cité par Brian Edwards, *Theories of Play and Postmodern Fiction*, p.79.

¹³⁸ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, cité par James Smith, *Terry Eagleton*, p.93.

¹³⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, p.10. « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai. »

postmoderne est une « entreprise culturelle »¹⁴⁰ qui se fait remarquer par son intertextualité parodique. L'ère postmoderne est “ [t]he era of blank parody, where pastiche and reproduction are the dominant modes of artistic expression ”.¹⁴¹ En reprenant des œuvres littéraires qui existent déjà, les auteurs postmodernes les transforment par l'utilisation de l'intertextualité et de la parodie. Ce processus va aboutir à une nouvelle création artistique qui révèle des points de vue parfois différents.

Le roman postmoderne nous fait voir la cause de l'aliénation en s'appuyant sur la notion de « différence ». Hutcheon explique cette notion de l'aliénation : « le concept d'altérité aliénée (basée sur l'opposition binaire qui cache les hiérarchies) cède la place [...] aux différences, c'est-à-dire à l'affirmation, non pas d'une identité centralisée, mais d'une communauté décentrée ».¹⁴² Selon elle, ce sont des diversités que le roman postmoderne nous révèle en étudiant la question de l'expression et de l'identité.

Hutcheon insiste sur le rôle de l'intertextualité comme une des bases de l'écriture postmoderne. Julia Kristeva la voit comme un élément indispensable pour enrichir la création littéraire. Grâce à la parodie, à la citation et à l'interaction, le nouveau texte, qui devient « une mosaïque de citations »¹⁴³ est « presque infiniment plus riche »¹⁴⁴ par rapport à son hypotexte. Barthes, lui aussi, a étudié l'intertextualité. Il décrit ce mot en

¹⁴⁰ Linda Hutcheon, « Beginning to Theorize Postmodernism », *Textual Practice*, Vol.1, p.10.

¹⁴¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism*, cité par James Smith, *Terry Eagleton*, p.93.

¹⁴² C'est nous qui le traduisons : « The concept of alienated otherness (based on binary opposition that conceal hierarchies) gives way [...] to that of differences, that is to the assertion, not of centralized sameness, but of decentered community ». Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, p.12.

¹⁴³ Julia Kristeva, *Le désir en langue : une approche sémiotique de la littérature et de l'art*, p.66.

¹⁴⁴ Jorge Borges, *Labyrinths : Selected Stories & Other Writings*, p.69.

donnant une définition de l'intertextualité qui est l'un des éléments importants dans les romans postmodernes. Selon lui,

Un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le 'message' de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient en se contestant des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture.¹⁴⁵

Une conscience critique du rôle de l'intertextualité change notre vision des textes précédents. C'est le rapport entre le texte du passé et le texte actuel qui le déforme ou refait qui dirige notre lecture. L'intertextualité n'est pas une simple référence à d'autres textes ; c'est une sorte de « manipulation » de ces textes. Selon Barthes, « L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures ».¹⁴⁶ C'est pourquoi pour lui, comme pour Gérard Genette, aucune création littéraire n'est « pure ». Genette introduit le mot « transtextualité » ou « transcendance textuelle » pour désigner « tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».¹⁴⁷ Il fait appel à cinq types de relations transtextuelles : intertextualité, paratextualité, métatextualité, hypertextualité et architextualité. En utilisant ces techniques littéraires, l'auteur essaie de construire une autre voie en détruisant des clichés. Pour Genette, l'intertextualité est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] la présence effective d'un texte dans un autre ».¹⁴⁸ Quant à sa fonction, l'intertextualité permet de modifier des genres ou des thèmes bien connus de la tradition littéraire, comme celui de la femme naïve. Nous

¹⁴⁵ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, p.65.

¹⁴⁶ *Ibid*, p.65.

¹⁴⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.7.

¹⁴⁸ *Ibid*, p.8.

verrons plus loin ce type d'intertextualité qui existe dans les textes de Redonnet et de Darrieussecq.

L'hypertextualité est la quatrième relation transtextuelle étudiée par Genette. Il la définit de la façon suivante : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant ». ¹⁴⁹ Les hypertextes qui sont produits par la transformation ou l'imitation du texte originel créent, selon Genette, la parodie et le pastiche. ¹⁵⁰ La théorie de l'intertextualité proposée par Barthes, par Kristeva et puis par Genette, décrit l'évolution propre à la littérature durant des siècles. Ils voient la reproduction et l'emprunt comme le propre de la littérature. Hutcheon, elle, en fait la base de l'art postmoderniste, auquel se rattachent les textes de Redonnet et de Darrieussecq.

Les romans du triptyque de Redonnet appartiennent à l'un des sous-genres du roman postmoderne, le roman minimaliste. Sophie Bertho dans « Temps, récit et postmodernité » met en relief l'importance du roman minimaliste, qui est « une forme réduite de narration ». ¹⁵¹ Dans le roman minimaliste, le minimalisme s'exerce à tous les niveaux, de forme, de style et de contenu narratif. ¹⁵² Les descriptions, les phrases, les paragraphes et par conséquent les histoires sont courts. Ce type de roman présente une syntaxe pauvre et le vocabulaire et la rhétorique s'y réduisent au minimum. L'intrigue, les actions et les personnages sont aussi limités. Le roman minimaliste « se contente [...]

¹⁴⁹ *Ibid*, p.5.

¹⁵⁰ On les voit en détail au chapitre 2.

¹⁵¹ Sophie Bertho, « Temps, récit et postmodernité », p.95.

¹⁵² John Barth, « A Few Words About Minimalism », *New York Times Book Review*, p.25.

d'histoires extrêmement ténues et de descriptions incomplètes, [afin] de ne pas étoffer la psychologie des personnages, de varier peu les intrigues, d'être avares en rebondissements et, lorsqu'il y en a, d'en contenir les effets ; et aussi [...] des formules imparfaites, des fragments discontinus ». ¹⁵³ À côté du roman traditionnel, il se présente comme un « croquis », ¹⁵⁴ c'est-à-dire que dans le roman minimaliste, il s'agit d'une représentation symbolique, parfois ironique, limitée aux données principales. La construction fictive et le type d'écriture du roman minimaliste nous empêchent d'oublier qu'on est en train de lire une fiction. Loin de présenter une histoire cohérente et linéaire, le roman minimaliste comporte des parties fragmentées. Cette discontinuité et ce manque de liaison au sein de ce type de roman sont considérés un trait principal du récit minimaliste. Pour rétablir une histoire, il faut que le lecteur complète les morceaux manquants.

Les auteurs postmodernes mélangent plusieurs formes et genres différents. Le roman postmoderne est souvent un mélange de citations, de pastiches, d'ironie, de parodie et de réécriture d'autres textes. Le postmodernisme constitue la base des romans de Redonnet et de *Truismes* de Darrieussecq. Comme on va le voir plus tard, Redonnet réécrit la trilogie de Samuel Beckett au féminin et Darrieussecq emploie des intertextes littéraires et des parodies de textes déjà existants. Cette « renarrativisation » cherche une nouvelle méthode pour changer la technique de la narration.

Par ailleurs, dans le roman postmoderne, on constate des modifications du concept du personnage. Les personnages de ces romans ne semblent plus réels, comme dans le

¹⁵³ Semir Badir, *Le Roman minimaliste*, pp.2-3.

¹⁵⁴ *Ibid*, p.3.

roman traditionnel. D'ailleurs, ce que les deux auteures postmodernes étudiées ici indiquent dans leurs romans, est la vision de la classe à laquelle leurs narratrices appartiennent, celle de la femme. Par exemple, chez Darrieussecq, la narratrice est une femme-truie, aliénée d'elle-même sous la forme de l'animalité, et, dans les deux premiers romans du triptyque de Redonnet, la narratrice est une personne sans nom, sans âge et sans identité précise, aliénée, elle aussi, d'elle-même.

Avant de faire une analyse détaillée des romans réalistes et postmodernes du corpus, nous passerons à une représentation schématique des romans des siècles précédents, écrits par des auteurs masculins. Ces romans exposent les enjeux du problème de la naïveté et de l'aliénation féminine dans la tradition du roman français. Cette étude nous fournit une vision assez claire de la différence entre l'image féminine représentée par ces auteurs et celle créée par les auteures femmes que nous avons choisies.

1.7 La femme naïve dans *La Religieuse* et *La vie de Marianne*

Parmi les romans du siècle des Lumières qui mettent au premier plan des « modèles » de la destinée féminine, nous avons choisi *La Religieuse* de Diderot et *La Vie de Marianne* de Marivaux car on peut y entendre la voix des deux femmes cloîtrées au couvent ; ces voix de femmes pourraient servir de métaphore générale de la condition féminine à l'époque. Cette réalité sociale est décrite d'une façon différente chez les deux auteurs : chez Diderot, l'héroïne est envoyée au couvent contre sa volonté et, chez Marivaux, c'est avec son consentement. Commençons avec *La Religieuse* ; Diderot a été inspiré à écrire ce roman par le destin de sa sœur Angélique, qui était morte folle au

couvent. La fille de Diderot écrit : « c'est le destin de cette sœur qui a donné à mon père l'idée du roman *La Religieuse* ». ¹⁵⁵ Diderot critique sévèrement la société de son temps, où l'église et le couvent jouent un grand rôle, en faisant de son roman « [la] plus effrayante satire des couvents ». ¹⁵⁶ *La Religieuse* est un roman anticlérical. Dans ce livre, l'héroïne est à la recherche de la liberté personnelle et sociale, ce qui a choqué bien des lecteurs dès la parution du roman. Il s'agit d'« un roman de l'échec et de la lutte » ¹⁵⁷ d'une jeune fille bâtarde, privée d'héritage. ¹⁵⁸ Dépourvue de l'affection et de l'amour de ses parents, elle se voit exclue de sa famille. Suzanne déclare : « Hélas! Je n'ai ni père ni mère ; je suis une malheureuse qu'on déteste et qu'on veut enterrer ici toute vive ». ¹⁵⁹ La faute de Suzanne est sa naissance ; sa mère, pour supprimer son propre péché, a décidé de l'envoyer au couvent ; c'est cela qui est à l'origine des malheurs de cette « infortunée ». ¹⁶⁰ Aliénée de la vie normale et sociale, elle a été enfermée au couvent. Dans le roman de Diderot, les jeunes religieuses, qui sont présentées comme victimes de leur sort, sont condamnées aux malheurs, à la folie et à la mort. Le destin est seul responsable de la situation de Suzanne. ¹⁶¹ Lorsqu'elle prononce ses vœux, la voix de Suzanne est étouffée par le voile, ce qui ne lui permet pas de se faire entendre par le

¹⁵⁵ Lettre de Mme de Vandeuil à Meister du 7 juillet 1816, CORRI, p.22, n.1.

¹⁵⁶ CORRXV, p.190-191.

¹⁵⁷ Vittorio Frigerio, « Nécessité romanesque et démantèlement de l'illusion dans la 'Préface-Annexe' à *La Religieuse* de Diderot », p.54.

¹⁵⁸ « Les BATARDS n'ont aucun parent ; ils ne succèdent dans la plus grande partie du royaume, ni à leur père [...] » (Diderot, *Encyclopédie*, article « BATARD »).

¹⁵⁹ Diderot, *La Religieuse*, p.237.

¹⁶⁰ Ce mot est répété plusieurs fois par Suzanne et Mme Madin et Monsieur le marquis « une infortunée » (p.35) « la chère infortunée » (p.44) et « notre infortunée » (p.65).

¹⁶¹ Le mot « sort » est répété plusieurs fois dans le roman : « Quelle que soit la réponse que vous me ferez, je ne me plaindrai que de mon sort » (p.37), « son malheureux sort me fait gémir » (p.46), « le sort malheureux qui vous poursuit » (p.47), « S'il m'était possible de rendre votre sort plus doux » (p.48), « elle me trouvera [...] dans le même zèle à lui adoucir [...] l'amertume de son sort » (p.55).

public. Encore une fois, on est témoin du silence imposé aux femmes dans ce roman. Suzanne raconte ce moment de la manière suivante : « À ces mots une des sœurs laissa tomber le voile de la grille, et je vis qu'il était inutile de continuer. Les religieuses m'entourèrent, m'accablèrent de reproches ; je les écoutai sans mot dire. On me conduisit dans ma cellule, où l'on m'enferma sous la clef ».¹⁶² Suzanne devient une personne muette, victime et aliénée, ce qui coïncide avec l'image de la femme dans la tradition du roman.

Elle est enfermée dans un milieu que Diderot décrit comme un lieu de vice et de corruption. Comme dans les romans de notre corpus, la naïveté de Suzanne a fait d'elle un objet sexuel. La mère supérieure d'un des couvents tient à la posséder. C'est la seule relation, homosexuelle et de nature « incestueuse », qui est présentée dans ce roman. Suzanne nous raconte : « Elle mit une de ses mains sur ma poitrine et l'autre autour de ma ceinture ; ses pieds étaient posés sous les miens, et je les pressais pour les réchauffer [...] elle avait écarté son linge, et j'allais écarter le mien [...] ».¹⁶³ Sous le prétexte d'un besoin de chaleur, cette mère autoritaire utilise le corps de la narratrice pour le plaisir sexuel.

Ayant été l'objet du harcèlement sexuel, physique et moral, Suzanne devient ensuite un sujet actif. Elle s'enfuit du couvent, finalement, pour retrouver sa place et son identité perdues à cause de la tyrannie de ses mères religieuses et de l'église. Elle écrit : « je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je? Mais c'est naturellement et sans artifice ».¹⁶⁴ Aliénée d'elle-même, car elle n'a pas choisi d'être religieuse, elle n'est

¹⁶² Diderot, *La Religieuse*, p.247.

¹⁶³ *Ibid*, p.279-280.

¹⁶⁴ *Ibid*, p.393.

qu'à la recherche d'une vie en dehors du couvent, ce qui la pousse vers le monde extérieur.

Comme *La Religieuse* de Diderot, *La vie de Marianne* de Marivaux est un roman inachevé, qui a paru entre 1731 et 1742. Marianne raconte sa vie, ses souvenirs, son histoire et ses difficultés à son amie longtemps après que les événements racontés ont eu lieu. L'un des grands romans français du dix-huitième siècle, *La Vie de Marianne* fait entendre la voix d'une autre femme emprisonnée au couvent. À l'opposé de Suzanne, c'est avec bonté qu'on y traite Marianne. Ce roman raconte la vie d'une jeune orpheline sans nom qui prend le titre de comtesse à la fin du récit. Elle désire fortement un homme nommé Valville, désir qui n'est pas autorisé au couvent. Elle entre deux fois dans deux couvents différents, mais parce qu'elle n'est pas religieuse elle n'y reste pas pour toujours.

Le destin, comme dans le cas de l'héroïne de Diderot, joue un rôle significatif. Marianne écrit : « Dans la vie d'une femme comme moi, il faut bien parler du destin ». ¹⁶⁵ Pour Marianne, le couvent est un lieu d'immobilité, d'aliénation de la vie naturelle, des autres et de soi-même. Beaucoup de femmes emprisonnées au couvent devaient renoncer au monde et à leur existence. Aliénées d'elles-mêmes et du monde, elles étaient l'objet d'une privation totale de leur féminité et de leur vie sociale, tel que Zeina Hakim le mentionne dans « Figurer l'enfermement » : « les frustrations et les troubles physiques

¹⁶⁵ Marivaux, *La vie de Marianne*, p.17.

[...] dénaturant dans les couvents tout sentiment humain, [...] l'incompatibilité idéale entre la nature de l'homme et la vie du cloître [...] détruit l'équilibre du corps. »¹⁶⁶

Une lecture critique de ces deux romans du dix-huitième siècle révèle l'influence de la démarche philosophique du siècle des Lumières, qui met en question les préjugés qui mènent au dogme, surtout celui concernant le statut de la femme, qui la place « dans un état d'infériorité et de dépendance ». ¹⁶⁷ Le Marquis de Condorcet explique qu'un préjugé ignorant veut que la femme et l'esclave noir seraient tous les deux des êtres inférieurs. Lui-même conteste ce préjugé avec force :

Cette nature et ces mœurs sont en réalité le produit d'une longue histoire, d'une insidieuse accumulation sédimentée et coutumes. La femme n'est pas plus frivole, menteuse, dissimulée, retorse, etc., que le nègre esclave n'est par nature lâche, couard incapable de respecter une parole donnée [...]. La femme et le nègre, êtres humains dont imperturbablement Condorcet défend les droits, ne sont que les tristes résultats d'un ordre tyrannique, d'un pouvoir irrationnel.¹⁶⁸

Bien que le statut inférieur infligé aux femmes le soit en raison de leur situation sociale, elles sont aussi responsables de leur destin dans ces romans. Marianne est « une femme qui pense » ; car elle a « passé par différents états » elle a « beaucoup vu ». ¹⁶⁹ Ce roman est censé être une étude du cœur de la femme,¹⁷⁰ et ce que l'auteur dévoile c'est « le caractère de la femme, fait d'intuition, de spontanéité, de goût, de constance, dans les meilleurs cas », ¹⁷¹ ce qui fait de la femme, encore une fois, la prisonnière des stéréotypes de sa classe. Pour représenter une idée plutôt rigide de la féminité, Marivaux crée le

¹⁶⁶ Zeina Hakim, « Figurer l'enfermement », *Dix-huitième siècle*, p.652.

¹⁶⁷ Pascale Éjarque, *Écrire la cloture conventuelle*, p.116.

¹⁶⁸ Michèle Crampe-Casnabet, « Saisie dans les œuvres philosophiques », dans *Histoire des femmes en Occident*, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, tome 3 (XVIe-XVIIIe siècle), Plon, collection Tempus, 1991, p.398.

¹⁶⁹ Marivaux, *La vie de Marianne*, p.55-56.

¹⁷⁰ Pascale Éjarque, *Écrire la cloture conventuelle*, p.154.

¹⁷¹ Frédéric Deloffre, *Introduction à la vie de Marianne*, p.VI.

personnage de Marianne. D'après lui « une femme prude, dévote, vieillissante, qui se refuse à l'amour, à qui l'amour échappe, n'a pas de sexe ». ¹⁷² Au dix-huitième siècle, cette idée peut être applicable aux femmes de la haute société qui, à cause du pouvoir financier et de leur milieu culturel, ont plus d'occasions de se connaître par rapport aux femmes paysannes qui doivent constamment travailler.

Le couvent est présenté comme une prison pour certaines jeunes filles. Il les empêche d'atteindre leur liberté, de réaliser leur destinée et de saisir la signification de leur existence. Pour cette raison, Marianne et Suzanne s'efforcent de s'en échapper. Dans la tradition littéraire féminine (et féministe), le thème de l'effort de la femme pour arriver à l'émancipation de la tutelle masculine est un thème majeur. Donc, dans cette tradition, l'intelligence et le courage féminins, qui permettent aux femmes de prendre leur destin en main, s'opposent à l'oppression masculine imposée aux femmes. Marivaux admire les femmes qui défendent leur statut d'êtres humains et qui protestent contre les tyrannies qu'elles doivent supporter. Il souligne l'oppression et les excès dont la femme est victime dans le sort qu'il réserve à ses protagonistes féminins. Élisabeth Badinter décrit le siècle des Lumières dans ces termes :

Le Siècle des Lumières représente une première coupure dans l'histoire de la virilité. C'est la période la plus féministe de notre histoire avant l'époque contemporaine. D'une part, les valeurs viriles s'estompent, ou du moins ne s'affichent plus. La guerre n'a plus l'importance et le statut qu'elle avait jadis. La chasse est devenue une distraction. Les jeunes nobles passent plus de temps dans le salon ou le boudoir des femmes qu'à s'entraîner dans les garnisons. D'autre part, les valeurs féminines s'imposent au monde de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. La délicatesse dans des mots et des attitudes l'emporte sur les caractères traditionnels de la virilité. ¹⁷³

¹⁷² Paul Hoffman, *La femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophrys 1977, p.21.

¹⁷³ Élisabeth Badinter, *XY De l'identité masculine*, Le livre de poche, 1992, pp.28-29.

En analysant ces deux romans, on se rend compte qu'il existe un certain féminisme dans leur approche de la question de l'agentivité féminine. Ils peuvent être considérés comme des romans féminins car les héroïnes, en prenant conscience des rapports de pouvoir qui régissent leur société, sortent de leur naïveté et essaient de fuir leur situation imposée. L'agentivité féminine éloigne ces protagonistes du statut de victime et de l'autorité et de la tyrannie que la société leur impose. Marianne, elle aussi, arrive à se libérer du statut d'emprisonnée vers la fin du roman. Marivaux a fait de sa protagoniste une femme libre et satisfaite de son destin. La retraite joue un rôle important dans la vie de Marianne ; elle en profite pour penser aux aventures et pour améliorer ses expériences. Marianne, à l'opposé de Suzanne, se met volontairement au couvent et en retraite. Donc, le couvent a constitué un espace de liberté et d'autodéfinition pour certaines femmes.

Comme le dix-huitième siècle est le siècle de la liberté et des lumières, Diderot et Marivaux illustrent cette liberté dans leurs écrits. Pour Diderot, l'affirmation de soi et la remise en question de l'ordre¹⁷⁴ religieux et social sont considérées essentielles à la liberté. Dans *La Religieuse*, il fait l'éloge de la liberté en remettant en question un empêchement typique imposé aux femmes. On les enfermait contre leur volonté dans les couvents et on gâchait ainsi toute leur vie. *La religieuse* constitue une dénonciation de la privation de la liberté féminine.

L'identité des deux héroïnes est ambiguë. L'une illégitime, l'autre sans identité précise, elles n'occupent pas de place sociale sûre. N'ayant pas de nom de famille qui les lierait à une autorité masculine, elles se retrouvent nulle part et elles ont le statut d'une

¹⁷⁴ Pascale Éjarque, *Écrire la clôture conventuelle*, p.183.

non-personne. Marianne se voit « étrangère à tous les hommes » et c'est à cause de « la source de [son] sang ».¹⁷⁵ Marianne se réfugie au couvent pour être en sécurité contre les dangers de la société mais elle accepte à bras ouverts les possibilités d'une meilleure vie. Elle garde l'espoir de s'en sortir avec Valville.

Dans ces deux romans,¹⁷⁶ ce qu'on entend est la voix féminine mais au cœur du discours masculin. L'autorité et le point de vue masculins demeurent cachés derrière la surface. C'est toujours un homme qui identifie les contours de l'aliénation féminine et dicte le chemin vers l'agentivité féminine. Dans cette situation, les femmes sont victimes de l'emprisonnement religieux, de la claustration conventuelle, autrement dit de l'ordre social. Cette prison créée pour la femme devient un terrain favorable pour la démonstration artistique masculine de la situation défavorable de la femme.

1.8 La représentation de la femme naïve dans les romans de Balzac

On mettra en valeur la question de l'apport des écrivaines au roman réaliste surtout en étudiant l'œuvre de Balzac pour mieux comprendre le modèle qui sert d'arrière-plan implicite à leurs romans. En passant par un auteur masculin qui inaugure la tradition du roman réaliste, on comprendra mieux la transformation de l'image de la femme dans les écrits des auteures de notre corpus. Parmi les premiers grands maîtres du réalisme littéraire, Honoré de Balzac est souvent considéré comme le créateur et le père

¹⁷⁵ Marivaux, *La vie de Marianne*, p.46.

¹⁷⁶ Un autre roman français du dix-huitième siècle à mentionner ici serait *Les Liaisons dangereuses* de Laclous. Ce roman ne présente pas l'histoire d'une narratrice racontée à la première personne. En revanche, il nous offre un exemple célèbre d'une femme naïve, la Présidente de Tourvel, qui est manipulée et séduite et détruite par un homme monstrueux, Valmont.

du roman réaliste.¹⁷⁷ Force est de constater que la situation féminine durant la Restauration dans la société française du dix-neuvième siècle que Balzac dépeint dans ses romans est celle de l'aliénation et de la subordination. Selon l'auteur, la femme d'alors « offrit [...] le spectacle d'une reine asservie, d'une esclave à la fois libre et prisonnière ».¹⁷⁸ Cette inégalité venait du pouvoir exercé par les hommes sur les femmes au sein d'une société machiste et agressivement capitaliste.

Aliénée du statut d'être humain, la femme y est souvent une servante sous la tutelle de son mari après la Révolution Française de 1789 qui accorde la priorité aux droits masculins. Ce statut de servante est renforcé par le Code Napoléon, en 1804, qui réduit les droits des femmes françaises et qui « suppose l'infériorité et l'aliénation de la femme ».¹⁷⁹ Balzac fait appel à ce code dans ses écrits, surtout dans la *Physiologie du mariage* qui « ouvre véritablement la voie de *La Comédie humaine* ».¹⁸⁰ Balzac, en décrivant le milieu social en détail, comme d'autres romanciers réalistes, nous représente « des mœurs du siècle ».¹⁸¹ Becker, dans son livre *Lire le réalisme et le naturalisme*, cite Zola, grand admirateur de l'œuvre de Balzac. « Eux [Balzac et Stendhal] seuls [...] ont pénétré le mécanisme de la vie, en chirurgiens impitoyables, et nous ont expliqué nos misères et nos grandeurs. Leurs œuvres [...] sont le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine ».¹⁸² Ces auteurs, en nous donnant des descriptions détaillées qui sont basées sur l'observation de ce qu'ils voient autour d'eux, nous font

¹⁷⁷ Maxime Perret, *Balzac et le XVIIIe siècle : mémoire et création littéraire*, p.13.

¹⁷⁸ Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, p.1003.

¹⁷⁹ Christiane Mounoud-Anglés, *Balzac et ses lectrices*, p.76.

¹⁸⁰ *Ibid*, p.29.

¹⁸¹ Michel Brix, « Pour un réexamen des cadres de l'histoire littéraire du XIXe siècle : l'opposition romantisme/réalisme », *Studi francesi*, Vol.45, 2001, p.270.

¹⁸² Émile Zola, cité par Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, DUNOD, 1992, pp.38-39.

voir la situation féminine de façon lucide en mettant en lumière les stéréotypes conservateurs sur la femme. C'est ainsi que cette réalité féminine devient plus concrète et plus palpable, même si le lecteur peut être perturbé par la présence des stéréotypes.

La Comédie humaine de Balzac, qui commence à paraître dans les années 1830, est une sorte de long roman d'éducation,¹⁸³ composé de plus de 95 romans et essais, qui décrit les scènes de la vie privée, de la vie parisienne et provinciale. Il s'agit avant tout d'une étude en profondeur de mœurs de son temps, du point de vue de l'auteur. Balzac écrit: « Dans ces six livres sont classées toutes les Études de mœurs qui forment l'histoire générale de la Société. »¹⁸⁴ Pour l'histoire littéraire, *La Comédie humaine* « reste à la fois la peinture la plus vraie de l'homme éternel et la meilleure histoire des mœurs sous la Restauration ». ¹⁸⁵ Même s'il s'agit d'une série d'histoires inventées, on peut étudier *La Comédie humaine* comme une œuvre quasi-documentaire car Balzac se voit comme un historien, bien que le mélodrame et la caricature soient aussi très intégrés à son œuvre. Ses écrits nous donnent l'occasion d'examiner et d'analyser la condition et les droits féminins dans la vie privée et dans la vie sociale au dix-neuvième siècle.

La Comédie humaine a été inspirée par *La Comédie divine* de Dante (1307-1321).

À l'opposé de *La Comédie divine* de Dante, qui a été écrite en vers (terza rima) et qui passe du monde matériel au monde surnaturel, Balzac utilise la forme du roman pour

¹⁸³ Balzac a écrit beaucoup de romans d'apprentissage comme *Le Père Goriot* (1835), *Le Lys dans la vallée* (1836) et *Les Illusions perdues* (1837-43). « Le roman d'apprentissage » ou « roman de formation » est un genre littéraire romanesque, qui, à l'opposé de la description du héros épique, se concentre sur la narration autour d'une sphère personnelle des gens. Son « [...] but [...] est l'exploration de l'âme et du cœur humain afin de permettre à l'homme de mieux se connaître lui-même et d'acquérir une personnalité harmonieuse en adéquation avec les exigences de la société ». Florence Bancaud-Maenen, *Le roman de formation au dix-huitième siècle en Europe*, p. 40.

¹⁸⁴ Honoré de Balzac, *Œuvre complètes de H. de Balzac*, T.1, p.29. (Ces six livres sont composés des Scènes de la vie privée, de province, parisienne, politique, militaire et de campagne.)

¹⁸⁵ André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, p.429.

décrire la réalité sociale de son temps.¹⁸⁶ Chez Dante, il y a un tableau allégorique de l'autre monde inspiré par des légendes et par l'Église, qui indique la vision de l'Enfer qui s'oppose au Paradis – une vision catholique venant de la Bible. Chez Balzac, à l'opposé de Dante, il y a comme un miroir qui reflète l'image de la réalité de ce monde: une vision réaliste basée sur la réalité sociale loin d'une vision très chrétienne.

L'une de ces réalités sociales est la condition féminine. La femme reste un être limité chez Balzac. Dans ses romans, la plupart des filles sont obligées de se marier pour trouver le bonheur. Elles finissent souvent par tomber dans l'adultère ou la souffrance et le sacrifice, comme Agathe Bridau et Flore dans *La Rabouilleuse* parmi tant d'autres exemples. Chez Balzac les souffrances morales s'achèvent par la dégradation physique comme on le voit aussi avec les personnages d'Agathe et de Flore. Dans ses romans, la plupart des jeunes femmes sont naïves, comme Flore et Eugénie Grandet. Eugénie Grandet est doublement victime, d'abord de la volonté de son père, qui veut qu'elle se marie avec un homme qu'elle ne voulait pas épouser. Puis lorsqu'elle tombe amoureuse d'un jeune homme, son père s'oppose à ce qu'elle l'épouse. Et enfin, elle découvre que le jeune homme ne s'intéresse qu'à sa fortune. Il y a des exemples très rares chez lui de femmes qui ne sont pas des victimes. Par exemple, le personnage principal de *La Cousine Bette* est une femme intelligente qui manipule les autres mais, sur le plan moral, elle est un monstre. D'ailleurs, la foi et la religion s'imposent aux personnages féminins de Balzac pour les pousser à rester fidèles à leur mari comme Henriette dans *Le Lys dans la vallée*. Le conservatisme moral et social parvient à la suppression des désirs sexuels chez

¹⁸⁶ Le réalisme balzacien n'est pas un réalisme pur. À l'époque, il s'inscrit au moment de la deuxième vague du romantisme et celui de la transition littéraire. C'est pourquoi il ne s'agit pas du réalisme strict.

elle. Dans la tradition littéraire française, la femme idéale se distingue par son sacrifice pour les autres.

Le Lys dans la vallée, l'un des romans les mieux connus de *La Comédie humaine*, est un roman de mœurs qui dépeint des « scènes de la vie de province ». Il raconte la vie privée d'une femme mal mariée et une passion interdite, mélangeant des trames personnelles, historiques, politiques et idéologiques. Dans ce roman, Balzac aborde ce qu'il imagine être les problèmes d'une femme mariée. Il crée un tableau de la société française durant la Restauration. Ce tableau nous permet d'examiner la condition féminine au dix-neuvième siècle. Ici, le lys est le symbole de la pureté féminine. Madame de Mortsauf, appelée Henriette ou Blanche, est l'image type d'une femme obéissante, soumise, tolérante, qui souffre mais qui demeure fidèle à la religion et à la vertu. Victime volontaire d'un mariage avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle, elle garde sa foi et reste fidèle à son mari, bien que son mari soit violent, plutôt fou et syphilitique. Tandis qu'elle souffre d'une tentation d'adultère, elle se sacrifie en restant une épouse fidèle.

L'héroïne fonde son image de soi sur les normes sociales de son temps, ce qui reflète l'influence de la société sur l'individu. Comme les femmes étaient toujours considérées à l'époque plus faibles et médiocres et que le pouvoir masculin était omniprésent, la femme devait obéir à son mari. L'article 213 du Code civil indiquait que « le mari doit protection à sa femme, la femme, obéissance au mari ».¹⁸⁷ La société française était basée sur le mariage hétérosexuel, ce qui fortifiait le pouvoir masculin. Balzac s'oppose aux doctrines de ses contemporains George Sand et Saint Simon, qui

¹⁸⁷ Catherine Nesci, *La femme mode d'emploi : Balzac, de la Physiologie du mariage à La Comédie humaine*, p.96.

désiraient l'indépendance des femmes. Pour lui, « la femme doit trouver sa liberté en assumant son esclavage ».¹⁸⁸ Elle doit sacrifier sa volonté dans le mariage.

Henriette vit son mariage comme une tragédie conjugale dans laquelle elle donne toute la satisfaction possible et ne reçoit rien. Balzac représente la domination masculine en parlant de « cette imposante figure qui domine l'existence d'une femme ».¹⁸⁹ Henriette offre un exemple remarquable d'une croyance morale et religieuse qui résiste aux tentations sexuelles à cause de sa foi et de ses valeurs religieuses. La femme, sous le joug de l'homme, devient une personne faible, impuissante et dominée tandis que l'homme est dominant. Selon le mari d'Henriette, « toutes [les femmes] sont des bêtes brutes ».¹⁹⁰ Ici les femmes sont placées non seulement au-dessous des hommes, mais au-dessous des êtres humains. Si on lui ôte le droit de penser, de parler et d'agir, il ne reste à la femme rien sur quoi appuyer une identité propre. Aliénée du statut d'être humain, elle devient une non-personne.

Chez Balzac, comme chez Rochefort, l'institution du mariage, est la base de l'aliénation féminine. Dans *Physiologie du mariage*, Balzac décrit la femme comme une propriété privée. Il l'explique de la manière suivante :

La femme est une propriété que l'on acquiert par contrat, elle est mobilière car la possession vaut titre ; enfin la femme n'est à proprement parler qu'une annexe de l'homme ; or tranchez, coupez, rognez, elle vous appartient à tous les titres. Ne vous inquiétez en rien de ses murmures, de ses cris, de ses douleurs, la nature l'a faite à notre usage et pour tout porter, enfants, chagrins, coups et peines de l'homme.¹⁹¹

¹⁸⁸ Michel Arlette, *Le mariage chez Honoré de Balzac : Amour et Féminisme*, p.324.

¹⁸⁹ *Ibid*, p.151.

¹⁹⁰ Balzac, *Le Lys dans la vallée*, p.151.

¹⁹¹ Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, p.436.

Les femmes qui se soumettent à la prison conjugale deviennent une partie des biens de leur mari comme la dot qu'elles amènent. Henriette nous l'explique ainsi : « les femmes mariées appartiennent corps et biens à leur mari ». ¹⁹² Non seulement les hommes n'écoutent pas les idées et les paroles des femmes, les femmes aussi se voient souvent comme faibles et peu raisonnables. Quand son fils, Jacques, est malade, Henriette prie beaucoup et elle demande à Dieu de le sauver. Elle dit : « Quand je dormais, mon cœur veillait ». ¹⁹³ C'est le moment où son mari se fâche contre elle car elle devient une femme fière qui jette un regard orgueilleux sur lui. Comment la femme, qui a besoin d'être protégée, peut-elle protéger quelqu'un d'autre? La protection revient à l'homme. C'est pourquoi il l'interrompt et la voit comme une folle. Henriette dit : « [...] jamais une de mes paroles ne trouvera-t-elle grâce au tribunal de votre esprit? N'aurez-vous jamais d'indulgence pour ma faiblesse, ni de compréhension pour mes idées de femme? ». ¹⁹⁴ Henriette est une incarnation d'une femme naïve qui se trouve faible, car ses paroles et ses idées n'ont pas de valeur sans la confirmation de son mari. En étouffant la voix féminine, l'idéologie machiste interdit à la femme l'accès à la parole ou à l'écriture. Balzac, dans une de ses lettres à Madame Hanska déclare qu'« [il] aime beaucoup qu'une femme écrive, mais il faut, [...] qu'elle brûle ses œuvres ». ¹⁹⁵ L'accès à la plume, c'est l'accès au pouvoir. Cet accès a donc toujours été menaçant pour l'autorité masculine.

La violence physique est aussi une autre cause de l'oppression féminine. Les femmes sont souvent victimes de cette violence dans les romans réalistes. Chez Balzac, la

¹⁹² Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, p.214.

¹⁹³ *Ibid*, p.190.

¹⁹⁴ *Ibid*, p.190.

¹⁹⁵ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, lettre du 13 juin 1843.

femme naïve en reste souvent victime. Cette violence infligée à Henriette est décrite par le narrateur de la manière suivante : « Il maniait donc le fléau, abattait, brisait tout autour de lui comme eût fait un singe ; puis, après avoir blessé sa victime, il niait l'avoir touchée ». ¹⁹⁶ Henriette explique les hallucinations de son mari par le caractère égoïste de celui-ci et son manque de conscience du mal. Objet sexuel, reproductrice au service des hommes et servante, elle est toujours victime. Dans ce roman, qui est une éducation sentimentale, Balzac insiste sur l'importance de la fidélité pour les femmes et il montre quelle est la destinée féminine dans la tradition patriarcale.

Micheline Hermine dans *Destins de femmes, désir d'absolu* décrit bien la situation féminine en France au dix-neuvième siècle. Elle précise que « [l]'éducation religieuse isole les filles du monde, les oriente vers la rêverie, enseigne le mépris du corps, le dégoût de la sexualité, les détourne de la vie ». ¹⁹⁷ L'éducation des filles, qu'elles soient aristocrates ou bourgeoises, avait lieu dans des établissements religieux afin de les préparer à leur destin qui n'était que celui d'être mères et épouses. Grâce à cette formation limitée et conservatrice, la fille était « mal préparée à la vie, impuissante à se réaliser et à infléchir sa destinée ». ¹⁹⁸ Par conséquent, en face de la réalité, elle se trouvait seule et ignorée. C'est dans cette situation qu'elle se réfugiait dans un monde imaginaire où elle essayait de trouver sa vie idéale, comme l'Emma Bovary de Flaubert. Comme

¹⁹⁶ *Ibid*, p.212.

¹⁹⁷ Micheline Hermine, *Destins de femmes, désir d'absolu, essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*, p.175.

¹⁹⁸ Catherine Lieber, « La condition de la femme dans *Une Vie* », *Analyses et réflexions sur Guy de Maupassant Une Vie*, p.278.

Catherine Lieber l'indique, au dix-neuvième siècle, « le but de la vie d'une fille, c'est l'amour et le mariage ». ¹⁹⁹

Cette idéologie est critiquée par de Beauvoir et par d'autres féministes littéraires au vingtième siècle. Pour de Beauvoir, le mariage n'indique pas le début d'une nouvelle vie, mais marque plutôt la disparition de l'identité féminine. Elle décrit le sort de la femme ainsi : « À vingt ans maîtresse d'un foyer, liée à jamais à un homme, un enfant dans les bras, voilà sa vie finie pour toujours ». ²⁰⁰ Dans une perspective féministe, le mariage est un obstacle au bonheur de la femme s'il a lieu dans de telles conditions. Dans son essai philosophique *Le Deuxième Sexe*, de Beauvoir, en s'appuyant sur les idées existentialistes, s'oppose à la notion de destin et demande aux femmes de sortir de leur immanence et d'agir contre l'inégalité qui leur a été imposée. Les femmes modernes de son époque, selon elle, « sont en train de détrôner le mythe de la féminité ; elles commencent à affirmer concrètement leur indépendance ». ²⁰¹ Dans les romans de notre corpus, le rôle traditionnel de la femme naïve donne sa place aux héroïnes, qui, malgré leur statut initial d'aliénées et d'objets, parviennent à devenir agentes et sujets. Ces romans, chacun à sa propre manière, donnent l'occasion aux narratrices de briser le silence et de retrouver leur voix. Dans les chapitres suivants, nous analyserons comment les femmes naïves arrivent à s'éloigner de l'autorité masculine et de l'état de victime.

En résumé, nous aurons pour tâche l'étude de la représentation de la femme agente dans les romans choisis. En faisant appel aux théories mentionnées ci-dessus, nous

¹⁹⁹ *Ibid*, p.279.

²⁰⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, T.2, P.126.

²⁰¹ *Ibid*, T.1, P.9.

nous efforcerons d'analyser une nouvelle vision de l'écriture et de l'identité féminines. Pour réaliser cet objectif, dans le chapitre suivant, nous allons étudier des procédés littéraires comme l'ironie, l'humour, la parodie et la satire, afin de montrer comment Rochefort, Redonnet et Darriussecq se servent de ces procédés comme des outils de déconstruction et de résistance afin de changer le stéréotype de l'héroïne naïve hérité de Diderot, de Marivaux et de Balzac.

Chapitre 2 : Les procédés littéraires au service de la résistance à l'aliénation féminine

Amour – A : pour une femme : consécration totale à la vie domestique, avec service de nuit. B : pour un homme : être content comme ça.

Les Stances à Sophie, p.216

Je considère comme parodique tout texte qui provoque chez moi un écho à un autre texte ou à un genre.

Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.26

Dans la littérature française de la deuxième moitié du vingtième siècle, alors que des auteures et des théoriciennes féministes comme Monique Wittig luttent ouvertement contre l'ordre patriarcal dans leurs écrits, d'autres écrivaines, comme celles de notre corpus, utilisent des procédés rhétoriques et formels afin de présenter des perspectives féministes de façon oblique. Ces auteures utilisent l'humour, l'ironie, la satire et la parodie comme outils pour décrire et résister à l'aliénation de la femme dans la société capitaliste et patriarcale de l'époque. Ces auteures cherchent à représenter les difficultés que leurs héroïnes, voire les femmes en général, éprouvent à retrouver leur identité perdue étant donné que l'agentivité, pour elles, est fondamentale et que c'est l'agentivité qui leur reste inaccessible. Pour susciter la réflexion des lecteurs et des lectrices, ces écrivaines emploient, chacune à sa propre manière, des figures de rhétorique comme l'ironie et des genres littéraires subversives comme la parodie ou la satire.

Commençons avec l'ironie, qui permet à l'auteur d'établir une distance critique qui aide à souligner les contradictions et les défauts de la situation présentée. L'ironie permet aux auteures de développer leur force critique. Comme les femmes se retrouvent

aliénées et considérées comme une classe inférieure et muette, elles éprouvent souvent de la difficulté à assumer une voix d'autorité. L'ironie leur permet de déjouer l'autorité des discours patriarcaux. Rochefort, par exemple, réussit à dépeindre la réalité sociale d'une manière exagérée, par le sarcasme et l'ironie. Pour pouvoir souligner la force critique de l'ironie, de l'humour, de la satire et de la parodie, nous ferons appel aux réflexions développées par les critiques littéraires comme Linda Hutcheon, Danielle Forget et Gérard Genette, qui ont étudié ces stratégies rhétoriques. En créant une distance entre l'auteur et ses idées, entre l'énonciateur et l'énoncé, ces procédés littéraires permettent à l'auteur de critiquer de façon comique les conditions sociales et politiques.

Dans ce chapitre, nous nous concentrons sur le parcours d'une auteure réaliste et de deux écrivaines postmodernistes françaises du vingtième siècle. Nous étudierons la place de l'ironie, de la parodie, et de la satire dans deux romans de Rochefort (*Le Repos du Guerrier*, *Les Stances à Sophie*), dans le tryptique de Redonnet (*Splendid Hôtel*, *Forever Valley*, *Rose Mélie Rose*) et dans *Truismes* de Darrieussecq. Nous examinerons le fonctionnement de l'ironie chez Rochefort, de la parodie chez Redonnet et de l'ironie et de la satire chez Darrieussecq. À travers les dilemmes de ses protagonistes qui cherchent à s'intégrer et à se définir dans une société machiste, chaque auteure met en scène une conception particulière de la condition féminine. Chez les trois auteures, la recherche de l'identité perdue et l'effort de dépasser leur statut de sujet aliéné sont mis en valeur. L'emploi de l'ironie et de l'humour aide Rochefort et Darrieussecq à souligner l'absurdité de la société bourgeoise et patriarcale, ce qui nous permettra d'analyser les aspects

politiques et sociaux essentiels de l'aliénation féminine. Chaque roman présente les sentiments et les réactions des personnages face à leur aliénation.

2.1 L'ironie et l'humour

L'ironie, en tant que figure, a déjà été définie dans des traités de rhétorique de la Grèce ancienne. Selon son étymologie, « ironie » vient du terme « Eironeia », qui veut dire « interrogation ». Il s'agit de questionner en laissant croire la méconnaissance et la naïveté des destinataires. Cette approche était aussi la tactique de Socrate. L'ironie a besoin d'un décodage efficace et critique de la part du lecteur ou de la lectrice, qui doit voir la dissonance entre ce qui est déclaré et ce qui est sous-entendu afin de comprendre l'intention du locuteur. L'ironie est une énonciation qui a pour nature une distance entre l'énoncé et l'énonciateur ou l'énonciatrice. Elle est considérée comme un trope littéraire par « [sa] forme et [sa] posture d'énonciation type ».²⁰² Certaines visions traditionnelles de l'ironie sont plutôt limitées ; par exemple, on l'a souvent confondu avec l'antiphrase. Toutefois, en renversant le sens d'un énoncé, l'ironie déplace l'antiphrase.²⁰³ Elle peut être considérée comme une figure de rhétorique, un trope. Une phrase ironique est une phrase dont le sens est suspendu entre un niveau littéral et un niveau figuré. Comme l'a souligné Quintilien, l'ironie a un double sens.²⁰⁴ En considérant l'ironie comme une

²⁰² Philippe Hamon, « L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique », *Romantisme*, T.27, n.98, p.146.

²⁰³ Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*.

²⁰⁴ Ekkehard Eggs, « Argumentations & analyse du discours », la revue électronique du groupe ADARR, « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », pp.1-17, p.2.

figure de pensée, il faut « entendre le contraire de ce qui est dit »²⁰⁵ (*contrarius*) et en tant que figure de mot, elle présente un sens « différent » (*diversus*).

Vladimir Jankélévitch, dans son ouvrage intitulé *L'Ironie*, la définit de la manière suivante : « L'ironie [...] pense une chose et, à sa manière, en dit une autre ».²⁰⁶ Régine Detambel dans son compte-rendu de *L'Ironie* de Jankélévitch indique que « l'ironiste dit autre chose que ce qu'il pense, mais, à la différence du menteur et de l'hypocrite, il fait comprendre autre chose que ce qu'il dit ».²⁰⁷ L'ironie est un art qui peut avoir une intention morale. C'est le résultat « d'une bonne conscience à la fois joueuse et sérieuse ».²⁰⁸ Pour comprendre ce jeu littéraire, il est indispensable que le lecteur connaisse le cadre politique, social et culturel dans lequel il trouve le contexte et le référent d'un énoncé ironique.

Comme elle a publié plusieurs ouvrages influents portant sur l'ironie, Linda Hutcheon sera une référence théorique principale de l'étude de l'ironie littéraire que nous entreprenons ici. Elle y a apporté une approche interdisciplinaire qui est claire et accessible. Hutcheon se propose de contester l'idée de l'ironie comme antiphrase. Elle décrit l'ironie comme un discours qui exige un décodage et un déchiffrement, “ *a kind of verbal [...] play in which the said and the unsaid come together in a certain way in order to become 'irony'* ”.²⁰⁹ Comme l'indique Hutcheon, l'ironie est un phénomène complexe.

²⁰⁵ Quintilien IX, *Institutionis oratoriae*, 2, p.44. (Contrarium ei quod dicitur, intellegendum est.), (« On doit entendre le contraire de ce qui est dit »), cité par Ekkehard Eggs dans « Argumentations & analyse du discours », p.2.

²⁰⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, p.42.

²⁰⁷ Régine Détambel, non daté, non paginé.

http://reginedetambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=745

²⁰⁸ *Ibid*

²⁰⁹ Linda Hutcheon, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, p.143.

Elle propose « une approche [...] textuelle de l'ironie ».²¹⁰ Danielle Forget considère l'ironie « comme une superposition de discours »²¹¹ et Oswald Ducrot la voit comme « polyphonique ».²¹² L'ironie suggère des points de vue autres que celui qui a été déclaré d'une façon explicite. La puissance de l'ironie se fonde sur son encouragement du lecteur à participer au décodage des points de vue implicites du locuteur. Le lecteur est donc encouragé à remettre en question le sens. Les enjeux littéraires peuvent être compris à travers la notion de l'ironie. Ayant souvent l'« intention de ridiculiser »,²¹³ elle naît du fonctionnement perturbé et contradictoire entre l'énoncé et l'énonciation, qui cache la réalité derrière une apparence trompeuse. L'ironie, selon Hutcheon, oblige le lecteur à comprendre la vérité cachée derrière le ridicule, à penser et à critiquer l'état actuel. Hutcheon souligne que l'ironie ne peut qu'être intentionnelle. Elle affirme que « dans la stratégie de l'ironie [...], le rôle du lecteur consiste à compléter la communication qui a son origine dans l'intention de l'auteur ».²¹⁴ Elle met l'accent sur la responsabilité du lecteur qui doit comprendre le jeu rhétorique de l'auteur.

Effectivement, l'ironie est « un véhicule privilégié de la critique ».²¹⁵ D'une façon indirecte, l'ironie montre un désaccord avec le texte originel en gardant une distance critique avec celui-ci. L'ironie peut, aussi, devenir un « instrument politique »²¹⁶ comme chez Darrieussecq, qui critique les partis de droite en France, et chez Rochefort, qui rejette la société capitaliste de son temps, ou « la machine », vers la fin des *Stances à*

²¹⁰ Danielle Forget, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, p.43.

²¹¹ *Ibid*, p.43.

²¹² Selon la terminologie de Ducrot, cité par Danielle Forget.

²¹³ Linda Hutcheon, *Ironie et parodie : stratégie et structure*, p.473.

²¹⁴ *Ibid*, p.472.

²¹⁵ Danielle Forget, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, p.46.

²¹⁶ *Ibid*, p.46.

Sophie. L'auteur, en utilisant l'ironie en tant que stratégie logique, révèle des rapports entre des conditions sociales, économiques et politiques injustes et des valeurs morales, comme la justice et l'égalité. Par cette « argumentation indirecte »,²¹⁷ il crée l'image exacte de la situation dans laquelle son narrateur ou sa narratrice, comme le ou la représentant(e) d'une classe sociale propre, habite. Pour résumer, l'ironie est une méthode de mise à distance critique entre l'énoncé et l'énonciation, entre l'auteur et ses écrits, entre la réalité et son image.

Quant à l'humour, il est considéré comme « un terme générique qui regroupe des phénomènes de production intentionnelle d'incongruités et/ou de compréhension à des fins souvent ludiques. »²¹⁸ En créant un jeu, à l'aide de l'humour, l'auteur met en scène la contradiction entre « le réel et le fictif », ce que Claude Saulnier affirme dans *Le Sens du comique*. « [L'humour est] une attitude d'esprit faite de réflexion et d'observation sympathiques, et qui consiste à regarder l'univers ou ses propres sentiments sous un angle comique. Il cultive, par jeu, l'opposition entre le réel et le fictif et il constitue le type du rire comme activité spécifique. »²¹⁹ L'humour évoque le désir et l'attention des lecteurs, à travers sa représentation ambiguë, pour les inviter à réfléchir et à trouver le sens caché du discours, en sollicitant leur pensée critique. L'humour est une « arme de ridicule »²²⁰ qui peut subvertir des discours d'autorité portant sur les problèmes politiques et sociaux. La plaisanterie et le comique sont les éléments inséparables de l'humour.

²¹⁷ Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, p.279.

²¹⁸ Bernard Lefort, « L'humour, une activité régulièrement irrégulière », dans *Actes du Colloque International sur l'humour d'expression française*, p.25.

²¹⁹ Claude Saulnier, *Le sens du comique, Essai sur le caractère esthétique du rire*, p.138.

²²⁰ *Ibid*, p.16.

L'ironie et l'humour sont une manière de représenter la vision du monde critique de l'auteur. Ce sont des stratégies littéraires et rhétoriques clés. Ils peuvent produire une véritable poétique du rire. Malgré leurs affinités, leur nature est bien différente. Par exemple, l'agressivité est souvent véhiculée par l'ironie. Georges Elgozy écrit : « Alors que l'humour est gaieté gratuite, qui n'a d'autre fin que son propre plaisir et celui d'autrui, l'ironie implique la condamnation d'un comportement, d'une personne ou d'une collectivité ».²²¹ Selon Robert Escarpit, l'ironie est acerbe et destructrice, alors que l'humour est ce qui « corrige [...] par un clin d'œil complice ».²²²

D'après Jankélévitch, l'ironie est aigre, blessante, agressive et insolente. C'est un genre de rancune sans bienveillance. En revanche, l'humour a un ton de gentillesse et de douceur.²²³ Il explique cette distinction de la manière suivante : « L'humour, c'est de l'ironie ouverte : car si l'ironie close ne désire pas instruire, l'ironie ouverte est finalement principe d'entente et de communauté spirituelle ».²²⁴ En décrivant l'humour, il affirme qu'« une drôlerie sans arrière pensée sérieuse ne serait pas ironique, mais simplement bouffonne ».²²⁵ Pour Genette, la différence entre les deux procédés est la suivante :

L'ironie fait porter l'antiphrase sur le jugement de fait, l'humour, sur le jugement de valeur [...] L'humour feint de trouver bon ce qu'il juge mauvais, déplaçant ainsi du fait vers la valeur toute la pointe polémique de l'antiphrase. L'ironie fonctionne ainsi comme une antiphrase factuelle, l'humour comme une antiphrase axiologique.²²⁶

²²¹ Georges Elgozy, *De l'humour*, p.20.

²²² Robert Escarpit, *L'humour*, p.115.

²²³ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie ou la Bonne conscience*, p.173.

²²⁴ *Ibid*, p.172.

²²⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, p.96.

²²⁶ Gérard Genette, « Mort de rire », *Des genres et des œuvres, Figures V*, p.196.

Dans le corpus étudié, les procédés littéraires d'ironie et d'humour sont employés pour aborder les problèmes et les difficultés de la femme. Dans les romans choisis, nous constatons que les protagonistes font l'expérience d'une discrimination en tant que femmes. Elles trouvent une voix par l'agentivité que l'auteure leur donne en utilisant ces procédés littéraires. Le procédé rhétorique de l'ironie est constamment utilisé par Rochefort, tandis que les genres littéraires ludiques de la satire (Darrieussecq) et de la parodie (Redonnet et Darrieussecq) sont plus fréquentes dans les romans postmodernes, comme nous verrons plus loin dans ce chapitre.

2.2 Christiane Rochefort : *Les Stances à Sophie* et *Le Repos du guerrier*

Christiane Rochefort, qui est l'une des figures de proue du féminisme littéraire du vingtième siècle en France, situe son écriture dans le cadre du roman réaliste. C'est dans les années 1950 et 1960 que les deux romans de Rochefort que nous allons étudier, *Le Repos du guerrier* et *Les Stances à Sophie*, ont paru. Dans ces œuvres, elle fait appel au réalisme et aux stratégies littéraires de l'ironie et de l'humour. Rochefort, en se basant sur l'esthétique réaliste, montre qu'il y a une relation réciproque entre la production littéraire et la classe sociale. Elle affirme qu'elle aime « la littérature de révolte, de résistance [et] de remise au clair ».²²⁷ Ces deux romans aident à prendre conscience de l'aliénation dont les femmes françaises de l'époque sont victimes. En construisant des images aussi vraisemblables que possible de la réalité, l'auteure profite des techniques caractéristiques du roman réaliste pour souligner les défauts de la société patriarcale et capitaliste en

²²⁷ Monique Y. Crochet, « Entretien avec Christiane Rochefort », p. 428.

France, après la deuxième guerre mondiale. En présentant le vécu de deux jeunes femmes naïves et vulnérables, elle dévoile l'hypocrisie de cette société d'après-guerre.

Les malheurs des protagonistes féminins de ces deux romans de Rochefort viennent de l'idéologie patriarcale qui empêche les femmes de comprendre qu'elles constituent une classe subordonnée à celle des hommes. En utilisant l'ironie, Rochefort arrive à miner, voire à subvertir l'autorité des chefs capitalistes et patriarcaux : protagonistes de ses romans. L'ironie et l'humour, en tant que techniques de mise à distance, permettent à Rochefort de développer une perspective critique sur la société bourgeoise d'après-guerre. Elle travaille au sein de la tradition patriarcale, tout en essayant de la changer en remettant en question les stéréotypes et les clichés littéraires déjà existants. Maniant l'esthétique réaliste comme une arme, Rochefort critique sévèrement la société capitaliste et patriarcale des années 1950-60, source de l'aliénation féminine. Elle dénonce l'inégalité imposée par la société de son temps aux femmes afin de troubler les perspectives patriarcales. Les personnages principaux sont des bourgeoises qui racontent leur histoire, leur condition et leurs soucis dans la vie sociale et privée.²²⁸ L'emploi de l'esthétique réaliste permet à Rochefort de présenter un portrait vraisemblable de la société bourgeoise ; en même temps, le discours narratif de ses protagonistes féminins véhicule une résistance constante aux clichés qui constituent la base de cette société.

En effet, Rochefort renverse ces clichés pour proposer une vision lucide des causes du sort des femmes. Dans le titre *Les Stances à Sophie*, elle reprend une chanson

²²⁸ En fait, les deux romans de Rochefort étudiés dans cette thèse sont tous les deux écrits à la première personne.

misogyne pour la détourner de sa signification originelle. Ce titre cache le sarcasme de l'auteure qui fait référence à une chanson dans laquelle les femmes sont rabaissées :

Quand jt'ai rencontrée un soir dans la rue
Où tu dégueulais tripes et boyaux
Ah : si j'avais su qu'tu n'étais qu'une grue
J'taurais balancée par l'trou des gog'nots²²⁹

Selon la chanson à laquelle l'auteure se réfère, les femmes ne seraient que des prostituées. Cette image dévalorisée des femmes, sous-jacente au titre, s'impose dès le commencement de ce roman. Rochefort interroge la langue d'une façon ironique. Elle se moque du système actuel et nous encourage à une prise de conscience de la situation féminine qui demande à être changée. Le titre *Le Repos du guerrier* est aussi ironique car il est emprunté à une expression phallocentrique du dix-neuvième siècle. Une idée précise de l'aliénation, de la condition féminine, de la femme captive de son statut de servante et d'objet sexuel, est bien évidente dans ce titre. Il rappelle que la femme en général est considérée un objet d'amusement pour les hommes, un objet sexuel pour leur seule satisfaction. Selon un dictionnaire d'expressions françaises « le repos du guerrier » veut dire ceci : « D'une manière générale, la femme, considérée comme un délassement pour l'homme, après ses activités considérées comme viriles. Plus précisément, les relations sexuelles ». ²³⁰ Par gratitude pour le travail héroïque des hommes, les femmes doivent leur donner accès à leur corps et satisfaire leurs désirs. Cette attitude fait d'une femme un objet destiné au service des hommes, notamment de leurs désirs sexuels. Donc, les titres de ces romans de Rochefort affirment une perspective critique.

²²⁹ Anonyme, *Le Bréviaire du Carabin*, p.94.

²³⁰ <http://www.expressio.fr/expressions/le-repos-du-guerrier.php>.

Les conséquences du mariage – l'inégalité et la souffrance – sont soulignées dans les romans de Rochefort. Les héroïnes des romans étudiés – Geneviève et Céline – tombent dans le piège de l'idéologie patriarcale de l'amour qui aboutit à l'aliénation et à la perte de leur identité et de leur indépendance. Leur dégradation est la conséquence de leur mariage, ce que Rochefort indique avec son ton ironique. La prise de conscience des narratrices, leur révolte et leur décision par rapport à l'exploitation à laquelle elles sont soumises sont manifestées différemment dans les deux romans.

2.2.1. Les Stances à Sophie

Rochefort décrit l'idéologie patriarcale de l'amour et du mariage comme une machine qui n'est qu'« un instrument de mort ».²³¹ La machine est une métaphore du système social, capitaliste et patriarcal, constamment critiqué par Rochefort dans ses écrits. Rochefort, comme de Beauvoir, dans *Les Belles Images*, reprend les clichés de langue pour dévoiler les fondements de la société patriarcale et capitaliste de son époque : l'inégalité entre les classes.

La première inégalité vient du pouvoir de l'argent et la deuxième, du pouvoir des hommes sur les femmes. Selon la pensée marxiste, c'est la classe dominante qui cherche à garder son pouvoir en diffusant son idéologie, son discours, ses valeurs et ses croyances, ce qui cause l'élimination de la voix de l'autre classe, c'est-à-dire de la classe opprimée. C'est pourquoi Céline, dans un geste symbolique, utilise l'écriture et l'art pour briser le silence et pour faire entendre sa voix étouffée qui n'est pas entendue. Elle essaie de faire

²³¹ Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, p.242.

comprendre les rapports entre la langue et le genre sexuel ainsi que les classes sociales. La narratrice examine la langue d'oppression qui prolonge la domination masculine. Selon Rochefort « la langue n'est pas tout simplement une façon de s'exprimer : c'est une arme dans les mains de la classe dirigeante ».²³² Rochefort concrétise cette idée par une décision de son héroïne d'écrire un dictionnaire dans lequel elle précise les notions assez différentes des mots selon les classes sociales.²³³ Il ne s'agit pas d'un dictionnaire au sens habituel. Rochefort fait appel à l'idée des classes de sexe de façon très ironique. Rochefort joue de la vieille idée que les hommes et les femmes sont des espèces différentes.

L'ironie de Rochefort se voit déjà le jour du mariage de Céline, alors que celle-ci entame sa première étape vers le bonheur promis par Philippe. Céline se voit ainsi le jour de son mariage :

En me regardant une dernière fois dans la glace le matin, avant le Départ (Adieu petite chambre), je me suis aperçue que j'étais en grand deuil. [...] D'emblée, sans savoir, j'avais découvert comment on se met pour un enterrement de tante à Ropmorantin. [...] J'ai séché mes larmes, et le rimmel que pour accentuer l'effet mortuaire j'avais cru bon de mettre, exceptionnellement ce jour-là. J'étais hideuse, je n'avais qu'une solution, ne pas me regarder dans une glace de toute la journée.²³⁴

Par l'image grotesque qu'il renvoie à Céline, ce miroir reflète l'image de deuil d'une femme qui sait qu'en se mariant, elle ne sera pas heureuse. En décrivant les invitées avec leurs robes élégantes et colorées, Céline ajoute qu'elle est la seule personne à être en noir. D'une façon implicite, Rochefort fait voir les conséquences du mariage dans

²³² Marianne, Hirsh, Mary Jean Green et Lynn Higgins. « An Interview with Christiane Rochefort », *L'Esprit Créateur*, p.112.

²³³ On en parlera en détail dans le chapitre suivant.

²³⁴ Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, pp.32-33.

un système oppressant. Le miroir souligne la distance entre son image et elle-même. L'ironie s'exerce à l'idée de cette distance entre les deux significations différentes.

La notion de l'image est utilisée par Céline après sa mort symbolique, après sa cérémonie de mariage. Elle se voit « sage comme une image. [...] [Elle a] fait tout ce qu'il veut. [Elle a] répondu à la demande avec précision ». ²³⁵ Quand Céline est tombée dans le piège de l'amour et du mariage, son mari, Philippe essaie de lui imposer au nom de l'amour ses points de vue sur l'apparence de son épouse, sur son langage et son idéologie. Elle est réduite au statut d'objet, aliénée d'elle-même. Elle l'explique ainsi :

Il m'aimait. Il voulait mon bien. Et rien ne lui paraissait incompatible avec ce bien qu'il me voulait comme ma façon de vivre, mon milieu, mes amis, mes habitudes, mes vêtements, ma coiffure, mon langage, mes goûts, mes idées. [...] tout cela qui n'était pas vraiment moi-même – le vrai moi-même, enfoui, étouffé, caché, celui qu'il aimait, étant de lui seul connu, et destiné à être mis au jour par ses mains. ²³⁶

Philippe n'aime pas Céline ; il aime « sa Propre Puissance et sa créature qui la lui reflète ». ²³⁷ Philippe aime une belle image qu'il a créée de sa femme, une propriété qui lui appartient. Comme nous verrons dans le troisième chapitre de cette thèse, à la fin des *Belles Images*, la narratrice, Laurence, se sent condamnée à rester image ; Céline, par contre, trouvera le courage de sortir du statut d'image qui lui a été imposé. Par son ironie acerbe, Rochefort transforme le silence en parole et l'obéissance en sagesse lorsqu'elle nous présente la transformation finale de Céline. Philippe veut que sa femme lui soit soumise, qu'elle n'ait pas de voix à elle. Cela est évident dans ce dialogue entre eux :

²³⁵ *Ibid*, p.115.

²³⁶ *Ibid*, p.13.

²³⁷ Anne Ophir, *Regards féminins : condition féminine et création littéraire*, p.96.

- Moi, dit-il, je parle sérieusement. Du moins j’essaye. Et j’ai du mérite, parce qu’avec toi ce n’est pas commode.
- Parce que je te réponds quand tu parles?
- Tu vois, tu continues.
- Mais Philippe.
- Tu vois : « mais ». Toujours mais.
- Mais enfin Philippe!...
- « Mais »
- Mêêêê, Mêêêê!
- Voyons, tiens-toi un peu, on va penser que je suis avec une folle.
- Tu es avec un mouton. C’est pas comme ça que tu veux?²³⁸

Philippe n’aime pas que sa femme parle, qu’elle exprime son point de vue à elle. Lui seul a le droit de parler. Quand Céline entre en dialogue avec son mari, elle se transforme : « [...] esprit raisonnant, devenue mouton-femme : mais – mêêêê ».²³⁹ Il s’attend à ce que Céline devienne une image, le reflet d’une femme idéale, soumise et muette, sans identité précise, une personne morte.

Chez Rochefort, la langue est liée à l’exercice du pouvoir. La réaction ironique de Rochefort envers le silence imposé aux femmes est de faire écrire un dictionnaire à sa protagoniste vers la fin du roman. Dans ce « dictionnaire », elle critique sévèrement la prétendue supériorité masculine. Il porte un nom ironique, « dictionnaire Céline-Philippien », ou bien « Dictionnaire Sémantique Néo-Bourgeois ».²⁴⁰ En changeant les connotations des mots, Céline essaie de leur donner un autre sens pour créer une nouvelle conscience de la langue, ce qui peut être considéré comme un moyen puissant de promouvoir la libération féminine. L’auteure y définit les mots d’après les deux classes sociales, celle des hommes et celle des femmes, ainsi que d’après la société capitaliste. Cela est exposé une autre fois par l’humour amer de Rochefort :

²³⁸ *Ibid*, pp.26-27.

²³⁹ *Ibid* P.100.

²⁴⁰ Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, p.213.

Obsession : conscience d'une chose réelle. [...] Fonction du mot : faire passer la chose réelle, qui gêne, pour une imaginaire de façon à la faire avaler et que la fête continue. [...] Amour – A : pour une femme : consécration totale à la vie domestique, avec service de nuit. B : pour un homme : être content comme ça.²⁴¹

L'auteure confirme que c'est à l'aide de l'écriture, de la peinture et de l'art, et en utilisant les techniques de mise à distance, que le personnage principal peut déclarer ce qu'elle ne pouvait pas dire directement. La voix étouffée de Céline peut enfin se faire entendre.

Après avoir pris conscience de sa situation, Céline décide d'abandonner son mari et de retrouver son identité enfouie. Par le petit mot fort ironique que Céline laisse pour son mari, signé Céline Rodes, son nom de jeune fille au moment de le quitter, Rochefort dévoile le fonctionnement de la société patriarcale ainsi que l'institution du mariage avec une ironie caustique. Elle redevient la même personne qu'elle avait été avant son mariage, avant son passage à l'intérieur du « Carmel ».²⁴² C'est la vie que Philippe lui avait proposée au début du roman et au début du mariage : « Il y a pourtant dans l'abandon total à l'amour, que tu refuses si farouchement, de grandes joies. Dont tu te privas. [...] Mais – c'est le Carmel! »²⁴³ Donc, l'obéissance et la pratique du silence sont les éléments nécessaires pour s'intégrer à la vie conjugale, ou le Carmel, sous l'ordre patriarcal.

Céline utilise le mot « Carmel », toujours ironiquement, pour nous faire comprendre la nature et les conséquences du mariage qui ne sont que l'emprisonnement et la dépersonnalisation de la femme. Vers la fin du roman, elle reprend ce terme avec un ton ironique : « Un homme ne fait pas un Carmel. Alors, un député! »²⁴⁴ Céline continue

²⁴¹ *Ibid*, pp.212-216.

²⁴² *Ibid*, p.27.

²⁴³ *Ibid*, p.27.

²⁴⁴ *Ibid*, p. 241.

à se moquer de la privation de l'identité de la femme et de sa dépendance totale dans les rapports entre les genres dans la lettre qu'elle laisse pour son mari avant de le quitter : « [...] je ne serai pas même une heure *la femme d'un député* de cette étiquette. [...] Je te laisse par contre *les robes destinées à la députée*, dont je n'aurai jamais l'usage ; elles pourront servir ». ²⁴⁵ Dans le post scriptum à sa lettre, elle écrit que le dîner de son mari est prêt pour montrer la réalité amère du sort de la femme, pour se moquer du stéréotype de la ménagère et du regard humiliant posé sur la femme pour l'enfermer dans son immanence. L'image que Rochefort présente de la vie typique des femmes des années 1950 et 1960 n'est que celle de servantes et d'objets sexuels au service des hommes.

Dans un entretien, Rochefort déclare que « [les hommes] ne m'ont jamais pardonnée d'avoir écrit *Les Stances à Sophie* », ²⁴⁶ car c'est un roman qui rejette l'autorité masculine. La narratrice de ce roman, en quittant son mari, arrive à se libérer de son aliénation vis-à-vis de lui. Sa décision ébranle les racines de l'autorité masculine car elle promeut l'agentivité et la construction d'une subjectivité féminines. Le cas est différent pour Geneviève, la narratrice du *Repos du guerrier*, qui a des difficultés à rompre une relation amoureuse abusive.

²⁴⁵ *Ibid*, pp.241-242. (Mon italique)

²⁴⁶ Notre traduction du texte : « [*Les Stances à Sophie*] was a clarification, a sudden one. I had many battles. As for men, it was all-out war. They hated me and still do. They haven't forgiven me ». Cécile Arsène, « The Privilege of Conciousness », *Homosexualities and French Literature*, p.102.

2.2.2. *Le Repos du guerrier*

Publié en 1958, *Le Repos du guerrier* « qui met le lit dans le livre et les ébats dans les débats »,²⁴⁷ a eu un « succès de scandale ». Dès sa parution, *Le Repos du guerrier* a été critiqué pour son langage vulgaire et pour son contenu sexuel. En effet, Rochefort affirme que certains lecteurs prétendaient qu'« une femme ne doit pas parler de 'ça', et ne doit pas parler comme ça ».²⁴⁸ Par une ironie amère, l'auteure met au grand jour l'aliénation de la femme dans le couple et dans la société patriarcale.

Dans cette histoire, la narratrice du roman Geneviève Le Theil, une jeune Parisienne, bourgeoise, rencontre Renaud Sarti, homme bohème et débauché alcoolique. Pour régler la succession de sa tante, Geneviève descend dans un hôtel de province où elle trouve le corps immobile de Renaud par hasard. En essayant de le sauver, la narratrice tombe dans le piège de l'amour, ce qui va changer complètement sa vie. Elle, qui avait beaucoup de projets personnels à réaliser, comme finir ses études, se marier avec son fiancé et fonder une maison d'orphelins avec son amie Claude, abandonne tous ses projets. Elle devient la maîtresse de Renaud et commence à dépenser tout son argent pour lui, pour ses cigarettes et son alcool.

Selon Rochefort, Renaud est un symbole du désespoir politique des années 1950.²⁴⁹ C'est un ancien communiste qui est devenu cynique, vulgaire, grossier et

²⁴⁷ Dominique Aubier, « Christiane Rochefort : *Le Repos du guerrier* », *Esprit*, no.27, 1-6, jan-juin 1959, p.372.

²⁴⁸ Jean Hurtin, « L'Écriture c'est la distance », *Magazine Littéraire*, no.111, avril 1976, p.10.

²⁴⁹ Marianne Hirsch, Mary Jean Green et Lynne Higgins, *Esprit créateur*, p.119. « He's a symbol of the political despair of the fifties ». À cette époque-là, le parti communiste en France a fait face aux difficultés créées par l'agressivité russe en Europe, la guerre froide et une confrontation atomique avec l'Ouest. Ces problèmes ont causé un sentiment de déception et de mélancolie chez certains. Voir Pamela Fries Paine, *Christiane Rochefort and the Dialogic, Voices of Tension and Intention*, p.45.

alcoolique, et qui ne croit à rien. Geneviève et Rafaëlle, un autre personnage féminin très différent de l'héroïne, sont des représentantes de la classe des femmes dans *Le Repos du guerrier*. Avec ces personnages, l'auteure veut faire entendre les voix de deux groupes sociaux, les bourgeois et les bohèmes, les femmes et les hommes. Représentants de deux classes distinctes, les hommes et les femmes ont des visions opposées de l'amour. Renaud voit l'amour de la manière suivante : « ce tapage et cette pagaille des douleurs, aimer fait là-dedans l'effet d'une aile de papillon, frrr, frrr...vous me faites chier avec vos petites histoires personnelles ». ²⁵⁰ Renaud, en se moquant de la naïveté de la narratrice à propos de l'amour, donne toute l'importance à la sexualité, tandis que Geneviève croit à l'amour éternel et au mariage.

En effet, Geneviève appartient à la bourgeoisie, selon laquelle la femme ne doit pas parler de son désir sexuel. Nous sommes témoins de la division de Geneviève en deux personnes différentes. Elle nous explique qu'« il y aura donc deux Geneviève. Mlle Le Theil : un fossé creusé au bulldozer ; et puis la maîtresse de Sarti ». ²⁵¹ Ces deux Geneviève se définissent chacune par rapport à un homme : la fille de son père, portant le nom de ce dernier, ou l'amante de Renaud. La narratrice affirme au début qu'elle n'a aucune expérience sexuelle : « je ne connais pas le plaisir ». ²⁵² Renaud, par contre, parle du plaisir de cette façon : « la première de Madame [...] Elle pleure. Mais moi, je trouve

²⁵⁰ Christiane Rochefort, *Le Repos du guerrier*, P.132.

²⁵¹ *Ibid*, P.90.

²⁵² *Ibid*, P.48.

ça plutôt gai, mon minet! Depuis le temps que je m’y emploie ».²⁵³ Le sarcasme de Rochefort se montre dans leur approche différente à cette question.

La définition de l’amour, dans *Le Repos du guerrier*, est aussi différente chez l’homme et chez la femme. Geneviève doit comprendre qu’elle parle une autre langue que Renaud. Elle affirme que « pour comprendre cet homme il suffit en somme d’un dictionnaire ».²⁵⁴ Comme dans *Les Stances à Sophie*, Rochefort indique la nécessité d’avoir un dictionnaire, si on cherche à communiquer avec une personne d’un genre sexuel différent du sien. La question du langage reste toujours une question capitale chez Rochefort. C’est lié à des questions de classes sociales et surtout à la classe dominante qui donne ses propres connotations aux mots. Rochefort affirme que “ [...] *language is not simply a way to express oneself, as is commonly believed : it is a weapon in the hands of the ruling class* ”.²⁵⁵ La différence entre les significations des mots utilisés par Renaud et Geneviève est bien décrite dans cette citation : « [...] je me suis pas moqué de toi, je me suis moqué de ton vocabulaire. Amour, tu appelles ça ».²⁵⁶ Pour Renaud, Geneviève cache ses désirs sexuels sous le nom de l’amour. Il l’oblige à remplacer son vocabulaire d’amour par le désir sexuel :

- Je te fais jouir?
- Oui
- Tu aimes ça?
- Oui
- Dis-le.
- J’aime ça.²⁵⁷

La voix dominante est celle de Renaud, qui raille et qui rejette l’idée de l’amour.

²⁵³ *Ibid*, P.83.

²⁵⁴ *Ibid*, p.42.

²⁵⁵ Marianne Hirsch, Mary Jean Green et Lynne Higgins, *Esprit créateur*, vol.19 no.2, 1979, pp. 111-112.

²⁵⁶ Christiane Rochefort, *Le Repos du guerrier*, p.75.

²⁵⁷ *Ibid*, p.68.

Le personnage de Renaud donne l'occasion à Rochefort d'écrire autrement : « ce qui m'a intéressée, c'est que j'avais un alcoolique, et que cet alcoolique s'est révélé être un véhicule d'écriture. Renaud débouchait sur une forme d'écriture ».²⁵⁸ Pour l'auteure, ce n'est pas seulement le vocabulaire, mais aussi la grammaire qui est liée à la classe sociale. Elle l'affirme dans l'un de ses entretiens : « *grammar and syntax are instruments of power* ». ²⁵⁹ En supprimant le pronom « tu », Renaud efface la subjectivité de Geneviève. Il affirme : « Le réel, connais pas : m'arrange pas connais pas. Veux pas le savoir. Et que la fête continue ». ²⁶⁰ Le lecteur remarque que, petit à petit, le langage utilisé par Geneviève finit par ressembler à celui de Renaud. Par exemple, en s'adressant à son amie Claude, elle déclare : « Pauvre Claude! Si vierge, si fermée ; ses lèvres sont serrées et ses jambes doivent l'être autant ; elle sèche sur pied ». ²⁶¹ Geneviève finit par refuser les valeurs bourgeoises. Elle affirme « que les enfants malheureux se débrouillent [...] j'avais compris que mieux valait pour ces petits d'être couverts de bleus qu'aux mains d'une femme qui ne jouit pas ». ²⁶² Comme ses points de vue changent, elle devient une nouvelle personne mais tout en restant « la femme naïve ». Elle n'aura pas de prise de conscience de sa condition de femme.

La relation entre Geneviève et Renaud ressemble dès le début à celle du maître et de l'esclave. Geneviève affirme que « le monde entier s'ordonne autour de ce nouveau

²⁵⁸ Un entretien avec Jean-Claude Perrier, « Avez-vous été scandalisé par *Le Repos du guerrier?* », *Quotidien de Paris*, no.1571, 11 déc. 1984, p.19.

²⁵⁹ Marianne Hirsch, Mary Jean Green et Lynne Higgins, *Esprit créateur*, p.113.

²⁶⁰ Christiane Rochefort, *Le Repos du guerrier*, p.278.

²⁶¹ *Ibid*, p.90.

²⁶² *Ibid*, p.164.

venu, il est déjà le maître ». ²⁶³ La narratrice est une « victime continûment dévorée et consentante ». ²⁶⁴ Elle est un être passif qui ne résiste pas aux demandes de Renaud. Elle le dit de la manière suivante : « Au deuxième bouton, je bronchai. Soudain ma résistance s'effondra. Quelque chose s'ouvrit, la sérénité déferla. Il est vrai : tout cela m'était complètement égal ». ²⁶⁵ Cette notion de la domination de l'un sur l'autre se voit encore à la fin du roman, lorsque Renaud déclare : « Epingle-moi. Je t'en prie. J'en ai assez. Je cale. Je cède. Enchaîne-moi. Je veux des chaînes, le plus de chaînes possibles, et lourdes, que je ne puisse bouger. Passe-moi les menottes ». ²⁶⁶ La relation du maître et de l'esclave, qui semble renversée finalement, est ainsi décrite par Renaud : « [...] je veux dire Bonjour Comment allez-vous Très bien merci et vous, je veux aller moi aussi dans la grande Machine à Laver, aide-moi, toi qui sais cela. Aide-moi à vivre. Force-moi à vivre ». ²⁶⁷

Le champ lexical de la guerre est omniprésent dans ce texte. Pour Geneviève « [...] un jour tout serait fini, ou parce que je serais morte ou parce que j'aurais gagné ; j'aurais la paix, celle du tombeau ou celle du triomphe ». ²⁶⁸ Renaud se voit aussi comme un guerrier. Il indique que « [...] l'amour toi tu ne sais pas ce que c'est [...]. C'est l'impossible. Je suis très fatigué. Repose-toi. Toi tu es le repos du guerrier, du guerrier lâche, de l'embusqué ; Notre-Dame des Déserteurs, aie pitié de moi. Je veux dormir-mourir, et pour ça une femme c'est le meilleur système. L'amour c'est une

²⁶³ *Ibid*, p.47.

²⁶⁴ *Ibid*, p.60.

²⁶⁵ *Ibid*, p.117.

²⁶⁶ *Ibid*, p.284.

²⁶⁷ *Ibid*, p.285.

²⁶⁸ *Ibid*, p.241.

euthanasie ».²⁶⁹ Cette vision ironique vient d'un texte de Nietzsche. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra, un livre pour tous et pour personne*, il affirme que « L'homme doit être élevé pour la guerre, et la femme pour le délassement du guerrier : tout le reste est folie ».²⁷⁰ L'emprisonnement de la femme dans son rôle aliéné est souhaité ironiquement, encore une autre fois, pour renforcer l'idée du pouvoir et de la supériorité masculins. Geneviève n'a pas encore épousé l'homme alcoolique et abusif à la fin du roman. Le lecteur soupçonne que Geneviève finira par épouser Renaud.

Le Repos du guerrier est un roman qui explore les questions du langage, du pouvoir, de l'aliénation et de l'identité féminine. Rochefort essaie de nous représenter le monde à travers les yeux de la narratrice et de mettre en cause la relation entre l'aliénation féminine et le langage. Pour elle, les mots « [...] sont des forteresses qui nous enferment dans le mode de pensée régnant – sans que nous en ayons la moindre conscience ; et nous en font transporteurs. »²⁷¹ À l'opposé de Céline, la narratrice *des Stances à Sophie*, Geneviève reste passive et elle n'agit pas.

Les romans de Rochefort font souvent entendre des voix d'insurgées. Dans ses romans, il y a des idéologies différentes qui luttent pour s'imposer. Prenant le parti des classes marginalisées et dominées, l'auteure insiste sur la capacité subversive du langage, qui sert de point de départ pour changer l'ordre social dans ses écrits. Rochefort donne une voix aux femmes pour composer une image de la société patriarcale vue à travers les regards féminins. Ces voix n'appartiennent pas seulement aux individus mais aussi aux

²⁶⁹ *Ibid*, p.234.

²⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p.91.

²⁷¹ Christiane Rochefort, *C'est bizarre l'écriture*, p.133.

classes sociales. Pour elle « écrire vraiment consiste à désécrire ». ²⁷² C'est en déconstruisant des normes établies et en brisant le silence que la femme peut se construire une identité plus authentique. C'est ce qu'on va analyser dans ce chapitre avec les romans postmodernes de Marie Redonnet et de Marie Darrieussecq. Dans la partie suivante, nous étudierons les genres littéraires ludiques de la parodie et de la satire comme les fondements des romans postmodernes de notre corpus.

2.3 La parodie et la satire

Avant de préciser de quelles façons Redonnet et Darrieussecq emploient la parodie et la satire comme stratégies de résistance, nous aurons besoin de définir ces deux genres littéraires. Une étude étymologique du terme « parodie » révèle que le radical « odos » de ce mot d'origine grec signifie « chant ». Le préfixe « para » a deux sens opposés. Il peut vouloir dire « contre » ou « à côté de ». La première signification, « contre-chant », montre l'opposition entre le texte parodique et le texte parodié. La deuxième, « à côté de », évoque une juxtaposition et une harmonie. ²⁷³ Selon Scaliger, « de même que la satire est née de la tragédie, et le mime de la comédie, ainsi la parodie est née de la rhapsodie ²⁷⁴ [...] à côté du sujet sérieux proposé, [les parodistes] en introduisaient subrepticement d'autres, comiques. La parodie est donc une rhapsodie retournée, qui par des modifications verbales ramène l'esprit à des objets comiques. » ²⁷⁵

²⁷² *Ibid*, p.134.

²⁷³ Expliqué par Linda Hutcheon dans « Ironie, satire, parodie, Une approche pragmatique de l'ironie », pp.140-155, p.143.

²⁷⁴ Poème ou partie de poème contenant un épisode épique, spécialement emprunté aux poèmes homériques. (*Dictionnaire de français Larousse*)

²⁷⁵ Joseph Justus Scaliger, *Poétique*, T.I, p.42, cité par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, p.24.

La rhapsodie vient du mot grec ancien « rhapsôdôs ». Il est composé de deux parties, « rhaptein » qui signifie « coudre » et « ôdê » qui a pour sens « chant ». Selon le *Dictionnaire des termes littéraires*, un rhapsode est « [quelqu'un] qui coud des chants. [...] Dans l'Antiquité grecque, chanteur ambulant. Le rhapsode se présentait la plupart du temps aux fêtes, parfois dans le cadre d'un concours, pour réciter des extraits d'épopée (de préférence, *L'Illiade* ou *L'Odysée*). »²⁷⁶ En décrivant un rhapsode, Platon explique l'art de la rhapsodie de la manière suivante : « De la scène où je suis, je regarde mon public : il faut que leurs pleurs, leurs regards étonnés, leur terreur même répondent à mes paroles ».²⁷⁷ Comme un rhapsode qui met ensemble des poèmes d'autres poètes, ou coud des chants, selon l'étymologie du mot, un parodiste, en imitant d'autres auteurs précédents, écrit un ouvrage fait de morceaux divers. Le texte écrit par le/la parodiste entre en dialogue avec d'autres textes.

La parodie est une transformation d'autres textes déjà existants. Un texte parodique, selon Hutcheon, est « [...] l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf ».²⁷⁸ Cette définition de la parodie s'applique, par exemple, au triptyque de Redonnet dans lequel la trilogie de Beckett et les contes de fées traditionnels sont présents d'une façon implicite, mais transformés. Dans une parodie, il y a toujours un changement de genres, bien sûr, mais les textes précédents sont intégrés et intériorisés dans le texte parodique. Hutcheon propose aussi une définition structurale de la parodie : « une

²⁷⁶ Hendrik van Gorp, dir., *Dictionnaire des termes littéraires*, p. 416.

²⁷⁷ Cité par Victor Bérard, *La Résurrection d'Homère*, T.2, p.55.

²⁷⁸ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, Une approche pragmatique de l'ironie », pp.140-155, p.143.

synthèse bitextuelle fonctionnant toujours de manière paradoxale ». ²⁷⁹ Tandis que certains auteurs et lexicologues ²⁸⁰ comprennent la parodie comme un genre ayant pour fondement le jeu, l'ironie et la raillerie, d'autres la placent dans des genres sérieux. Ils utilisent le verbe « détourner [le sens] » pour supprimer sa « tonalité comique » et pour donner à la parodie une « intention critique », ²⁸¹ qui se définit comme « une prise de conscience de la conscience d'autrui ». ²⁸² La parodie est donc un art de communication, qui met en scène les rapports entre l'auteur, qui codifie son message, le texte originel et le texte parodié (hypotexte/hypertexte) et le lecteur, qui doit déchiffrer ces codes. Donc, l'intertextualité est une des unités principales des discours ironiques. C'est ainsi que la parodie a deux fonctions : un emploi comique et un emploi critique et « l'insistance sur l'une ou l'autre de ces directions souligne l'orientation des définitions de la parodie, en fonction du rôle qui lui est accordé ». ²⁸³ C'est « un chant composé » ²⁸⁴ qui imite et qui présente un autre point de vue en détournant le sens du premier texte.

Selon Genette, la parodie est la transformation d'un texte et l'imitation d'un genre. Il pense qu'il n'est pas possible d'imiter un texte d'une façon directe. Avant tout, il est nécessaire de « constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les *généraliser*, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation ». ²⁸⁵ On peut imiter un texte individuel, un genre, une école ou un mouvement littéraire consacré à une certaine époque. La parodie est une approche

²⁷⁹ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, Une approche pragmatique de l'ironie », p.144.

²⁸⁰ Comme Furetière, Richelet, Thomas Corneille.

²⁸¹ Catherine Dousteyssier-Khoze, *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, p.53.

²⁸² George Poulet, *Les chemins actuels de la critique*, p.31.

²⁸³ Notre traduction du texte, Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p.50.

²⁸⁴ Henri Baudin, *A distance irrespectueuse, la parodie*, p.48.

²⁸⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.109.

textuelle et une manière d'interpréter et de représenter, par des effets comiques. Ainsi, la parodie est la relation structurale ou le dialogue entre deux textes. Gérard Genette voit la parodie comme une transformation minimale du texte, mais selon Linda Hutcheon la parodie est une forme d'imitation ayant différentes intentions possibles “ *from the ironic and playful to the scornful and ridiculing* ”.²⁸⁶ D'après elle, la parodie n'est pas une imitation sarcastique des textes des siècles précédents : “ *Parody is, in another formulation, [...] repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity* ”.²⁸⁷ La parodie, en gardant la distance critique avec le texte originel, cherche la différence entre celui-ci et le texte parodique tandis que le pastiche cherche la similarité et la correspondance.²⁸⁸

La parodie est alors l'un des genres hypertextuels canoniques. Elle est la transformation ludique et sémantique d'un texte. Elle accentue les défauts du texte originel, du point de vue de l'auteur, pour gagner un effet comique par plaisanterie ainsi que par un jeu de déformation, d'opposition et d'adaptation de sens. Notons enfin que la parodie ne fonctionne pas comme l'ironie, puisqu'elle est considérée en général comme un phénomène intertextuel et non pas intratextuel.

Pour ce qui est de la satire, elle est un autre genre littéraire qui se rapproche de la parodie. Leonard Fineberg dans *Introduction to Satire*, réfléchit sur les caractéristiques de la satire et de la parodie. Précisant la différence entre les deux procédés, il écrit : « [aucun] aspect de la société n'est à l'abri des attentions moqueuses du parodiste

²⁸⁶ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p.6.

²⁸⁷ *Ibid*, p.6.

²⁸⁸ *Ibid*, p.38.

(satiriste) ». ²⁸⁹ La parodie vise une cible précise : un texte littéraire ; c'est l'intertextualité qui cible les conventions littéraires. En contraste, les auteurs satiriques ont pour but d'attaquer des défauts sociaux.

En méprisant les vices et les défauts des hommes, elle essaie de les corriger. ²⁹⁰ En attaquant ces corruptions, elle se donne un but moral ou éthique. Dans le cadre de notre corpus, elle exprime la colère de l'auteure devant les vices sociaux qu'elle exagère dans ses écrits d'une manière méprisante. Comme la parodie, elle garde une distance critique avec le texte originel mais avec l'intention de donner une déclaration négative du texte originel “ *to distort, to belittle, to wound* ”. ²⁹¹

Dans *Strong Opinions*, Nabokov explique la différence entre ces deux genres de la façon suivante : “ *Satire is a lesson, parody is a game* ”. ²⁹² La satire met en scène, au premier plan, la dimension politique. Elle cherche « un mode de fonctionnement dans la réalité qu[e le récit] reproduit et exagère par la fiction ». ²⁹³ La différence entre la parodie et la satire est que la première est intertextuelle et la deuxième est extratextuelle. La parodie fonctionne comme un intertexte littéraire, c'est-à-dire elle crée une association entre deux textes, le texte originel et le texte parodique. La satire est avant tout orientée vers un référent social et politique. Elle « possède une visée extérieure à [elle]-même –

²⁸⁹ Cité par Hutcheon dans « Ironie, satire, parodie, Une approche pragmatique de l'ironie », p.143.

²⁹⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p.43.

²⁹¹ Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire*, p.69.

²⁹² Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, p.75.

²⁹³ Danielle Forget, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, vol.33, n.1, p.48.

une classe sociale, un individu, un système politique, etc ».²⁹⁴ Ainsi, la parodie et la satire sont des genres littéraires, tandis que l'ironie est un mécanisme rhétorique.

Ayant défini la parodie et la satire, nous examinerons la démonstration, l'application et la signification de ces procédés littéraires dans les œuvres choisies dans le cadre de notre étude.

2.4 Le triptyque de Redonnet

On peut considérer les romans de Marie Redonnet et de Marie Darrieussecq comme des exemples forts du roman postmoderne au féminin et de ses caractéristiques marquantes. Marie Redonnet a commencé à publier ses romans dans les années 1980. Elle est souvent considérée comme faisant partie de la deuxième génération du nouveau roman après la génération d'Alain Robbe-Grillet. Son triptyque (*Splendid Hôtel*, *Forever Valley*, *Rose Mélie Rose*), est une œuvre frappante de la littérature contemporaine. Il est composé de trois romans indépendants ayant des liens profonds entre eux. Au contraire de Rochefort, Redonnet, en s'éloignant de l'univers réaliste, semble à première vue se réfugier dans un monde imaginaire. Ses romans font appel à l'univers du conte de fées²⁹⁵ tout en se détournant de ce modèle classique. Redonnet pratique plutôt « une réécriture postmoderne de conte de fées traditionnels »,²⁹⁶ selon Typhaine Leservot. Ayant une nature parodique, ce triptyque romanesque est un détournement et une imitation critique

²⁹⁴ Sophie Duval, « Une analyse littéraire des discours satiriques contre la réforme Pécresse », *fabula la recherche en littérature*.
https://www.fabula.org/actualites/une-analyse-litteraire-des-discours-satiriques-contre-la-reforme-pecresse-par-s-duval_30482.php

²⁹⁵ Katarzyna Kotowska, « Entre le journal intime et le monologue corporel *Splendid Hôtel* de Marie Redonnet », p.88.

²⁹⁶ Typhaine Leservot, *Le corps mondialisé*, p.39.

des contes classiques. En déformant le texte d'origine, l'auteure met en valeur sa connaissance de l'héritage littéraire. Dans les romans de Redonnet, une résistance à l'autorité du père (celle de son père biologique, mais aussi de son père littéraire, Beckett, et de ses pères psychanalytiques, Freud et Lacan), est cachée derrière la surface du texte.

Nous chercherons à dévoiler les enjeux et les conséquences de cet acte textuel de résistance. Le triptyque de Marie Redonnet est écrit dans un style « minimaliste »²⁹⁷ qui peut rappeler le style d'un conte et qui permet à l'auteure de créer une fausse simplicité. En utilisant son propre style, elle invente une langue, comme elle l'explique : « La langue que j'avais inventée était minimale. Privée des richesses de la rhétorique, elle devait faire advenir une autre richesse, liée au rythme et à la voix ».²⁹⁸ Le vocabulaire est très simple, les phrases sont parfois incorrectes et maladroites. Par exemple, la narratrice de *Splendid Hôtel* dit : « C'est la faute à grand-mère »²⁹⁹ ou « Il y a trop de choses à s'occuper en même temps ».³⁰⁰ Dans le triptyque, par des récits courts, jamais plus de cent trente pages, on se retrouve dans un monde plutôt enfantin, mais ce monde apparemment enfantin est une illusion que Redonnet est en train de créer. Derrière son style minimaliste, elle essaie de trouver une nouvelle identité pour ses narratrices.

Comme on l'a déjà mentionné au premier chapitre, l'absence du nom, de l'âge et de l'identité précise chez deux des trois narratrices de Redonnet, illustre l'aliénation des femmes. Ces femmes, privées d'identité, ne peuvent pas être considérées comme des

²⁹⁷ Lidia Cotea et aussi Jeannette Gaudet dans « Marie Redonnet : *Splendide Hotel* », p.98. Schoots, Fieke « L'écriture minimaliste », dans : M.Ammouche-Kremers/ H.Hillenaar (dir.), *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, pp.127-144).

²⁹⁸ Marie Redonnet, *Parcours d'une œuvre*, p.2.

²⁹⁹ *Splendid Hôtel*, p.9.

³⁰⁰ *Ibid*, p.33.

personnes complètes. Cela renforce l'idée de l'aliénation de leur situation. Selon Nathalie Heinich « [l]e nom est, avec le visage, porteur d'identité, au sens où il permet l'identification d'un être ».³⁰¹ N'ayant pas de nom ni d'identité précise, les narratrices n'ont pas droit à la parole, à la pensée ni à la liberté.

2.4.1 Les intertextes littéraires du triptyque

2.4.1.1 Contes de fées

Le conte de fée postmoderne que Redonnet écrit est une révision ou réécriture des contes classiques. Selon Nancy A. Walker, la révision « n'est pas simplement une action artistique mais une action sociale, suggérant dans la pratique narrative la possibilité d'une transformation culturelle ». Elle propose que les nouvelles versions subversives d'un texte déjà écrit « exposent ou bouleversent les paradigmes de l'autorité inhérents aux textes qu'ils approprient ». Ces nouvelles versions sont donc « désobéissantes ».³⁰² Force est de constater que les protagonistes féminines des contes classiques étaient très passives, comme Blanche-Neige ou La belle au bois dormant. En revanche, les contes de fées postmodernes de Redonnet présentent, de façon subtile, la venue à la subjectivité des protagonistes féminins.

Les contes de fée classiques soutiennent l'idéologie essentialiste du genre sexuel à bien des égards. Situés en dehors de l'univers réaliste du roman, ces contes construisent la femme comme être passif et soumis au désir masculin, ce que Beauvoir explique dans *Le Deuxième Sexe*. Elle affirme que le conte de fées traditionnel « [...] apprend que pour

³⁰¹ Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, p.152.

³⁰² Nancy A. Walker, *The Disobedient Writer : Women and Narrative Tradition*, p.6-7.

être heureuse il faut être aimée ; pour être aimée il faut attendre l'amour. La femme c'est la Belle au bois dormant, Peau d'Âne, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit. [...] elle est enfermée dans une tour, un palais, un jardin, une caverne, enchaînée à un rocher, captive, endormie : elle attend ». ³⁰³ La femme a besoin d'aide et de protection comme un enfant. ³⁰⁴ Alors, elle ne peut rien faire d'autre qu'attendre.

L'importance octroyée à la beauté féminine et à la souffrance imposée aux femmes sont des aspects particuliers du conte de fées traditionnel. Les héroïnes n'ont la plupart du temps ni agentivité ni subjectivité ni voix. Il n'y a pas de résistance chez elles. Étudié selon une perspective féministe, le conte de fées offre une représentation idéologique de l'aliénation féminine ; dans ce monde simplifié, la passivité féminine semble naturelle. Cependant, les contes de fées postmodernes interrogent cette vision et établissent la possibilité de l'agentivité féminine, en utilisant des stratégies littéraires comme la parodie et en supprimant la nécessité qu'un prince charmant intervienne pour sauver héroïquement une jeune femme fragile qu'il épousera à la fin. ³⁰⁵ En utilisant des éléments subversifs, les auteures féministes postmodernes proposent une redéfinition de la féminité qui donne une possibilité de sortir de la tradition masculine du roman. C'est cette vision du sort féminin que Redonnet a réussi à transformer dans *Rose Mélie Rose*, le dernier roman de son triptyque. Elle y refuse la souveraineté masculine en s'opposant au

³⁰³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T. 2, p. 44.

³⁰⁴ La femme est « un enfant adulte » selon Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, p.150.

³⁰⁵ Il y a de rares exceptions à cela. Par exemple, les contes de fées de Mme d'Aulnoy au XVII^e siècle ont été interprétés comme des textes féministes. Nous pouvons mentionner « *La Belle aux cheveux d'or* » et « *Finette Cendron* » entre autres.

schéma classique du conte de fées. En faisant cela, elle bouleverse les relations cliché entre les sexes.

2.4.1.2 Samuel Beckett : le père littéraire de Redonnet

Dans une parodie, l'œuvre d'un précurseur est refaite, transformée, voire déconstruite. C'est ainsi que Redonnet opère une parodie en profondeur de la célèbre trilogie de Samuel Beckett. D'origine irlandaise, Beckett est l'un des grands écrivains du vingtième siècle. Sa trilogie, publiée en France dans les années 1950, se compose de *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) et *L'Innommable* (1953). Contemporain de Camus et de Sartre, il écrit différemment en inaugurant un nouveau type de roman qui “ *represents a consistent effort to embody an aesthetic based on a foundation of meaninglessness* ”.³⁰⁶

Les romans de Beckett sont « un ensemble d'événements racontés »³⁰⁷ qui manquent de contenu, de sens et de cadre. Un contexte spatio-temporel clairement défini est absent dans ses textes. Dans les romans de la trilogie, Beckett évite de suivre le modèle du roman réaliste. Dans *The Critical Response to Samuel Beckett*, Cathleen Culotta Andonian caractérise ces romans de la manière suivante : “ *There is no coherent story – that is just it. The protagonist is caught in a timeless stasis* ”.³⁰⁸ Dans l'univers beckettien, les narrateurs sont souvent en train d'écrire et c'est ainsi qu'ils se présentent.

³⁰⁶ Cathleen Culotta Andonian, dir. *The Critical Response to Samuel Beckett*, p.38.

³⁰⁷ Dina Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, p.15.

³⁰⁸ Cathleen Culotta Andonian, dir. *The Critical Response to Samuel Beckett*, p.27.

L'acte d'écrire est l'élément principal dans le cadre de l'écriture beckettienne.³⁰⁹ Les narrateurs à la première personne, qui racontent des fictions, sont des anti-héros. Ils sont faibles, impuissants, paralysés et déformés ; ils ont tout abandonné et se retrouvent seuls. Une telle « inertie mortelle »³¹⁰ peut être considérée comme l'une des caractéristiques typiques des narrateurs des romans de Beckett.

Ces narrateurs ne sont pas crédibles à cause de leur ignorance et de leurs connaissances limitées. Le manque de certitude et le doute perpétuel les mènent souvent à se contredire. Par exemple, le narrateur Moran écrit à la fin de *Molloy* « Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas »,³¹¹ alors qu'il avait commencé sa narration en constatant qu'il était minuit et qu'il pleuvait. L'univers créé par Beckett est incertain et rempli de négativité. Dans un tel univers, il n'y a aucun espoir. Les quêtes des protagonistes restent toujours sans succès. Molloy ne peut pas trouver sa mère et Moran ne retrouve jamais Molloy. Comme l'indique Andonian : “ *these hopeless heroes without identity are engaged in a quest the meaning of which they utterly fail to comprehend. Only the end is certain : they will go down to darkness* ”.³¹² Dans le monde entropique décrit par Beckett, tout glisse vers sa fin.

L'atmosphère métaphysique de la fiction de Beckett “ *is one of unrelieved pessimism shot through with elements of sacrilegious irony* ”.³¹³ Donc, l'humour, l'ironie et le sarcasme sont omniprésents dans les écrits beckettians. Ces caractéristiques sont évidentes par l'absurdité des personnages ridicules et clownesques et par leurs noms,

³⁰⁹ Dina Sherzer, *Structure de la triologie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, p.10.

³¹⁰ Cathleen Culotta Andonian, dir. *The Critical Response to Samuel Beckett*, p.24.

³¹¹ Samuel Beckett, *Molloy*.

³¹² Cathleen Culotta Andonian, dir. *The Critical Response to Samuel Beckett*, p.27.

³¹³ *Ibid*, p.27.

comme Winnie et Willie ou Godot, Pozzo et Lucky. Ironiste tragique, Beckett peint l'existence comme n'ayant pas de sens. Il s'éloigne de la religion et de la recherche des fins de l'existence. Ses protagonistes ne savent pas qui ils sont ni où ils vont. Dans ce monde, “ *unheroic heroes wander like lost souls in limbo, not knowing where they are going or who they are. All they are sure of is the ignominy of old age, the absurdity of existence, the coming of death* ”.³¹⁴ Tout ce qu'ils connaissent c'est l'absurdité de l'existence et la certitude de la mort et du néant.

En s'éloignant de la forme traditionnelle du roman, Beckett ne respecte pas le progrès linéaire du temps, et renonce à l'identité stable des personnages. Dans ses romans, le sens de la réalité dépend de l'état de conscience du protagoniste et se révèle surtout par les monologues intérieurs des personnages. Le temps et l'espace sont flous dans ses romans. C'est une vision en même temps ironique et tragique de l'action. Le protagoniste se moque de lui-même, et de ses incapacités à accomplir sa volonté dans la vie; il se voit comme un prisonnier dans ce monde. Il nous présente une vision pessimiste de la vie et de la destinée des êtres humains. Un point à souligner est que les noms que l'auteur a choisis, comme Malone, Moran, Molloy et Mahood, au long de sa trilogie commencent par « M ». Ce « M » est interprété comme « Man », c'est-à-dire l'homme. Ces protagonistes, qui représentent tous l'homme, se transforment durant les trois romans en prenant des noms et des identités différents. Toutefois, à la fin, on peut voir qu'ils sont tous la même personne ; ils partagent le même destin. Ils sont âgés, faibles et paralysés ; ils sont arrivés à la fin de leur vie et attendent la mort.

³¹⁴ *Ibid*, p.27.

Dans les romans de Beckett, il y a beaucoup de doute. On n'est pas certain si Molloy cherche vraiment sa mère, ni si celle-ci est encore vivante, ni où elle habite. Le narrateur vit une série d'événements qui ne le mènent nulle part ; sa vie demeure sans espoir. Ces romans mystérieux expriment la peur et l'inquiétude des hommes face aux souffrances amenées par la vie et la mort. Si l'on considère Molloy et Moran comme une seule personne, Moran, aliéné de lui-même, cherche sa propre identité perdue. Le style de Beckett est influencé par le climat nihiliste de l'après-guerre. Ses héros ne connaissent pas leur identité ; il n'y a aucun espoir. Dans le deuxième roman, *Malone meurt*, le narrateur, Malone, attend la mort dans sa chambre où il se sent emprisonné. Sa vie, qui ne contient ni foi ni assurance, symbolise « le mythe de l'absurdité ».³¹⁵ Avec *L'Innommable*, Beckett arrive à l'aboutissement de sa recherche. Dans ce désordre absolu de temps et de lieux, le narrateur – « L'Innommable » – ne raconte plus aucune histoire. Le monologue de l'innommable aboutit au silence. Dès le début, il avoue qu'il ne sait rien : « Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? ».³¹⁶ Il se demande « Comment faire, comment vais-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder? ».³¹⁷ C'est un protagoniste sans nom, complètement perdu dans sa prison. Au sens formel, *L'Innommable* n'est pas un roman, mais un « gémissant »,³¹⁸ un monologue qui examine les secrets et les obscurités de l'existence humaine, le dénouement et la misère de la vie.

³¹⁵ Cathleen Culotta Andonian, dir. *The Critical Response to Samuel Beckett*, p.33.

³¹⁶ *Ibid*, p.7.

³¹⁷ *Ibid*, p.8.

³¹⁸ *Ibid*, p.202. « [...] tout en gémissant, [...] c'est comme ça que ça finira. »

Les protagonistes de Beckett sont passifs et aliénés ; ils n'ont pas d'agentivité. C'est pourquoi leurs actions ne mènent nulle part. En réduisant l'efficacité du corps et de ses fonctionnements, l'auteur crée un monde où c'est seulement la parole qui permet aux protagonistes d'affirmer leur état humain. Cela est évident à la fin de la trilogie où il ne reste qu'une tête qui parle et qui est « innommable ». Les personnages naïfs de Beckett constituent un modèle des narratrices de Redonnet, qui ne comprennent pas ce qui se passe autour d'elles. Mais, au contraire des narrateurs de Beckett, les héroïnes de Redonnet, en poursuivant des projets personnels, deviennent progressivement plus agentes. D'ailleurs, la question de l'échec qui revient à la fin de la trilogie de Beckett donne sa place au renouvellement et à la renaissance chez Redonnet. Avec la naissance de la deuxième Rose à la fin de *Rose Mélie Rose*, Redonnet crée un nouveau point de départ pour ses héroïnes, contrairement à Beckett.

Dans les romans de Beckett, l'absence de sens, de temps et de lieux précis nous mènent à une narration instable et indécise. Le langage, pour les narrateurs de la trilogie, est à la fois inutile et essentiel ; il a « une fonction à la fois dérisoire et sublime »,³¹⁹ même si les mots n'ont pas la capacité de dévoiler la nature des choses. Dans la section suivante, nous analyserons l'influence de Beckett sur le triptyque de Redonnet et le dialogue qui se déroule entre la trilogie et le triptyque.

³¹⁹ Claire Fercak, « Samuel Beckett, l'homme-limite », p.6.

2.4.2 L'univers du triptyque

Le monde du triptyque de Redonnet est une sphère imaginaire, invraisemblable et féerique. Cet univers imaginaire semble être soumis à une lente décomposition qui suit des règles mystérieuses. Il ressemble quelque peu à celui des textes de Beckett, que certains critiques désignent comme son père littéraire.³²⁰ L'écrivaine souligne elle-même une filiation entre ses textes et ceux de Beckett. Elle affirme : « La condition de toute postérité, c'est en effet que les héritages aient été réglés pour laisser ensuite la place à leur renouvellement. Héritage de famille bien sûr [...] héritage littéraire de mes père et mère (Beckett et Duras) et de mes plus proches ancêtres (Céline et Kafka) ». ³²¹ En remplaçant les personnages masculins au centre de la trilogie de Beckett par des personnages féminins et en réduisant l'absurdité et le nihilisme du monde fictif créé par l'auteur de la trilogie, Redonnet cherche à créer un monde féminin. Elle ouvre la possibilité de l'espoir, espoir qui pourrait faire sortir les femmes de leur situation d'aliénées. Elle réécrit les romans de la trilogie de Beckett en changeant le genre des protagonistes : grâce à ce geste révisionniste, ce sont désormais des femmes qui se retrouvent au centre des romans.³²² La narratrice, en représentant la responsabilité et l'omniprésence de sa grand-mère et par conséquent du passé, essaie de garder l'héritage de cette dernière. Ainsi Redonnet valorise la lignée généalogique féminine dans *Splendid Hôtel* et aussi dans *Rose Mélie Rose*.

³²⁰ Jordan Stump, « Separation and Permeability in Marie Redonnet's *Triptych* », *French Forum*, pp.105-119, p.105.

³²¹ Marie Redonnet, « Réponses pour une question brouillée », dans *Quai Voltaire* (2), hiver 91, p.47.

³²² Jordan Stump, « Separation and Permeability in Marie Redonnet's *Triptych* » : “ *The dark humor of her vision has prompted comparisons to Beckett but there is a kind of hopefulness in her work that is entirely lacking in his ; she consciously attempts to ‘franchir le seuil’ of the door his work leaves open.* ”, p.105.

Sans mentionner la trilogie de Beckett de façon explicite, Redonnet en a repris plusieurs aspects. Dans *Splendid Hôtel*, les noms des personnages sont mono- ou bi-syllabiques : les noms « Ada », « Adel » et « Rose », rappellent les noms de personnages de Beckett comme « Hamm », « Clov » ou « Willie ». L'utilisation de mots anglais dans les titres de ses romans, *Splendid Hôtel* et *Forever Valley*, et certains jeux de langue font également penser à Beckett. Par exemple, dans *Rose Mélie Rose*, la région Oat, nous fait revenir à « Watt » de Beckett, sinon à « what? ». ³²³ De la même manière, le mot « gravé », qui est répété dans les trois romans du tryptique, fait écho au mot « grave » en anglais qui exprime l'idée de la mort et du néant. ³²⁴ L'importance du théâtre dans *Splendid Hôtel* peut également évoquer les textes de Beckett.

Comme on l'a déjà expliqué, chez Beckett, l'écriture semble très simple et les choses vont de plus en plus mal. Cependant, l'absurdité et le nihilisme beckettien deviennent plutôt ambigus chez Redonnet, qui offre un espoir, même s'il est très faible, avec son va-et-vient entre l'amélioration et l'aggravation des situations. Selon Rabaté, « Les personnages de Beckett ne relèvent donc plus d'aucun système réaliste : images saisissantes d'une humanité absurde, ils sont devenus des voix ressassantes, qui ne peuvent plus mettre de l'ordre dans le chaos de leur mémoire lacunaire ». ³²⁵ À l'opposé de Beckett, l'univers de Redonnet est celui de l'avenir.

Redonnet commence *Splendid Hôtel* en évoquant l'idée de la mort et de la dégradation. « Le Splendid n'est plus ce qu'il était depuis la mort de grand-mère. Il faut

³²³ *Ibid*, p.106.

³²⁴ *Ibid*, p.106.

³²⁵ Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, p.78.

sans arrêt déboucher les sanitaires. Les papiers se décollent des murs à cause de l'humidité. [...] Le Splendid a perdu sa réputation ». ³²⁶ Dans ce monde entropique créé par Redonnet, les choses glissent vers leur fin à l'instar du monde des romans et des pièces de théâtre de Beckett. C'est un monde qui va lentement vers sa fin, qui est en train de disparaître. L'état précaire de l'hôtel, qui est construit sur une nappe d'eau souterraine, est clairement signalé par la narratrice. L'absurdité et l'ironie de la décision de la grand-mère sont bien évidentes dans cet extrait lorsque la narratrice affirme :

Son film préféré, qu'elle avait été voir plusieurs fois quand elle était jeune, c'était Splendid Hôtel. C'est ce film qui lui avait donné l'idée d'appeler son hôtel Splendid Hôtel. Dans le film l'hôtel n'était pas au bord d'un marais, il était dans une oasis au milieu des sables. Le vent n'arrêtait pas de souffler, l'oasis s'ensablait peu à peu, et l'hôtel aussi. Grand-mère m'avait souvent raconté l'histoire du Splendid Hôtel englouti sous les sables du désert. Au bord du marais, ça ne risquait pas de lui arriver. ³²⁷

Cette situation ironique et absurde rappelle l'écriture de Beckett. Cependant, dans le tryptique de Redonnet, en plus de son dialogue avec Beckett, Redonnet utilise d'autres intertextes littéraires. Par exemple, elle fait appel de façon implicite à « Cendrillon », un des contes de fées les plus célèbres. La narratrice de *Splendid Hôtel* a deux sœurs méchantes dont elle s'occupe. Comme Cendrillon, elle fait le ménage toute seule, sans aucune aide. Elle regrette de ne pas avoir d'espace privé : « je n'ai pas de chambre à moi ». ³²⁸ Comme les deux sœurs méchantes qui sont punies dans « Cendrillon », Ada et Adel meurent à la fin du roman après avoir fait preuve d'égoïsme et de narcissisme à maintes reprises. En éloignant sa narratrice de ses sœurs, figures de la domination,

³²⁶ Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, p.9.

³²⁷ *Ibid*, p.86.

³²⁸ Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, p.11.

l'auteure essaie de lui octroyer une identité plus autonome. Redonnet révèle sa rébellion et sa résistance à l'écriture traditionnelle en reprenant le style des romans de la trilogie de Beckett et des contes de fée tout en les utilisant à d'autres fins.

2.5. *Truismes* de Darrieussecq

Comme l'on a déjà vu, Redonnet fait référence à de multiples intertextes dans sa trilogie postmoderne ; Darrieussecq se rapproche de Redonnet dans ce sens. Elle a publié son premier roman, *Truismes*, en 1996. Ce roman est vite devenu célèbre en France et il a été traduit en trente-quatre langues dès la première année. Ce roman choquant a suscité des vives réactions parmi les lecteurs et les critiques. Certains, comme Patrick Kéchichian y voient une « fable radicale et féroce sur notre part d'animalité »³²⁹ et exaltent « l'audacieuse vivacité du roman »³³⁰ qui empêche « l'écueil de la vulgarité ».³³¹ D'autres, comme Shirley Jordan, paraissent choqués par des représentations et des images de “ *sexual violence and soft-core porn* ”.³³² Dans *Le Spectacle du Monde*, Laurent Dandrieu, critique français misogyne, condamne “ *the tone of the novel adolescent and typical, in general, of contemporary women's writing* ”.³³³ Il utilise *Truismes* pour discréditer les écrits féminins en général.

Dans ce roman, Darrieussecq fait une satire sociale de la France contemporaine

³²⁹ Patrick Kéchichian, « La bête humaine », *Le Monde* cité par Colette Trout dans *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, p.11.

³³⁰ *Ibid*, p.11.

³³¹ *Ibid*, p.11.

³³² Jeannette Gaudet, « Dishing the Dirt : Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », *Women In French Studies* 9, P.182.

³³³ Cité par Gaudet, *Ibid*, p.182.

tout en se démarquant nettement du roman réaliste, en utilisant l'ironie et l'humour et en adoptant un langage simple comme une façade pour cacher ses buts profonds. Elle utilise aussi la parodie ironique, ce qui est l'un des traits marquants du roman postmoderne. La postmodernité du texte s'impose par des codes fictionnels, par des intertextes littéraires et par des jeux qui commencent dès le début du roman. Par exemple, on trouve un jeu de mot dans le titre. Le mot « truie » contient l'idée de la féminité car la truie est la femelle du cochon. Qui plus est, ce mot est souvent utilisé comme une injure lancée aux femmes et liée entre autres à la saleté. Ensuite, nous verrons que c'est le corps de la narratrice qui est en transformation progressive en cochon femelle. Le titre du roman trouve son origine dans le mot « truisme », qui signifie selon le dictionnaire Larousse « une vérité d'évidence, banale ».³³⁴ La banalité, l'une des caractéristiques avec lesquelles le roman postmoderne joue, est mise de l'avant dès le titre. L'utilisation et la transformation des intertextes littéraires, qui est l'une des caractéristiques du roman postmoderne, est fréquente dans *Truismes*. En reprenant le thème de la transformation en animal qui existait déjà dans la littérature depuis des siècles, Darrieussecq joue avec de nombreux intertextes littéraires. La transformation en animal est un motif récurrent du monde des mythes et des contes. À cet égard, Darrieussecq se sert surtout de trois références littéraires pour développer l'image de la métamorphose de sa narratrice en truie. *Les Métamorphoses* d'Ovide, *Les Fables* de La Fontaine et *Animal Farm* de George Orwell constituent trois intertextes clés de ce roman. Dans la partie suivante, nous analyserons les intertextes

³³⁴ Larousse 2002,1949.

littéraires de *Truismes* qui renforcent la nature parodique de ce roman.

2.5.1 Les intertextes littéraires

Afin de pouvoir apprécier la portée du jeu intertextuel dont la signification de *Truismes* dépend, nous étudierons maintenant le dialogue à l'œuvre entre le roman de Darrieussecq et ses prédécesseurs. Nous verrons qu'elle reprend des motifs mis en valeur par ses prédécesseurs Ovide, La Fontaine et Orwell. Cependant, elle détourne ces motifs de leur contexte originel afin d'opérer une subversion féministe. Ainsi, elle répond à la tradition patriarcale tout en l'incorporant à son propre texte.

2.5.1.1. *Les Métamorphoses* d'Ovide

Les Métamorphoses d'Ovide est le premier intertexte majeur de *Truismes*. Il s'agit d'un long poème en latin, une épopée mythologique de la Rome antique du premier siècle. Ce texte d'Ovide comprend quinze livres dans lesquels la métamorphose est un élément constant. De façon générale, lorsqu'un personnage est changé en animal dans les *Métamorphoses*, il s'agit d'une punition infligée au personnage par les dieux. La sexualité illicite mène souvent à la métamorphose chez Ovide.

Certains exemples présentés par Ovide d'une transformation d'une femme en animal sont très bien connus : par exemple, la déesse Junon se venge contre quelques jeunes femmes qui ont été séduites par son mari, Jupiter, en transformant ces femmes

en animales pour les punir. Callisto est changée en ourse et, ensuite, tuée par des chasseurs. Elle devient ensuite une constellation au ciel. Par ailleurs, un autre exemple c'est Daphné, une nymphe qui crie au secours en fuyant Apollon, qui veut la violer. Elle est transformée en arbre. Dans un autre récit des *Métamorphoses*, Arachné est transformée en araignée. À travers ces exemples, nous pouvons constater le thème du silence imposé par le pouvoir masculin aux femmes qui sont transformées en objets et en animaux. Ces métamorphoses constituent une punition pour ces femmes, qui finiront toutes par devenir victimes. En imaginant un autre sort pour sa narratrice, qui subit une métamorphose en animal femelle, Darrieussecq change ce modèle qu'elle a hérité d'Ovide. Ultiment, la narratrice de *Truismes* évitera de devenir victime.

Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, il y a plus de cinquante épisodes de viol. La classe inférieure, celle des femmes, subit la violence dans ses rapports avec la classe supérieure, celle d'hommes. Le plaisir masculin coïncide avec la violence dans ces récits d'Ovide. Dans son article « Reading Ovid's Rapes », Amy Richlin lit ces textes comme des textes pornographiques, dans lesquels les femmes sont transformées en objet.³³⁵ La violence imposée à la femme dans ces textes se trouve « légitimée » par le contexte de l'inégalité des sexes. Il s'agit d'une conséquence de la perception de l'infériorité de la condition féminine et de la notion de la propriété. Les relations de pouvoir entre les hommes et les femmes, que Darrieussecq interroge dans *Truismes*, sont enracinées dans l'antiquité et dans les valeurs traditionnelles.

³³⁵ “ If the pornographic is that which converts living beings into objects, such texts are certainly pornographic. ” Amy Richlin, « Reading Ovid's Rapes », p.158.

Il est intéressant de constater qu'au cours de ces métamorphoses, les femmes perdent la capacité de parler. Celles qui ont été transformées en animaux ont perdu leur voix humaine et sont exclues de la communication. Io en est un exemple fort parmi tant d'autres. Ovide raconte que pour protéger Io, une belle nymphe, de la colère et de la jalousie de sa femme, Jupiter l'a transformée en vache. Junon, sa femme, qui a compris cette tromperie, l'a voulue en cadeau. Elle a demandé à Argus, un monstre ayant cent yeux, de la surveiller. Jupiter, qui ne pouvait plus rendre visite à Io sous la forme d'un taureau, a envoyé Mercure pour tuer Argus. Il a libéré Io et l'a autorisée à s'enfuir. La narratrice de *Truismes*, elle aussi, perd sa voix à quelques moments du roman, mais elle la retrouve toujours. La métamorphose chez Darrieussecq n'est pas réalisée par un personnage masculin puissant comme chez Ovide. Parfois, on voit qu'elle a un contrôle limité sur son corps alors que les femmes chez Ovide sont complètement maîtrisées par la volonté masculine.

Héra, une déesse autoritaire qui opprime d'autres femmes, appuie le pouvoir patriarcal. Ovide affirme qu'

[Io] essaya de se plaindre mais il ne sortit de sa bouche que des mugissements ; leur son lui fit horreur et sa propre voix l'épouvanta. [...] si les paroles pouvaient lui venir, elle demanderait du secours, elle dirait son nom et ses malheurs, mais à défaut de paroles, des caractères qu'elle trace sur le sable, à l'aide de son pied, révèlent sa triste métamorphose.³³⁶

Io, qui n'avait pas de voix, a essayé de transmettre son message par l'écriture, ce qui montre l'importance de l'écriture dans la communication. Après l'avoir vue en sanglots, Jupiter la retransforme en femme. Le narrateur relate que

³³⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, p.265.

par des soupirs, des larmes et des mugissements lamentables, elle semble se plaindre à Jupiter, et lui demander la fin de ses maux. [Io] reprend sa forme première, et redevient ce qu'elle était autrefois ; ses cornes disparaissent, l'orbite de ses yeux se rétrécit, [...]. [Elle] se redresse [...] ; mais elle n'ose parler encore dans la crainte de mugir comme une génisse ; et sa bouche timide, comme pour s'essayer à la parole, ne fait entendre que des mots entrecoupés, elle essaie timidement de retrouver le langage qui lui a si longtemps été interdit.³³⁷

Ovide raconte l'histoire d'Io d'un ton léger, enjoué, malgré la violence des événements qui arrivent au personnage. La punition et le pardon viennent ici de la volonté masculine. La métamorphose, qui se montre comme l'exercice du pouvoir de l'homme, impose le silence à la femme et renforce son aliénation. À l'opposé d'Ovide, la narratrice de *Truismes* parvient à exercer de l'agentivité dans la métamorphose. Elle ne dépend pas du désir masculin et trouve sa voix d'une façon plus subtile. C'est en écrivant que la narratrice-truie brise le silence. Donc, c'est par un emploi tout autre de l'ironie que Darrieussecq se distingue de son prédécesseur masculin.

2.5.1.2. Les Fables de La Fontaine

Les Fables de Jean de La Fontaine sont le deuxième intertexte clé de *Truismes* de Darrieussecq. Composées de trois recueils, elles sont publiées au dix-septième siècle. La fable « est le récit d'une action imaginaire et allégorique, destiné à faire comprendre une vérité morale ». ³³⁸ Les animaux font partie de cet univers poétique et allégorique. L'objectif des fables, qui sont des « fiction[s] anthropologique[s] » ³³⁹ est l'étude de l'être humain, de ses rapports avec lui-même ou avec la société et de sa vision du monde. Il

³³⁷ *Ibid*, p.267-8.

³³⁸ Camille Hanlet, *Le Premier Maître de français ; Jean de La Fontaine ; étude littéraire et littéraire de 30 fables comparées avec leurs sources*, p.1.

³³⁹ Olivier Leplatre, *Le Pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, p.27.

s'agit surtout de dévoiler des défauts humains afin de présenter un avertissement au lecteur.

La Fontaine caractérise son but de la façon suivante : « En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire ».³⁴⁰ Il y a donc toujours une moralité à la fin de ses fables. Il l'affirme dans sa préface : « Ce n'est pas tant par la forme que j'ai donnée à cet ouvrage qu'on en doit mesurer le prix que par son utilité et par sa matière ».³⁴¹ La représentation des pièges que la vie peut tendre et des défauts marquants les êtres humains se fait à travers les animaux, comme l'auteur l'explique dans la préface de son livre :

Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés : par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables. Quand Prométhée voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque bête ; de ces pièces différentes il composa notre espèce.³⁴²

Dans les fables, il y a presque toujours des animaux qui parlent, mais le lecteur se rend rapidement compte que ces « animaux » représentent des êtres humains. Chaque animal représente une qualité ou un défaut humain, mais, comme chez Darrieussecq, les défauts chez La Fontaine sont beaucoup plus nombreux que les qualités. Celui-ci joue souvent avec les contrastes entre tel animal et tel autre pour expliquer sa vision de la société de son temps. Par exemple, dans « Le corbeau et le renard », l'auteur affirme qu'il faut se méfier de la flatterie : « tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute ».³⁴³ Dans

³⁴⁰ La Fontaine, *Fables*, VI, I.

³⁴¹ La Fontaine, *Fables*, p.19.

³⁴² La Fontaine, *Fables*, p.20.

³⁴³ Camille Hanlet, *Jean de La Fontaine, Le premier maître de français, Étude littéraire et littéraire de 30 fables comparées avec leurs sources*, p.44.

« La grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf », La Fontaine montre qu'il faut éviter l'orgueil, qu'il faut être réaliste et qu'il ne faut pas surestimer ses capacités.

En présentant une métaphore du système social et politique, La Fontaine montre que la société est basée sur l'injustice et l'inégalité, ce que Darrieussecq met en scène, elle aussi, dans *Truismes*. Comme Darrieussecq, La Fontaine se sert de l'ironie pour faire passer les leçons morales de ses fables. Présentant une vision comique³⁴⁴ des réalités sociales, la fable est un genre ironique, lié à la satire. À côté des objectifs d'apprentissage, la plaisanterie est un autre pilier des fables. La Fontaine indique que « [son] principal but est toujours de plaire : pour en venir là, [il] considère le goût du siècle ». ³⁴⁵ Darrieussecq, elle aussi, décrit l'immoralité de son époque d'une façon ironique et parodique. Pour La Fontaine, l'apprentissage et le plaisir vont de pair. Il l'affirme aussi qu'« une morale nue apporte ennui ». ³⁴⁶ C'est le même cas avec Darrieussecq, qui, en utilisant beaucoup de jeux littéraires, essaie d'exposer les vices et les corruptions et de les corriger en même temps.

Dans ses fables, les animaux sont présentés comme des symboles. Comme l'origine de la nature humaine et animale est la même, selon l'auteur des *Fables*, les animaux ne représentent pas seulement des qualités abstraites, mais aussi des êtres humains concrets. ³⁴⁷ À titre d'illustration, considérons l'une de ses fables les mieux connues. Dans la fable « Le corbeau et le renard », La Fontaine montre que la flatterie est une arme. Le corbeau, qui est un oiseau noir, est comparé au phénix, un oiseau légendaire

³⁴⁴ La fable appartient au genre comique, la comédie.

³⁴⁵ La Préface de *Psyché*.

³⁴⁶ *Fables*, VI. I.

³⁴⁷ Odette de Mourgues, *La Fontaine : Fables*, p.45.

et coloré par le renard, qui cherche à le flatter. Le renard utilise des ruses et son intelligence pour piéger le corbeau. Le corbeau, qui est naïf, croit totalement ce que dit le renard et se laisse tromper ; la stupidité du corbeau fait de lui une victime. Cette fable montre que les adeptes des discours flatteurs sont toujours punis et qu'ils regrettent amèrement leurs actes. Le corbeau, qui manque d'expérience, tombe dans le piège que le renard lui tend. Sa naïveté n'est qu'un défaut. Par contre, « la naïveté » de la narratrice de *Truismes* finit par lui fournir une force personnelle. Darrieussecq joue avec l'exemple qu'elle a hérité de La Fontaine. Elle rend hommage à son prédécesseur, tout en inventant une autre vision de l'animal littéraire.

2.5.1.3. *Animal Farm* de George Orwell

Animal Farm est un troisième intertexte essentiel de *Truismes*. Ce court roman de George Orwell publié en 1945 est un des livres les plus connus du vingtième siècle. Comme dans *Truismes*, dans cette fable politique, l'auteur utilise des phrases simples. *Animal Farm* est une satire, avant tout de l'U.R.S.S. de Staline. Les cochons, qui règnent à la « ferme », constituent une classe dominante qui se sert de la propagande et des slogans afin d'exploiter les autres animaux, à l'instar des dirigeants soviétiques. Par ce conte, Orwell expose l'inégalité omniprésente dans le régime soviétique. En le critiquant, il encourage ses lecteurs à s'opposer à toute forme de tyrannie. L'auteur veut critiquer “ *dictatorship in general* ”.³⁴⁸

³⁴⁸ George Orwell, *Letter to Leonard Moore*, p.90.

Comme *Les Fables* de La Fontaine, *Animal Farm* d'Orwell veut aussi « instruire » et donner des conseils politiques. C'est un conte symbolique dans lequel la ferme du Manoir représente l'Union Soviétique, où la plupart des animaux sont des ouvriers. Les discours de Major,³⁴⁹ qui ont provoqué la révolte, sont une parodie des idées de Marx. Napoléon et Snowball représentent Staline et Trotsky, qui forment les idées de la révolution dans un système qui s'appelle l'« Animalisme ». Cette doctrine est basée sur l'égalité des animaux et sur la correction des défauts humains. L'ironie féroce et satirique employée par Darrieussecq dans *Truismes* doit beaucoup à celle d'Orwell, pourrait-on affirmer.

Dans *Animal Farm*, les moutons sont, pour la plupart, des êtres naïfs et incapables de penser. Ils acceptent tous les mensonges des animaux-politiciens. Boxer et Clover, des travailleurs honnêtes, sont les représentants du prolétariat fidèle mais ignorant. Clover est l'un des personnages féminins, “ *a stout motherly mare approaching middle life, who had never quite got her figure back after her fourth foal* ”.³⁵⁰ Elle n'a pas de mots pour s'exprimer. Encore une fois, on retrouve la manifestation du lien femme-silence. Molly est une représentante des Russes Blancs, qui s'opposent à la révolution. Molly est “ *the foolish, pretty white mare* ”,³⁵¹ qui n'a pas envie de travailler et qui montre un autre aspect de la représentation des femmes. La hiérarchie entre les classes sociales dans une telle société rappelle celle de l'univers représenté par Darrieussecq dans *Truismes*.

³⁴⁹ Major est un vieux cochon, un philosophe du changement.

³⁵⁰ George Orwell, *Animal Farm*, p.6.

³⁵¹ *Ibid*, p.7.

Animal Farm commence à la fois par un rêve d'égalité sociale et par des preuves d'une injustice sociale. Quand les animaux comprendront leur puissance, l'homme ne pourra plus les utiliser pour son profit. C'est un message politique, une adaptation de la théorie de Marx de la lutte des classes, représentées ici par des animaux, mais cette fable d'Orwell est une tragi-comédie. L'un des principes de la révolution est que les animaux ne doivent jamais devenir comme des êtres humains. Comme Major le dit, ils ne doivent pas devenir oppresseurs. Cependant, la corruption arrive. Le désir du pouvoir de Napoléon (Staline) finit par rendre l'utopie de l'égalité rêvée par Major une dystopie violente.

Dans cette communauté animale, qui est divisée par sexes, la sagesse et la force sont attribuées aux mâles. Suivant les stéréotypes attribués aux genres, dans cet univers, la production est réservée aux hommes et la reproduction aux femmes. Napoléon a “ *four sows [that] had all littered about simultaneously, producing thirty-one young pigs between them* ”.³⁵² C'est une représentation symbolique de la société patriarcale. Dans ce système, les chefs sont toujours mâles : soit bons comme Major, soit mauvais comme Napoléon. Les femmes sont divisées en deux groupes, selon des stéréotypes genrés : la femme mère, qui est bonne, et la femme sans enfants, qui est mauvaise. Dans sa satire de l'animalisme, c'est-à-dire du Marxisme, Orwell reconstruit l'institution patriarcale dans le personnage du Sage, Major, en tant que père, qui dirige la révolution. Napoléon et Snowball peuvent donc être considérés comme des fils qui luttent pour remplacer le père. Le travail des cochons et d'autres animaux a une signification précise dans cet univers.

³⁵² George Orwell, *Animal Farm*, p.75. Cette citation fait allusion à l'Islam et à la possibilité d'avoir quatre femmes, p.84.

Les cochons sont des “ *brain workers* ”, qui font des affaires économiques et politiques, tandis que les autres animaux doivent se consacrer aux affaires moins importantes comme l’activité physique et l’entretien de la ferme. Si l’on considère la ferme comme un pays, les cochons sont la classe dominante et les autres animaux sont la classe dominée.

Comme dans *Truismes* de Darrieussecq, il y a beaucoup d’ironie dans ce conte, qui met en scène l’échec de la révolution. Les animaux, qui se révoltent contre leur situation, contre le travail non-payé et la faim, se trouvent toujours dans une condition défavorable après la révolution. Major pense qu’un jour Mr. Jones assassinera Boxer, mais c’est Napoléon, un autre dictateur, qui finit par le tuer. Il s’agit de la trahison des travailleurs par une nouvelle classe dominante. Napoléon prétend que : “ *the truest happiness lay in working hard and living frugally* ”.³⁵³ Cette maxime est en fait une répétition ironique d’une devise nazie “ *Arbeit macht frei* ”.

La puissance du langage et sa perversion intentionnelle par la classe dominante sont des thèmes majeurs de ce texte. L’accès au langage renforce l’autorité de la classe dominante qui dirige et contrôle le peuple. Le langage est la source et l’instrument du pouvoir.³⁵⁴ Les mots deviennent des slogans et, par conséquent à force d’être répété, des lois. Le manque de compétence des autres animaux donne l’occasion aux cochons de les exploiter. La monopolisation du langage³⁵⁵ aboutit à la domination d’un groupe sur les autres.

³⁵³ George Orwell, *Animal Farm*, ch.10.

³⁵⁴ Anthony Stewart, « An Absence of Pampering : The Betrayal of the Rebellion and the End of Decency in *Animal Farm* », p.118.

³⁵⁵ Samir Elbarbary, « Language as Theme in *Animal Farm* », p.43.

La soif du pouvoir des hommes les empêche d'arriver à un modèle idéal de société. Orwell explique cette réalité dans l'une de ses lettres de la manière suivante :

Of course, I intended it primarily as a satire on the Russian revolution. [...] that kind of revolution (violent conspiratorial revolution, led by unconsciously power-hungry people) can only lead to a change of masters. [...] the moral to be that revolutions only effect a radical improvement when the masses are alert and know how to chuck out their leaders as soon as the latter have done their job.³⁵⁶

À la fin du roman, le narrateur résume les mensonges idéologiques du pouvoir par le slogan “ *all animals are equal but some animals are more equal than others* ”.³⁵⁷

2.5.2 L'univers ironique et satirique de *Truismes*

Truismes de Darrieussecq, tout d'abord, est une satire de la société française. La métamorphose de la narratrice en truie inscrit ce roman dans un monde fantastique et d'une façon parodique ce roman nous rappelle l'emploi de la métamorphose chez Ovide et chez d'autres auteurs encore, tels que Franz Kafka et Eugène Ionesco. Le ton ironique de l'auteure se dévoile par l'opposition entre la perspective naïve de la narratrice et la compréhension critique des lecteurs.

Dans son article « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide », Isabelle Favre affirme que tout est excessif dans ce roman, de la forme et du style littéraire jusqu'à l'excès corporel de la narratrice, qui devient une synecdoque de l'ensemble. L'exagération est omniprésente à tous les niveaux du texte. Le thème principal de ce roman est la transformation et elle peut être étudiée à deux niveaux : sur le plan de l'intrigue, il y a la transformation physique de la narratrice, alors que sur le plan de

³⁵⁶ Harold Bloom, George Orwell's *Animal Farm*, p.53.

³⁵⁷ George Orwell, *Animal Farm*, p.114.

l'écriture, on observe la présence des intertextes transformés par l'auteure. Surtout, la transformation perpétuelle du corps de la narratrice, de femme en truie, nous fait penser constamment à la corporalité de la femme.³⁵⁸ D'une façon très ironique, Darrieussecq décrit l'aliénation de son héroïne d'elle-même, des autres et de la société française. Avec sa métamorphose en truie, elle ne se comprend plus elle-même. À cause de son apparence étrange et dégoûtante, personne ne l'accepte non plus. En même temps, l'utilisation et la transformation des intertextes littéraires, qui est l'un des procédés du roman post-moderne, comme on l'a vu, ajoute un arrière-plan au texte, démultipliant les niveaux de signification.

En utilisant le rire, Darrieussecq critique la société capitaliste et machiste contemporaine. Dans ce roman, l'un des thèmes principaux abordé est les relations économiques. Toute est un échange commercial entre la narratrice et les hommes. L'auteure, « en combinant le grotesque et le vraisemblable »,³⁵⁹ décrit la marchandisation des relations entre les hommes et les femmes, que de Beauvoir a étudiée dans *Le Deuxième Sexe*, en faisant appel à l'idéologie marxiste. Encore une fois, l'économie devient une base de relation entre les classes sociales, les femmes et les hommes, comme Marx l'explique. Dans cette société, la hiérarchie fonctionne à deux niveaux : celle entre le capitaliste et le prolétariat et celle entre l'homme et de la femme.

L'hypocrisie et l'importance de l'argent sont ici au fondement de toutes les relations, même les plus intimes. Par exemple, la mère méchante de la narratrice qui est responsable de la plupart de ses ennuis est un autre objet de satire. Après avoir gagné au

³⁵⁸ Nous allons l'étudier en détail dans le chapitre quatre.

³⁵⁹ Isabelle Favre, « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide », p.166.

loto, elle pousse sa fille hors de la maison parce qu'elle ne peut pas supporter que la narratrice « vienne faire le parasite chez elle ».³⁶⁰ C'est le début des malheurs de la narratrice. D'une manière ironique, Darrieussecq met en scène son hypocrisie et la non-existence de « l'amour maternel ». Ce n'est que plus tard, lorsque la mère comprend qu'elle peut profiter de sa fille que la mère prétend faire preuve d'amour maternel. La narratrice le raconte dans ces termes :

Ma mère pleurait à gros sanglots, c'était presque inaudible, elle disait qu'elle m'avait reconnue, qu'elle voulait revoir sa petite fille chérie. [...] Ma mère a dit que mon père est mort à la guerre, j'ai fait un gros effort de concentration pour me souvenir de lui ; et qu'elle se trouvait sans ressource, sans emploi, comme qui dirait à la rue, et que la moindre des choses c'était que je lui fasse signe.³⁶¹

La mère joue cette comédie à l'émission « Un seul être vous manque ». C'est ainsi que Darrieussecq critique l'ensemble des relations sociales, même les plus proches, qui sont toutes basées sur un profit économique.

Un autre exemple pertinent de la critique sociale de Darrieussecq est la rencontre de la narratrice avec Honoré à Aqualand. L'auteure a peut-être choisi le nom Honoré pour rendre hommage à l'esthétique réaliste de Balzac, qui prétendait montrer un portrait aussi fidèle et complet que possible de la société française de son temps. En choisissant Aqualand, elle fait aussi une satire de l'influence des Américains et du capitalisme en France. Puisqu'il est son directeur, Honoré entretient un échange économique avec la narratrice en l'amenant au vestiaire d'Aqualand. Honoré rejette le rôle de la femme moderne et il pense que « le travail corrompt [...] les femmes ».³⁶² Il est donc contre le

³⁶⁰ *Ibid*, p.49.

³⁶¹ *Ibid*, p.139.

³⁶² Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.18.

travail de la narratrice et veut la garder à la maison pour renforcer son aliénation et la rendre dépendante. Son attitude s'inscrit dans la tradition patriarcale. Grâce à l'emploi de l'ironie, Darrieussecq exprime une perspective féministe. La femme moderne libérée recherchée par de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* est rejetée, d'abord par Honoré et ensuite par la narratrice. La narratrice trouve que la femme a un statut inférieur. Voici un passage à caractère ironique dans lequel la narratrice met en relief le discours social empoisonné :

Sans doute que le mieux pour les jeunes filles de maintenant, je me permets d'énoncer cet avis après tout ce que j'ai vécu, c'est de trouver un bon mari, qui ne boit pas, parce que la vie est dure et une femme ça ne travaille pas comme un homme, et puis ce n'est pas les hommes qui vont s'occuper des enfants, et tous les gouvernements le disent, il n'y a pas assez d'enfants.³⁶³

Truismes est une satire qui se termine par une moralité d'ordre politique. Darrieussecq critique les partis politiques de droite en France en se servant d'un personnage qui s'appelle Edgar³⁶⁴ et de son slogan politique « Pour un monde plus sain ». ³⁶⁵ L'écrivaine nous avertit de ne pas faire confiance aux slogans ni aux chefs politiques racistes. Comme Orwell, elle met en relief l'influence des slogans politiques et de la propagande. Avec le slogan « Pour un monde plus sain », Edgar montre sa volonté de « nettoyer » la société, c'est-à-dire, de refuser d'accepter les immigrés et d'enlever les SDF de la rue. En utilisant l'humour et l'ironie, Darrieussecq expose un « truisme », une vérité générale sur la vie et les femmes.

³⁶³ *Ibid*, p.63.

³⁶⁴ Il rappelle Jean-Marie Le Pen, l'ancien chef du Front National à l'époque, et sa position par rapport aux femmes et aux immigrés ; Colette Trout, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, p.12.

³⁶⁵ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.67.

Comme d'autres auteurs célèbres tels que La Fontaine et Orwell, Darrieussecq utilise des animaux qui parlent dans sa satire politique et sociale afin de souligner les défauts de la société d'une façon exagérée, dans le but de les corriger. Avec son ton ironique, l'auteure fait entendre la voix de la narratrice, la femme-truie, représentante de la classe sociale opprimée des femmes. Une autre satire sociale est indiquée à travers le nom de deux entreprises, Yerling et Loup y Es-Tu. Darrieussecq nous propose une satire des produits de beauté, des parfums, de la mode dont Guerlain et Yves Saint Laurent sont des représentants. La narratrice affirme que « de près on voyait tout de même que les produits blanchissants de chez Loup-Y-Es-Tu ce n'était pas encore tout à fait au point ».³⁶⁶ L'évocation des produits cosmétiques blanchissants pour changer la couleur de la peau, de foncé à pâle, nous fait voir un racisme évident. Dans ce système, la peau noire, en tant que symbole de l'autre, de la différence et de l'abject, cause l'exclusion et la marginalisation. L'emploi de ces produits peut aider les gens, qui n'ont pas la peau blanche, comme le marabout africain et la narratrice,³⁶⁷ à s'approcher des normes établies et à s'intégrer au système social. Ancien client de la parfumerie, le marabout a pu devenir le chef spirituel du parti d'Edgar grâce à sa « peau très claire ».³⁶⁸

En abordant ainsi la question de la beauté féminine, Darrieussecq établit une critique féroce de l'idéologie de la beauté féminine, de la mode, de l'image publicitaire du corps³⁶⁹ de la femme en mettant la narratrice dans un état inacceptable selon ce cadre établi. L'auteure représente la vision du monde des classes dominantes : les capitalistes et

³⁶⁶ *Ibid*, p.108.

³⁶⁷ Ayant la peau respectivement noire et rose, le marabout et la narratrice sont deux protagonistes marginalisés dans ce roman.

³⁶⁸ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.115.

³⁶⁹ La problématique du corps sera discutée en détail dans le chapitre quatre.

les hommes. Dans une intention satirique, elle écrit une partie de cette citation en italique : « Je subtilisais les crèmes conseillées par les magazines et je les étalais soigneusement sur ma peau, mais rien n’y faisait. [...] et le *gel micro-cellulaire spécial épiderme sensible contre les capitons disgracieux* de chez Yerling ne semblait même pas vouloir pénétrer ».³⁷⁰ L’auteure critique ces produits de beauté qui, après une brève période, ne sont pas seulement inutiles mais aussi nuisibles. « [le marabout] avait comme qui dirait des excroissances blanchâtres sur la peau, des tumeurs qui lui donnaient l’air d’un vieil éléphant ».³⁷¹ Son état abject le mène à être exclu, encore une fois, du milieu social.

Darrieussecq détruit les stéréotypes et les clichés de la féminité établis par le système d’opposition binaire. Cottille-Foley explique la situation dans ces termes : « Darrieussecq joue habilement de la représentation misogyne qui lui est léguée par la société. Elle choisit d’exagérer les caractéristiques attribuées à la femme selon la typologie binaire traditionnelle sur laquelle se fonde l’identité distincte des sexes ».³⁷² La prohibition d’indiquer le désir sexuel et la jouissance imposée sur la femme, se révèle ici de façon ironique et humoristique. La femme doit jouer et imiter, « une femme qui jouit » pour faire plaisir à l’homme. La narratrice l’affirme :

Je vais essayer de m’exprimer le plus clairement possible, parce que je sais que ce n’est pas facile à comprendre, surtout pour les hommes. Avec les nouveaux, surtout ceux qui se laissaient commodément attacher, je pouvais désormais à mon rythme, me laisser aller, pousser les cris que je voulais. Mais avec les vieux habitués, tout en ayant à réfréner mes ardeurs et à accepter leurs lubies contre nature, vous savez de quoi je parle, il m’arrivait d’y trouver quand même mon compte. Et il s’est trouvé des vieux habitués pour me faire remarquer sur un air de

³⁷⁰ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.46.

³⁷¹ *Ibid*, p.108.

³⁷² Nora Cottille-Foley, « Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : Mais qui finit à l’abattoir? » *Women in French Studies 10*, pp.188-206, p.194.

reproche que ma façon de crier avait bien changé. Forcément, puisqu'avant je faisais semblant. Si vous me suivez. Donc, il fallait que je me souviene de pousser exactement les mêmes cris qu'avant. Il fallait aussi que je me souviene des clients qui aimaient que je crie et des clients qui n'aimaient pas que je crie. Or il est difficile de simuler quand des sensations vraies vous viennent dans le corps. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre.³⁷³

Tout en se moquant de la sexualité des hommes, qui pensent agir en maître dans cette situation, la narratrice indique qu'elle-même et les autres femmes arrivent tout de même à éprouver du plaisir (« des sensations variées vous viennent dans le corps »). Elles en prennent leur parti malgré leur statut d'objets sexuels.

L'interrogation de la condition féminine et la dénonciation des inégalités sont marquées par l'emploi de l'ironie, de l'humour, de la parodie et de la satire chez les écrivaines étudiées. Dans le prochain chapitre, nous étudierons le problème de l'identité, la notion de la « femme naïve » et l'évolution de cette figure type. À cette intention, nous profiterons de plusieurs exemples tirés de notre corpus ainsi que de la littérature des siècles précédents. Nous reviendrons sur la nécessité de la prise de conscience et de l'agentivité pour la quête d'une subjectivité féminine. Nous verrons que les trois romancières du corpus prennent le risque de l'essentialisme à titre de stratégie littéraire et politique.

³⁷³ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.41.

Chapitre 3 : La femme naïve : nouvelle figure de résistance et image cliché déconstruite

Ce qu'il y a avec nous autres pauvres filles, c'est qu'on n'est pas instruites. On arrive là-dedans, sans véritable information. On trouve la machine déjà tout constituée, en apparence solide comme du roc, il paraît que ç'a toujours été comme ça, que ça continuera jusqu'à la fin des temps, et il n'y a pas de raison que ça change.

Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, p.7.

Introduction

Les personnages féminins passifs et le personnage type de la « femme naïve » existent dans le roman français depuis des siècles, comme nous avons pu le constater au premier chapitre. Les narratrices et les protagonistes féminines sont souvent représentées dans ces romans comme excessivement naïves, sans conscience sociale ni politique. Elles sont vues plutôt comme des objets. Par contre, les auteures modernes étudiées ici, Rochefort, Redonnet et Darrieussecq, se servent de la naïveté de leurs narratrices comme d'une stratégie littéraire, une sorte de masque ou figure textuelle, pour s'éloigner de la tradition patriarcale du roman et pour s'opposer à la vision qui réduit la destinée féminine à celle de la victime. Leurs héroïnes, qui semblaient naïves au début du roman, après avoir pris conscience de leur situation, petit à petit, font des efforts pour s'éloigner de la tutelle masculine, du mari, du père ou encore de l'amant, et pour se constituer une identité différente. Le féminisme, qui se présente à l'arrière-plan de ces romans, aide à comprendre l'arrivée à la prise de conscience qui est au cœur de ces textes. Les narratrices arrivent enfin à briser le silence et à acquérir une

agentivité efficace après avoir été longtemps plutôt passives. L'écriture, pour les écrivaines et leurs lectrices, est un outil puissant d'action, pour lutter contre le système dominateur patriarcal et pour atteindre l'agentivité.

Depuis le début des années 1980, l'agentivité est devenue un des concepts clés des théories féministes.³⁷⁴ Le concept d'« agentivité » permet de représenter les possibilités d'action à travers lesquelles les femmes peuvent sortir de l'aliénation et de la passivité. L'agentivité peut être considérée comme l'un des enjeux primordiaux de l'écriture féministe. À cet égard, Barbara Havercroft indique que le langage « occupe une place capitale dans le fonctionnement de l'agentivité, étant donné sa place déterminante dans la transmission de l'idéologie et son rôle capital dans la construction de toute subjectivité ».³⁷⁵ La relation entre le sujet parlant et le langage est au premier plan quand on cherche à établir un lien entre la production littéraire et la politique libératrice.³⁷⁶ Pourtant, être sujet est bien différent d'être agent. Havercroft explique la différence entre les deux concepts dans ces termes : « on peut bel et bien être sujet d'énonciation sans pour autant être agent, sans être capable de faire advenir des changements sociaux ».³⁷⁷ Même si l'énonciation ne peut pas garantir la venue à la libération, cependant, elle a la capacité de promouvoir l'évolution et la modification du discours. Selon Judith Butler, « toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la 'capacité d'agir' la possibilité

³⁷⁴ Judith Kegan Gardiner, *Masculinity Studies and Feminist Theory*, p.1.

³⁷⁵ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Écriture de soi au féminin*, pp.93-114, p.95.

³⁷⁶ Voir Rita Felski, *Beyond Aesthetics : Feminist Literature and Social Change*, p.99.

³⁷⁷ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Écriture de soi au féminin*, p.95.

d'une variation de cette répétition ». ³⁷⁸ Les théoriciennes de l'agentivité s'intéressent aux relations de domination et de résistance ; leur travaux mettent au grand jour les rapports entre l'individu, la politique et la société. C'est pour cela qu'elle est une des notions de base et de réflexion féministes.

Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, Rochefort, Redonnet et Darrieussecq nous font voir deux types de « naïveté » chez leurs héroïnes, en jouant un type de naïveté contre l'autre. Elles ont, tout d'abord, l'air de reprendre le stéréotype de la femme naïve victime que leurs prédécesseurs masculins tels que Diderot, Marivaux ou Balzac avaient présentée. Toutefois, elles en viennent à remplacer ce stéréotype par une autre sorte de femme « naïve ». La femme naïve qu'elles créent dans leurs romans peut être considérée comme celle qui n'a pas subi d'altération, qui est restée intègre malgré la pression de l'idéologie patriarcale. La première étape vers un changement radical est la prise de conscience des opprimés ; c'est ce que Marx a déclaré. Les stéréotypes sexistes qui prônent la supériorité d'un sexe par rapport à l'autre appuient l'empire masculin. La « naïveté » des héroïnes de Rochefort, de Redonnet et de Darrieussecq finit par servir de moyen de résistance à l'emprise de l'idéologie patriarcale. Les trois auteures l'utilisent comme stratégie de déconstruction. Avant de passer à l'analyse des romans étudiés dans le corpus, on examinera brièvement la figure représentée de la femme dans deux romans de deux écrivaines clé des siècles précédents. L'analyse de la naïveté que nous proposons dans ce chapitre invite à relire et à réexaminer la notion de la « naïveté ». Plutôt que de

³⁷⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, p.271.

prendre « naïf » comme synonyme de « stupide », nous chercherons à montrer la transformation de ce trait de caractère qui est considéré comme un défaut en un atout, une source de force personnelle, et un outil de résistance.

3.1 L'aliénation féminine dans le roman français d'avant le XX^e siècle

Avant d'analyser les œuvres de trois auteures³⁷⁹ du vingtième siècle, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur l'aliénation de la femme telle qu'elle est représentée dans le roman féminin français des siècles précédents. Du point de vue historique, le dix-septième siècle constitue un moment clé dans l'histoire du féminisme en France. On y observe la naissance « [des] types innovateurs d'écriture de femmes qui reflète de nouveaux faits ».³⁸⁰ L'écriture de salon,³⁸¹ milieu où les femmes jouaient un rôle dominant, devient une action politique à cette époque-là. À cet égard, Madame de Lafayette nous offre une perspective et une réflexion essentielles sur les droits féminins.

La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette (1678), d'abord publié de façon anonyme, présente le point de vue d'une jeune femme vulnérable à la cour. Dans ce

³⁷⁹ L'ensemble des romans de Beauvoir ne font pas partie de notre corpus. Nous avons une analyse des *Belles Images* à titre d'exemple de l'esthétique réaliste comme outil pour exposer le problème de la condition féminine en régime patriarcal.

³⁸⁰ Joan Dejean, *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France*, p. 19, cité par Miao Li dans « La naissance de l'agentivité romanesque : une lecture féministe de *La Princesse de Clèves* », p.62.

³⁸¹ Ce type d'écriture a été choisi par des auteures française du XVII^e siècle pour révéler leur engagement politique. Il s'agit d'un encadrement historique pour exposer une intrigue soulignant des événements amoureux et politiques. (Voir Joan Dejean, *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France*, p. 23)

roman, qui a souvent été interprété comme un roman féministe,³⁸² la place de la femme et l'hypocrisie amoureuse dissimulée au sein du milieu aristocrate de l'époque sont bien dévoilés. Le récit met en scène l'aliénation de la protagoniste face à elle-même et à la société patriarcale de son temps. Le roman raconte l'histoire d'une femme qui arrive à trouver une certaine indépendance. L'histoire de Mme de Clèves met en valeur sa transformation du statut d'objet à celui de sujet. Madame de Clèves, qui était d'abord un objet passif, opprimé et impuissant, arrive à l'indépendance et à la subjectivité. À la fin du roman, elle renonce au monde et au bonheur. En se retirant de la cour, en prenant la parole afin de faire son célèbre aveu à son mari et en refusant de se marier avec Monsieur de Nemours, elle s'approprie un certain degré d'agentivité. Elle s'échappe du regard des autres en se retirant dans un couvent. Cette décision de vivre selon un choix que d'aucuns pourraient contester, est une autre manifestation de sa capacité d'agir.

La Princesse de Clèves est une représentation de l'état féminin dans un contexte social qui lui impose bien des contraintes. Ce récit, qui est essentiel à l'héritage littéraire en France, est un portrait de la « conscience collective » de la classe des femmes, selon Wilson et Warnke.³⁸³ L'auteure met en valeur les épreuves et la participation de ses protagonistes féminins à la société de leur temps. La publication³⁸⁴ de ce roman féminin, fait de Mme de Lafayette une figure majeure dans l'histoire de l'émancipation individuelle et collective féminines.

³⁸² Faith Beasley, *Approches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*.

³⁸³ Katharina M., Wilson, Frank J., Warnke, « Introduction », *Women Writers of the Seventeenth Century*, p. xii.

³⁸⁴ À l'exception des salonnières, l'écriture et la publication étaient réservées aux hommes à l'époque.

Par ailleurs, nous pouvons citer une autre auteure : George Sand³⁸⁵ et son œuvre *Indiana*, l'un de ses romans les mieux connus, paru en 1832. L'influence de cette auteure et son rôle primordial dans la vie politique de son temps sont indéniables. En diffusant des idées féministes dans ses écrits, elle a pu influencer le changement de la représentation de l'image féminine dans la littérature française du dix-neuvième siècle. Le sujet de ses premiers romans est la liberté amoureuse et celle de divorcer. Tout en soutenant le mariage et l'honnêteté, elle revendique l'égalité des sexes dans le mariage.

Indiana est un roman qui présente, à la fois, une aventure amoureuse et une étude de la société de son époque et de ses mœurs. L'auteure critique la société de son temps en présentant l'image d'une femme exploitée. Dans la préface du roman, elle déclare : « J'ai écrit *Indiana* avec le sentiment non raisonné, mais profond et légitime, de l'injustice et de la barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage, dans la famille et dans la société ». ³⁸⁶ Sand y peint la situation défavorable et misérable des femmes au dix-neuvième siècle sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Indiana se retrouve dans un mariage sans amour avec un homme âgé. Cela l'incite à explorer sa propre volonté et tromper son mari. Aliénée de son milieu social, à cause de l'inégalité entre les sexes sous le code Napoléon, et étant sous la tutelle de son mari, elle n'a pas le droit de divorcer, ni celui de garder ses enfants, ni même celui d'être propriétaire de quoi que ce soit.

L'auteure cherche à montrer que le rapport entre les sexes est basé sur la domination masculine et la soumission féminine. L'injustice des lois est accusée par les termes

³⁸⁵ Sand présente des femmes indépendantes, engagées et émancipées dans ses romans.

³⁸⁶ George Sand, *Indiana*, Préface de 1842.

utilisés dans ce roman comme « maître », « esclave » et « seigneur ». La narratrice affirme cette inégalité de la manière suivante :

Je sais que je suis l'esclave et vous le seigneur. La loi de ce pays vous a fait mon maître. Vous pouvez lier mon corps, garrotter mes mains, gouverner mes actions. Vous avez le droit du plus fort, et la société vous le confirme. [...] Vous pouvez m'imposer silence.³⁸⁷

La narratrice n'a pas le droit à la parole et le silence lui est imposé par son mari qui lui dit: « Taisez-vous, sottie et impertinente créature ; vos phrases de roman nous ennuient. »³⁸⁸ D'autres termes péjoratifs comme « femmelette »³⁸⁹ et « vermisseau »³⁹⁰ soulignent l'idée de l'infériorité de la femme que le mari accepte sans réfléchir. La résistance de la narratrice contre la figure dominante de l'époux est interprétée comme une « révolte ouverte »³⁹¹ de la part de femme. En insistant sur la volonté, l'intention et l'indépendance féminines, l'auteure manifeste sa volonté de promouvoir l'image d'une femme indépendante. L'héroïne déclare : « mais sur ma volonté, monsieur, vous ne pouvez rien. [...] non [vous ne pouvez] m'empêcher de penser. [...] Vous n'êtes pas moralement mon maître et je ne dépends que de moi [...] je n'obéirai jamais qu'à moi-même. »³⁹² Le refus de la souveraineté masculine fait sortir la femme de son statut naïf et aliéné. Elle devient plus agente dans sa pensée et dans ses actes. Elle s'enfuit et elle fait comprendre à son mari qu'il ne peut pas l'enfermer. À la fin du roman, on voit qu'après la mort de son mari, Indiana se retire du monde pour aller vivre dans la nature

³⁸⁷ *Ibid*, p.215.

³⁸⁸ *Ibid*, p.215.

³⁸⁹ *Ibid*, p.215.

³⁹⁰ *Ibid*, p.216.

³⁹¹ *Ibid*, p.216.

³⁹² *Ibid*, pp. 215-216.

aux côtés de son amant. Contrairement à *La Princesse de Clèves*, qui s'est retirée du monde pour vivre dans un couvent, Indiana en tant que représentante du romantisme de l'époque, se réfugie dans la nature, le lieu préféré des romantiques. Après avoir vu ces exemples des siècles précédents, on va étudier la figure de la femme naïve dans *Les Belles Images* de Beauvoir avant de passer au corpus choisi dans le cadre de cette thèse.

3.2 Simone de Beauvoir : *Les Belles Images*

Écrit dans la tradition du roman réaliste, *Les Belles Images*, publié en 1966, est un roman féministe qui présente un portrait critique de la société bourgeoise et patriarcale. Comme le titre l'indique ironiquement, les femmes représentées dans ce roman ne sont que des objets et des images. Elles ont été programmées à être belles, muettes, insensibles, dépendantes et ignorantes. Dans *Les Belles Images*, Simone de Beauvoir remet en question l'oppression venant de l'ordre patriarcal et l'ignorance imposée aux femmes. Elle tient à souligner l'influence de la société de consommation et technocratique qui mène à la robotisation des individus. Elle critique sévèrement l'institution du mariage ainsi que la passivité des femmes, qui sont les sources principales de la transformation des femmes en images qu'elle présente.

Pour révéler l'idéologie machiste et capitaliste, Beauvoir évite de choisir une protagoniste parfaite et exemplaire. En choisissant comme narratrice une femme ordinaire, ayant des défauts, plutôt passive, Beauvoir prend le parti du réalisme. Dans *Tout compte fait*, elle justifie ce choix de la manière suivante : « [...] surtout je ne me sens pas astreinte à choisir des héroïnes exemplaires. Décrire l'échec, l'erreur, la

mauvaise foi, ce n'est, me semble-t-il, trahir personne ». ³⁹³ Représentante d'une personne typique de sa classe sociale, celle des femmes, la narratrice-protagoniste, Laurence, reflète la réalité d'une femme typique de son époque qui a l'impression d'être enfermée dans des limites étroites. Tout en appartenant à la haute bourgeoisie, elle a l'air d'une prisonnière, malgré ses privilèges. ³⁹⁴

Dans ce roman d'apprentissage, l'auteure révèle l'apparition graduelle d'une parole subversive et d'une quête de la voix féminine. De Beauvoir, qui lutte contre les deux systèmes hiérarchiques, situe l'action du roman dans un milieu qui semble au début « inabordable [...] [auquel] il n'y a pas moyen [d'] entrer ». ³⁹⁵ Elle l'affirme dans *Tout compte fait* :

J'ai repris un autre projet : évoquer cette société technocratique dont je me tiens le plus possible à distance mais dans laquelle néanmoins je vis ; à travers les journaux, les magazines, la publicité, la radio, elle m'investit. Mon intention n'était pas de décrire l'expérience vécue et singulière de certaines de ces membres : je voudrais faire entendre ce qu'on appelle aujourd'hui son discours. ³⁹⁶

Plutôt que d'explorer la subjectivité intime de Laurence, de Beauvoir cherche plutôt à mettre au grand jour l'expérience et les difficultés des femmes de la classe sociale dont Laurence fait partie. C'est pour cela que bien des jeunes femmes qui ont lu *Les Belles Images* se sont identifiées à cette expérience et ont déclaré à l'auteure que « c'est exactement [leur] histoire ; [elles vivaient] dans cet univers ; comme Laurence [elles se

³⁹³ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, p. 179.

³⁹⁴ « C'est dans un 'palais de glace' que Laurence s'était trouvée emprisonnée à cause de la fausseté des discours qui l'entouraient et qui l'avaient amenée à sa crise d'identité. » écrit Maria Isabel Corbi Saez dans « *Les Belles Images* : Annonceuses de la rupture du discours maître », p.27.

« [...] the problem [...] is the protagonist's struggle to free herself from the things which surround her, entrap her, and indeed objectify her in relation to others ». Lynn Kettler Penrod, « Consuming Women Consumed : Images of Consumer Society in Simone de Beauvoir's *Les Belles Images* and Christiane Rochefort's *Les Stances à Sophie* », p.167.

³⁹⁵ Simone de Beauvoir, *Les Belles Images*, p.26.

³⁹⁶ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, p.172.

sentaient] prises au piège, coincées ».³⁹⁷ Non seulement aliénée de ce milieu, mais aussi aliénée d'elle-même, Laurence n'a aucun contrôle sur ses décisions et sa vie privée. Elle dit : « dès qu'une question se pose, quel désarroi! [...] Jamais je n'ai rien décidé : pas même mon mariage ; ni mon métier ; ni mon histoire avec Lucien [...]. Les choses m'arrivent, c'est tout ».³⁹⁸ La narratrice, qui se présente comme une personne aliénée et incapable de changer sa vie, devient progressivement plus lucide. L'auteure encourage la lucidité féminine à la fois au niveau individuel et collectif.

En remettant en question sa vie de bourgeoise, Laurence essaie de donner un sens à sa vie. Dans ce roman, l'auteure met en valeur « l'émergence progressive d'une parole subversive au féminin ».³⁹⁹ Beauvoir souligne l'importance de l'emploi du langage en tant que moyen de communication sociale. Comme les héroïnes des contes de fée,⁴⁰⁰ Laurence reste passive dans les trois premiers chapitres du roman. Quand elle est en colère, elle prend une douche froide, elle fait de la gymnastique ou bien elle boit de l'eau. Beauvoir explique qu'« il s'agit de faire parler le silence ».⁴⁰¹ L'absence de la voix féminine peut s'expliquer par la domination du discours masculin sur le plan métaphorique. Laurence est muette durant la plupart du récit et elle affirme qu'« [elle]

³⁹⁷ *Ibid*, p.173.

³⁹⁸ Simone de Beauvoir, *Les Belles Images*, p.119.

³⁹⁹ Maria Isabel Corbi Saez, «*Les Belles images* : Annonciatrices de la rupture du discours maître », p.20. Il faut néanmoins reconnaître que c'est une prise de parole limitée parce que Laurence n'arrive pas à agir, malgré la prise de conscience qu'elle éprouve vers la fin du roman.

⁴⁰⁰ Voir Waelti-Walters *Fairy Tales and the Female Imagination*. « She must be [...] quiet, well-behaved : in two words decoratively unobtrusive. », p.5.

⁴⁰¹ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, p. 172.

n'[a] pas de mots pour [se] plaindre ou pour regretter ». ⁴⁰² Elle est un produit socio-culturel du système, qui l'exile de la parole.

De façon générale, ce roman met l'accent sur le rôle du langage dans l'aliénation et l'oppression des femmes. La narratrice ne comprend pas le langage oppressif, produit par et pour la classe dominante, celle des hommes. Elle se sent étrangère aux mots « dont le sens se perd pour elle » ⁴⁰³ et aux « discours en vogue auxquels elle est allergique ». ⁴⁰⁴ Comme Anne Ophir affirme, le langage porte « la marque des mâles qui l'ont élaboré, reflétant leurs valeurs, leur prétentions, leurs préjugés ». ⁴⁰⁵ Laurence déclare que cette classe supérieure est « butée à avoir raison avant de comprendre ». ⁴⁰⁶ Ce langage dominateur, qui garantit l'accès des hommes au pouvoir et qui comporte des valeurs patriarcales doit être modifié pour qu'il puisse être accessible à tout le monde, notamment aux femmes.

Pour ce faire, Laurence fait entendre sa voix par le « je » marginalisé qu'elle utilise. L'oscillation entre « je » et « elle » dans le monologue intérieur de la narratrice ⁴⁰⁷ nous révèle la voix opprimée d'une femme qui parle de ses sentiments les plus profonds et personnels à la troisième personne. Laurence affirme : « J'ai été déçue. Le mot la poignarde. Elle serre son mouchoir contre ses dents, comme pour arrêter le cri qu'elle est incapable de pousser. Je suis déçue. J'ai raison de l'être ». ⁴⁰⁸ Selon Terry Keefe, ce va-et-

⁴⁰² Simone de Beauvoir, *Les Belles Images*, p.215.

⁴⁰³ *Ibid*, p.91.

⁴⁰⁴ *Ibid* p.99.

⁴⁰⁵ Anne Ophir, « Préface ». *Regards féminins. Condition féminine création littéraire*, p.11.

⁴⁰⁶ Simone de Beauvoir, *Les Belles Images*, p.130.

⁴⁰⁷ Voir l'analyse de Sarah Fishwick dans « The Elusive 'je' : Language and Female Subjectivity in Simone de Beauvoir's *Les Belles Images* », p.472.

⁴⁰⁸ *Ibid*, pp.179-180.

vient entre « elle » et « je » montre la conscience de Laurence du point de vue social et du point de vue personnel.⁴⁰⁹ Le pronom « elle » représente le moi extérieur, aliéné et étranger, construit par l'ordre social. Par contre, le pronom « je » décrit le moi intérieur, soumis, errant, incertain et indécis⁴¹⁰ qui tente de se faire entendre contre le discours masculin. C'est une lutte perpétuelle de la narratrice pour atteindre une « subjectivité linguistique ».⁴¹¹ Elle essaie d'articuler son « je » pour s'éloigner du langage oppresseur et pour montrer sa résistance et sa révolte contre la culture patriarcale. Le changement de la voix narrative entre le pronom « je » et « elle », est une étape importante vers la reconstruction de l'identité et de la subjectivité féminines.

L'auteure essaie de faire sortir sa narratrice de la mauvaise foi, de l'acceptation de l'idéologie capitaliste et de l'imitation du discours masculin. Après avoir été muette pendant longtemps, Laurence brise ce silence imposé dans le quatrième chapitre du roman. La prise de parole limitée et progressive de la narratrice aux dépens du « discours maître »,⁴¹² de son aliénation devant des hommes, cette classe dominante, aboutit à son opposition à l'autorité patriarcale à la fin du roman. La narratrice essaie de prendre une décision pour changer la situation actuelle. Laurence, qui devient plus agente, « vomit » sa vie à la fin du roman ; cela est un signe de sa révolte contre l'ordre patriarcal :

⁴⁰⁹ « In some measure the distinction is that between seeing herself from the inside and from the outside, from her own standpoint and from society » Terry Keefe, *Les Belles Images/ La Femme rompue*, p.31.

⁴¹⁰ Maria Isabel Corbi Saez, « *Les Belles Images* : Annonciatrices de la rupture du discours maître », pp.20-30, p.21.

⁴¹¹ Sarah Fishwick, « The Elusive 'je' : Language and Female Subjectivity in Simone de Beauvoir's *Les Belles Images* », p.476.

⁴¹² Maria Isabel Corbi Saez, « *Les belles Images* : Annonciatrices de la rupture du discours maître », pp.20-30, p.20.

Ils la forceront à manger, ils lui feront tout avaler ; tout quoi? Tout ce qu'elle vomit, sa vie, celle des autres avec leurs fausses amours, leurs histoires d'argent, leurs mensonges. Ils la guériront de ses refus, de son désespoir.⁴¹³

En brisant le silence, Laurence prend la parole et s'oppose à son mari en accusant les discours autoritaires. Après avoir compris les sources de ses malheurs, elle décide de se libérer des fausses valeurs et de ne pas permettre que l'on fasse de sa fille Catherine une image. En se révoltant contre son mari, Laurence dit :

Non, jamais! Je ne me laisserai pas manipuler. Elle crie : Non! Non! [...]. Je ne me calmerai pas. Je ne veux pas de médecin. C'est vous qui me rendez malade, et je me guérirai toute seule parce que je ne vous céderai pas. Sur Catherine je ne céderai pas [...] Je ne veux pas qu'on la prive de son amie ; je veux qu'elle passe ses vacances chez Brigitte. Et elle ne verra plus cette psychologue [...] C'est à moi de prendre des décisions. [...] Élever un enfant, ce n'est pas en faire une belle image.⁴¹⁴

Laurence décide de sauver sa fille de l'idéologie dominante en s'opposant et en s'échappant de la pensée et de la culture machistes. Elle montre cette désobéissance d'une façon explicite et dit : « Si tu veux la guerre, ce sera la guerre ».⁴¹⁵ En sortant de la mauvaise foi, Laurence, qui n'est plus une victime passive, peut arriver à une identité plus authentique. Elle s'éloigne « des discours mythificateurs [...] [et] se débat en vue d'une transformation ».⁴¹⁶

L'aliénation de Laurence dans la société vient, selon Kristin Ross, de « la culture de l'image ».⁴¹⁷ Dans son étude *Fast Cars Clean Bodies*, Ross explique le cas de Laurence de la manière suivante : « [...] *the image culture in which Laurence lives makes her existence appear abstract to her because she sees herself as nothing more than an*

⁴¹³ Simone de Beauvoir, *Les Belles Images*, p.180.

⁴¹⁴ *Ibid*, pp.254-255-256.

⁴¹⁵ *Ibid*, p.182.

⁴¹⁶ Ursula Tidd, « *Les Belles Images : Countering the Refusal of History* », p.142.

⁴¹⁷ Kristine Ross, *Fast Cars Clean Bodies*, p. 147.

image ”.⁴¹⁸ Cela est encore plus ironique si on considère le métier de Laurence, celui de publicitaire. Figée en image elle-même, elle travaille en même temps avec des images. De Beauvoir l’explique ainsi dans *Le Deuxième Sexe* :

Or, ce qui définit d’une manière singulière la situation de la femme, c’est que, étant comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s’assumer contre l’Autre : on prétend la figer en objet, et la vouer à l’immanence puisque sa transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience essentielle et souveraine. Le drame de la femme, c’est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l’essentiel et les exigences d’une situation qui la constitue comme inessentielle.⁴¹⁹

L’auteure montre le désir de sa narratrice d’arriver à la conscience de soi. L’agentivité féminine commence à s’exprimer lorsque Laurence sort du silence et prend la parole. Dans *La Femme rompue*, le roman qu’elle a publié après *Les belles Images*, de Beauvoir raconte l’histoire d’une femme passive et conventionnelle que son mari trompe avec une autre femme. Monique, la protagoniste, atteint une agentivité très limitée et précaire grâce à la rédaction d’un journal intime. Dans la partie suivante, on abordera un autre exemple de l’évolution de la femme naïve dans le cadre du roman réaliste avec Rochefort.

3.3. L’évolution de la femme naïve dans *Les Stances à Sophie* et *Le Repos du guerrier* de Rochefort : de la soumission à la résistance

Le contraste saisissant entre Geneviève Le Theil et Céline Rodes, les héroïnes et narratrices des deux romans de Rochefort étudiés dans cette thèse, nous amène à apprécier le geste politique de résistance que l’auteure a accompli. Geneviève et Céline

⁴¹⁸ *Ibid*, p.147-8.

⁴¹⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, T.1, p.31.

nous offrent deux modèles opposés à travers lesquels le lecteur peut apprécier les choix ouverts aux femmes.

Dans *Les Stances à Sophie*, l'auteure adopte le point de vue de Céline Rodes, une jeune femme bohème sans aucun désir matériel, qui demeure en marge de cet univers matérialiste du système bourgeois au début et à la fin du roman. Rochefort montre la découverte de l'autonomie de son héroïne en décrivant très habilement les sources du malheur de sa protagoniste. Cette fille, qui avait été libre et autonome, accepte que le mariage est une norme sociale. En devenant l'épouse de Philippe, un homme machiste ayant des ambitions politiques, elle perd son indépendance et se place sous la tutelle de son mari. Selon de Beauvoir « la destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage. La plupart des femmes, aujourd'hui encore, sont mariées, l'ont été, se préparent à l'être ou souffrent de ne l'être pas. »⁴²⁰ Dès le début du roman, Rochefort essaie de montrer la vérité et les conséquences du mariage, cette institution sociale apparemment incontournable.

Dans le passage qui ouvre le roman, Céline raconte son histoire vécue. Elle nous donne à lire ce récit afin qu'il serve de leçon aux « pauvres filles, [qui] arrive[nt] là-dedans, sans véritable information ». ⁴²¹ Céline veut que les jeunes filles comprennent la réalité du mariage dans le cadre du système patriarcal. Elle explique qu'« on trouve la machine déjà tout constituée, en apparence solide comme du roc, il paraît que ç'a toujours été comme ça, que ça continuera jusqu'à la fin des temps ». ⁴²² C'est ce que

⁴²⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.2, p.195.

⁴²¹ Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, p.7.

⁴²² *Ibid*, p.7.

chaque système dominant veut : la continuation du statut quo. Mais à l'inverse de cette pensée, la narratrice découvre que cette institution d'apparence solide n'est qu'une illusion et que le roc n'est que « du papier mâché ».⁴²³ La narratrice dévoile la philosophie des oppresseurs. Elle dit : « il n'y a pas de raison que ça change. C'est la nature des choses ».⁴²⁴ Ce qu'on entend ici sous une couche d'ironie, c'est la voix du maître qui veut continuer son oppression. C'est pourquoi il la présente comme naturelle et non pas construite et renforcée socialement. La narratrice affirme que « [c]'est ce qu'il disent tous, et, d'abord, on le croit : comment faire sans références ».⁴²⁵ La naïveté, le manque de formation et d'expérience et un raisonnement programmé par le système se traduisent en une acceptation totale des mots de maître par les jeunes filles au seuil du mariage. N'ayant pas vécu à l'intérieur de cette « machine », elles ne connaissent pas son fonctionnement. Céline veut partager ses expériences personnelles avec celles qui ont « une bonne tête »,⁴²⁶ pour qu'elles ne perdent pas de temps et pour qu'elles puissent « réaliser que c'est simplement bête ».⁴²⁷

Pour Céline, il est nécessaire que les femmes soient intelligentes et renoncent à la mauvaise foi. Elle affirme que le rapport entre les sexes, qui se fonde sur l'opposition binaire et qui impose une « loi » injuste, conduit la femme vers une situation d'aliénation. Selon Céline « par suite d'une loi d'indétermination malencontreuse, nous éprouvons des faiblesses qui nous brouillent l'esprit et nous jettent dans les

⁴²³ Anne Ophir, *Regards féminins*, p.91.

⁴²⁴ Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, p.7.

⁴²⁵ *Ibid*, p.7.

⁴²⁶ *Ibid*, p.7.

⁴²⁷ *Ibid*, p.7.

contradictions, quand ce n'est pas dans l'imbécillité. »⁴²⁸ Pour la narratrice, seule l'éducation peut affranchir la femme de l'ignorance. En invitant les jeunes filles à sortir de leur naïveté, Céline leur demande d'agir. Selon elle, « La vérité c'est que dès qu'on tombe amoureuse on devrait mettre des boules Quiès. »⁴²⁹ L'amour est décrit dans ce roman comme un piège dans lequel les femmes tombent. L'emploi des boules Quiès protège contre la voix enchanteresse et trompeuse de l'amour. Bête et compliquée à la fois, cette machine, qui se cache derrière un masque parfait, fait qu'on entend les ordres et les commandements des maîtres comme s'ils étaient la voix magique et fascinante de l'amour.

Quand Céline tombe dans le piège de l'amour et du mariage, son mari, Philippe, essaie de lui imposer ses points de vue sur son apparence, sur son langage et sur son idéologie, au nom de l'amour. Il dit :

Pourquoi ne te laisses-tu pas pousser les cheveux? [...] je t'aimerais tellement mieux avec des cheveux que sans, au moins tu aurais l'air d'une femme, pourquoi as-tu encore mis des pantalons, tu sais pourtant que je te préfère en robe, si tu m'aimes disait Philippe, ne peux-tu me faire ce petit plaisir-ci? Et ce petit plaisir-là? Cela ne devrait pas te coûter si tu m'aimes, disait Philippe.⁴³⁰

Elle est réduite au statut d'objet, aliénée d'elle-même. Elle devient une créature qui reflète la volonté et la puissance de son maître, ce Pygmalion. Cette fille naïve est une œuvre de Philippe, son créateur, qui en est ravi. Avant d'arriver à la lucidité, elle pense avoir besoin de sa protection et sa sagesse : « Son assurance défiait mes incertitudes. [...] je suis un grain de poussière errant dans des espaces vides ; et dans cette perdition

⁴²⁸ *Ibid*, p.8.

⁴²⁹ *Ibid*, p.8.

⁴³⁰ *Ibid*, p.8.

je n'ai qu'un point fixe, qu'un refuge : ses bras. [...] Là c'est [...] la sécurité ».⁴³¹ Philippe, personnage type de cet univers oppressant, insiste sur la nécessité de la protection masculine à cause de la naïveté de sa « créature » : « [...] tu es une toute petite fille, qui a besoin comme les autres qu'on la protège ».⁴³² Le silence est imposé à la narratrice à cause de la « sagesse » de Philippe et de l'ignorance de Céline selon le système hiérarchique entre les sexes. Elle dit : « Il parle. Et moi je l'écoute ».⁴³³ C'est une déclaration de l'autorité masculine, qui a accès à la parole et qui l'interdit à la femme. Selon cette idéologie, la femme, la classe dominée, doit être silencieuse ou doit répéter les mots de son maître.

L'aliénation de Céline s'aggrave à mesure qu'elle devient une parfaite épouse bourgeoise non seulement en écoutant son mari, mais aussi sous l'influence de la société capitaliste. Elle apprend, contre ses propres goûts, quelles sortes de rideaux ou de casseroles sont à la mode dans les maisons bourgeoises. C'est une autre étape vers sa dépersonnalisation et son aliénation de soi, sous la dictature des manufacturiers capitalistes. Après la perte complète de son identité, Céline Rodes devient Madame Philippe Aignan, une épouse parfaite. C'est le cas également de Geneviève, l'héroïne du *Repos du guerrier*, qui va rester passive, alors que Céline arrive finalement à se libérer, à agir. Geneviève tombe amoureuse d'un homme bohème et alcoolique qui ne sait pas faire la différence entre l'amour et le désir sexuel. Sous l'influence de cet homme, l'héroïne devient une femme débauchée et alcoolique. Comme Céline,

⁴³¹ *Ibid*, p.11.

⁴³² *Ibid*, p.11.

⁴³³ *Ibid*, p.12.

Geneviève nous raconte sa dépersonnalisation dans une relation opprimante avec Renaud. Au nom de l'amour, elle découvre un autre soi, totalement nouveau. Elle raconte : « Je ressens une délivrance d'accouchée [...] mon ventre me fait mal. Une bête chaude y habite depuis une minute et déjà prend toute la place, ce monstre se dilate, et c'est moi. Le moi qui, toute ma vie, a nié le coup de foudre, le coup de foudre vient de le tuer ».⁴³⁴ Sa perspective naïve de l'amour (elle croit que « l'amour triomphe de tout ») la met dans une situation aliénée par rapport à elle-même. Elle finit par dépenser son héritage, qui la lie à sa classe sociale bourgeoise, pour rendre Renaud heureux. Céline définit l'amour de la manière suivante : « [...] si tu crois que l'amour est un bouclier, tu te trompes, c'est une brèche ».⁴³⁵ Que l'amour soit une brèche ou un piège, les femmes naïves tombent dedans et perdent leur identité.

Rocheffort voit ses héroïnes comme symboliquement mortes, aliénées, dépendantes, obéissantes et passives si elles acceptent que le destin de la femme est l'amour et le mariage. Leur identité est complètement entre les mains de leur mari ou de leur copain. Cependant, ce ne sont pas seulement les hommes qui sont responsables de cette situation. La condition sociale et les femmes elles-mêmes sont aussi coupables. L'égalité entre les sexes ne peut se réaliser qu'avec la prise de conscience des femmes. C'est à la femme de se révolter contre cette tyrannie et de ne pas permettre la perpétuation de ce système. Dans son entretien avec Monique Y. Crochet, Rocheffort déclare cette réalité de la manière suivante : « Ce qui me paraît moyen de

⁴³⁴ Christiane Rocheffort, *Le repos du guerrier*, p.43.

⁴³⁵ *Ibid*, p.77.

libération, c'est la conscience, puis les ruptures avec la désobéissance ». ⁴³⁶ Ainsi, après une prise de conscience de sa situation, Céline décide de quitter son mari pour reconstruire son identité. Elle écrit :

Pour moi, je pars sans regrets : ce n'était pas du temps perdu : grâce à toi, par les hasards de l'amour, j'ai pu approcher la machine, dont tu es à la fois un rouage inconscient, et un exécuteur, et qui est, pour nous qui respirons encore, un instrument de mort. Il importe de la connaître, d'observer comment elle opère, afin de pouvoir s'en défendre, et se garder en vie. ⁴³⁷

La « machine » que Céline a mentionnée ici est constituée par l'agencement entre le mariage, la société patriarcale et capitaliste, ainsi que le monde de la politique, qui sont tous fondés sur la domination et sur l'oppression. Comme le mari de Céline est député, Rochefort propose très directement une vision satirique de la politique en France. Il s'agit de la même machine à laquelle elle fait référence au commencement du roman.

La naïveté des jeunes filles comme Geneviève aboutit à leur acceptation de l'autorité et de la domination des hommes. Dans les dialogues entre Geneviève et Renaud, c'est la voix de ce dernier qui exerce une puissance souveraine. En ridiculisant et en résistant aux points de vue de Geneviève, Renaud essaie de lui imposer sa philosophie et le silence. La narratrice permet à son amant de la manipuler au nom de l'amour, en raison de sa naïveté. Geneviève raconte :

Il me provoquait. 'Qu'est-ce que tu regardes!' Je le regardais se verser du vin avec cette promptitude discrète qui avait longtemps trompé mon attention. 'Tes mains' – 'Qu'est-ce qu'elles ont mes mains?' Ses mains tremblaient. 'Tu as de belles mains', soupirais-je, car je pensais : quel dommage, de si belles mains, trembler... 'Ah oui?' Il suivait parfaitement tout l'arrière-plan de cette conversation. ⁴³⁸

⁴³⁶ Monique Y. Crochet, « Entretien avec Christiane Rochefort », *The French Review*, p.429.

⁴³⁷ *Ibid*, pp. 241-242.

⁴³⁸ Christiane Rochefort, *Le repos du guerrier*, p.90.

Geneviève supporte toutes sortes d'humiliations de la part de Renaud à cause de sa vision naïve de l'amour. Renaud pense continuer le conflit entre les classes en rabaissant Geneviève, cette bourgeoise. Renaud ne donne aucune valeur à leur relation. Leur relation consiste entièrement en un jeu de pouvoir. Ce problème de la domination masculine et de la soumission féminine se voit aussi dans leurs rapports sexuels. Geneviève l'affirme : « ce jeu l'amuse, de m'obliger à me compromettre, à montrer mes désirs et mes sentiments ». ⁴³⁹ Sa passivité et son absence de résistance la mènent à subir tout de la part de son amant. Selon Margaret-Anne Hutton, cette situation rappelle une autre représentation stéréotypée féminine, celle de la martyre “ *who is willing to suffer in silence for her cause, which remains that of redemptive love* ”. ⁴⁴⁰ Malgré son évolution personnelle qui a lieu au cours du roman, Geneviève se trouve finalement toujours dans le rôle de victime ou de martyre à cause de sa croyance en la puissance de l'amour.

En se mettant hors des normes sociales et de la volonté de son maître, Céline regagne une identité propre. L'apparence extérieure de Céline – par exemple, ses cheveux courts – incarne une résistance non violente au monde de la beauté stéréotypée. Son utilisation du langage grossier dans certains passages (comme « c'est trop chiant » ⁴⁴¹) est un autre exemple de la transgression des normes, cette fois-ci celles de la bienséance bourgeoise. Par ailleurs, Céline se comprend mieux après avoir eu une relation sexuelle avec son amie Julia. Bien que Céline ne se voie pas lesbienne, elle avoue enfin que la

⁴³⁹ *Ibid*, pp. 53.

⁴⁴⁰ Margaret-Anne Hutton, *The Novels of Christiane Rochefort, countering the culture*, p.25.

⁴⁴¹ *Ibid*, pp. 150.

« passion est le chemin de la connaissance ».⁴⁴² Dans une relation libre, volontaire et égalitaire, dans laquelle elle n'est plus un objet passif du plaisir, elle reconnaît la nature politique et contraignante des relations hétérosexuelles imposées par les normes sociales. L'adultère et l'homosexualité, qui sont considérés défendus par la société hétéropatriarcale, deviennent pour Céline une manière de se libérer. Selon Rochefort, les deux vrais moyens de libération sont « la conscience [et] la rupture avec désobéissance ».⁴⁴³ De Beauvoir explique cette idée dans *Le Deuxième Sexe* : « Affranchir la femme, c'est refuser de l'enfermer dans les rapports qu'elle soutient avec l'homme ».⁴⁴⁴ L'expérience sexuelle de la narratrice avec Julia est une preuve de son refus d'être définie par les règles de la société patriarcale.

Céline, qui n'est au départ qu'une image, a le sentiment de se réveiller après sa rupture avec cet univers stérile. Elle le déclare dans le passage suivant d'une conversation avec Philippe :

- Qu'est-ce que tu as depuis quelque temps ?
- Je vis.
- Tu quoi ?
- Je vis, Philippe, rien de plus. Et c'est ça qui te dérange ?
- Évidemment, si tu vis en dehors de moi !
- Mais non cher amour, c'est qu'avec toi, je meurs.⁴⁴⁵

L'amour philippien, ou bien l'amour renaudien, signifie être emprisonnée dans un statut d'objet. C'est une aliénation complète et c'est la mort symbolique de la femme.

Maintenant que Céline connaît les « mots-pièges »,⁴⁴⁶ à la fin du roman, elle comprend

⁴⁴² *Ibid*, pp. 195.

⁴⁴³ Monique Y. Crochet, « Entretien avec Christiane Rochefort », p.429.

⁴⁴⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.2, p.576.

⁴⁴⁵ Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, p.239.

⁴⁴⁶ Anne Ophir, *Regards féminins*, p.139.

ce que cette voix ensorceleuse pourrait faire aux filles naïves. Après la mort symbolique de Mme Philippe Aignan, Céline Rodes redevient vivante. Elle s'éloigne des idées naïves comme la soumission à la volonté masculine pour des raisons économiques. Contrairement à ce que Julia lui conseille : « [l'homme] ramasse le fric et [...] tu le bouffes. [...] Laisse-les causer. Dis oui », ⁴⁴⁷ elle découvre que l'indépendance financière donne le droit à la parole et c'est pourquoi elle se trouve un emploi. Comme Darrieussecq, Rochefort, elle aussi, essaie de détruire les clichés et de faire sortir les femmes de leur naïveté. Dans ses romans, Rochefort donne à entendre une nouvelle voix des femmes.

3.4. Une nouvelle autonomie de la femme naïve dans le triptyque de Redonnet

La littérature est « un acte vivant de résistance à ce monde de l'image et du pouvoir, donc de la mort » ⁴⁴⁸ pour Marie Redonnet. Ayant un projet cohérent de construire une identité précise pour la femme, l'enjeu de son écriture sera une résistance aux lieux communs venant des modèles littéraires masculins et la déconstruction des stéréotypes genrés que ces modèles présentent. Selon Colette Sarrey-Strack, Redonnet a un « désir de créer une mémoire propre à l'histoire (littéraire) des femmes, par le biais des généalogies (féminines) ». ⁴⁴⁹ L'auteure fait sortir ses narratrices, qui n'ont ni mémoire ni identité précise, de leur naïveté. En se construisant une identité et un projet personnel, ses narratrices arrivent à s'affirmer.

⁴⁴⁷ Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, p.86.

⁴⁴⁸ Marie Redonnet, *Parcours d'une œuvre*, p.7.

⁴⁴⁹ Colette Sarrey-Strack, *Fiction contemporaines au féminin*, p. 76.

Pour ce faire, l'art joue un rôle remarquable ; à titre d'exemple le théâtre dans le premier volet et les photos et le livre de légendes dans le troisième viennent en aide aux narratrices pour leur permettre de se construire une identité plus autonome. Mélie, la dernière narratrice du triptyque, passe un héritage à une nouvelle génération, pour que les transformations se perpétuent. Le triptyque trace les étapes nécessaires vers une autre vision de la destinée féminine. Nous allons étudier comment Redonnet se distingue comme écrivaine qui lutte contre un héritage symbolique qui vient du père et contre la tradition littéraire dominée par les hommes.

3.4.1. *Splendid Hôtel*

Dans *Splendid Hôtel*, comme on l'a déjà vu, il y a une lignée de femmes ; c'est un monde féminin que l'auteure peint. Selon Michèle Chossat,

Avec *Splendid Hôtel*, Redonnet se réfugie volontairement dans le monde féminin. L'écriture pour Redonnet comme pour Ernaux, [est] un moyen d'explorer la question identitaire. Dans le texte comme dans la vie, l'auteur rejette le monde du père pour chercher refuge temporairement dans le monde maternel.⁴⁵⁰

La narratrice parle constamment de sa grand-mère, la fondatrice de l'hôtel, de ses sœurs et de sa mère, qui reste un personnage assez obscur dans la mémoire de la narratrice, car la mère est la seule des femmes de la famille à partir, à quitter l'hôtel pour aller voir le monde. Comme Lidia Cotea l'explique, l'auteure oscille entre deux langues : la langue paternelle qui est prépondérante et la langue maternelle qui est marginale et exprimée par l'imagination féminine. En s'éloignant de la tradition littéraire où l'autorité masculine s'exerce, l'auteure donne la parole aux héroïnes qui

⁴⁵⁰ Michèle Chossat, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le personnage féminine à l'aube du XXI^e siècle*, p.94.

ne se soumettent pas au discours masculin. Tout au long de son triptyque, Redonnet essaie de déconstruire des clichés du pouvoir de la langue du père pour arriver à libérer celle de la mère.

À cet égard, il est important de signaler que le nom original de Marie Redonnet est Martine L'Hospitalier. Elle explique qu'au moment de devenir écrivaine, elle a remplacé le nom du père par celui de la mère. L'absence du père dans le roman est étroitement liée à l'histoire personnelle de l'auteure. Elle dit : « [Mon nom] apparaissait masqué dans le titre le nom du père (L'hospitalier > hôtel) que j'avais rejeté pour devenir écrivain ». ⁴⁵¹ Redonnet refuse la figure symbolique du père, en rejetant le nom de celui-ci et prenant le nom la mère. Même si le père est absent dans le roman, le nom du Splendid Hôtel, gravé sur les tombeaux, révèle l'importance du nom du père et l'appartenance des deux sœurs à leurs ancêtres masculins. Comme la narratrice l'explique : « J'ai voulu qu'elles aient un vrai enterrement avec les pompes funèbres, et les cercueils avec le nom du Splendid Hôtel gravé en belles lettres majuscules. Mes sœurs appartiennent au Splendid bien plus qu'elles ne croyaient ». ⁴⁵² Ici, le mot « hôtel », qui symbolise la filiation au père, montre d'une façon implicite la dépendance de l'identité féminine de l'ascendance masculine. Ces tombes vont être englouties par le marais pour séparer la femme de « la conservation du lieu de

⁴⁵¹ Marie Redonnet, « Redonne après maldonne », p.162.

⁴⁵² Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, p.114.

l'ancêtre »⁴⁵³ et pour effacer le nom du père en tant qu'élément nécessaire pour créer l'identité de la femme.

La narratrice s'éloigne de ses sœurs dominatrices et manipulatrices qui la privent de sa personnalité. Elle l'affirme : « je ne ressemble pas à mes sœurs ».⁴⁵⁴ En dépassant peu à peu le statut de victime qu'elles lui avaient imposé, la narratrice gagne en autonomie. Elle l'explique de la manière suivante : « Mes sœurs sont loin de m'être familières. Elles me tiennent à l'écart ».⁴⁵⁵ Ayant une chambre à elle, la narratrice confirme son identité indépendante. Elle dit qu'« [elle n'est] plus comme avant ».⁴⁵⁶ En supprimant ces figures de domination et d'exploitation, l'auteure donne l'occasion à son héroïne de poursuivre son projet personnel. Après la mort de ses sœurs, la narratrice a le temps de réparer et de maintenir l'hôtel qui subsiste malgré tous les désastres qui lui sont arrivés. Elle déclare son désir de préserver cet héritage maternel car « l'hôtel est la justification même de son existence ».⁴⁵⁷ Elle veut se prouver qu'elle peut continuer à vivre et à travailler indépendamment contrairement à ses sœurs qui, en dépendant d'autrui, n'ont rien gagné.

La narratrice est une femme courageuse bien que naïve. Elle préfère l'action, l'autonomie et la vie tandis que ses deux sœurs paresseuses qui n'avaient ni volonté ni tâche à faire, meurent de la maladie « des rats ». Ayant un projet et un but précis, la

⁴⁵³ Anne-Marie Picard. « Dans le paysage, une figure... presque féminine : le triptyque de Marie Redonnet », *Australian Journal of French Studies*, p. 231.

⁴⁵⁴ Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, p.19.

⁴⁵⁵ *Ibid*, p.54.

⁴⁵⁶ *Ibid*, p.210.

⁴⁵⁷ Michèle Chossat, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun, Le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, p.70.

narratrice s'écarte du modèle normatif de la féminité. Beauvoir a décrit l'importance d'avoir un projet personnel de la manière suivante :

La malédiction qui pèse sur la femme vassal, c'est qu'il ne lui est permis de rien faire : alors, elle s'entête dans l'impossible poursuite de l'être à travers le narcissisme, l'amour, la religion ; productrice, active, elle reconquiert sa transcendance ; dans ses projets elle s'affirme concrètement comme sujet ; par son rapport avec le but qu'elle poursuit, avec l'argent et les droits qu'elle s'approprie, elle éprouve sa responsabilité. Beaucoup de femmes ont conscience de ces avantages, même parmi celles qui exercent les métiers les plus modestes. J'ai entendu une femme de journée, en train de laver le carreau d'un hall d'hôtel, qui déclarait : « je n'ai jamais rien demandé à personne. Je suis arrivée toute seule. »⁴⁵⁸

C'est aussi le cas de la narratrice de *Splendid Hôtel*, qui, malgré tant d'obstacles et de conditions extrêmes, essaie de s'investir dans son projet. Toute seule, en prenant son destin en mains, elle montre la possibilité d'une amélioration de la situation de la femme.

Malgré leurs liens à l'héritage littéraire de Beckett, les protagonistes femmes de Redonnet ne restent pas naïves et dépendantes. Au contraire de Winnie dans *O les beaux jours*, qui reste passive, optimiste et naïve, malgré son enfoncement progressif dans le sable, et qui demande de l'aide à Willie, son mari, la narratrice de *Splendid Hôtel* arrive à survivre et à déterminer son destin toute seule dans une situation semblable où les choses vont de plus en plus mal. À l'opposé de Winnie, elle ne reste pas passive et fait de son mieux pour améliorer la situation. Le progrès de la femme naïve vers la lucidité continue dans le deuxième volet du tryptique, ce qu'on examinera dans la partie suivante.

⁴⁵⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, T.2, p.597-598.

3.4.2. *Forever Valley*

Le deuxième récit du triptyque de Redonnet au titre ironique,⁴⁵⁹ *Forever Valley*, présente l'évolution d'une narratrice illettrée et naïve, d'une adolescente qui tente d'arriver à une certaine connaissance d'elle-même et du monde. Elle suit son chemin vers la maturité malgré les obstacles qui l'entourent. Au cours du récit, petit à petit, elle comprend l'hypocrisie du père et de Massi, sa patronne, qui veulent l'éduquer – ce qui veut dire, dans le contexte de cette histoire, la manipuler à leurs propres fins. À un certain moment du récit, elle dit : « J'ai beaucoup appris en deux semaines. Je ne peux compter ni sur Massi ni sur le père. Massi n'est pas un modèle comme le père le disait toujours. Et le père, il est tout le contraire de ce qu'il dit ». ⁴⁶⁰ Peu à peu, grâce à cette prise de conscience, elle s'échappe de l'autorité du père et de Massi. C'est un chemin menant de l'aliénation vers l'agentivité.

La naïveté de la narratrice est indiquée, tout d'abord, par la langue qu'elle utilise. Elle, qui ne sait ni lire ni écrire, raconte son histoire au temps présent avec des retours en arrière exprimés au passé récent. La langue qu'elle utilise est simple : sa syntaxe et son vocabulaire sont pauvres et il y a constamment des répétitions et des pauses imprévues dans son récit. Incapable de bien s'exprimer, elle maîtrise mal la langue. Sur un ton naïf, elle dit par exemple : « [...] ça ne me manque pas de ne pas savoir lire. [...] À quoi ça me servirait de savoir lire? » ⁴⁶¹ On voit plus tard qu'elle aura besoin de maîtriser la langue pour son projet personnel. Comme la narratrice de *Splendid Hôtel*, après la mort de ses

⁴⁵⁹ Le nom du roman est ironique parce qu'un barrage va engloutir la vallée.

⁴⁶⁰ Marie Redonnet, *Forever Valley*, p.72.

⁴⁶¹ *Ibid*, p.10.

sœurs, elle grave le nom des mortes sur leurs tombes. C'est un autre exemple de la nécessité de l'écriture qui revient encore une fois dans ce roman.

Pour les écrivaines de ce corpus, la réécriture est une façon de se libérer du père. On observe une stratégie semblable dans *Forever Valley*, où la narratrice arrive à supprimer le père autoritaire. Au départ, la narratrice se sent privée d'identité : « [je] ne me sens plus chez moi nulle part à Forever Valley ». ⁴⁶² L'auteure supprime la figure du dominateur – le père autoritaire – en paralysant le personnage du père peu à peu. Ce père affaibli finira par mourir. Manipulateur, il veut s'emparer de sa fille en saisissant son argent et l'empêchant de continuer son projet personnel, celui de la recherche des morts au jardin du presbytère. La narratrice l'affirme : « Il voudrait des morts pour lui seul. Il veut bien que je les cherche, mais c'est pour me les prendre ensuite ». ⁴⁶³ Le projet personnel de la narratrice, chercher les morts, fait partie de son initiation, de son parcours vers l'indépendance. La recherche des racines et de la généalogie qu'elle entreprend est symbolique. Elle correspond à une étude du passé, qui est visiblement manquant dans ce roman écrit au présent. Si la narratrice n'arrive pas à trouver les morts, elle finira par créer son propre cimetière où sera enterré le père, symbole d'un passé sombre. La narratrice « changera ainsi le sens de l'espace paternel pour y inscrire son histoire. » ⁴⁶⁴ L'enterrement symbolique du pouvoir masculin, qui détruit la hiérarchie genrée, donne à la narratrice une opportunité d'écrire sa propre histoire.

⁴⁶² *Ibid*, p. 119.

⁴⁶³ *Ibid*, p.16.

⁴⁶⁴ Anne-Marie Picard. « Dans le paysage, une figure... presque féminine : le triptyque de Marie Redonnet », *Australian Journal of French Studies*, p. 232.

La relation entre hommes et femmes est décrite ici comme un échange économique. La hiérarchie entre les classes sociales est aussi soulignée dans *Forever Valley* ; par exemple on peut mentionner la hiérarchie entre les douaniers selon leur statut professionnel. Cette hiérarchie évoque la théorie de Marx qui divise les classes sociales selon leur pouvoir économique. Par exemple, Massi, un capitaliste, se trouve dans une position similaire à celle du chef douanier qui doit avoir plus d'argent par rapport aux autres.

La narratrice de *Forever Valley*, comme celle de *Truismes* de Darrieussecq, est victime d'une violence symbolique. En travaillant au dancing, elle devient prostituée. Elle accepte de se donner au douanier par sa naïveté et par sa passivité. Sa naïveté se voit dans ce passage :

Ma robe est sale avec toutes les auréoles de la semaine passée. Elle n'est pas mettable. Dans l'armoire de Massi, il y a une deuxième robe à volants en organdi. Elle n'est pas tout à fait à ma taille, à cause du décolleté qui bâille. Massi l'a fait exprès de ne pas nettoyer ma robe, pour que je lui achète l'autre robe qu'elle a dans son armoire. Ça va doubler ma dette.⁴⁶⁵

La naïveté de la jeune fille et sa faible capacité de compréhension sont bien évidentes dans cette citation : « C'est [Massi] qui m'entraîne. Toute seule, je ne saurais pas quoi faire. Elle me dit de me laisser entraîner. [...] Elle me montre comment faire pour plaire aux douaniers ». ⁴⁶⁶ C'est une exploitation économique et corporelle en même temps. Massi reçoit tout l'argent que la narratrice gagne. Elle est obligée de le donner au père. Quand la narratrice comprend son aliénation, elle quitte le dancing pour travailler sur son projet personnel, pour donner une raison à son existence et trouver son identité.

⁴⁶⁵ Marie Redonnet, *Forever Valley*, p.53.

⁴⁶⁶ *Ibid*, p.21.

Chercher les morts est pour elle une manière de s'affirmer. Le dancing sert de « contre-projet de nature plutôt symbolique »⁴⁶⁷ pour la narratrice. En renforçant l'aliénation de la narratrice et sa dépendance d'autrui, le travail au dancing la mène à se faire exploiter sexuellement et économiquement. La nature de ce type de travail est à l'opposé de son projet personnel. En manipulant les clichés de la langue, la narratrice affirme que « [l]e presbytère et le dancing ont beau se faire face, ils se tournent le dos ».⁴⁶⁸ La narratrice indique à plusieurs reprises que son projet personnel lui garantit l'autonomie et l'indépendance.

En travaillant à son projet personnel, elle se déleste de sa naïveté, acquiert du courage et développe ses capacités. Elle n'a jamais eu le contrôle de sa vie et de son destin car elle a été « [é]levée dans l'ignorance ».⁴⁶⁹ Aussitôt qu'elle prend la décision de travailler sur son projet personnel, ce qui contrevient à l'autorité du père et de Massi, ces deux personnes dominantes se fâchent et sont jalouses. La narratrice déclare que « [l]es morts [...] montent à la tête [du père] ».⁴⁷⁰ Celui-ci essaie de s'approprier son projet à elle et Massi sent que la narratrice l'a trompée. Massi pense que *Forever Valley* est devenu invivable à cause des fosses que la narratrice a creusées. La narratrice indique que : « [ce] n'est pas de sa faute si elle ne comprend rien aux morts ».⁴⁷¹ En fait, en poursuivant sa quête personnelle, la narratrice s'oppose à la volonté du père. Son projet lui garantit la libération du pouvoir masculin. Étant donné que c'était le père qui a envoyé sa fille travailler au dancing, il ne supporte pas que la narratrice arrête d'y travailler. En perdant

⁴⁶⁷ Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence*, p.106.

⁴⁶⁸ Marie Redonnet, *Forever Valley*, p.15.

⁴⁶⁹ *Ibid*, p.25.

⁴⁷⁰ *Ibid*, p.74.

⁴⁷¹ *Ibid*, p.90.

sa puissance, il peut seulement observer une indépendance croissante de sa fille qui échappe à son contrôle.

Malgré le côté sombre et entropique du monde fictif de Redonnet, *Forever Valley* n'est pas l'histoire d'un échec. En cela, Redonnet renverse le modèle beckettien, où l'échec domine. À la fin de *Forever Valley*, la narratrice, en sortant de sa naïveté et en prenant conscience de sa situation, voit clairement la disparition du passé. Elle déclare qu'elle « n'aime ni les morts ni les tombes ». ⁴⁷² Ainsi, elle est prête à quitter un passé sombre et à aller vers un avenir peut-être plus lumineux. En essayant de former une identité qui lui serait propre, la narratrice du deuxième roman de la trilogie arrive à découvrir ce qu'elle n'aime pas, mais elle ne parvient pas à déterminer ce qu'elle aime. Dominée par son environnement, la vallée, comme la narratrice de *Splendid Hôtel* qui a été dominée par l'hôtel, elle finit par quitter sa région natale pour aller vivre dans un nouveau monde. Cette décision courageuse la déstabilise dans un premier temps, car elle aura besoin d'apprendre de nouveaux modes de vie et de nouvelles connaissances. Elle sera, par exemple, obligée d'apprendre à coudre. La fin du roman annonce la réinsertion de la narratrice dans un système social où elle se forgera une nouvelle place selon ses propres termes.

Dans les deux premiers volets du triptyque, le passé archaïque finit par disparaître. Le cimetière est englouti à la fin de *Forever Valley*, tout comme l'hôtel est en voie d'être englouti à la fin de *Splendid Hôtel*. Ces deux exemples nous rappellent le nihilisme et

⁴⁷² *Ibid*, p.126.

l'absurdité de l'écriture de Beckett,⁴⁷³ tout en remettant sa vision absurde en question. Tout en lui rendant hommage, Redonnet se détourne toutefois du modèle beckettien. Elle garde l'espoir d'un meilleur avenir en créant des narratrices qui se libèrent de leur passivité et de la naïveté. L'hôtel qui sombre à la fin du premier roman et le déluge qui inonde Forever Valley représentent un passé sombre qui est en train de s'éloigner. Chez Redonnet, on pourrait prétendre que c'est l'ère de la domination masculine et de l'univers patriarcal qui vont finir. Ce départ vers un nouveau monde s'accomplit dès le commencement du troisième volet par le récit de la quête identitaire de la narratrice de *Rose Mélie Rose*.

3.4.3. *Rose Mélie Rose*

Rose Mélie Rose est le dernier roman du triptyque de Redonnet et c'est celui où la quête d'une identité féminine autonome va le plus loin. Si les narratrices du premier et du deuxième roman n'ont pas de nom, l'auteure donne une identité plus stable à sa troisième protagoniste. Tandis que la narratrice anonyme de *Forever Valley* ne sait pas lire, Mélie a appris à lire l'alphabet ancien de sa mère adoptive, Rose. Elle se marie avec Yem, qui la quitte pour toujours au lendemain de leur mariage. Mélie donne naissance à une fille qui s'appelle Rose neuf mois après le départ de son mari. Encore une fois, le thème de l'absence de l'homme revient chez Redonnet, ainsi que le besoin de se définir au sein d'une généalogie de femmes.

⁴⁷³ Tout va vers l'immobilité absolue chez Beckett, jusqu'à la tête qui parle dans *L'Innommable*.

L'absence relative de personnages masculins dans le triptyque subvertit le schéma classique et patriarcal des contes de fées, où le « héros-quêteur »⁴⁷⁴ audacieux et actif joue un rôle clé en sauvant et en épousant la princesse passive. En supprimant les rôles et les situations traditionnels, transmis par la culture masculine, Redonnet donne une opportunité à la femme de se construire une identité plus autonome. « L'anti-contes de fées »⁴⁷⁵ qu'elle écrit l'incite à « se démarquer par rapport au discours des maîtres ».⁴⁷⁶ Pour déconstruire l'univers essentiellement masculin des contes de fées, des romans et des pièces de Beckett et pour entrer dans un dialogue critique avec la tradition littéraire en général, Redonnet procède en deux temps. D'abord, elle choisit un masque c'est-à-dire son nom et ensuite, elle refuse la domination masculine en s'opposant au schéma classique du conte de fées et aux récits d'échec de Beckett. En faisant cela, elle remet en question les stéréotypes de genre sexuel.

À cet égard, il faut souligner le fait que Mélie établit une généalogie féminine nouvelle avec la deuxième Rose, c'est-à-dire sa fille. *Rose Mélie Rose* raconte l'histoire d'une jeune fille qui s'éloigne de sa naïveté et de sa passivité. Au début, Mélie est une adolescente qui a ses premières règles et qui est déflorée par le chauffeur d'un camion. Elle se donne à lui d'une façon naïve et soumise. Elle dit : « [j]'ai fait tout comme le chauffeur voulait. J'ai envie de me laisser faire »,⁴⁷⁷ ce qui signifie un abandon complet au désir masculin. Dans *Rose Mélie Rose*, Mlle Marthe, comme

⁴⁷⁴ Yvette Went-Daoust, *Écrire le conte de fées. L'œuvre de Marie Redonnet*, p.387.

⁴⁷⁵ *Ibid*, p.388.

⁴⁷⁶ *Ibid*, p.388.

⁴⁷⁷ Marie Redonnet, *Rose Mélie Rose*, p.20.

Massi dans *Forever Valley*, enseigne la sexualité à la narratrice. L'attitude de Mlle Marthe est pourtant différente. Elle a l'intention d'éduquer la narratrice pour augmenter ses connaissances tandis que Massi veut profiter de la narratrice.

Plus tard dans le livre, on voit que Mélie peut résister à la volonté de domination du chauffeur. Elle n'accepte plus l'autorité masculine, à laquelle elle s'oppose : « Quand on est remontés dans la cabine du camion, le chauffeur avait beau être fâché, il a quand même voulu appuyer sur le bouton du fauteuil pour qu'il redevienne couchette une dernière fois. Je l'en ai empêché ».⁴⁷⁸ La narratrice, en quittant la naïveté, la passivité et la soumission de la victime, ne trouve plus de plaisir à se laisser dominer par le chauffeur de camion. Elle arrive à l'agentivité féminine en s'opposant à la subordination à l'autorité masculine. L'idéologie machiste voudrait que la domination de la femme par l'homme semble naturelle, acceptable et possible, que cela ne soit pas reconnu comme de la domination. L'auteure montre la violence symbolique des relations entre les sexes dans la culture machiste.

Comme Mélie ne se plie plus aux exigences masculines, l'auteure crée une reconnaissance de la réalité de l'exploitation masculine qui suscite l'agentivité chez sa narratrice. Mélie déclare : « [...] alors, j'ai promis. Je ne veux pas gâcher ce dimanche après-midi au bord de la mer avec le chauffeur du camion ».⁴⁷⁹ L'affirmation de l'indépendance et de l'insoumission de la narratrice est indiquée aussi dans la phrase suivante : « J'ai envie de marcher longtemps sans parler sur la plage avec le chauffeur

⁴⁷⁸ *Ibid*, p.84.

⁴⁷⁹ *Ibid*, p.82.

du camion. Mais lui, il a envie de parler ».⁴⁸⁰ L'agentivité de Mélie n'autorise plus le chauffeur à exercer son pouvoir et à agir contre la volonté de la narratrice. Dans le monde créé par Redonnet, les protagonistes féminines deviennent progressivement plus agentes, plus actives et plus conscientes. Mélie, qui était une fille naïve et marginale au commencement, devient une femme autonome à la fin du roman. Ayant plus d'expérience, Mélie est mieux préparée à prendre la piste vers la grotte, où Rose, sa mère adoptive, l'a trouvée quelques jours après sa naissance. C'est la même piste qu'elle avait prise autrefois pour arriver à Oat sans assez de provisions ni de préparation.

Bien que Redonnet semble nous présenter un monde abstrait et simplifié loin des réalités sociales, ce qu'on entend chez Redonnet derrière la surface de références aux contes de fées étranges, c'est la « voix des femmes mutilées et blessées, mais résistantes et porteuses d'un désir de libération ».⁴⁸¹ Les quêtes personnelles des narratrices, qui révèlent leur prise de conscience progressive au fil du triptyque, nous font entendre leur voix. Le « féminisme » des romans de Redonnet se présente d'une façon bien plus indirecte que chez Rochefort et chez Darrieussecq. La notion de renouvellement, au sein d'une généalogie féminine, est, toutefois, omniprésente dans ces trois romans; la valeur symbolique de cette notion s'impose au lecteur.

La narratrice comprend la nécessité d'apprendre les signes du nouveau monde. À l'opposé des narratrices des premiers volets, qui ne pouvaient ni lire ni écrire, Mélie apprend à lire et à écrire. Elle affirme : « Le chauffeur du camion a écrit son adresse

⁴⁸⁰ *Ibid*, p.83.

⁴⁸¹ Marie Redonnet, *Parcours d'une œuvre*, p.3.

dans un alphabet que je ne connais pas. C'est sûrement le nouvel alphabet. Je ne sais pas lire l'adresse du chauffeur. Il va falloir que j'apprenne le nouvel alphabet maintenant que je vais vivre à Oat ». ⁴⁸² La maîtrise du nouvel alphabet et d'une nouvelle langue lui donne la possibilité de s'intégrer à ce nouveau monde et de devenir « employée stagiaire aux écritures ». ⁴⁸³ Pour vivre dans ce monde, qui dépend tout à fait de l'écriture, Mélie doit s'accorder à ses normes. D'abord, non-initiée, elle n'est pas « en règle avec la mairie », ⁴⁸⁴ mais quand elle apprend les normes, le langage et les signes de Oat, elle prend tout sous son contrôle. On peut y voir un parallèle avec la situation de Redonnet qui, après avoir compris l'autorité de la langue et de l'écriture masculines, essaie de les renverser et les détruire en créant une nouvelle forme de l'écriture. En réécrivant les contes et les romans beckettians au féminin, Redonnet affiche la résistance de ses protagonistes à l'autorité masculine.

D'une manière subversive, ces contes ont pour but la destruction idéologique de la passivité, de l'« identité » féminine normative et du rapport de pouvoir entre les genres de même que la construction d'une perspective féministe. Les contes nous donnent l'occasion de nous trouver dans le passé et nous poussent à penser à l'avenir. La relation entre le conte et les idées, l'idéologie, et la vision du monde peut être expliquée de la manière suivante : la classe dominante qui a l'accès à l'écriture, en exerçant son pouvoir, révèle ses idées et sa vision du monde, ce qui mène d'autres classes vers la subordination et vers l'aliénation. C'est en brisant le silence imposé et

⁴⁸² Marie Redonnet, *Rose Mélie Rose*, p.23.

⁴⁸³ *Ibid*, p.93.

⁴⁸⁴ *Ibid*, p.31.

en ayant l'accès à la plume que les femmes peuvent faire entendre leur voix et détruire les idéologies de la classe oppressive.

C'est l'écriture qui donne un sens à ce nouveau monde. L'importance de l'écriture est affirmée, encore une fois, dans ce roman quand la narratrice écrit au dos de ses photos. Cela lui permet de résister à l'oubli et donc de garder la mémoire et par conséquent de construire une identité personnelle. Si Mélie était privée d'identité quand Rose la trouve dans une grotte, sa fille, la deuxième Rose, reçoit des cadeaux, le livre de légendes, les bijoux de sa mère, sa carte d'identité, son nom en alphabet nouveau et ancien ainsi que douze photos. Plus symbolique que pratique, l'héritage reçu par Rose représente la généalogie féminine qui est indispensable pour se créer une identité.⁴⁸⁵

Redonnet subvertit la tradition littéraire dont elle a hérité en adoptant une stratégie de résistance par l'emploi et la déconstruction des contes de fées. Selon Yvette Went-Daoust, « cette déconstruction [est] le sujet principal de son œuvre ».⁴⁸⁶ Dans son triptyque, Redonnet présente des femmes naïves en quête de leur nouvelle identité, qui expriment leurs défauts, qui déclarent leur volonté et qui racontent leurs histoires. L'émancipation symbolique des narratrices passe par une lutte perpétuelle pour bâtir et pour créer. Le parcours de construction des héroïnes sujets et agentes passe par la disparition du passé et la communication du savoir. Les épreuves auxquelles les narratrices du triptyque font face « [...] ne sont pas imposées mais

⁴⁸⁵ Cf. Elizabeth Fallaize, « Filling in the Blank Canvas : Memory, Inheritance and Identity in Marie Redonnet's *Rose Mélie Rose* », *Forum for Modern Language Studies*, pp.320-334, p.333.

⁴⁸⁶ Yvette Went-Daoust, « Écrire le conte de fées : l'œuvre de Marie Redonnet », *Neophilologus*, pp.387- 394, p.387.

choisies par les héroïnes. Elles constituent leur projet ontologique de fille ; *filles* étant à lire dans ses trois sens (chronologiques dans le triptyque) de filiation, de prostitution et enfin de sexuation. [...] Car, chez Redonnet, pouvoir dire 'je suis une femme' viendra seulement du 'projet personnel'. »⁴⁸⁷ À travers leurs projets personnels, les narratrices peuvent sortir de leur naïveté et du statut d'objet. Dans les trois romans du triptyque, la naïveté des narratrices se voit par la présentation fragmentée du texte, par le contenu répétitif et simple de leur monologue intérieur et par leur mise en valeur de faits insignifiants. Le manque de maîtrise de la langue par les narratrices est indiqué par l'absence de conjonctions, par le manque de transitions et par le vocabulaire limité utilisés. Nous observons une situation semblable chez la narratrice de *Truismes*, le roman qu'on analysera du point de vue de la naïveté de sa protagoniste dans la partie suivante.

3.5. La transformation de la femme naïve dans *Truismes* de Darrieussecq

Comme nous avons vu au chapitre deux, *Truismes* est l'histoire d'une jeune femme apparemment naïve. Ce roman est écrit à la première personne, mais le « je » qui raconte son histoire reste anonyme. Tout en nous rappelant les narratrices naïves des romans du passé, Darrieussecq met en scène la naïveté de sa narratrice plutôt comme une stratégie littéraire de subversion. Elle vise à faire s'échapper cette narratrice naïve du cadre stéréotypé établi par la culture machiste. En créant une narratrice anonyme, Darrieussecq vise un but politique. Non seulement cette jeune femme est-elle aliénée, mais elle pourrait

⁴⁸⁷ Anne-Marie Picard, « Dans le paysage, une figure... presque féminine : le triptyque de Marie Redonnet », *Australian Journal of French Studies*, pp.228-240, p.232.

être n'importe quelle jeune femme : « [Darrieussecq] n'avai[t] pas envie de l'immobiliser dans un nom. »⁴⁸⁸ C'est un roman dans lequel l'auteure cherche à représenter la position sociale et culturelle de la femme, en tant que classe sociale, dans un univers imaginé, mais proche des réalités de la France contemporaine. La narratrice est excessivement naïve ; elle est complètement ignorante aussi bien dans ses relations avec les hommes que dans les affaires politiques. Elle n'a pas d'éducation. Elle affirme : « Je n'ai jamais eu d'opinion bien précises en politique »⁴⁸⁹ et aussi « Je n'ai pas fait d'étude ».⁴⁹⁰ La narratrice n'est pas consciente d'être l'objet de l'exploitation sexuelle par les hommes. Darrieussecq, dans l'un de ses entretiens, commente la naïveté de sa narratrice en affirmant : « *Truismes*, j'aurais été incapable de l'écrire si, à un moment, je n'avais pas entendu cette espèce de voix extrêmement naïve. Complètement en dehors d'elle-même, une voix inconsciente. Pas une voix de l'inconscient, mais une voix qui n'a pas conscience de ce qu'elle est et, donc, qui est capable de dire des choses très lyriques ou alors des horreurs ».⁴⁹¹ À cause de sa naïveté, la narratrice se laisse maltraiter. Elle est complètement ignorante et aliénée d'elle-même. Elle ne se rend pas compte que derrière la façade de vendeuse et de masseuse, elle fait l'objet d'un harcèlement sexuel. Lors de l'épisode où le directeur de la parfumerie tripote son sein, la narratrice pense aux produits de beauté. Elle nous raconte ce moment ainsi : « [...] le directeur de la parfumerie m'avait fait mettre à genoux devant lui et pendant que je m'acquittais de ma besogne je

⁴⁸⁸ Jeanette Gaudet, « Des livres sur la liberté : conversation avec Marie Darrieussecq. » *Dalhousie French Studies* 59, p.114.

⁴⁸⁹ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.61.

⁴⁹⁰ *Ibid*, p.66.

⁴⁹¹ Jeanette Gaudet, « 'Des livres sur la liberté': conversation avec Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies* 59, p.109.

songeais à ces produits de beauté, à comme j'allais sentir bon, à comme j'aurais le teint reposé ». ⁴⁹² Elle nous décrit les épisodes dégoûtants mais comiques qui lui sont arrivés avec une naïveté étonnante et un manque de recul critique qui ont pour fonction de troubler les lecteurs. La violence et la cruauté exercées par la classe dominante envers la classe dominée – celle des femmes, des immigrés et des SDF – lui restent obscure. Elle ne voit pas la méchanceté du patron, des clients et des institutions sociales, médicales et politiques. Après son avortement terrible durant lequel elle est enchaînée à une table d'opération par l'un des « commando[s] de pro-vie », ⁴⁹³ ce commando l'accompagne à la parfumerie en l'injuriant. La narratrice le décrit de la manière suivante : « Il était gentil au fond, sans lui je n'aurai jamais pu marcher ». ⁴⁹⁴

Sa naïveté la rend reconnaissante envers son patron, qui la maltraite sous prétexte d'améliorer sa formation. Elle ne met jamais en question les injustices et les abus dont elle est témoin ou dont elle est victime. Le patron, qui est méchant et cruel, est décrit comme tolérant et aimable. La narratrice l'explique :

Le directeur de la chaîne m'a même offert une crème spéciale de chez Yerling pour attendrir les parties sensibles et assouplir tout, pour le coup je me suis mise à sangloter. Le directeur de la chaîne devait être vraiment fier de moi pour faire preuve de tant de bonté à mon égard. Ensuite il a eu assez de patience pour prendre sur son temps et parfaire mon éducation. Il a séché mes larmes. Il m'a assise sur lui et a poussé quelque chose dans mon derrière. [...] il m'a dit que c'était pour mon bien, qu'ensuite tout se passerait très bien, que je n'aurais plus de problème. ⁴⁹⁵

⁴⁹² Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.12.

⁴⁹³ Colette Trout, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, p.17. Le mouvement qui se désigne comme « pro-vie » oppose au droit des femmes à l'avortement le « droit » des fœtus à naître.

⁴⁹⁴ *Ibid*, p.31.

⁴⁹⁵ *Ibid*, p.37.

La narratrice ne comprend pas les intentions du patron, qui l'utilise pour son propre plaisir. Le patron qui cause de la souffrance à la narratrice reçoit des remerciements pour son temps et pour sa patience plutôt que d'être fustigé.

Une des scènes les plus extrêmes décrites par la narratrice est la fête d'Edgar, le chef du parti de droite en France, qui célèbre son arrivée au pouvoir. Pendant cette fête sadienne, une jeune fille devient un objet sexuel pour les invités. La narratrice nous raconte l'épisode ainsi :

La très jolie jeune fille qu'avait amenée Edgar couinait et se débattait. Elle n'a pas tenu le choc longtemps, gamine comme elle était. Quand ils ont tous en fini de s'amuser, elle s'est mise à errer à quatre pattes dans la salle les yeux complètement révoltés. [...] Un des gorilles a entraîné la gosse [...] et puis lui a mis une balle dans la tête. Ça m'a déçue de lui.⁴⁹⁶

Même si la narratrice a un sentiment d'affliction pour les souffrances de cette fille, il n'existe aucun indice de répulsion dans sa voix. La naïveté de la narratrice est en continuité avec l'indifférence à ce qui arrive à la femme, marginalisée dans la société masculine. Une indifférence pareille peut aussi être constatée envers le prolétariat dans la société capitaliste, comme l'a montré George Orwell dans *Animal Farm*.

Ces exemples, entre autres, nous font voir un portrait satirique d'une société française qui maltraite les femmes et d'autres marginaux, comme les clochards et l'homme de ménage, d'une manière épouvantable. Darrieussecq souligne l'ignorance et l'impuissance de la classe opprimée. La narratrice naïve ne se pose jamais de questions à propos de ces événements atroces qui causent la dégradation féminine. L'ironie du manque de compréhension de la narratrice pousse les lecteurs ou les lectrices, avertis aux problèmes de l'inégalité sociale après des décennies de débats féministes, à voir la vérité

⁴⁹⁶ *Ibid*, p.107.

qui se cache derrière la surface du texte. L'auteure, qui écrit dans le cadre du roman postmoderne, en créant une fausse simplicité, critique le système oppressant, capitaliste et patriarcal, d'une manière implicite.

La naïveté de la narratrice reste excessive dans son manque de compréhension des rapports entre hommes et femmes. Elle explique la méchanceté d'Honoré, son amant, de la manière suivante : « [...] je le dis pour les jeunes filles à qui on permettait de lire ce témoignage, un homme qui a bu oublie sa 'gentillesse naturelle' ». ⁴⁹⁷ Cependant, Jeannette Gaudet affirme que : « drunk or not, few men in the text show any evidence of 'gentillesse naturelle' ». ⁴⁹⁸ C'est le cas avec le patron, les clients, le commando et le prêtre. La narratrice conseille aux jeunes filles de se trouver un mari qui ne boit pas. L'acceptation des clichés et du rôle traditionnel de la femme, qui n'est que d'être épouse et mère, est dénoncée par l'auteure derrière la naïveté excessive de la narratrice. On le voit, par exemple, dans le passage suivant :

Sans doute que le mieux pour les jeunes filles de maintenant, je me permets d'énoncer cet avis après tout ce que j'ai vécu, c'est de trouver un bon mari, qui ne boit pas, parce que la vie est dure et une femme ça ne travaille pas comme un homme, et puis ce n'est pas les hommes qui vont s'occuper des enfants, et tous les gouvernements le disaient, il n'y a pas assez d'enfants. ⁴⁹⁹

Selon la narratrice, qui reprend le point de vue patriarcal, la femme doit trouver un époux, rester au foyer et s'occuper des enfants. Elle renforce son état d'aliénation en restant prise dans ces clichés, ces stéréotypes et ces traditions sexistes.

Sa naïveté est telle qu'elle n'est pas capable de comprendre le danger que présente Yvan, son deuxième amant, qui tue des gens pour les manger lorsqu'il se transforme en

⁴⁹⁷ *Ibid*, p.63.

⁴⁹⁸ Jeannette Gaudet, « Dishing the Dirt : Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », p.188.

⁴⁹⁹ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.63.

loup-garou. Elle tombe amoureuse de lui, de sa « gueule virile »⁵⁰⁰ et elle le voit comme « l'incarnation de la beauté ».⁵⁰¹ À travers le personnage d'Yvan, Darrieussecq illustre le danger de la nature masculine symbolisée par le « loup-garou », tout en se moquant de ce danger masculin. Comme Colette Sarrey-Strack le mentionne dans *Fiction contemporaine au féminin*, le loup est à la fois le symbole de la sexualité et de la peur de celle-ci.⁵⁰² Donc, Yvan est une figure masculine qui met en scène le danger de la nature de cette créature mi-humain, mi-animal. En même temps, cette animalité le rend marginal, « différent » et hors normes. Donc, « il est probable qu'Yvan, malgré ses antécédents, vit maintenant en dehors de la société patriarcale qui a exploité la narratrice ».⁵⁰³ La narratrice et Yvan se ressemblent par leur animalité, qui est un lien grotesque, mais plus valable et authentique. Yvan est différent d'Honoré, qui est un homme stéréotypé qui ne donne aucune importance à la femme sous l'emprise du patriarcat.

L'influence de la culture⁵⁰⁴ et de la publicité sont aussi pour quelque chose dans le choix du métier de la narratrice. Ici, la narratrice est consciente de la situation, mais elle ne veut pas ou ne peut pas la changer. Par sa mauvaise foi, elle essaie de se cacher cette vérité. La mauvaise foi est « une fuite devant la liberté »,⁵⁰⁵ un cas où on sait quelque chose mais qu'on refuse d'agir. Comme Philippa Caine l'écrit : “ *the 'faux naïveté' [sic] and false consciousness that the narrator demonstrates create dramatic irony whereby*

⁵⁰⁰ *Ibid*, p.127.

⁵⁰¹ *Ibid*, p.127.

⁵⁰² Colette Sarrey-Strack, *Fiction contemporaine au féminin*, p.170.

⁵⁰³ Colette Trout, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, p.21.

⁵⁰⁴ La femme doit séduire des hommes dans la culture masculine.

⁵⁰⁵ Voir *L'Existentialisme est un humanisme*.

the enlightened reader ultimately sees beyond her artless account”.⁵⁰⁶ Darrieussecq joue avec ce « je » anonyme, qui représente peut-être toutes les femmes à la manière d’une synecdoque. En jouant avec la naïveté de la femme, elle essaie de montrer la nécessité de sortir des systèmes oppresseurs et des normes et des stéréotypes associés au genre.

En même temps que la transformation physique, une autre transformation intéressante a lieu chez la narratrice. Au début du roman, elle est très naïve, opprimée, aliénée et passive. Elle se laisse traiter comme un objet de consommation. Elle n’a pas beaucoup de volonté. À la fin, ayant acquis une nouvelle confiance en elle-même, elle agit. Elle trouve sa propre voix en se libérant des normes de la féminité et des contraintes sociales. Après avoir compris les jeux de pouvoir dans les domaines social, économique, politique et sexuel, elle apprend à refuser de se soumettre aux règles de la classe dominante des hommes.

En faisant d’elle un monstre, l’auteure la libère de la nécessité de plaire aux autres, surtout aux hommes. Son corps grotesque est une stratégie⁵⁰⁷ utilisée par l’auteure pour affranchir la femme des ordres établis. Selon Darrieussecq, « le monstre [...] n’a jamais eu lieu, [...] [il] n’est pas codifiable par les lieux communs ».⁵⁰⁸ La narratrice s’échappe des règles qui l’emprisonnent ; elle trouve sa propre voix, avec son écriture de cochon à la fin du roman. En supprimant les figures de domination, (sa mère et le directeur de la parfumerie), et en s’éloignant de la société misogyne et de ses contraintes, elle trouve son bonheur seule, loin des êtres humains et des discours imposés. Elle sort de l’aliénation,

⁵⁰⁶ Philippa Caine, citée par Gaudet dans son article, « Dishing the Dirt », p. 188. Elle a tiré cette citation d’une communication non publiée, note 17.

⁵⁰⁷ On revient sur la notion de grotesque par la théorie de Julia Kristeva dans le chapitre suivant.

⁵⁰⁸ Marie Darrieussecq, « Être libéré de soi », Dossier : Les écrivains et la psychanalyse, *Le Magazine littéraire*, N 437, p.58.

devient le sujet de sa propre vie et rejette le statut d'objet. La narratrice arrive à se libérer et à trouver le bonheur mais d'une façon grotesque. À la fin du roman, elle devient indépendante.

Avec sa prise de conscience vers la fin du roman, on commence à entendre une nouvelle voix :

J'ai croqué dans la truffe, du nez le parfum m'est entré dans la gorge et ça a fait comme si je mangeais un morceau de la Terre. Tout l'hiver de la Terre a éclaté dans ma bouche, et je ne me suis plus souvenue ni du millénaire à venir, ni de tout ce que j'avais vécu. [...] Les truffes avaient la saveur des mares quand elles gèlent, le goût des bourgeons recroquevillés qui attendent le retour du printemps, le goût des pousses bandées à craquer dans la terre froide, et la force patience des futures moissons.⁵⁰⁹

La narratrice, qui a seulement répété des clichés « les on-dit des journaux, tout ce qu'elle entend autour d'elle, y compris les clichés racistes et sexistes»,⁵¹⁰ se trouve dans une situation qui l'oblige à trouver des mots pour l'expliquer. En s'éloignant du « discours de perroquet »,⁵¹¹ qui est un discours répétitif sans compréhension, l'acceptation naïve de son rabaissements et les grognements de cochon, qui symbolisent l'étouffement de la voix féminine, la narratrice trouve l'occasion de penser, de parler et d'écrire.

À la fin du roman, loin de se soumettre à la dégradation, la narratrice rejette tous les clichés que la société lui avait imposés. En tant que personne marginalisée, il n'y a pas de place pour elle au sein de la société dans laquelle elle cherche toujours un refuge. Darrieussecq illustre l'aspect positif de la métamorphose de sa narratrice. Elle considère son héroïne comme moins naïve, moins aliénée, plus pensante et plus agente. Darrieussecq l'affirme : « De toute façon, la société ne veut pas d'elle. C'est une société

⁵⁰⁹ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.140.

⁵¹⁰ Jeannette Gaudet, « Des livres sur la liberté : Conversation avec Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies* 59, p.109.

⁵¹¹ Colette Trout, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, p.15.

qui l'acceptait en tant qu'objet de consommation mais ne peut pas l'accepter en tant que femme libre et pensante. »⁵¹² En libérant la narratrice d'un univers qui l'empêche de réfléchir et d'agir, l'auteure lui donne une opportunité d'examiner le monde en dehors des stéréotypes et des « truismes ».

Dans ce roman, Darrieussecq essaie de « bâti[r] les outils verbaux et mentaux qui permettent de penser le monde ».⁵¹³ La femme objet devient une femme sujet grâce à ce parcours vers son agentivité. Jean-Marie Teresa dans « Comment j'écris » explique que cette métamorphose et cette prise de conscience sont aussi visibles dans la structure du texte. Il dit que « Plus les pages passent, plus il y a du vocabulaire, plus la syntaxe s'enrichit et plus la pensée de cette femme se complexifie ».⁵¹⁴ En utilisant son imagination, Darrieussecq permet à sa narratrice de se libérer de ce système autoritaire par la métamorphose physique et psychologique. En décrivant les truismes et les réalités qui existent dans la société actuelle, Darrieussecq condamne les regards humiliants posés sur les femmes, une classe sociale aliénée et opprimée. Elle invite les femmes à changer leur statut d'objet et de victime afin de devenir sujets et agents.

Tout en ayant l'air de reprendre un personnage type – celui de la femme naïve dont Diderot, Marivaux et Balzac leur avaient offert le modèle – Rochefort, Redonnet et Darrieussecq proposent, en fait, une autre vision de ce personnage. De façon oblique et,

⁵¹² *Ibid*, p.111.

⁵¹³ Becky Miller et Martha Holmes, « Entretien », décembre 2001. *Site Marie Darrieussecq*
<http://www.Uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/entretien2001.html>

⁵¹⁴ Jean-Marie Teresa, « Comment j'écris » *La Création en acte*.
Site Marie Darrieussecq.
www.uri.edu/artsci/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/terrasse.pdf.

pour ainsi dire, clandestine, elles déconstruisent la signification et le sort attribués à la figure de la femme naïve par leurs prédécesseurs masculins.

Chapitre 4 : Le corps féminin grotesque en tant que figure de résistance

Son corps n'est pas pour elle une claire expression d'elle-même ; elle s'y sent aliénée.
Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.1, p.400.

C'est la première fois chez moi qu'une voix de femme engendrait l'écriture et que l'écriture s'incarnait dans le même mouvement (à la fois dans le corps des sœurs du Splendid et dans le corps qui représente l'hôtel lui-même).
Marie Redonnet, « Redonne après Maldonne », p.162.

Le corps féminin grotesque est un thème important et une figure de résistance au regard masculin dans le triptyque de Redonnet et *Truismes* de Darrieussecq. Nous mettrons de côté Rochefort pour le moment, car le corps n'est pas au premier plan, ni mis en valeur, dans ses romans. Rochefort pratique un réalisme plutôt classique, loin de l'écriture du corps développée par Cixous ou par Wittig et reprise et changée par les écrivaines des années 1980 et 1990. Le sujet du corps situe la femme dans le milieu social et montre l'univers dans lequel la femme vit. Codifié et emprisonné par des règles et des tabous sociaux, le corps de la femme est un lieu important de l'exercice du pouvoir masculin. Il est au centre des débats des auteures féministes les mieux connues durant les années 1960-1970. Avec cette nouvelle génération française, le mouvement féministe prend une nouvelle direction après la publication du *Deuxième Sexe*. L'importance du langage, la problématique du corps, le besoin primordial d'avoir le contrôle de son corps et la liberté sexuelle sont des aspects essentiels de la politique des mouvements féministes de cette époque. L'influence de la pensée de Monique Wittig, d'Hélène Cixous et de Luce

Irigaray sur le développement de cette problématique est indéniable. Chacune apporte une perspective nouvelle et influente sur les rapports entre le corps féminin et l'écriture. Cixous et Irigaray célèbrent le corps et la sexualité de la femme et l'écriture en tant qu'expression liée au corps. Wittig, au contraire, en refusant les symboles attribués au corps féminin, surtout son organe sexuel, essaie d'éviter l'essentialisme dont on a parfois accusé Cixous et Irigaray.

Chacune à sa manière, elles interrogent le langage sexiste et la suppression de la voix des femmes. Elles considèrent le langage comme un outil puissant pour promouvoir l'agentivité féminine parce qu'elles savent que la possession du langage est la possession du pouvoir. Pour Wittig, le langage est un « enjeu politique »,⁵¹⁵ « le premier contrat social »,⁵¹⁶ « l'exercice direct du pouvoir » et il exprime « les idées de la classe dominante ».⁵¹⁷ Selon Cixous, le langage « lance [la] force »⁵¹⁸ féminine, et d'après Irigaray, c'est une « économie du pouvoir ».⁵¹⁹ Ces auteures, parmi d'autres, essaient de dégager la voix des femmes, jusque-là marginalisées, étouffées et aliénées par le patriarcat.

La liberté de parole et d'action mène à une nouvelle perspective chez ces féministes des années 1970. Toutefois, il faut aussi reconnaître qu'Hélène Cixous et Monique Wittig ont chacune une approche nettement différente à la création et à la signification de la poétique du corps féminin, bien que la représentation du corps et des plaisirs sexuels se trouve au centre de leurs écrits. Cixous valorise le corps féminin de

⁵¹⁵ Monique Wittig, *La pensée straight*, p.65.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.78.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.124.

⁵¹⁸ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p.49.

⁵¹⁹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, p.92.

façon stratégique. Elle pense que cette valorisation “ *will rescue the feminine from this silence* ”.⁵²⁰ Cixous parle beaucoup de la sexualité féminine, des organes génitaux et de la jouissance de la femme en rupture avec la vision misogyne de la pensée binaire et du regard masculin. En 1922, Freud a rédigé un court article, « La tête de Méduse », dans lequel la tête de la Méduse est présentée comme une figuration des organes génitaux féminins. Selon lui, cette tête représente la peur et la menace de castration.⁵²¹ En rejetant cette idée de Freud, Cixous décrit la Méduse ainsi : « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit ».⁵²² En subvertissant cette image effrayante du corps féminin, Cixous arrive à rompre avec la tradition masculine.

Par contre, la littérature féministe des années 1980-90, refuse la célébration du corps de la femme qui a été très présente dans les années 1970. Cette nouvelle littérature continue à mettre en valeur l'idée du corps, mais d'une autre façon. Le corps représenté comme matériel devient un élément clé de réflexion. Marie Redonnet l'affirme dans l'un de ses entretiens, lorsqu'elle déclare : « C'est évident que je ne m'inscris pas dans la lignée de ce qui s'est dit être l'écriture féminine. [...] J'écris même à partir d'une très grande différence avec ces écritures-là ».⁵²³ Loin de la célébration du corps, Redonnet le présente d'une manière plutôt grotesque dans les deux premiers volets de son triptyque de

⁵²⁰ Diane Griffin Crowder, « Amazons or Mothers ? Monique Wittig, Hélène Cixous and Theories of Women's Writing. » *Contemporary Literature* 24.2, p.135.

⁵²¹ « L'effroi devant la Méduse est donc effroi de la castration, rattaché à quelque chose qu'on voit. [...] La vue de la tête de Méduse rend rigide d'effroi, change le spectateur en pierre ». Sigmund Freud, « La tête de Méduse ». http://www.psychanalyse.com/pdf/freud_La_tete_de_Meduse.pdf.

⁵²² Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p.54.

⁵²³ Marie Redonnet, « Entretien par Pascale Hassoun et Chantal Maillet », *Patio/ Psychanalyse* 10, p.135.

façon très ambivalente (l'hôtel avec sa mauvaise tuyauterie vu comme image grotesque du corps féminin ou la maladie de peau des filles de la laiterie).

L'importance de la problématique du corps féminin dans la littérature postmoderne des dernières années du vingtième siècle est soulignée par Rye et Worton dans *Women's Writing in Contemporary France*. Ces deux critiques s'appuient sur une citation de Roland Barthes : « le corps est le site de la différence sexuelle qui structure le désir ainsi que nos conceptions du féminin et du masculin ».⁵²⁴ Voilà pourquoi de Beauvoir critique l'association persistante de la femme avec le corps, et de l'homme avec l'esprit. Comme le souligne Elizabeth Grosz dans *Volatile Bodies*, le corps féminin n'échappe pas aux normes culturelles, qui déterminent les façons dont on l'aborde: « there are only cultural forms of body, which do or do not conform to social norms ».⁵²⁵ C'est pourquoi l'idée qu'on se fait du corps est moins liée à la nature qu'à l'idéologie. Selon la pensée féministe, la plupart des femmes ont été des objets sexuels et des marchandises échangées⁵²⁶ ou vendues par les hommes, soit sous la forme du mariage, de l'esclavage ou de la prostitution. Ce statut d'objet mène à l'aliénation, à la perte de l'identité, de l'agentivité et de la faculté de penser et d'agir.

Dans ce chapitre, nous étudierons brièvement, d'abord, la représentation du corps féminin selon de Beauvoir et Wittig, les théoriciennes clés du mouvement féministe.

⁵²⁴ Notre traduction du texte : « The body is irreducible differences, and it is at the same time the principle of all structuration ». Roland Barthes, *Roland Barthes*, p.175, cité par Rye et Worton, *Women's Writing in Contemporary France*, p.13.

⁵²⁵ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, p.143.

⁵²⁶ « La société que nous connaissons, la culture qui est la nôtre, est fondée sur l'échange des femmes. [...] Elle assure le fondement de l'ordre économique, social, culturel, qui est le nôtre depuis des siècles ». Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, p.167.

Ensuite, nous discuterons le rôle du corps grotesque dans une politique et une esthétique féministes, en faisant appel aux théories de Julia Kristeva et de Mikhail Bakhtine afin d'éclairer l'emploi du corps grotesque au féminin chez Darrieussecq et chez Redonnet. Nous précisons quel peut être l'apport des textes de Redonnet et de Darrieussecq à l'évolution du questionnement du corps féminin durant les années 1980 et 1990 en nous appuyant sur la théorie de l'abject de Kristeva et sur le carnivalesque de Bakhtine. Pour mieux comprendre les jeux littéraires de Darrieussecq et l'utilisation de l'animal femelle dans son roman, nous étudierons la représentation du corps animal femelle dans *La Girafe* de Marie Nimier, afin de mettre en valeur le contraste entre les approches distinctes à la figure de l'animal femelle que ces deux romancières ont choisies.

4.1. La représentation du corps féminin chez Simone de Beauvoir et Monique Wittig

4.1.1. La fonction du corps chez Simone de Beauvoir

La célébration de la sexualité féminine et de la maternité est absente chez de Beauvoir. Elle ne donne aucune place positive à la maternité, la considérant comme un fardeau et un asservissement pour la femme. En 1949, date de publication du *Deuxième Sexe*, l'utilisation de la contraception ainsi que l'avortement n'étaient pas légaux en France. La maternité n'était donc pas un choix ; elle était imposée aux femmes. De Beauvoir commence le chapitre du *Deuxième Sexe* intitulé « La mère » par une discussion de la contraception et de l'avortement, qui étaient considérés comme un « scandale » à l'époque. En décrivant ironiquement les organes génitaux, elle écrit :

Le sexe de l'homme est propre et simple comme un doigt ; il s'exhibe avec innocence [...] ; le sexe féminin est mystérieux pour la femme elle-même, caché, tourmenté, muqueux, humide ; il saigne chaque mois, il est parfois souillé d'humeurs, il a une vie secrète et dangereuse.⁵²⁷

Pour la culture machiste, l'organe sexuel féminin n'est donc pas désirable selon de Beauvoir. Il cause la honte et par conséquent le silence chez les femmes. Simone de Beauvoir est l'une des milliers de Françaises qui se sont battues pour gagner le droit de contrôler leur corps. Ce n'est pas par hasard que la célébration de la maternité et celle de la féminité aient eu lieu chez certaines auteures dans les années 1970, après cette réussite dans le domaine social et politique. Vivre librement la sexualité est une étape significative vers la subjectivité et l'agentivité féminines.

Comme nous l'avons déjà vu, un lieu commun de la pensée patriarcale est l'opposition entre le corps et l'esprit. Le premier, le corps, serait lié à la femme et le deuxième, l'esprit, à l'homme. De Beauvoir écrit dans son essai que la « femelle est plus que le mâle en proie à l'espèce, [...] la femme demeurerait rivée à son corps, comme l'animal ».⁵²⁸ L'idée du corps étant attachée à l'animalité et à la sexualité et l'esprit, à la divinité, laisse croire que le corps serait « impur » et l'esprit « pur ». Rattachée au corps, la femme devient un être impur, une femme-corps et par conséquent une femme-objet. De Beauvoir écrit dans son essai philosophique : « Même chaste et travailleuse, [la femme] est une impure, on l'entoure de tabous ».⁵²⁹ Dans la religion catholique, qui a longtemps été une des institutions dominantes en France, le corps est considéré comme impur et source de péché à l'inverse de l'esprit qui est censé être chaste, moral et divin. Encore une

⁵²⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.2, p.147.

⁵²⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.1, p.15.

⁵²⁹ *Ibid*, p.140.

fois, la femme est placée du côté négatif de l'opposition binaire, comme De Beauvoir l'indique : « [...] le péché originel fait du corps l'ennemi de l'âme ; toutes les attaches charnelles apparaissent comme mauvaises ». ⁵³⁰ Le corps étant attaché à la matérialité, il va vieillir et mourir. La vieillesse, qui détruit la beauté, devient une inquiétude pour la femme, sans que l'homme soit dans une position équivalente. En raison du lien étroit de la femme avec le corps, le regard masculin fait de la femme un objet sexuel à consommer. C'est ce qu'on voit dans les romans de Beauvoir et de Rochefort. De Beauvoir l'affirme dans *Le Deuxième Sexe* : « C'est encore jeune qu'elle perd l'attrait érotique et la fécondité d'où elle tirait, aux yeux de la société et à ses propres yeux, la justification de son existence et ses chances de bonheur ». ⁵³¹ Attachée au corps, la femme est définie comme un objet sexuel et une machine pour la reproduction. Après un certain âge où elle ne serait plus attrayante et où elle ne pourrait plus donner naissance à un bébé, elle se trouve indésirable aux yeux des hommes.

Le mythe de la beauté renforce le statut d'objet des femmes. En essayant de ressembler aux images de femmes des magazines, les femmes veulent s'assurer de l'amour et de la satisfaction de leur mari. De Beauvoir explique cette tendance chez les femmes des années 1960 : « Elle sait [...] que pour plaire il faut être 'jolie comme une image' ; elle cherche à ressembler à une image ». ⁵³² L'image est l'un des motifs les plus importants chez de Beauvoir, surtout dans *Les Belles Images* avec le personnage de Laurence. Par ailleurs, Beauvoir affirme qu'il « ne leur [aux femmes] est demandé d'autre

⁵³⁰ *Ibid*, p.277.

⁵³¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, T.2, p.399.

⁵³² *Ibid*, pp.25-26.

vertu que leur beauté [...]. Il faut toujours être jolie pour conquérir l'amour et le bonheur ». ⁵³³

La femme voit son image personnelle dans le miroir et son image sociale de par son mari, comme Jennifer Waelti-Walters l'explique dans *Fairy Tales and the Female Imagination*, ouvrage critique dont un chapitre est consacré à une analyse des *Belles Images*. Une image parfaite de la femme exige sa beauté, sa jeunesse et son charme. Toutes ces choses lui apportent de la confiance en soi et un statut social élevé. Aux yeux d'une femme de n'importe quelle situation sociale, avoir un homme à ses côtés garantit sa valeur et son bonheur. L'idée de la dépendance féminine sous l'autorité masculine est construite et imposée par la société patriarcale.

De Beauvoir critique la puissance illusoire de l'image. Comme le métier de Laurence est la publicité, elle crée et répand de « belles images ». Elle est enfermée dans son travail et tout se métamorphose en image à ses yeux : « Tout à l'heure, quand je les ai cueillies, c'était des fleurs vivantes. Laurence pense à ce roi qui changeait en or tout ce qu'il touchait et sa petite fille était devenue une magnifique poupée de métal. Tout ce qu'elle touche se change en image ». ⁵³⁴ Dans cette citation, on observe le contraste entre une « image » et un être vivant. Puisque Laurence travaille avec les images, elle devient elle-même comme une image. C'est l'ironie de sa situation. Comme l'image, elle est artificielle, elle n'est pas vivante. N'ayant pas de contrôle sur son corps, cette situation cause la privation d'identité et de capacité d'agir dont elle souffre.

⁵³³ *Ibid*, p.40.

⁵³⁴ Simone de Beauvoir, *Les Belles Images*, pp.25-26.

Dans *Les Belles Images*, comme dans *Les Stances à Sophie*, on voit trois femmes qui travaillent dans l'industrie des images. Laurence est publicitaire, sa mère, Dominique, travaille à la radio et Céline vend des idées pour les spectacles de strip-tease. Les femmes sont emprisonnées dans leur rôle, celui d'objet sexuel, pas seulement dans la vie privée, mais aussi dans l'espace public. L'importance de l'industrie de la pornographie dans les années 1960 confirme cette réalité. Cette industrie utilise la beauté des femmes au service des hommes pour des bénéfices économiques. Ce n'est pas seulement dans la pornographie, mais aussi dans la publicité qu'on exploite la beauté de la femme pour gagner du profit. C'est à travers la décision de son personnage principal que Beauvoir a mis cela en relief : « Finalement elle choisit la jeune femme en déshabillé vapoureux ».⁵³⁵ Le corps de la femme est, encore une fois, montré en tant qu'objet de divertissement.

Un autre élément qui mène à la soumission féminine est la force physique masculine. Dans l'acte sexuel comme « chez presque tous les animaux le mâle est sur la femelle,⁵³⁶ [...] elle est dominée, soumise, vaincue ».⁵³⁷ La souveraineté d'un groupe sur l'autre indique le rapport de pouvoir entre ces deux classes sociales. Cela cause la « possession » des femmes par des hommes. De Beauvoir l'explique dans ces termes : quand un homme veut « dire qu'il a couché avec une femme, [il] dit qu'il l'a 'possédée', qu'il l'a 'eue' ; inversement pour dire qu'on a 'eu' quelqu'un on dit parfois grossièrement qu'on l'a 'baisé' ».⁵³⁸ Ces mots, utilisés dans la culture machiste renforcent l'idée de la possession et de la violence envers la femme. Cela interdit une interaction entre hommes

⁵³⁵ *Ibid*, p.43.

⁵³⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, T.1, p.57.

⁵³⁷ *Ibid*, T.2, p.165.

⁵³⁸ *Ibid*, p.151.

et femmes et enferme la femme dans son statut d'objet. Le but de Beauvoir est celui de libérer le corps féminin. En analysant le regard misogyne sur le corps féminin, elle demande aux femmes de prendre le contrôle de leur corps. Pour de Beauvoir, la subjectivité et l'activité vont de pair.

4.1.2. La fonction du corps chez Monique Wittig

Selon Monique Wittig, dans le système de l'hétérosexualité obligatoire, les femmes sont considérées comme des objets sexuels entre les mains des hommes. Pour Wittig, c'est « seulement quelques lesbiennes et quelques religieuses [qui] échapperaient à l'appropriation de leur corps comme objet sexuel ».⁵³⁹ Avec sa phrase célèbre « les lesbiennes ne sont pas des femmes »,⁵⁴⁰ elle voit le lesbianisme selon une optique politique et l'interprète comme une résistance à l'oppression perpétuelle pratiquée par les hommes. Elle compare les lesbiennes aux esclaves « marron » qui se sont échappés du servage de leurs maîtres. Wittig effectue une analyse politique du système de l'hétérosexualité et du lesbianisme.

Dans *Le Corps lesbien*, publié en 1973, quatre ans après son texte féministe expérimental *Les Guérillères*, Wittig écrit une sorte de théâtre textuel où elle met en scène des parties du corps féminin. Contrairement à d'autres partisans de l'écriture féminine, elle n'a jamais utilisé le corps féminin comme une métaphore dans ses écrits. En se servant de la métonymie comme figure de style privilégiée, Wittig énumère et valorise les parties du corps féminin en lettres majuscules. *Le Corps lesbien*, c'est un

⁵³⁹ Monique Wittig, *La pensée straight*, p.48.

⁵⁴⁰ *Ibid*, p.76.

poème lyrique duquel les hommes sont absents. L'énumération des différentes parties du corps qui ne donne aucune importance excessive à l'une d'entre elles et cette approche devient une stratégie chez Wittig pour libérer les femmes du stéréotype de la femme-corps :

LA POITRINE LES SEINS LES OMOPLATES LES FESSES LES COUDES
LES JAMBES LES ORTEILS LES PIEDS LES TALONS LES REINS LA
NUQUE LA GORGE LA TÊTE LES CHEVILLES LES AINES LA LANGUE
L'OCCIPUT L'ÉCHINE LES FLANCS LE NOMBRIL LE PUBIS LE CORPS
LESBIEN.⁵⁴¹

Wittig ne s'arrête pas sur certaines parties préférables du corps féminin et elle refuse tous les symboles et toutes les métaphores utilisés pour décrire l'organe sexuel féminin. Dans *Les Guérillères*, elle déclare : « Elles ne comparent pas les vulves au soleil à la lune aux étoiles. Elles ne disent pas que les vulves sont comme les soleils noirs dans la nuit éclatante ». ⁵⁴² Chez Wittig, toutes les métaphores consacrées à la maternité, à l'allaitement, à la naissance et à l'éducation des enfants, tout ce qui donne à la femme un statut de servitude, sont éliminés.

Wittig se sert de la féminisation des noms masculins (comme « les Guérillères »), de la représentation des mythes culturels revus du point de vue féminin (par exemple Ève dans les deux œuvres *Les Guérillères* et *Peuples lesbiens*), et de la transformation de toutes les parties du corps féminin en zones érotiques dans *Le Corps lesbien* afin de produire un espace textuel utopique. Pour elle la « lesbienne » est une classe politique plutôt qu'une orientation sexuelle. Elle refuse les mots « femme » et « mère » parce que ces mots sous-entendent la présence de l'exploitation masculine. Il y a toujours une

⁵⁴¹ Monique Wittig, *Le Corps Lesbien*, p.175.

⁵⁴² Monique Wittig, *Les Guérillères*, p.81.

continuité entre la libération dans le langage et celle du corps féminin dans ses œuvres. Elle rejette l'essentialisme ou la détermination biologique, ce qui renforce l'idée des classes de sexes. En refusant la célébration du corps féminin et en le libérant du mythe et des rôles traditionnels, Wittig s'éloigne du cliché liant femme et corps et donne une opportunité aux femmes pour aller du statut d'objet vers celui de sujet. Là où Wittig crée une utopie textuelle en mettant le corps féminin au centre du texte, Redonnet et Darrieussecq, elles, font appel à la tradition du grotesque, – en particulier, à l'image du corps grotesque – dans un geste de résistance textuel. Les théories de Mikhail Bakhtine et de Julia Kristeva nous aideront à préciser la portée de ce geste de résistance.

4.2. Le grotesque

Selon le dictionnaire Larousse, le « grotesque » est ce « qui fait rire par son apparence bizarre, [ce] qui est ridicule et absurde ». Le monde grotesque d'après Wolfgang Kayser est “ *a world in which the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings, and where the laws of statics, symmetry, and proportion are no longer valid* ”.⁵⁴³ C'est-à-dire qu'une figure grotesque est un produit de la combinaison de figures humaines avec d'autres créatures qui “ *represent something abnormal or normally impossible such as a Centaur* ”.⁵⁴⁴ Le grotesque nous présente un monde troublant, un monde à l'envers qui lance un défi à notre manière habituelle de comprendre les choses.

⁵⁴³ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, p.21.

⁵⁴⁴ Roland Sheridan et Anne Ross, *Gargoyles and Grottesques : Paganism in the Medieval Church*, p.9.
« Le Centaure est une créature de la mythologie grecque avec la tête, les bras et le torse d'un homme et le corps et les jambes d'un cheval ».

Les formes grotesques et leur fonction littéraire changent durant chaque période de l'histoire, selon Mikhail Bakhtine.⁵⁴⁵ Le jeu est central au grotesque.⁵⁴⁶ Bakhtine explique que dans le monde du grotesque, les personnages subissent une transformation physique et perdent leur identité. Leur métamorphose, en animal, par exemple, les met dans une situation aliénée d'eux-mêmes et de leur milieu social. Le grotesque peut avoir une portée satirique, car l'auteur fait voir des réalités existantes mais cachées au sein de la société en esquissant un portrait caricatural du monde réel.

La fonction du corps féminin dans les discours et les récits grotesques est étudiée par Mary Russo dans *The Female Grotesque*. Elle y affirme que le corps grotesque est “ *only recognizable in relation to a norm* ”.⁵⁴⁷ Il se définit comme “ *open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing* ”⁵⁴⁸ face au corps normal qui est “ *transcendent and monumental, closed, static, self-contained, symmetrical and sleek* ”.⁵⁴⁹ Le grotesque peut être une arme puissante aux mains des auteur(e)s de satire politique. Il “ *provokes conflicting responses : fascination and repugnance, compassion and disgust, sympathy and confusion* ”.⁵⁵⁰ C'est ce que nous allons voir en étudiant *Truismes* de Darrieussecq.

L'idée du grotesque nous fait comprendre les réalités du monde à travers un nouveau regard, par lequel le monde réel nous paraît étrange et pervers. Le grotesque renforce l'idée de l'aliénation car ce qui est ordinaire y devient brusquement étonnant. Il

⁵⁴⁵ Mikhail Bakhtine, *Rabelais et son monde*, p.38.

⁵⁴⁶ Bernard McElroy, *Fiction of the Modern Grotesque*, p.2.

⁵⁴⁷ Mary Russo, *The Female Grotesque, Risk, Excess and Modernity*, p.10.

⁵⁴⁸ *Ibid*, p.8.

⁵⁴⁹ *Ibid*, p.8.

⁵⁵⁰ Le Besco et Braziel, *Bodies Out of Bounds : Fatness and Transgression*, p.8.

peut être au service des satiristes et des ironistes, comme Marie Darrieussecq, qui, en suprenant et choquant les lecteurs, critiquent la situation actuelle. Par conséquent, dans certains textes féministes, le grotesque fonctionne comme un masque pour faire repenser la représentation de la femme.

Dans les parties suivantes, nous examinerons les théories de Mikhail Bakhtine et Julia Kristeva se rapportant au grotesque pour bien saisir la fonction de ce dernier dans la représentation du corps féminin chez certaines auteures. En s'appuyant sur des idées de ces deux théoriciens, nous verrons comment Redonnet et Darrieussecq arrivent à libérer leurs narratrices des règles et des normes imposées aux femmes par le milieu social.

4.2.1. Mikhail Bakhtine et le carnaval

Dans sa célèbre étude *Rabelais et son monde*, le critique littéraire russe Mikhail Bakhtine met en valeur l'idée du carnaval, qui est inspirée de la culture du Moyen Âge et de sa propagation à la Renaissance.⁵⁵¹ Le carnaval, qui avait lieu pendant quelques mois dans les villes médiévales, devient la « deuxième vie » du peuple, c'est-à-dire qu'il n'est pas simplement un spectacle vu par des gens ; ceux-ci y participent activement. Le carnaval, ayant ses propres lois délimitant la liberté, s'oppose à « tout ce qui était prêt à l'emploi et achevé, [...] pour libérer les hommes du point de vue dominant du monde, des conventions et des vérités établies, des clichés, de tout ce qui est ordinaire et universellement accepté », ⁵⁵² selon Bakhtine. Le carnaval donne une nouvelle perspective sur la société selon laquelle les êtres humains peuvent changer leur statut. On y retrouve

⁵⁵¹ Alastair Renfrew, *Mikhail Bakhtin*, p.129.

⁵⁵² Mikhail Bakhtine, *Rabelais et son monde*, p.11, 34.

une résistance à la stabilité et à la fermeté. Le carnavalesque indique un changement symbolique des valeurs, des hiérarchies, des normes et des interdictions durant une période précise. C'est une manifestation de la culture folklorique, notamment dans sa dimension subversive, et la célébration de la libération des contraintes sociales. En cela, il serait le contraire des fêtes officielles. La liberté et l'égalité y mènent à la création d'un nouveau monde, d'un univers utopique, qui, en renversant les relations qui existent déjà, ouvre des possibilités pour en sortir.

Dans le grotesque et le carnaval, on trouve une possibilité de bouleverser l'ordre établi politique et social. Dans un article portant sur le grotesque, Leesa Fanning rapproche le grotesque du carnavalesque :

The carnavalesque is not just an aspect of a celebration, but, like the grotesque, it is a factor in texts and art, a liminal space where "the law" is overturned. More than just parody, the carnavalesque is genuine transgression, an aspect of the semiotic/grotesque, a space where nonexclusive oppositions collide.⁵⁵³

Bakhtine affirme que le carnavalesque incarne une critique de l'ordre social. Le grotesque est lié, avant tout, au monde physique et aux aspects corporels. Dans le monde créé par Rabelais, par exemple, les corps sont représentés sous une forme excessivement exagérée. Selon Bakhtine, l'un des principes essentiels du grotesque est la dégradation, car il s'agit de « l'abaissement de tout ce qui est [...] spirituel, idéal [et] abstrait, c'est un transfert au niveau matériel [...] et du corps [...] ».⁵⁵⁴ Le carnaval permet à toutes les voix d'être entendues librement. Les individus ne sont pas réduits à un objet, mais ils sont le sujet de leur propre discours, ce qui rend le grotesque intéressant dans une perspective féministe.

⁵⁵³ Leesa Fanning, « Willem de Kooning's Women : The Body of the Grotesque », *Modern Art and Grotesque*, pp. 241-264, p.258.

⁵⁵⁴ Mikhail Bakhtine, *Rabelais et son monde*, p.19.

4.2.2. Julia Kristeva et l'abjection

Julia Kristeva a, elle aussi, formulé une théorie influente du grotesque dans son livre *Pouvoirs de l'horreur*. Dans sa théorie de l'abjection, Kristeva se concentre sur la notion de « l'inquiétante étrangeté », où le corps peut être étranger et familier en même temps. Selon elle, le corps idéal féminin est défini à travers les yeux de l'homme comme un objet de désir. Par contre, le corps grotesque « [est un] objet déchu, [il] est radicalement exclu [...]. Un certain 'moi' qui s'est fondu avec son maître. Il est [...] hors de l'ensemble, dont il semble ne pas reconnaître les règles du jeu [...et] de cet exil, l'abject ne cesse de défier son maître ». ⁵⁵⁵ Rattaché à la corruption, « l'abject [...] n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert [et] en use, pour mieux les dénier ». ⁵⁵⁶ Le corps grotesque résiste à l'emprisonnement du corps féminin dans un statut d'objet car « il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet ». ⁵⁵⁷ L'une de ses applications positives est le bouleversement canonique de la notion de beauté dans une culture machiste. C'est le cas avec le roman de Darrieussecq dans lequel la narratrice, en contestant les règles et les limites, dérange le fonctionnement du système établi.

Ce processus d'abjection est rattaché au procédé historique qui vise à tenir les femmes à l'écart du pouvoir. Dans *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Kristeva explique que ce processus est lié aux corps déformés et altérés et aux organes et aux liquides qui existent dans le corps comme le sang, la sueur et les vomissures. En

⁵⁵⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, p.9.

⁵⁵⁶ *Ibid*, p.23.

⁵⁵⁷ *Ibid*, p.12.

enfrenant les limites qui séparent le dedans et le dehors du corps, le corps abject prend une forme bizarre et anormale. Quand « le sens s'effondre », ⁵⁵⁸ cette ouverture physique cause la libération du contenu du corps, ce qui lie l'abjection et le grotesque chez Kristeva. Pour Kristeva, comme beaucoup d'autres féministes postmodernes, cela peut constituer un moyen de se libérer de l'association entre la femme et le corps posée à la fois par le système patriarcal et par les féministes essentialistes. Le grotesque est une vision qui dépasse « des catégories dichotomiques du Pur et de l'Impur, de l'Interdit et du Pêché, de la Morale et de l'Immoral ». ⁵⁵⁹ Cette opposition est liée aux troubles langagiers auxquels l'auteure qui travaille sur l'abject fait face. Pour Kristeva, la littérature est “ *an articulation of a speaking subject* ”. ⁵⁶⁰ Ce sujet grotesque peut être la femme dans la tradition masculine, qui, malgré son « anormalité », essaie de nous faire voir son détachement des normes et de faire entendre sa voix marginalisée. Après avoir évoqué le grotesque chez Bakhtine et Kristeva, nous analyserons l'image du corps féminin dans *Truismes* de Darrieussecq, dans *La Girafe* de Nimier ainsi que dans le triptyque de Redonnet.

4.3. Le corps grotesque chez Redonnet et Darrieussecq

À l'opposé de Cixous, qui valorise l'acte d'écrire à « l'encre blanche » et d'Irigaray qui célèbre la sexualité féminine, Redonnet et Darrieussecq travaillent dans la tradition masculine. Elles décrivent la femme à travers le regard masculin en essayant de trouver une solution pour s'en échapper. Elles mettent en scène la subversion des clichés

⁵⁵⁸ *Ibid*, p.9.

⁵⁵⁹ *Ibid*, p.23.

⁵⁶⁰ Megan Becker-Leckrone, *Julia Kristeva and Literary Theory*, p.19.

sexistes. Chez Darrieussecq, l'exploitation du corps de la femme est indéniable. La représentation de différents états du corps féminin – les règles, la défloration, la découverte de la sexualité, la grossesse, la fausse-couche, l'avortement et l'accouchement – ainsi que le statut d'aliénée de la femme par rapport à son corps sont bien évidents dans *Truismes* et dans le triptyque de Redonnet. Les corps qu'elles dépeignent sont des corps bouleversés, blessés, ridicules et importuns. C'est une « [...] chair manipulée, méprisée, humiliée ».⁵⁶¹ Leurs œuvres abordent des sujets liés au corps qui sont considérés comme tabous. Comme Audrey Lasserre l'affirme, « les partisans de 'l'écriture féminine' souhaitaient écrire le corps féminin selon la femme, alors que les romancières de la nouvelle génération décrivent la femme et le corps féminin selon les hommes ».⁵⁶² L'emploi de l'ironie chez ces dernières est tel que ce regard, celui des hommes, perd son autorité. Ces auteures décrivent le corps féminin à travers des stéréotypes misogynes afin de pousser leurs narratrices, qui sont des femmes excessivement naïves et exploitées comme on l'a vu au chapitre trois, à comprendre l'aliénation féminine. Après une prise de conscience, ces femmes trouvent leur voix et arrivent à une agentivité relative.

4.3.1. L'image du corps grotesque dans *Truismes*

Si le corps a été un élément de base de l'aliénation de la femme, il n'est pas étonnant qu'une auteure comme Darrieussecq se serve du corps grotesque pour répondre à cette aliénation culturelle. Elle utilise la problématique du corps de la femme dans ses

⁵⁶¹ Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*, p.171.

⁵⁶² Audrey Lasserre, « Mon corps est à toi. Écriture(s) du corps dans les romans de femme de la fin du XXe siècle », dans *Emancipation sexuelle ou contraintes des corps*, p.87.

romans pour éclaircir et exposer la condition féminine dans la société contemporaine. Chez Darrieussecq, l'exploitation du corps de la femme est un fait social et historique. Dans *Truismes*, l'auteure joue avec des stéréotypes sur le corps féminin ; elle déforme ce corps de façon stratégique. Le corps représenté par Darrieussecq est un corps abject, grotesque, violenté, troublé, souffrant et captif des normes de la société misogyne. Ce corps sert de miroir déformant. C'est une stratégie politique visant à défigurer la beauté comme norme féminine.

L'abject, qui représente « l'impossibilité de reconnaître la frontière entre le soi et l'autre »⁵⁶³ selon Kristeva, est donné à voir dans *Truismes*. Après que sa transformation en créature hybride a commencé, la narratrice du roman est incapable de tracer la frontière entre le statut de la femme et celui de la truie. Cette frontière serait normalement considérée indispensable pour construire un sujet autonome. Darrieussecq utilise le grotesque et l'abjection du corps en tant qu'arme politique. En employant le grotesque, elle cherche à répondre et à résister au système de la domination masculine.

Darrieussecq reprend des clichés sexistes afin de les défaire par l'ironie et l'humour. Dans un entretien de 2012, Darrieussecq déclare que sa protagoniste « sous une apparente passivité dite féminine, est en fait un personnage d'une puissance dévorante ».⁵⁶⁴ L'auteure crée un monde fantastique, carnavalesque et un monde de science-fiction⁵⁶⁵ afin de nous montrer la métamorphose du corps de sa narratrice et les conséquences de sa métamorphose sur sa vie sociale et privée. L'auteure joue avec les

⁵⁶³ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, p.120.

⁵⁶⁴ Shirley Jordan, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, p.136.

⁵⁶⁵ Colette Trout, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, p.7.

normes de la société misogyne et des clichés de la féminité dans ce milieu. D'une façon grotesque, à la fin du roman, elle arrive à libérer sa narratrice de la nécessité d'être belle et séduisante, de l'empire des images de la femme idéale offertes par la société et du statut d'objet sexuel au service des hommes. Dans l'un de ses entretiens, Darrieussecq signale que « *Truismes*, c'est le récit d'une métamorphose, et à mon avis d'une super puberté, une puberté monstrueuse ». ⁵⁶⁶ Dans ce roman, la femme est avant tout un corps. D'abord, au commencement du récit et de sa métamorphose, elle admire son corps. Elle se voit comme charmante et désirable pour les hommes et elle décrit son corps de la façon suivante : « cuisses roses, fermes, musclées et rondes en même temps ». ⁵⁶⁷ Avec le progrès de sa métamorphose physique, qui aboutit plus tard à des difficultés physiologiques, elle ne peut plus se placer parmi les femmes vues comme acceptables par la société et désirables pour les hommes.

Sa métamorphose physique commence par la prise de poids. Durant les décennies récentes, en Occident, “ *overweight bodies [have often been considered] as repulsive, funny, ugly, unclean, obscene, and above all as something to lose* ”. ⁵⁶⁸ Selon Le Besco and Braziel, dans la société contemporaine, “ *fat equals recklessness, excess, prodigality, indulgence, lack of restraint, violation of order and space, transgression of boundary* ”. ⁵⁶⁹ Par conséquent, le corps de la narratrice provoque le dégoût et la répugnance de la part de son amant, de son patron et des clients. Pour anéantir et enlever ces dégoûts et ces

⁵⁶⁶ Marie Darrieussecq, « Entretien avec Marie Darrieussecq, le 12 juin 2012, avec Emily Barnett », *les Inrockuptibles*, 24 août 2011.

⁵⁶⁷ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.14.

⁵⁶⁸ Jana Evans Braziel et Kathleen LeBesco, *Bodies Out of Bounds : Fatness and Transgression*, p.2. Cette citation vient de l'introduction du livre.

⁵⁶⁹ *Ibid*, p.3.

répugnances, et pour être désirable et acceptable par la société misogyne, il faut que la femme soit belle. Dans ce roman, le corps féminin est ainsi un produit artificiel, construit par les normes sociales et culturelles sous l'influence de la publicité et des média.

4.3.1.1. Le corps marchandise

L'argent et le sexe sont au centre de l'univers créé par Darrieussecq. La femme exploitée sexuellement rappelle l'exploitation du prolétariat. La dégradation et l'abaissement de la classe dominée, ici celle des femmes, ressemble à celle des ouvriers chez Marx. Pour pourvoir à ses besoins économiques, la narratrice doit obtenir un travail, ce qui n'est pas possible sans satisfaire les désirs sexuels du patron. Comme la narratrice de *Forever Valley* dont l'emploi de « danseuse » masque son occupation de prostituée, la narratrice de *Truismes*, travaille elle aussi comme une sorte de prostituée à la parfumerie sans qu'elle s'en rende vraiment compte. Dès le début du roman, la narratrice se voit obligée de donner son corps à son nouveau patron. Durant son interview, « [le] directeur de la chaîne tenait [son] sein droit dans une main, le contrat dans l'autre main ».⁵⁷⁰ Comme les ouvriers qui vendent leur force physique de travail contre de l'argent, la narratrice se vend pour trouver un emploi, mais cela n'est que le début de l'exploitation de son corps. Le directeur de la chaîne, qui est le capitaliste par excellence, vend le corps de la narratrice aux clients pour en profiter financièrement. Selon la féministe Colette Guillaumin « [o]n ne peut pas être à la fois propriétaire de soi-même et être la propriété

⁵⁷⁰ *Ibid*, p.13.

matérielle d'autrui ». ⁵⁷¹ L'aspect matériel l'emporte sur le statut humain de la femme. L'aliénation ne la prive pas seulement de son corps mais aussi de sa pensée. Guillaumin l'explique de la façon suivante : « Quand on est approprié matériellement on est dépossédé mentalement de soi-même ». ⁵⁷² Le statut matériel de la femme la pousse vers son aliénation. Utilisée, exploitée et violentée par l'homme, elle n'a ni liberté ni pouvoir.

La protection de la beauté et du corps garantit la valeur marchande de la femme. Pour charmer les hommes, elle se soumet à son rôle d'objet et se voit comme belle et « appétissante » : « Dans le miroir doré qui donne bonne mine, je me suis trouvée, je suis désolée de le dire, incroyablement belle, comme dans les magazines mais en plus appétissante ». ⁵⁷³ L'utilisation de l'adjectif « appétissante » montre le rapport entre son corps et la notion de consommation, ce qui souligne la valeur de marchandisation de la femme.

4.3.1.2. L'exploitation de la beauté

Pour obtenir un bon statut social, ainsi qu'un travail et, par conséquent, l'indépendance financière, la femme doit répondre aux exigences des normes de beauté établies par la société masculine. Gilles Lipovetsky l'explique : « La beauté se présente comme une réussite personnelle, à laquelle n'importe quelle femme peut prétendre si elle s'y applique réellement. [...] Avec le maquillage, les exercices d'entretien du corps, les artifices de l'élégance, il n'y a plus d'excuse à la laideur, chaque femme peut parvenir à

⁵⁷¹ Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, p.34.

⁵⁷² *Ibid*, p.31.

⁵⁷³ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.15.

offrir d'elle-même une image séduisante ». ⁵⁷⁴ La narratrice de *Truismes* essaie donc d'obéir aux normes esthétiques imposées par la société capitaliste. Pour plaire aux hommes, elle utilise des produits de beauté. Elle écrit : « [...] je songeais à ces produits de beauté, à comme j'allais sentir bon, à comme j'aurais le teint reposé. Sans doute plairais-je encore plus à Honoré ». ⁵⁷⁵ Les soins esthétiques et la quête de beauté augmentent la valeur de la marchandise. Pour atteindre ce but, à part l'utilisation de ces produits, la narratrice change son régime et fait du sport. Elle dit : « Je faisais des mouvements de gymnastique en cachette pour diminuer mes fessiers, je suivais même des cours d'aérobic ». ⁵⁷⁶ Elle mène un combat perpétuel pour respecter les normes d'esthétique. Ilana Löwy dans *L'Emprise du genre* affirme que « [...] le corps de la femme doit être visible, jugé en permanence et les femmes dont le corps ne correspond pas aux modèles d'une féminité stéréotypée sont handicapées dans leur vie personnelle et professionnelle, insultées, critiquées par les hommes et ont une image dégradée d'elles-mêmes » ⁵⁷⁷. C'est le cas de la narratrice devant Honoré, son amant, et son patron après sa métamorphose. Son corps est au centre de ses inquiétudes et à la base des événements dont elle fait l'expérience.

Malgré sa lutte perpétuelle pour rester « belle », une fois que la métamorphose en truie se déclenche, il lui semble plutôt impossible de retrouver sa beauté initiale, ce qui cause sa dégradation. Elle, qui était belle et charmante, devient une personne abjecte qui ne reçoit aucun respect. La théorie de l'abject commence à s'intégrer au roman avec les

⁵⁷⁴ Gilles Lipovetsky, *La Troisième Femme. Permanence et révolution du féminin*, p.201.

⁵⁷⁵ Marie Darrieussecq, *Truismes*, pp.13-14.

⁵⁷⁶ *Ibid*, p.37.

⁵⁷⁷ Ilana Löwy, *L'Emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, p.102.

signes de l'excès, de l'expulsion et de la disparition de ces excès. L'abject s'impose lorsque l'appréciation cède au mépris et au viol. Sa métamorphose en animal provoque le dégoût des autres. Le comportement de son amant en est un bon exemple : « Très rapidement il n'a plus rien voulu savoir de moi ; il disait que je le dégoûtais. Peut-être que c'était mes bourrelets et mon teint de plus en plus rose et comme tacheté de gris qui le dégoûtaient ». ⁵⁷⁸

La narratrice de *Truismes* se voit transformée en truie malpropre et épouvantable à la fin du roman. Ses vêtements déchirés, sa mauvaise odeur et son apparence abjecte découlant du fait de vivre dans la boue, font que les gens s'éloignent d'elle. Très loin des normes de beauté, elle est rejetée par la société.

J'ai vu mon pauvre corps, comme il était abîmé. De ma splendeur ancienne tout ou presque avait disparu. La peau de mon dos était rouge, velue, et il y avait d'étranges taches grisâtres qui s'arrondissaient le long de l'échine. Mes cuisses si fermes et si bien galbées autrefois s'effondraient sous un amas de cellulite. [...] J'avais aussi de la cellulite sur le ventre, mais une drôle de cellulite, à la fois pendante et tendineuse. ⁵⁷⁹

La représentation de l'abject arrive à son point extrême quand la narratrice commence à manger des cadavres. Elle dit : « Je suis allée renifler les corps dans la cour et ça m'a paru tout à fait bien. C'était chaud, tendre, avec de gros vers blancs qui éclataient en jus sucré [...] Tous les matins, je fourrais mon museau dans les panses [puisque] c'est ce qu'il y avait de meilleur ». ⁵⁸⁰ Ces phrases prononcées par la narratrice provoquent le dégoût chez les lecteurs. Selon Kristeva, cela produit « la forme la plus élémentaire et la plus

⁵⁷⁸ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.40.

⁵⁷⁹ *Ibid*, p.55.

⁵⁸⁰ *Ibid*, p.96.

archaïque de l'abjection ». ⁵⁸¹ Les chairs corrompues deviennent agréables pour la narratrice.

Dans certains moments du roman, on remarque l'effort de la narratrice pour faire disparaître les excès corporels, pour retrouver sa figure humaine, pour s'approcher de la beauté idéale et pour avoir le contrôle de son corps et par conséquent de son destin. Mais ce n'est pas possible car l'auteure, en gardant la distance critique, veut libérer sa narratrice des exigences de beauté dictées par la classe dominante. Pour libérer sa narratrice, l'auteure doit la garder hors du système oppressant qui l'exploite.

4.3.1.3 Mauvais traitements : Violence sexuelle, abus, viols

Darrieussecq défait le modèle parfait de la féminité par ce corps bizarre. Ni le dermatologue ni le gynécologue n'éprouvent le moindre respect pour elle. Ce dernier la traite comme une « petite grue » ⁵⁸² et ne la soigne pas. Elle est forcée de s'asseoir sur « ses pattes de derrière » ⁵⁸³ comme un chien. Tous ces abaissements viennent de son statut marginal, en dehors des normes de la société qui la poussent à fuir ce milieu et à se cacher dans les égouts et auprès des clochards. L'exploitation du corps féminin et la violence exercée par les hommes sur les femmes sont bien montrées dans les relations sexuelles que Darrieussecq présente. Le patron sodomise la narratrice avec violence, les clients la frappent ⁵⁸⁴ et la gardent attachée à la campagne durant un week-end. Avec le marabout, « il fallait qu'[ils] se mett[ent] à quatre pattes devant la glace, et qu'[ils]

⁵⁸¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, p.10.

⁵⁸² Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.23.

⁵⁸³ *Ibid*, p.105.

⁵⁸⁴ *Ibid*, p.39.

pousse[nt] des cris d'animaux ». ⁵⁸⁵ Tous les rapports sexuels dans la parfumerie sont des symptômes d'un « appétit pour ainsi dire bestial ». ⁵⁸⁶ L'animalité révèle les abus physiques des clients, qui traitent la narratrice comme une « chatte en chaleur », ⁵⁸⁷ une « grosse vache ». ⁵⁸⁸ Ils insultent et dégradent la femme en la mettant dans une catégorie d'animal. Le langage abusif utilisé par les clients est l'une des caractéristiques de la littérature grotesque selon Bakhtine. Pour lui, le langage a une forte dimension politique et le langage officiel appartient aux gens au pouvoir. Dans le monde grotesque de *Truismes*, la classe dominante, constituée des hommes, fait entendre leurs idées qu'elles se fait à propos de la classe opprimée. C'est ainsi que l'auteure remet en question ce langage et critique les normes imposées.

Ce ne sont pas seulement les individus qui la maltraitent mais aussi les médias et le système politique. Pendant la campagne d'Edgar, la photo de la narratrice est affichée partout sur les murs de la ville, dans les journaux et à la télé. Elle affirme que « les photos n'étaient jamais à [mon] avantage et on [me] traitait de grosse truie » ⁵⁸⁹ et aussi qu'« ils jouaient de [mon] physique difficile pour [me] rendre antipathique à tout le monde ». ⁵⁹⁰ La société et les hommes qui la composent soulignent que cette figure féminine n'est pas acceptable. La dégradation féminine est telle que seule son apparence physique est importante.

⁵⁸⁵ *Ibid*, p.45.

⁵⁸⁶ *Ibid*, p.33.

⁵⁸⁷ *Ibid*, p.61.

⁵⁸⁸ *Ibid*, p.39.

⁵⁸⁹ *Ibid*, p.123.

⁵⁹⁰ *Ibid*, p.134.

4.3.1.4. L'image abjecte

Le choix de l'auteure de transformer la narratrice en cochon femelle n'est pas un hasard. Dans la tradition littéraire, le cochon est un symbole des défauts, des vices, de l'abjection et de l'impureté. C'est un animal rond et gros. Figure de l'imperfection, le cochon rappelle le manque et l'absence de qualités. D'après Dottin-Orsini « la cochonnerie va de pair avec la présence féminine : le porc est l'animal de la fange et du fumier, de l'infâme et de l'impur, le symbole de la basse sensualité; il accompagne donc la femme, sans d'ailleurs qu'elle soit toujours donnée comme la seule responsable de cet état de choses ». ⁵⁹¹ Les défauts du cochon ⁵⁹² mettent en relief le caractère néfaste prêté à la femme dans la tradition patriarcale. Darrieussecq critique la société où la domination masculine existe toujours malgré les combats menés par des féministes, durant des décennies, contre l'inégalité et l'injustice pour faire sortir les femmes d'une situation d'aliénées.

Comme de Beauvoir l'a souligné, l'infériorité de la femme est imposée par une pensée machiste qui s'appuie sur des oppositions binaires. L'identité masculine serait liée à l'humanité tandis que celle de la femme serait attachée à l'animalité et au corps. Selon l'étymologie, « la femme » vient du mot « femelle », mais l'homme et l'humanité ont une parenté évidente. Selon le dictionnaire Larousse, la femme vient du mot latin « fēmīna » qui signifie « femelle ». ⁵⁹³ Anne-Marie Dardigna explique la même idée dans *Les Châteaux d'Eros* : « [...] l'humain n'inclut pas les femmes. Car le sexe c'est la femme et

⁵⁹¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, p.190.

⁵⁹² Le cochon n'a pas en lui-même de défauts ; ce sont les êtres humains qui les attribuent à l'espèce.

⁵⁹³ Voir TLF1, Le Trésor de la langue française informatisé, 1971-1994.

c'est l'animal ». ⁵⁹⁴ Comme la femme est corps, d'après l'idéologie machiste, son destin biologique est la reproduction. Elle doit devenir mère. C'est sa responsabilité et son devoir mais ce n'est pas un choix dans le système patriarcal, comme Balzac l'affirme dans *Physiologie du mariage*. Cette image stéréotypée de la femme, qui a été considérée naturelle pendant des siècles, est au centre des débats féministes, qui voient cette image comme un phénomène social et culturel. Si la femme, qui est un corps, est liée à l'animalité, à la sexualité et à la matérialité du corps, cela lui donne un caractère éphémère et mortel. C'est pourquoi la peur de la vieillesse et le souci de garder la beauté sont des préoccupations importantes pour la plupart des femmes.

Dans *Le Mystère féminin*, Corinne Chaponnière critique ce cliché sexiste selon lequel les femmes seraient attachées à leur corps et qu'elles manqueraient d'esprit. En condamnant cette idée, elle écrit : « [c]e n'est pas un a priori qui la prive d'esprit, c'est une pure conséquence : tout l'espace de l'être féminin est monopolisé par l'unique fonction de son corps ». ⁵⁹⁵ C'est l'esprit ou l'âme qui donne aux êtres humains une place plus élevée que celles des animaux. C'est le manque d'esprit qui dégrade la femme. Platon l'explique dans ces termes : « [...] l'âme n'est pas seulement un principe de vie, mais aussi et surtout le siège du raisonnement et de la pensée, ce qui permet aux hommes de se différencier des animaux ». ⁵⁹⁶ La narratrice, en perdant son esprit, devient une truie. Les activités humaines et intellectuelles, comme penser, parler et écrire deviennent difficiles et bientôt impossibles pour elle. Elle décrit cette difficulté de la manière

⁵⁹⁴ Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, p.78.

⁵⁹⁵ Corinne Chaponnière, *Le mystère féminin. Ou Vingt siècles de déni de sens*, p.71.

⁵⁹⁶ Platon, cité par Michela Marzano dans *La philosophie du corps*, p.14.

suivante : « J'espère que l'éditeur qui aura la patience de déchiffrer cette écriture de cochon voudra bien prendre en considération les efforts terribles que je fais pour écrire le plus lisiblement possible. L'action même de me souvenir m'est très difficile ». ⁵⁹⁷ C'est ce que les hommes, Honoré et le directeur, veulent. Ils souhaitent que les femmes ne parlent pas, car leur désir est la subordination totale de la femme. La narratrice l'explique : « [...] j'avais pour ainsi dire un avis sur tout. Je me taisais, bien sûr, je m'exécutais, c'est pour ça qu'on me payait [...] ». ⁵⁹⁸

L'abjection et la saleté de la narratrice sont révélées à travers plusieurs exemples dans le roman. Elle se cache, par exemple, dans les égouts : « Je ne sais pas combien de temps j'ai passé dans les égouts. On n'y était pas si mal. Il faisait chaud, il y avait une bonne boue bien couvrante ». ⁵⁹⁹ Il est évident que la narratrice devient un être abject et répugnant. La valorisation de la fluidité chez certaines auteures, telles que Cixous et Irigaray, comme symbole de la puissance féminine, donne sa place ici aux descriptions désagréables et grotesques. La narratrice raconte ces épisodes : « Je grognais toujours dans mon sommeil, une fois même je dois avouer que j'ai uriné sous moi ». ⁶⁰⁰ Elle dit aussi : « j'ai vomi là, dans la cuisine. [...] j'avais des sueurs froides ». ⁶⁰¹ Le sang, l'urine et le vomissement mettent le corps de la narratrice dans une catégorie abjecte. Son régime alimentaire change aussi à cause de son état d'animal. Darrieussecq, en faisant appel à l'abjection, cherche à séparer la narratrice de l'image idéale de la femme. À cet égard,

⁵⁹⁷ Marie Darrieussecq, *Truismes*, p.1.

⁵⁹⁸ *Ibid*, p.26.

⁵⁹⁹ *Ibid*, p.86.

⁶⁰⁰ *Ibid*, p.47.

⁶⁰¹ *Ibid*, p.51.

elle sera exclue du milieu social, ce qui permettra à la narratrice de s'échapper des normes imposées par la classe supérieure.

Après sa métamorphose, elle fréquente des personnes marginalisées, comme les SDF et les immigrés sans papiers. Elle devient une prostituée d'une classe inférieure, ce que le patron n'apprécie pas. Dardigna, dans *Les Châteaux d'Eros*, explique en citant Georges Bataille : « la basse prostituée se ravale au rang des animaux : elle suscite généralement un dégoût semblable à celui que la plupart des civilisations affichent vis-à-vis des truies ».⁶⁰² D'après la tradition patriarcale, la prostituée d'une classe basse est donc sale comme une truie. Dans ce système hiérarchique, la liberté sexuelle de la femme n'est pas acceptable. En même temps, la classe supérieure traite celle qu'elle domine comme si elle était composée de non-humains, ce que Darrieussecq critique féroce.

Dans le monde fantastique du roman, les excès corporels et l'abject prennent forme de façon caricaturale et confuse. Ce monde carnavalesque donne l'occasion à la narratrice de trouver des possibilités de s'échapper de l'ordre établi. Elle fait entendre sa voix en tant que sujet du discours et non un objet sous le contrôle des pouvoirs officiels.

4.4. Le corps grotesque dans *La Girafe* de Marie Nimier

L'originalité de l'emploi de l'animal femelle chez Darrieussecq pourrait encore mieux se comprendre si l'on comparait l'image de la femme-truie qu'elle a créée à un autre animal littéraire femelle du roman français de la même époque que *Truismes* : la girafe Hedwige du roman *La Girafe* de Marie Nimier. Nimier suit un modèle traditionnel

⁶⁰² Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, p.78.

du personnage féminin en reprenant l'idée de la femme-victime, contre laquelle Darrieussecq réagit. Nimier, dans l'un de ses entretiens, explique sa volonté d'écrire ce roman selon des points de vue masculins, en déclarant : « Écrire de l'intérieur d'un homme, et de cet homme-là, si loin de moi en apparence, était en effet de l'ordre du défi ». ⁶⁰³ Dès la première phrase de ce roman de 1987, l'animal femelle, Hedwige, prend l'allure d'une victime, car le narrateur commence à raconter son histoire en disant : « Je n'ai aimé qu'un seul être au monde, et je l'ai tué. Elle s'appelait Hedwige. Son squelette est exposé au Muséum d'histoire naturelle ». ⁶⁰⁴ Dans le paragraphe suivant, le narrateur avoue qu'« [à] l'époque, je ne savais pas encore que je l'aimais ». ⁶⁰⁵

Lorsque le lecteur rencontre Hedwige pour la première fois, elle a été transformée : on ne voit que « des restes », exposés au musée. Il s'agit d'une représentation du corps grotesque, selon la théorie de Kristeva, qui renvoie à l'abject et dérange les lecteurs. Tout en ayant l'allure d'un roman réaliste, *La Girafe* est choquant et inattendu. Le narrateur est un jeune garçon amoureux d'un animal femelle, d'une girafe. Après avoir exprimé son double aveu au début, il raconte son histoire de façon chronologique. Il nous dit qu'aliénée de son origine, Hedwige est transportée au zoo pour l'amusement des gens.

L'amour pour la girafe est lié à l'idée de la mère et des sentiments du narrateur envers elle. Joseph, le narrateur du roman, a un lien très fort avec sa mère, Joséphine, qui est morte après l'avoir accouché. La ressemblance entre leurs noms et l'écharpe rouge,

⁶⁰³ Jeanne-Sarah de Larquier, « Entretien avec Marie Nimier », *The French Review* 78, p.346.

⁶⁰⁴ Marie Nimier, *La Girafe*, p.9.

⁶⁰⁵ *Ibid*, p.9.

qui est un souvenir de sa mère et que le narrateur porte tout le temps, renforce constamment cette idée qu'il tient à sa maman et à l'animal femelle qui la remplace. Hedwige vient d'Afrique du sud et sa mère Joséphine, de l'île Maurice. Des échos du colonialisme français donnent au roman de Nimier une force politique sous-jacente.

4.4.1. L'animalité et la sexualité

Dans *La Girafe*, le zoo est décrit comme un lieu étrangement érotique, dans lequel les animaux provoquent des fantasmes troublants chez le narrateur. Celui-ci, qui est menteur, manipulateur et assassin, porte toujours un masque (au sens métaphorique). Il n'a jamais aimé les animaux, mais il se fait passer pour un « ami des bêtes ».⁶⁰⁶ Il est jaloux du directeur du zoo, car celui-ci a une liaison avec Jeanne Blin, la caissière. Par la suite, le narrateur est féroce jaloux des animaux qui aiment Hedwige. La sexualité joue un grand rôle dans ce roman comme dans *Truismes*. La sexualité dans *Truismes* a l'air plutôt comique et grotesque, alors que la sexualité dans *La Girafe* est foncièrement troublante, malgré son côté comique. Plusieurs scènes mélangent la sexualité et l'animalité ; par exemple, un homme se masturbe en regardant les fesses d'un vieux singe femelle, alors qu'une petite fille vient toucher la jambe de l'homme.

Le premier contact entre le narrateur et la girafe est plaisant. Le narrateur le décrit ainsi : « j'aurais aimé que cet instant durât pour l'éternité ».⁶⁰⁷ L'abjection et le grotesque se présentent dans la scène où l'odeur de l'urine d'Hedwige cause la joie du narrateur. Il

⁶⁰⁶ *Ibid*, p.20.

⁶⁰⁷ *Ibid*, p.32.

affirme que « [sa] tendre et moite puanteur »⁶⁰⁸ le fait « gémir » de plaisir. Ce manque de « propreté » évoque l'abject dont parle Kristeva. Elle l'indique comme une limite qui signale une ambiguïté entre le dedans et le dehors : « Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer un sujet en manque de son 'propre' » ;⁶⁰⁹ celui-ci s'appuie par conséquent sur « l'impropre » pour développer son identité. Comme dans *Truismes*, la personne abjecte et impropre, qui sera exclue de la société, peut se créer ici une identité hors du système établi. Dans un univers menaçant et étrange, qui vacille entre le grotesque et le comique, l'auteure crée « des identités indécises et une abjection animale ».⁶¹⁰ Elle rappelle l'expulsion sociale de l'« autre », à la fois dans une perspective post-coloniale et dans celle du féminisme, « comme état d'abjection ».⁶¹¹ Elle met en question « des frontières floues entre soi et autrui, sujet et objet, dehors et dedans, animal et humain ».⁶¹² Tout se mélange dans ce monde étrange.

Le narrateur a donc aimé ce premier contact plaisant avec la girafe et il en vient bientôt à affirmer que c'est lui seul qui possède Hedwige : « [...] c'est moi et moi seul qu'Hedwige accepta de suivre pour sortir de la caisse, traverser le chemin et pénétrer à l'intérieur de sa nouvelle loge. »⁶¹³ Dominée par Joseph, autrement dit par l'autorité masculine, Hedwige nous rappelle le stéréotype de la femme passive de la tradition du roman réaliste français : « Hedwige s'accommodait parfaitement de la vie qui lui était

⁶⁰⁸ *Ibid*, p.32.

⁶⁰⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, p.65.

⁶¹⁰ Carol J. Murphy, « Marie Nimier au zoo : animalité abjecte dans *La Girafe* », p.561.

⁶¹¹ *Ibid*, p.564.

⁶¹² *Ibid*, p.561.

⁶¹³ Marie Nimier, *La Girafe*, p.33.

imposée » ;⁶¹⁴ « J'étais son maître absolu »⁶¹⁵ affirme Joseph. Il l'enferme dans une cage. Elle lui appartient. Elle se plie à la volonté du narrateur à cause de sa docilité et de son obéissance. Le narrateur l'affirme : « De colère, je lui plantai en pleine croupe l'aiguillon à rallonge dont je me servais habituellement pour descendre du grenier les bottes de paille. Elle se cabra, et à partir de cet instant se plia avec encore plus de docilité au moindre de mes caprices. »⁶¹⁶ La soumission féminine et la possession masculine sont décrites dans ce texte d'une façon explicite.

Le silence imposé à la femme est clairement montré par l'auteure qui décrit Hedwige comme une femelle muette, silencieuse, incapable de produire des sons. Le narrateur indique qu'« [il] ne l'avai[t] jamais entendue proférer le moindre son ».⁶¹⁷ Joseph essaie de la pousser à parler et il s'efforce de créer un langage cohérent entre eux en lui faisant des lectures à haute voix, pour que la girafe puisse communiquer avec lui. L'aliénation féminine est indiquée, encore une fois, par la nécessité de la prononciation des mots d'autrui. Il faut que la voix féminine, de la femme ou de la femelle, reproduise la volonté masculine. En racontant cette histoire, Nimier fait sans doute allusion à un personnage mythique, Pygmalion, qui est tombé amoureux d'une de ses sculptures. Cette sculpture, qui est une femme très belle, devient vivante. Créée par un homme, c'est un être à posséder, qui n'existe que pour lui obéir et pour l'adorer. Ce que Joseph veut d'Hedwige c'est d'être comme un miroir pour lui. Aliénée de soi-même, cette figure

⁶¹⁴ *Ibid*, p.81.

⁶¹⁵ *Ibid*, p.85.

⁶¹⁶ *Ibid*, p.84.

⁶¹⁷ *Ibid*, p.81.

féminine représente l'oppression et l'exploitation masculine de façon similaire à ce qu'on a déjà vu dans les romans de Rochefort.

Dès qu'Hedwige cesse d'obéir et offre sa virginité à une girafe mâle, Beethoven, elle est punie par le narrateur. Elle devient victime de la jalousie sexuelle de Joseph vers la fin du roman lorsqu'il essaie d'affirmer son autorité en la tuant. La logique humaine de discipline et de punition⁶¹⁸ est appliquée au monde animal dans *La Girafe*. La perspective féministe se fait entendre derrière la surface du texte. Cependant, l'auteure affirme qu'elle vise aussi à développer un discours critique sur la « maginalisation de l'autre ».⁶¹⁹ La question du corps qui est au centre de *La Girafe* et de *Truismes*, revient dans le triptyque de Redonnet.

4.5. L'imagination du corps dans le triptyque de Redonnet

Le corps occupe une place signifiante dans les textes de Redonnet. L'évolution, la formation et la prise de conscience, même très limitée, des narratrices passe par des expériences liées au corps. Les premières règles, la défloration, la grossesse et l'accouchement sont quelques exemples de cette mise en relief du corps féminin chez l'auteure. Ainsi, le corps est lié à la mise en valeur stratégique d'un état de « naïveté » chez Redonnet. La « naïveté » des narratrices, qui ont pu préserver leur identité originelle, leur sert d'outil de résistance. Dans son tryptique, Redonnet représente des corps symboliques, aliénés, subordonnés et handicapés. Dans son premier roman, la narratrice

⁶¹⁸ Walter Putnam, « Cultural Displacement in Marie Nimier's *La Girafe* », *Dalhousie French Studies*, pp.69-77, p.72.

⁶¹⁹ Carol J. Murphy, « Marie Nimier au zoo : animalité abjecte dans *La Girafe* », *Contemporary French and Francophone Studies*, pp.563-570, p.569.

est une femme ménopausée ; dans le deuxième, c'est une jeune fille qui n'a pas encore ses règles ; et dans le troisième c'est une jeune femme qui accouche à la fin du roman, acte symbolique de reproduction et d'une création positive. Certains lecteurs⁶²⁰ considèrent l'hôtel de *Splendid Hôtel* comme la métaphore du corps féminin aliéné. Situé au bord du marais, ce milieu évoque une disparition graduelle qui ressemble à celle du corps qui vieillit. L'hôtel, malgré sa situation affreuse, résiste, toutefois, aux éléments naturels comme la pluie, la neige, la chaleur et les fuites d'eau.

L'eau est omniprésente dans le triptyque. Dès le début de *Splendid Hôtel*, la narratrice explique qu'« il faut sans arrêt déboucher les sanitaires. Les papiers se décollent des murs à cause de l'humidité. Le Splendid Hôtel est construit sur une nappe d'eau souterraine ».⁶²¹ Le motif de la liquidité revient constamment dans ce roman. « Il y a eu une fuite [...], un trou dans un tuyau, [...], les sanitaires se bouchent »,⁶²² ou encore : « les chasses d'eau [...] l'écoulement est de plus en plus mauvais malgré mes efforts ».⁶²³ L'hôtel, qui est entièrement en panne, devient une métaphore du corps féminin « totalement déréglé ».⁶²⁴ Cette fuite d'eau est aussi un problème lié à la féminité. Selon Anne Simon, les femmes « [...] sont réputées avoir 'des problèmes de tuyauterie', pour reprendre une expression particulièrement vulgaire et évocatrice des organes génitaux

⁶²⁰ Marie Darrieussecq, Y. Went-Daust et Anne Simon.

⁶²¹ Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, p.9.

⁶²² *Ibid*, p.21.

⁶²³ *Ibid*, p.9,12.

⁶²⁴ Marie Darrieussecq : « Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire », *La Revue des lettres modernes. Mémoire du récit*, 1998, pp. 177–195, p. 178.

féminins, assimilés dans le langage courant à une robinetterie douteuse, à un transit en panne ». ⁶²⁵

Les fuites d'eau ont des rapports directs aux règles des femmes, le sujet qui revient dans *Rose Mélie Rose*. Redonnet commence ce récit en évoquant les premières règles de Mélie. Elle écrit : « À mon réveil, j'ai tout de suite vu le sang sur mes draps. C'est mes premières règles. Elles sont arrivées le jour de mon douzième anniversaire qui est aussi le jour de la mort de Rose [...] C'est sûrement un signe que j'ai mes premières règles le jour de mon douzième anniversaire qui est le jour de la mort de Rose ». ⁶²⁶ Dans son article « Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire », Darrieussecq fait la remarque suivante sur ce passage : « Les règles, ce cycle de sang par lequel commence *Rose Mélie Rose* et qui l'achève de façon fatale sur l'hémorragie de la maternité, les règles sont à l'image de cet éternel retour du destin féminin, puis, à mesure que l'œuvre prend de l'ampleur, du destin humain ». ⁶²⁷ Les narratrices sont propriétaires d'un héritage féminin, d'un don symbolique, qui sera le point de départ de leur destin. Privilège ou fardeau, ces savoirs emblématiques seront nécessaires aux narratrices pour qu'elles se créent une identité. Dans *Rose Mélie Rose*, « l'épreuve n'est plus un combat du corps avec le vide, maternel ou paternel, mais un combat avec les signes de l'autoreprésentation. [...]

⁶²⁵ Anne Simon, « Tota mulier in utero ? Réorientation de la maïeutique chez les romancières contemporaines », *Actes de la journée d'études Voyages intérieurs*, 2004, pp. 32-43, p. 40. (<http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/voyages.pdf>).

⁶²⁶ Marie Redonnet, *Rose Mélie Rose*, p.12.

⁶²⁷ Marie Darrieussecq, « Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire », p.181.

L'épreuve est celle de la créativité, de l'auto-portrait, de la réécriture de sa légende ». ⁶²⁸

Donc, le corps féminin se situe au fondement de la construction identitaire.

4.5.1. Le corps objet et abject

Ce n'est pas seulement l'hôtel qui est en train de disparaître, mais la chair féminine, elle aussi, se voit progressivement détruite. Ada, l'une des sœurs de la narratrice, est une malade éternelle, ce qui est évident de par son apparence et sa peau couverte d'ecchymoses. Ce corps, qui est réduit à sa matérialité, est en proie à la vieillesse et à la faiblesse. Selon la narratrice, Ada « a des bleus sur tout le corps à cause de la mauvaise circulation de son sang. Sa table de nuit est pleine de médicaments ». ⁶²⁹ On retrouve l'imaginaire d'un corps malade, faible et déformé : « Ada se déforme de partout. Elle a un début de goitre [...] Elle n'arrive plus à monter l'escalier. [...] Elle a de l'eau dans les poumons. Ça se comprend qu'elle étouffe. » ⁶³⁰ Ada meurt d'une maladie contingente, après avoir soigné le chef de chantier. L'autre sœur, Adel, qui est une actrice ratée, meurt, elle aussi, un peu plus tard. La narratrice précise : « Adel m'a appelée Ada. Et puis elle est morte. Mes sœurs sont mortes de la même maladie. [...] J'ai couché Ada à côté d'Adel. » ⁶³¹ Adel a des rapports sexuels avec des clients de l'hôtel. Elle est exploitée par les clients. Selon Lidia Cotea, le corps d'Adel est « un corps déconstruit [et] [...] pour autrui ». ⁶³² Ces relations sexuelles avec les clients font de l'hôtel une sorte de « maison

⁶²⁸ Anne-Marie Picard. « Dans le paysage, une figure... presque féminine : le triptyque de Marie Redonnet », *Australian Journal of French Studies*, p.232.

⁶²⁹ *Ibid*, p.10.

⁶³⁰ *Ibid*, p.62-68.

⁶³¹ *Ibid*, p.107.

⁶³² Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence*, p.82.

close »⁶³³ et des clients de l'hôtel les clients d'Adel. Attaché à l'idée de la sexualité et de la corporalité, Le Splendid Hôtel ressemble donc au dancing et à la maison de Nem dans le deuxième et le troisième roman du triptyque.

Ce roman dévoile un corps vieux, sans pudeur et abject. Comme la narratrice l'explique, quand la nuit tombe, Adel « s'enferme dans sa chambre pour se préparer. Elle flotte dans ses robes. On aperçoit sa poitrine maigre qui commence à s'affaisser. Elle est sans pudeur. Je ne peux pas m'empêcher de la regarder. Ça l'irrite. Quand elle va se coucher, il y a toujours un des hommes qui la suit dans sa chambre ».⁶³⁴ Le corps abject d'Adel, comme celui de la narratrice de *Truismes*, devient une propriété publique que les hommes peuvent consommer et abandonner.

La narratrice affirme l'abaissement de la femme à l'état de marchandise de la manière suivante : « Le prospecteur qui dormait avec Adel a regagné sa chambre. Adel a maigri. Elle paraît plus vieille tout à coup, ses rides ressortent. À mon avis, le prospecteur s'est lassé d'elle. [...] On dirait que ça l'a affectée, cet abandon du prospecteur ».⁶³⁵ Le délaissement du prospecteur confirme l'idée que la femme, dans la culture machiste, n'est qu'un objet de consommation et un non-être. L'épuisement progressif du corps renforce l'idée de la femme-corps, d'une chair qui corrompt et va vers le néant. Redonnet souligne l'importance de cet élément en faisant appel à l'écriture nihiliste de Beckett. En même temps, elle s'éloigne de l'idée de la mort et de la dégradation qui existent dans la trilogie de Beckett par l'idée de la naissance de la nouvelle génération à la fin de son triptyque.

⁶³³ *Ibid*, p.102.

⁶³⁴ Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, p.18-19.

⁶³⁵ *Ibid*, p.36.

L'idée du corps revient encore une fois dans *Forever Valley*. Cette fois-ci, la prostitution est plus visible que dans le premier volet du triptyque. La narratrice, sous l'éducation de Massi, son « employeuse » ainsi que sa « protectrice » et la veuve du maire, devient prostituée. Massi, qui a changé l'ancienne mairie en dancing⁶³⁶ après la mort de son mari, marchande le corps des jeunes filles. Les vêtements et les produits de beauté sont venus à l'aide de la narratrice pour qu'elle puisse se conformer aux normes acceptables définies par le désir masculin, ce qui renforce le statut d'objet de la femme. La satisfaction des désirs masculins est le but de leur « travail ». Cet état de fait n'est pas remis en question ou critiqué par la narratrice. Elle, qui n'a que douze ans, y trouve un certain plaisir sans indiquer aucune abjection à cause de sa naïveté. « [É]levée dans l'ignorance »,⁶³⁷ elle permet aux autres de décider son destin. Dans son travail au dancing, imposé par le père et par Massi, l'important est le contentement des clients et de sa patronne, Massi. Elle se voit comme un objet sexuel à cause de son éducation, reçue par Massi, et se vend. Mais en se rendant compte de ses capacités, elle commence son projet personnel, plutôt symbolique – une recherche des morts du jardin – ce qui suscite la colère, les reproches et la jalousie des autres. Ce projet est une exploration du passé. Redonnet essaie de montrer que les femmes sont aliénées de leur corps comme les ouvriers sont aliénés des fruits de leur travail selon Marx. L'échange des forces physiques et du temps du prolétariat contre de l'argent dans le système capitaliste est remplacé par l'échange du corps féminin contre de l'argent dans le système patriarcal. C'est un échange économique entre l'opprimée et l'opresseur, entre deux classes dans une société

⁶³⁶ Le dancing est une image de la prostitution cachée dans ce roman.

⁶³⁷ Marie Redonnet, *Forever Valley*, p.25.

organisée autour de l'exercice de ce pouvoir. Le corps est instrumentalisé et symboliquement volé par la patronne et implicitement par le père. En refusant de permettre à la narratrice d'avoir des relations personnelles avec aucun des clients, Massi fait d'elle un objet d'échange. Le corps-objet de la narratrice peut se libérer de ce statut par la disparition de son oppresseur. À cet égard, la figure de l'autorité masculine, le père, perd sa capacité de mouvement et devient paralysé. Il rappelle les anti-héros de Beckett tels que Malone, Hamm et Macmann. La représentation de ce corps abject constitue une vengeance symbolique de la part de l'auteure par rapport à la tradition masculine.

Dans *Rose Mélie Rose*, la narratrice, qui est une jeune fille, ne met pas en cause non plus son expérience sexuelle avec le chauffeur de camion. Elle ne la considère pas comme un abus et y trouve un certain plaisir comme la narratrice de *Forever Valley* au dancing. Mélie nous raconte sa relation sexuelle avec Pim, un jeune marin dans le Continental :

Pim m'a mordue au cou et il a enfoncé ses ongles dans mon ventre. [...] J'ai poussé un petit cri. Pim m'a mis la main sur la bouche. Il ne faut pas crier dans les toilettes du Continental, ça ne se fait pas. Quand on a eu fini d'avoir du plaisir, Pim m'a dit que j'avais un beau derrière. Maintenant je suis encore plus une vraie jeune fille depuis que Pim m'a prise par-derrière à genoux sur le rebord de la cuvette. J'aime bien descendre aux toilettes pour dames avec Pim.⁶³⁸

Dans cet épisode, bien que la narratrice avoue trouver du plaisir dans ces rencontres avec Pim au Continental, on est témoin d'une certaine violence sexuelle qu'il inflige dans ces rencontres. Mlle Marthe, un autre personnage du roman, finit par être une victime d'un meurtre sexuel au « Bastringue ». Les violences symboliques indiquées par l'auteure

⁶³⁸ Marie Redonnet, *Rose Mélie Rose*, p.61.

révèlent l'utilisation du corps féminin pour la satisfaction des désirs masculins. Le corps féminin dans les écrits de Redonnet est considéré comme aliéné, violenté, exploité et abandonné.

En tant qu'élément primordial, le corps de Mélie, comme celui d'autres narratrices, est au centre du roman : ses premières règles, sa première relation sexuelle et son plaisir, sa défloration et son accouchement. Ce corps devient parfois comme une lourdeur pour la narratrice : « Les règles, c'est douloureux et inconfortable, encore plus quand on a une longue marche devant soi. »⁶³⁹ Après la naissance de la deuxième Rose, Mélie sent son corps, encore une fois, lourd et souffrant : « Je ne sens plus mes jambes, je ne sens même plus mon corps. [...] le sang continue de couler [...] ». ⁶⁴⁰ L'abjection du corps féminin est soulignée par Redonnet à la fin du roman. Le corps se place au centre de la problématique identitaire.

4.5.2. Le corps sujet

Redonnet tente de faire du corps de la femme un corps sujet plutôt qu'un objet, en le reconstruisant, afin qu'il puisse devenir un moyen d'exprimer une autre identité féminine. En créant une liaison intime entre la narratrice de *Forever Valley* et Bob, et aussi entre Mélie et Yem, Redonnet refuse d'accepter le cliché du corps selon l'idéologie masculine comme « organe de la jouissance immédiate ». ⁶⁴¹ En renversant les rôles traditionnels dans ces couples, Redonnet montre que c'est sa narratrice, Mélie, qui a

⁶³⁹ *Ibid*, p.16.

⁶⁴⁰ *Ibid*, p.135.

⁶⁴¹ Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence*, p.127.

profité du chauffeur pour obtenir une expérience et une formation qui lui manquaient. Mélie avoue : « [...] je ne suis plus vierge. Rose ne m'a jamais dit que je devais rester vierge. [...] ici, je ne suis plus à l'Ermitage, mais à Oat. Et maintenant que j'ai eu mes premières règles et que je ne suis plus vierge, je suis une jeune fille ». ⁶⁴² L'auteure fait sortir la narratrice du mythe de la féminité et de la tradition littéraire de l'héroïne passive en refusant le rôle de la femme-victime. Ayant une importance didactique, la sexualité vient à l'aide de Mélie, lui permettant de mieux se comprendre et de se construire une identité en rupture avec la pensée traditionnelle.

La destruction du stéréotype de la soumission féminine continue dans les passages de *Rose Mélie Rose* concernant les rapports sexuels de la narratrice avec Pim. Sarrey-Strack l'affirme : « Même dans le rapport asymétrique dans lequel elle se trouve [comme un objet], son plaisir indique qu'elle se fait complice de la situation [d'une façon implicite] ». ⁶⁴³ Le vocabulaire utilisé par la narratrice montre qu'elle veut avoir le contrôle sur sa relation avec Pim. Elle indique que c'est « [Pim] qui [l]'a suivie dans les toilettes ». ⁶⁴⁴ Mélie rompt avec Pim car elle veut un rapport plus profond que le plaisir sexuel. Elle veut « [...] être avec Pim », ⁶⁴⁵ tandis que Pim la voit comme un corps à posséder. C'est une étape nécessaire pour libérer le corps féminin du statut d'objet du plaisir immédiat. La relation intime de la narratrice avec Yem, un jeune pêcheur, leur projet de se marier et de construire une maison, montre le désir de créer une famille. Cette intention peut libérer la femme du regard masculin qui voit le corps féminin en tant

⁶⁴² Marie Redonnet, *Rose Mélie Rose*, pp. 21-23.

⁶⁴³ Colette Sarrey-Strack, *Fiction contemporaines au féminin*, p.159.

⁶⁴⁴ Marie Redonnet, *Rose Mélie Rose*, p.60.

⁶⁴⁵ *Ibid*, p.75.

qu'objet du plaisir immédiat. La femme, chez Redonnet, malgré son statut de victime, devient agente en imposant ses propres choix. La liberté sexuelle libère le corps féminin des tabous. Les femmes choisissent de séduire, de se vendre ou d'établir une relation amoureuse. Cela montre une agentivité chez les narratrices.

Pour conclure, l'expression et l'emploi du corps matériel hors des normes établies dans ces romans au féminin troublent les perspectives masculines conservatrices. Le corps grotesque établit une critique du système patriarcal. Par l'ironie et l'exagération, il fait comprendre la réalité de l'oppression de la femme. Dans la tradition réaliste et post-moderne, le corps de la femme est présenté comme objet à utiliser et à abandonner. Sa destinée a toujours été d'être un objet de consommation sous le regard et le contrôle de l'homme. Le personnage de Balzac Julie d'Aiglemont critique le stéréotype femme-corps, expliquant que les femmes n'ont qu'un faux choix: « une prostitution publique et la honte, une prostitution secrète et le malheur. »⁶⁴⁶

Aliénée d'elle-même et de son milieu social, la femme, au départ, perd le statut humain et son identité dans *Truismes* et dans le triptyque de Redonnet. C'est seulement son corps et sa matérialité qui ont de la valeur selon l'idéologie masculine et pas sa capacité mentale et ses connaissances. Redonnet, en créant une identité dynamique pour sa narratrice et en valorisant ses projets personnels, essaie de libérer sa protagoniste du cliché femme-corps. Les deux auteures se servent du corps grotesque comme une figure de résistance stratégique. En cela, le corps grotesque joue un rôle critique semblable au rôle joué par la figure de la femme naïve, telle qu'elle est revue par les auteures du corpus

⁶⁴⁶ Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, p.119.

à l'étude. Comme sa naïveté foncière, le corps grotesque sert de bouclier et d'affirmation identitaire dans ces romans. Le corps grotesque, comme la naïveté, protège la narratrice des influences qui pourraient la déformer. En même temps, suivant la logique de l'essentialisme stratégique, il permet à la femme d'afficher une identité forte.

Dans l'un de ses entretiens, Darrieussecq affirme qu'elle met « [le] corps [de la femme] dans un corps plus grand qui est la société. [...], [c'est] un jeu de miroirs entre ce corps qui se déformait et une société qui se déformait à son tour, plutôt qu'une volonté consciente de satire sociale ». ⁶⁴⁷ Selon Darrieussecq, la littérature lui permet d'explorer la place du corps féminin d'une manière profonde dans *Truismes*. Elle crée une métamorphose progressive du corps de la narratrice en truie. Darrieussecq veut que les lecteurs, surtout les femmes, s'échappent des « truismes » des discours politiques et sociaux ambiants et découvrent la vérité cachée sous la façade trompeuse de l'idéologie capitaliste et machiste. Darrieussecq, en profitant de sa puissance d'imagination, nous donne une nouvelle perspective sur le corps féminin. Ce corps, qui n'est plus désirable et acceptable, en s'échappant des normes, offre l'espoir d'une nouvelle transformation du rapport au corps féminin. Les mondes carnavalesques et grotesques créés par ces auteures donnent l'occasion aux narratrices de s'éloigner des règles déjà établies par la pensée machiste. Elles se font entendre comme des sujets parlants après avoir refusé le statut d'objet.

⁶⁴⁷ Rencontre avec Marie Darrieussecq, à l'occasion de la parution de *Truismes*, (1998).
<http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034522.htm>

Conclusion : La venue à la lucidité : la femme écrit

L'écriture c'est à la fois le trop haut, le trop grand pour toi, c'est réservé aux grands, c'est-à-dire aux « grands hommes » ; c'est la bêtise.

Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, p.39.

Dans cette thèse, nous avons pu explorer les stratégies de résistance par lesquelles trois romancières de la France d'après-guerre ont réussi à transformer le roman en reprenant le stéréotype de la femme naïve afin de donner une autre signification à cette figure. En faisant appel à la stratégie rhétorique de l'ironie et aux genres subversifs de la parodie et de la satire (dans le cas de Redonnet et de Darrieussecq), elles ont trouvé le moyen de répondre au problème de l'aliénation dont leurs héroïnes-narratrices souffrent.

Plutôt que de suivre l'exemple fourni par Cixous et Irigaray, qui poussaient les femmes à inventer de nouveaux types d'écriture afin de faire entendre la voix *différente* de la femme, nous avons vu que Rochefort, Redonnet et Darrieussecq ont choisi une autre voie : celle de la reprise ironique d'une image traditionnelle du personnage féminin. Pour accomplir leur déconstruction de l'image de la femme naïve, elles ont eu recours à un geste fort d'essentialisme stratégique. Comme l'image de la roche « naïve » qui n'a pas subi d'altération, les narratrices-protagonistes des six romans étudiés en profondeur dans cette thèse ont pu maintenir leur conscience et leur être originels malgré l'influence si lourde de l'idéologie patriarcale. Paul Smith affirme que l'essentialisme, employé de façon stratégique, peut agir comme élément clé d'un « discours de résistance ».⁶⁴⁸ Diana

⁶⁴⁸ Paul Smith, cité par Diana Fuss, p. xii.

Fuss note que l'essentialisme stratégique “*can (...) operate as a deconstructionist strategy*”.⁶⁴⁹ C'est le cas dans le corpus au centre de cette thèse. La naïveté est particulièrement intéressante à étudier dans ce contexte déconstructionniste. De défaut ou pur synonyme de « bêtise », elle est passée dans les six romans que nous avons analysés au statut de signe de résistance. En effet, c'est surtout grâce à leur naïveté que les narratrices de Redonnet et de Darriussecq sont arrivées à la lucidité et à l'agentivité. Les deux narratrices de Rochefort sont moins naïves que celles des deux autres romancières. À travers elles, Rochefort nous présente une illustration des choix disponibles aux femmes dominées par un homme misogyne (Renaud) ou autoritaire (Philippe) : soit elle peut continuer à se laisser (mal) mener par l'homme (c'est le cas de Geneviève) ; soit, elle peut se décider à quitter cet homme, comme le fait Céline.

Bien que la tradition littéraire nous ait transmis l'image du silence et de l'aliénation des personnages féminins naïfs et passifs, l'éclatement de ce « silence piégé »⁶⁵⁰ et la venue à la lucidité d'un grand nombre de protagonistes féminins sont des événements majeurs de la littérature de la deuxième moitié du vingtième siècle. À cet égard, cette thèse nous a permis d'explorer ce phénomène en remettant en question la naïveté prêtée à la femme ainsi que d'autres stéréotypes littéraires genrés. On a entendu la voix de protagonistes qui ont vécu cette aliénation, puis qui sont arrivées à se libérer, jusqu'à un certain point, du statut de victime. La femme marquée dans la tradition littéraire par une identité dépendant de sa relation à des hommes doit se demander quelles sont les sources de cette aliénation et quels sont les moyens d'en sortir. Nous avons

⁶⁴⁹ Diana Fuss, *Essentially Speaking*, p.19.

⁶⁵⁰ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, p.47.

remarqué d'ailleurs qu'au sein de leur production littéraire, les auteures de notre corpus veulent représenter la réalité de leur situation en tant que classe opprimée.

Dans ce travail, nous avons mené une étude de l'évolution des protagonistes féminins dans les romans de notre corpus. Nous avons examiné la transformation de la femme naïve et objet en femme agente et sujet dans la littérature française de la deuxième moitié du vingtième siècle et à l'aube du vingt-et-unième siècle. Les efforts effectués par les personnages féminins narratrices de Rochefort, de Redonnet et de Darrieussecq les mènent peu à peu à la lucidité et ainsi, à une nouvelle identité. Dans les œuvres retenues, nous avons identifié les sources des malheurs de la femme : son manque de formation et l'exercice du pouvoir de la classe dominante, celle des hommes. Pour s'intégrer pleinement au monde, la narratrice avait besoin de repenser son identité et sa représentation en tant qu'individu indépendant.

Dans les écrits des femmes, on peut affirmer que la question identitaire est inséparable de la question langagière. D'une manière générale, leurs textes se rejoignent par le désir d'alerter la lectrice ou le lecteur au sujet de la situation critique de la femme et de faire entendre la voix étouffée de celle-ci. C'est pourquoi les auteures présentent des attitudes et des comportements de résistance qui pourraient servir de modèle pour détruire les clichés patriarcaux concernant l'image et le destin féminins. En raison de sa portée sociale, un texte féministe constitue, la plupart du temps, un geste politique. Pour les auteures dont l'œuvre est étudiée ici, et pour leurs narratrices, écrire est une façon de se dire et de s'inventer afin de se repositionner dans la tradition littéraire française. Autrement dit, l'écriture, en tant que stratégie, permet aux femmes d'émerger du silence,

de l'aliénation et de la naïveté. L'acte d'écrire, qui a toujours été subversif pour les femmes, est une manière de sortir des clichés imposés à la moitié de la population et de contester des comportements préétablis, comme la naïveté, en créant d'autres, comme l'agentivité et la lucidité. Les femmes ont alors la possibilité d'arriver à dépasser les stéréotypes dont elles ont hérité.

Pour suivre le développement de cette démarche dans le cadre du roman français d'après-guerre, cette thèse s'est appuyée sur les différentes approches employées par des critiques et des auteures féministes pour transformer une tradition littéraire dans laquelle la perspective de la femme manquait, ainsi que pour promouvoir la prise de parole des femmes. D'une part, certaines, comme Monique Wittig, pensent qu'on a besoin de se lancer dans une révolution littéraire, c'est-à-dire une table rase suivi d'un renouvellement complet d'un genre littéraire. En insistant sur l'absence des femmes dans la littérature, Wittig cherche à leur donner une présence. Elle écrit dans son roman expérimental *Les Guérillères* : « LACUNES LACUNES LACUNES/CONTRE TEXTES/CONTRE SENS/CE QUI EST À ÉCRIRE VIOLENCE/HORS TEXTE ».⁶⁵¹ En nous rappelant cette absence, Wittig insiste sur le caractère idéologique de ce manque. Cette perspective nouvelle et radicale est fortifiée par l'emploi systématique du pronom « elles » pour désigner les personnages des *Guérillères*. Comme Catherine Écarnot l'affirme, cette transgression langagière expose « une gloire inconnue à la troisième personne du féminin pluriel ».⁶⁵² L'utilisation de l'anaphore « elles disent que » dans *Les Guérillères* renforce

⁶⁵¹ Monique Wittig, *Les Guérillères*, p.205.

⁶⁵² Catherine Écarnot, « *Les Guérillères* et le féminin pluriel », *L'écriture de Monique Wittig – À la couleur de Sappho*, pp.45-67, p.51.

la prise de parole collective de la femme. Wittig cherche donc à employer la langue d'une manière transgressive.

En même temps, d'autres auteures, comme celles de notre corpus, croient plutôt qu'il serait possible de changer une tradition littéraire de façon subtile et subversive, en la réorientant. Simone de Beauvoir et Christiane Rochefort tentent toutes deux de transformer l'image de la femme d'une manière subversive en employant le cadre du roman réaliste. Elles éloignent leurs narratrices peu à peu des clichés sexistes et du statut d'aliénée et de naïve. Une de ces héroïnes, Céline Rhodes, déclare directement son refus de se soumettre à l'ordre patriarcal et à l'oppression masculine. En refusant d'accepter le sort préétabli donné dans ce système, ces auteures espèrent ouvrir un chemin vers la destruction de l'image de la femme passive et ignorante omniprésente dans la tradition du roman français, que nous avons présentée au premier chapitre.

D'autres auteures comme Marie Redonnet et Marie Darrieussecq, en choisissant de travailler dans le cadre du roman postmoderne, travaillent, elles aussi, à promouvoir une nouvelle inscription du féminin. Pour le faire, ces romancières orientent leurs narratrices naïves dans une autre direction pour qu'elles ne soient plus victimes. En utilisant la parodie et la satire, ces auteures dévoilent la vision hiérarchique imposée à cette classe inférieure de la société, celle des femmes, ainsi que leur résistance symbolique. La situation aliénée de l'héroïne s'améliore progressivement durant les romans de Redonnet et de Darrieussecq. Par exemple, la narratrice naïve et sans identité précise du premier volet du triptyque de Redonnet est remplacée par une narratrice plus lucide avec une identité stable à la fin du troisième roman. Redonnet tente de « pervertir

la rhétorique habituelle qui caractérise [le conte de fées]. Car [ce dernier], qui fut et est aussi pratiqué et transmis par des hommes, est également tributaire du social. Les situations et les rôles, [...], ne présentent [...] pas [...] le schéma patriarcal bien connu du ‘héros-quêteur’ entreprenant et de la princesse passive enlevée, recherchée et épousée ». ⁶⁵³ Ce que Redonnet accomplit, c’est le renversement des valeurs de la tradition du roman. C’est le même processus avec la narratrice de *Truismes* qui, après avoir subi de nombreuses d’aliénations, arrive à s’échapper de l’ordre établi par ce système d’oppression. Selon Isabelle Favre, « l’inscription habile et inattendue des différentes formes de l’excès contribue [...] effectivement à l’agencement du désordre contemporain ». ⁶⁵⁴ Darrieussecq ainsi que Redonnet, chacune à sa propre manière, critiquent la situation actuelle des femmes. C’est ainsi qu’elles peuvent changer la tradition de l’intérieur.

C’est donc l’écriture qui permet aux personnages féminins de notre corpus de déjouer leur naïveté, ceci de deux manières : en revendiquant une position de pouvoir et l’indépendance qui caractérise l’homme (la tradition réaliste) et en déconstruisant le concept de la naïveté pour y récupérer l’idée de « préalable » et de « non-altéré » (la tradition poststructuraliste du *French feminism*). La question de l’altérité féminine se trouve au centre de ces romans en tant qu’interrogation principale. L’évolution du personnage féminin en découle. Au fur et à mesure que l’aliénation féminine est remplacée par l’agentivité relative dans ces romans, les personnages féminins sortent de leur statut de « l’autre » ou du « deuxième sexe ». En brisant les chaînes, la femme naïve,

⁶⁵³ Yvette Went-Daoust, « Écrire le conte de fées : l’œuvre de Marie Redonnet », p.387.

⁶⁵⁴ Isabelle Favre, « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide », p.175.

passive et marginale du débuts des romans devient agente et autonome à la fin. C'est ainsi que l'écriture donne du sens au monde. En s'appuyant sur l'esthétique réaliste, certaines auteures placent leurs héroïnes face à l'autorité masculine – celle du mari ou celle de l'amant. Dans *Les Stances à Sophie*, les fondements de l'autorité masculine tremblent par l'appropriation du pouvoir et de l'autonomie par les femmes, ce qui peut servir d'avertissement de la fin de l'empire de cette classe dominante. Force est de constater, en même temps, que les contes et fables postmodernes peuvent, eux aussi, servir de catalyseur de la réinvention de l'identité féminine. L'utilisation des contes de fées chez Redonnet et des stéréotypes figés comme le culte de la beauté chez Darrieussecq sont des éléments clés de la stratégie de résistance à l'esthétique patriarcale. Redonnet a subverti la forme littéraire du conte par l'application de « cette déconstruction [comme] le sujet principal de son livre ». ⁶⁵⁵ Darrieussecq, elle aussi, en brisant les normes sociales, fait sortir sa narratrice de l'empire des images. Le discours féminin devient un contre-discours dans le domaine littéraire dominé par les hommes.

Le premier chapitre nous a permis d'établir l'idée du genre sexuel en tant que classe sociale et l'importance de la destruction de cette hiérarchie au sein de la société. À la base de notre recherche, nous avons placé les théories littéraires féministes et marxistes afin de nous guider dans l'analyse des textes de notre corpus. Ce cadre théorique s'appuie sur l'application de la théorie de Marx dans un contexte social et les théories de Beauvoir et de Wittig dans un contexte littéraire. L'aliénation de la femme trouve ses racines dans la division en classes et, par conséquent, dans sa mise à l'écart du pouvoir. En s'appuyant

⁶⁵⁵ Yvette Went-Daoust, « Écrire le conte de fées : l'œuvre de Marie Redonnet », p.387.

sur une analyse approfondie de l'esthétique réaliste et postmoderne, nous avons fait voir l'aliénation féminine comme une donnée principale de la culture patriarcale. Ce chapitre nous a permis d'identifier des notions fondamentales pour mener à bien notre étude, notamment celle de l'aliénation, de l'agentivité et des jeux littéraires principaux de l'esthétique réaliste et postmoderne.

Le deuxième chapitre a montré les façons dont les trois auteures de notre corpus ont employé l'ironie, l'humour, la parodie et la satire pour critiquer l'aliénation de la femme et pour montrer l'évolution des protagonistes, qui arrivent à une agentivité relative en se distanciant du regard masculin. Dans ce chapitre, notre étude a porté sur deux romans réalistes de Rochefort, *Le Repos du guerrier* (1958) et *Les Stances à Sophie* (1963), et sur plusieurs romans postmodernes : le triptyque de Redonnet (*Splendid Hôtel* [1986], *Forever Valley* [1986] et *Rose Mélie Rose* [1987]), et *Truismes* (1996) de Darrieussecq. Chez les trois auteures, ces procédés littéraires ont permis de subvertir les clichés sexistes et de faire entendre la voix étouffée de la femme. En abordant la question de la voix des femmes, ces auteures élaborent une critique de la culture patriarcale. Leurs textes ont évoqué des clichés afin de se moquer de la société dominée par des hommes. En nous faisant rire, leurs écrits peuvent promouvoir la transformation constante de l'identité féminine. Le ton ironique des récits donne l'opportunité aux narratrices de déclarer ce qu'elles ne peuvent pas dire directement. C'est grâce à l'emploi de l'ironie et de l'humour que la critique sociale, culturelle et politique de l'auteure pourra influencer notre vision du monde.

Dans le troisième chapitre, nous avons étudié la femme naïve en tant que représentation type du personnage féminin dans la tradition littéraire française. En dépassant la condition de victime, nos héroïnes ne restent plus dans le cadre imposé par la classe dominante. Nous avons examiné la marginalisation de la femme, le silence qui lui a été imposé, la rupture avec le discours du maître, la reprise de la parole et l'emploi de l'écriture pour se dire en tant que formes de résistance. À cet égard, l'interprétation différente des mêmes mots et l'emploi dissemblable de la langue selon le genre sexuel sont analysées par Claudine Herrmann dans l'introduction aux *Voleuses de langue*. C'est la naïveté et la formation traditionnelle de la femme qui « tend à lui enlever le sens du langage, à la rendre muette au figuré et parallèlement bavarde au propre, à la priver de l'arme 'naturelle' de l'espèce humaine qui n'a à sa disposition ni griffes ni bec, pour la convaincre ensuite qu'elle est faible et ne peut survivre qu'au prix d'une soumission ». ⁶⁵⁶ La femme, qui est privée de voix, a été seulement autorisée à « jouer le rôle d'une actrice qui répète des phrases dont aucune n'a été inventée par elle ». ⁶⁵⁷ Pour s'exprimer, la femme doit trouver sa propre voix en s'échappant du discours masculin, d'« un langage d'hommes, aliénant par définition ». ⁶⁵⁸

Le quatrième chapitre a été consacré à l'étude de la représentation du corps de la femme chez Redonnet et Darrieussecq. Leurs œuvres mettent en valeur le rapport entre le corps, l'agentivité féminine et la reconstruction identitaire chez la femme. Le retour au corps donne cette opportunité aux femmes de s'exprimer. Le corps féminin a

⁶⁵⁶ Claudine Herrmann, *Les voleuses de langue*, p.19.

⁶⁵⁷ *Ibid*, p.18.

⁶⁵⁸ *Ibid*, p.29.

généralement été représenté par les hommes comme un objet de désir offert au regard masculin. Les femmes ont été séparées de leur corps par la façon dont leur sexualité a été conçue de l'extérieur, par les hommes. Cixous insiste : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles sont éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps ».⁶⁵⁹ Elle voit un rapport immédiat entre l'écriture et le corps féminin : « Écrire, acte qui non seulement 'réalisera' le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendent accès à ses propres forces ».⁶⁶⁰ À l'opposé de Cixous et d'Irigaray qui célèbrent le corps féminin, les auteures de notre corpus l'ont représenté d'une façon plutôt grotesque. L'emploi des images grotesques du corps est une autre stratégie appliquée par les auteures pour libérer ces héroïnes de l'empire des images, du mythe de la beauté et du regard sexuel imposé à la femme.

La plupart des romans de notre corpus mettent en scène l'acte d'écrire comme un geste métaphorique lié à l'affirmation de soi ; l'écriture, en tant qu'acte de découverte devient un moyen de communication puissant. Pourquoi les narratrices des romans étudiés ont-elles fini par écrire? C'est parce que l'acte même d'écrire est « un moyen important de communication »⁶⁶¹ et de contestation de la part des femmes, face au silence imposé par le système patriarcal. L'accès à l'écriture est une façon de se dire et d'atteindre l'agentivité féminine. Pour n'en tirer que quelques exemples de notre corpus, nous évoquerons l'acte d'écrire un dictionnaire qu'entreprend Céline, l'héroïne des

⁶⁵⁹ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p.37.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.45.

⁶⁶¹ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* » : *l'écriture minimaliste de Minuit, Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, p.94.

Stances à Sophie ; ou les noms écrits au néon de l'hôtel et gravés sur les tombes des sœurs de la narratrice de *Splendid Hôtel* ; ou l'importance des alphabets et des notes écrites au dos des photos dans *Rose Mélie Rose* ; ou « l'écriture de cochon » de la narratrice de *Truismes*.

Bien des possibilités de renouvellement sont offertes aux protagonistes femmes de notre corpus par l'écriture. Dans *Les Stances à Sophie*, l'écriture d'un dictionnaire et d'une lettre à Philippe aide la narratrice à quitter le système oppressant du patriarcat. Les narratrices qui ne peuvent ni lire ni écrire dans les deux premiers romans du triptyque de Redonnet donnent leur place à Mélie, qui apprend le nouvel alphabet dans le dernier roman. La narratrice de *Truismes*, malgré son écriture de cochon maladroite, arrive à écrire. L'agentivité féminine se manifeste à travers l'écriture chez ces auteures. L'écriture donne aux femmes un espace de liberté qui “ *will always surpass the discourse that rules the phallogentric system* ”.⁶⁶² La recreation de l'écriture accorde aux femmes la possibilité de « commencer à parler »⁶⁶³ et de s'écrire en se positionnant en tant que sujet universel. La femme, loin d'être un objet et une figure anonyme dans le discours masculin, peut ainsi devenir le sujet de son propre discours et de sa propre histoire. L'écriture devient ainsi une métaphore de la connaissance de soi-même et de la venue à la lucidité.

⁶⁶² Nancy Kline, « Translator's Introduction », *The Tongue Snatchers*, viii.

⁶⁶³ Hélène Cixous, *Sorties*, p.126.

Bibliographie

Ahearn, Laura M., « Language and Agency », *Annual Review of Anthrology*, 2001, n.30, pp.109-37.

Ahearn, Laura M., *Living Language : An Introduction to Linguistic Anthropology*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.

Albérès, R.-M., *Le comique et l'ironie*, Paris, Librairie Hachette, 1973.

Amossy, Ruth et al., *Balzac, La femme de trente ans : « Une vivante énigme » : actes du colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1993*, Paris, Sedes, 1993.

Andonian, Cathleen Culotta dir., *The Critical Response to Samuel Beckett*, Westport, Greenwood Press, 1998.

Anonyme, *Le Bréviaire du Carabin*, Paris, Elsevier Masson, 2013.

Ardener, Edwin, « Belief and the Problem of Women » dans Shirely Ardener, dir., *Perceiving Women*, New York, Wiley, 1975, pp.1-17.

Arlette, Michel, *Le mariage chez Honoré de Balzac, amour et féminisme*, Paris, Les belles lettres, 1978.

Aubier, Dominique, « Christiane Rochefort : *Le Repos du guerrier* », *Esprit*, no.270, février 1959, p.372-375.

Bacchilega, Cristina, *Postmodern Fairy Tales : Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

Badinter, Élisabeth, *XY De l'identité masculine*, Paris, Le livre de poche, 1992.

Badir, Semir, « Le roman minimaliste », F.N.R.S, Université de Liège, mai 1998.
https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/170734/1/98%20Badir_Minuit.pdf

Bakan, Abigail « Marxisme et féminisme, une dissonance épistémologique », www.revueperiode.net/marxisme-et-feminisme-une-dissonance-epistemologique/

Bakhtin, Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel. Paris, Gallimard, 1970.

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1968.

Balzac, Honoré de, *Œuvre complètes de H.de Balzac [1885]*, Paris, Gallimard, 1976,

Bibliothèque de la Pléiade

https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_H._de_Balzac

Balzac, Honoré de, « Avant-propos », *La Comédie humaine*, Gallimard, 1969.

Balzac, Honoré de, *La Femme de trente ans*, Paris, Gallimard, 1977.

Balzac, Honoré de, *Physiologie du mariage*, Paris, Gallimard, 1987.

Balzac, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, Éd. Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, 1990.

Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Gallimard, 2004.

Bancaud- Maenen, Florence, *Le roman de formation au dix-huitième siècle en Europe*, Paris, Nathan, 1998.

Barbérís, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, V.11, N.1, pp.84-89.

Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Manteia*, 1968, pp. 61-67.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Barthes, Roland, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Baudin, Henri, « A distance irrespectueuse, la parodie », dans *Humoresques : l'humour d'expression française : actes du colloque international, Paris, 27-30 juin 1988*, Nice, Z'édicions, 1990, pp.46-53.

Baudrillard, Jean, *La Société de Consommation, Ses mythes ses structures*, Paris, S.G.P.P, 1970.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Beasley, Faith E. et Jensen, Katharine Ann, *Approches to Teaching Lafayette's The Princess of Clèves*, New York, The Modern Language Association of America, 1998.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

Beauvoir, Simone de, *Les Belles images*, Paris, Gallimard, 1966.

Beauvoir, Simone de, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972.

Becker, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.

Becker, George Joseph, *Realism in Modern Literature*, New York, Ungar, 1980.

Becker-Leckrone, Megan, *Julia Kristeva and Literary Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Becker, Lucille Frackman, *Twentieth-century French Women Novelists*, Boston, Twayne, 1989.

Beckett, Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

Beckett, Samuel, *En attendant Godot : pièce en deux actes*, Paris, Minuit 1952.

Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

Beckett, Samuel, *Oh les beaux jours : pièces en deux actes*, Paris, Minuit, 1963.

Beckett, Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1970.

Becky, Miller et Holmes, Martha, « Entretien », décembre 2001. *Site Marie Darrieussecq*
<http://www.Uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/entretien2001.html>

Ben-Zvi, Linda, dir., *Women in Beckett : Performance and Critical Perspectives*, Urbana, University of Chicago Press, 1990.

Benston, Margaret, « The Political Economy of Woman's Liberation », *Monthly Review*, vol.21, no.7, décembre 1969, pp.13-27.

Bérard, Victor, *La Résurrection d'Homère*, Paris, Grasset, 1930.

Bernal, Olga, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969.

Bertho, Sophie, « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, 1993, n.92, pp.90-97.

Bertrand, Marc, « *Les Belles images* ou la tentation de l'indifférence », *Simone de Beauvoir studies*, Vol. 9, 1992, pp.49-54.

Blanckeman, Bruno, *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

Blanckeman, Bruno, *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions*,

mythologies, Paris, Prétexte, 2004.

Bloom, Harold, *George Orwell's Animal Farm : Bloom's Modern Critical Interpretations*, New York, Bloom Literary Criticism, 2009.

Borges, Jorge, *Labyrinths : Selected Stories & Other Writings*, New York, New Directions, 1964.

Bossong, Georg , « Le marquage différentiel de l'objet dans les langues d'Europe », dans Feuillet, Jack (éd.), *Actance et valence dans les langues de l'Europe*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1998, pp. 193-258.

Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Braziel, Jana Evans et LeBesco Kathleen, *Bodies Out of Bounds : Fatness and Transgression*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Brix, Michel, « Pour un réexamen des cadres de l'histoire littéraire du XIXe siècle : l'opposition romantisme/réalisme », *Studi francesi*, Vol.45, 2001, pp. 268-283.

Burke, Carolyn, « Irigaray Through the Looking Glass », *Feminist Studies*, Vol.7, no.2, 1981, pp.288-306.

Burke, Ruth E., *The Games of Poetics : Ludic Criticism and Postmodern Fiction*, New York, Peter Lang, 1994.

Butler, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.

Butler, Ronnie, *Balzac and the French Revolution*, London, Croom Helm, 1983.

Carter, Thomas N., « Group Psychological Phenomena of a Political System as Satirized in 'Animal Farm' : An Application of the Theories of W.R.Bion », *Human Relations* 27, no.2 (June 1974), p. 525, Cité par Daphne Patai dans « Political Fiction and Patriarchal Fantasy », p.5.

Chadderton, Helena et Rye, Gille, *Marie Darrieussecq*, Numéro spécial de *Dalhousie French Studies*, Vol.98, Halifax, Dalhousie University, 2012.

Chambers, Ross, *Discours et pouvoir*, Ann Arbor, Michigan Romance Studies, 1982.

Chaponnière, Corinne, *Le mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*, Paris, O.Orban, 1989.

Chossat, Michèle Aline, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun : le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, New York, P.Lang, 2002.

Courtivron, Isabelle de, « *Le Repos du guerrier : New Perspectives on Rochefort's Warrior* », *L'Esprit Créateur*, Vol.19, No.2, Contemporary Women Writers in France (Summer 1979), pp.23-35.

Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

Cixous, Hélène, *La Jeune née*, Paris, U.G.E, 1975.

Cliff, Tony, *Class Struggle and Women's Liberation : 1840 to the Present Day*, Londres, Bookmarks, 1984.

Cohen, Margaret, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

Colombo, Laura, *La révolution souterraine : voyage autour du roman féminin en France, 1830-1875*, Lille, ANRT, 2007.

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Corbi Saez, Maria Isabel, « *Les Belles images : Annonciatrices de la rupture du discours maître* », *Simone de Beauvoir Studies*, Vol.25, 2008-2009, pp. 20-30.

Cornu, Auguste, *Karl Marx et Friedrich Engels : Leur vie et leur oeuvre*, T.2, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

Cotea, Lidia, *Entre minimalisme et quête identitaire. Le corps dans l'oeuvre de Marie Redonnet*, Bucuresti, Arvin, 2005.

Cotea, Lidia, *À la lisière de l'absence : l'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, Harmattan, 2013.

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

Crampe-Casnabet, Michèle, « *Saisie dans les oeuvres philosophiques* », dans *Histoire des femmes en Occident*, sous la direction de G.Duby et M.Perrot, tome 3 (XVIe-XVIIIe

siècle), Paris, Plon, 1991.

Crochet, Monique Y, « Entretien avec Christiane Rochefort », *The French Review* 54, 1981, pp.428-435.

Crowder, Diane Griffin. « Amazons or Mothers ? Monique Wittig, Hélène Cixous and Theories of Women's Writing. » *Contemporary Literature* 24.2, 1983, pp.117-44, JSTOR. Web. 12 avril 2016.

Culotta Andonian, Cathleen, dir., *The Critical Response to Samuel Beckett*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1998.

Dardigna, Anne-Marie, *Les châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, Paris, F.Maspero, 1980.

Dargan, Edwin Preston, *Studies in Balzac's Realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1932.

Darrieussecq, Marie, *Truismes*, Paris, P.O.L, 1996.

Darrieussecq, Marie, « Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire », *La Revue des lettres modernes, Mémoire du récit*, 1998, pp.177-195.

Darrieussecq, Marie, « Être libéré de soi », *Le Magazine littéraire*, N 437, mars 2008, p.58.

Darrieussecq, Marie, « Mon entretien, 12 juin 2012 », *les Inrockuptibles*, 24 août 2011.

Daunais, Isabelle, *Frontière du roman : Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002.

Dejean, Joan. *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia University Press, 1991.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Deloffre, Frédéric, « Introduction » dans Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, *La vie de Marianne ; ou, Les aventures de Madame la Comtesse de ****, [1688-1763], Paris, Garnier, 1966.

Delphy, Christine, « Pour un féminisme matérialiste », *L'Arc*, n.61, 1975, pp.61-67.

Delphy, Christine, « Pour une théorie générale de l'exploitation. En finir avec la théorie

de la plus-value », *Mouvements*, n° 26, 2003, pp. 69-78.

Delphy, Christine, « Pour une théorie générale de l'exploitation. Deuxième partie : repartir du bon pied », *Mouvements*, n° 31, 2004, pp.97-106.

Détambel, Régine, *Vladimir Jankélévitch - L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
http://regine-detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=745

Diderot, Denis, *La Religieuse/texte établi et présenté par Robert Mauzi*, [1780], Paris, Gallimard, 1972.

Diderot, Denis, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, [1751], Paris, Bordas, 1967.

Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

Dousteysier-Khoze, Catherine et Place-Verghnes, Floriane, *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, New York, Peter Lang, 2006.

Dubois, Jacques, et al. « Douze Bribe pour décoller », *Revue d'esthétique* 3-4, 1978, pp.11-41.

Dufour, Philippe, *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Durán, Richard, « 'En attendant Godot' or 'le suicide philosophique' : Beckett's Play from the Perspective of Camus's 'Le Mythe de Sisyphe' », *The French Review*, Vol.82, No.5, April 2009, p.982-993.

D'urso, Andrea, « Marxisme révolutionnaire, sémiotique matérialiste et féminisme ouvriériste, de F. Rossi-Landi à L. Fortunati : une approche unitaire des trois facteurs de la reproduction sociale », *Cahiers du GRM*, 2016. Édition électronique, pp.1-26.
<https://journals.openedition.org/grm/896>

Duval, Sophie, « Une analyse littéraire des discours satiriques contre la réforme Pécresse », *Fabula la recherche en littérature*.
https://www.fabula.org/actualites/une-analyse-litteraire-des-discours-satiriques-contre-la-reforme-pecresse-par-s-duval_30482.php

Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*, London, New Left Books, 1976.

Eagleton, Terry, *Raymond Williams : Critical Perspectives*, Boston, Northeastern University Press, 1989.

Eagleton, Terry, *Why Marx Was Right*, New Haven, Yale University Press, 2011.

Écarnot, Catherine, « *Les Guérillères* et le féminin pluriel », *L'écriture de Monique Wittig – À la couleur de Sappho*, dans Catherine Écarnot (dir.), Paris, L'Harmattan, pp.45-67.

Edwards, Brian, *Theories of Play and Postmodern Fiction*, New York, Garland, 1998.

Eggs, Ekkehard, « Argumentations & analyse du discours », la revue électronique du groupe ADARR, « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », février 2009.
<https://journals.openedition.org/aad/219>

Éjarque, Pascale, *Écrire la clôture conventuelle : réalités féminines, rêveries masculines dans la vie de Marianne de Marivaux*, Paris, Champion, 2009.

Elbarbary, Samir « Language as Theme in *Animal Farm* », *George Orwell's Animal Farm*, pp.35- 44.

Elgozy, Georges, *De l'humour*, Paris, Denoël, 1979.

Escarpit, Robert, *L'humour*, Paris, PUF, 1987.

Escola, Marc, « L'humour la théorie », *L'aventure poétique*, décembre 2012, Fabula, LHT n.10.
<http://www.fabula.org/lht/10/escola.html>

Esslin, Martin, « Samuel Beckett », *The Novelist as Philosopher : Studies in French Fiction 1935-1960*, London, Oxford University Press, 1962, pp.128-146.

Esslin, Martin, *The Theatre of Absurd*, [1961], New York, Vintage Books, 2004.

Evans, Mary, *Lucien Goldmann : An Introduction*, Brighton, The Harvester Press, 1981.

Falco, Domenica De, *La femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, Paris, Champion, 2012.

Fallaize, Elizabeth, « Filling in the Blank Canvas : Memory, Inheritance and Identity in Marie Redonnet's *Rose Mélie Rose* », *Forum for Modern Language Studies*, vol.28, no.4, October 1992, pp.320-334.

Fanning, Leesa, « Willem de Kooning's Women : The Body of the Grotesque », dans Frances S. Connelly (dir) *Modern Art and The Grotesque*, New York, Cambridge University Press, 2003, pp.241-264.

Fauvel, Maryse, *Scènes d'intérieur : six romanciers des années 1980-1990*, Birmingham, Summa Publications, 2007.

Favre, Isabelle, « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide », *Women in French Studies*, Volume 8, 2000, pp.164-176.

Felski, Rita, *Beyond Aesthetics : Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Fercak, Claire, « Samuel Beckett, l'homme-limite », *Cahier pédagogique*, Théâtre de Liège, février 2015.

http://theatredeleliege.be/wp-content/uploads/2014/11/Cahier_pedagogique_Beckett.pdf

Ferguson, Margaret et Wicke, Jennifer, *Feminism and Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1994.

Ferrier, Jean-Louis, *Le Structuralisme génétique : L'oeuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, Paris, Denoël, 1977.

Festa- McCormick, Diana, *Honoré de Balzac*, Boston, Twayne, 1979.

Fishwick, Sarah, « The elusive 'je' : language and female subjectivity in Simone de Beauvoir's *Les Belles Images* », *Modern & Contemporary France*, Vol 7, No.4, 1999, pp. 471-484.

Fitch, Brian T, *Dimensions, structures et textualité dans le triologie romanesque de Beckett*, Paris, Lettres modernes, 1977.

Fletcher, John, *The Novels of Samuel Beckett*, London, Chatto et Windus, 1964.

Forest, Jean, *Des femmes de Balzac*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1984.

Forget, Danielle, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentative », *Études littéraires*, vol.33, n1, 2001, pp.41-54.

Foster, Hal, « Postmodernism : A Preface », *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, pp.3-15.

Freud, Sigmund, « La tête de Méduse », 1992.

http://www.psychanalyse.com/pdf/freud_La_tete_de_Meduse.pdf

Fries Paine, Pamela, *Christiane Rochefort and the Dialogic : Voices of Tension and Intention*, NY, Peter Lang, 2002.

Frigerio, Vittorio, « Nécessité romanesque et démantèlement de l'illusion dans la «Préface- Annexe » à *La Religieuse* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1994, No.16, pp.45-59.

Fuss, Diana, *Essentially Speaking : Feminism, nature & Difference*, New York, Routledge, 1989.

Gagnebin, Laurent, *Simone de Beauvoir ou Le refus de l'indifférence*, Paris, Librairie, Fischbacher, 1968.

Galster, Ingrid, *Simone de Beauvoir- Le deuxième sexe : le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris, Champion, 2004.

Gardiner, Judith Kegan, *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana, University of Illinois Press, 1995.

Gardiner, Judith Kegan, *Masculinity Studies and Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 2002.

Gaudet, Jeannette, *Writing Otherwise : Atlan, Duras, Giraudon, Redonnet, and Wittig*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

Gaudet, Jeanette, « Marie Redonnet : *Splendid Hôtel* » *Initiales/ Initials, Travaux des étudiants de cycle supérieur 15*, 1996, pp. 90-111.

<https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/viewFile/5138/4642>

Gaudet, Jeanette. « Dishing the Dirt : Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* » *Women in French Studies 9*, 2011, pp.181-92.

Gaudet, Jeanette « 'Des livres sur la liberté' : conversation avec Marie Darrieussecq. » *Dalhousie French Studies 59*, 2012, pp.108-118.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

Genette, Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956.

Goldmann, Lucien, *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 1959.

Goldmann, Lucien, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970.

Gontard, Marc, « le roman français postmoderne », HAL, 2003.
<https://halsha.archivesouvertes.fr/halshs-00003870>

Grimaldi, Nicolas, *Philosophie, aliénation et liberté*, Paris, Masson, 1972.

Grosz, Elizabeth, *Sexual Subversions : Three French Feminists*, Sydney, Allen & Unwin, 1989.

Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana U.P., 1994.

Guillaumin, Colette, « Question de différence », *Questions Féministes*, No. 6, (septembre 1979), pp. 3-21.

Guillaumin, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.

Guiral, Pierre et Temime, Émile, *La Société Française 1914-1970 à travers la littérature*, Paris, A. Colin, 1972.

György, Luckács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero 1967.

Hakim, Zeina, « Figurer l'enfermement. Pour une lecture foucauldienne de *La Religieuse* de Diderot », *Dix-huitième siècle*, n.40, 2008, la découverte, Paris, pp.637-653.

Hamme, Jean-Jacques, « Misogynie et science balzaciennes : les Études analytiques », *Les Cahiers du GRIF*, 1992, V.47, N.1, pp.61-73.

Hamon, Philippe, « L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique », *Romantisme*, Volume 27, Numéro 98, 1997, pp.145-147.

Hanlet, Camille, *Jean de La Fontaine, Le premier maître de français, Étude littéraire et littéraire de 30 fables comparées avec leurs sources*, Paris, H. Dessain, 1962.

Havercroft, Barbara. « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret. », *Écriture de soi au féminin, Dalhousie French Studies* 47, été 1999, pp. 93-114.

Heffernan, Teresa, *Post-Apocalyptic Culture, Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.

Heinich, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

Hekman, Susan, « Subjects and Agents : The Question for feminism », dans Judith Kegan Gardiner, dir., *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, Chicago, University of Illinois Press, 1995, pp.194-207.

Héritier, Françoise, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

Hermine, Micheline, *Destins de femmes, désir d'absolu, essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*, Paris, Beauchesne, 1997.

Herrmann, Claudine, *Les voleuses de langue*, Paris, des femmes, 1976.

Herschberg- Pierrot, Anne et Bordas, Eric, *Balzac et le style*, Paris, Sedes, 1998.

Higgins, John et Raymond, Williams : *Literature, Marxism and Cultural Materialism*, London, Routledge, 1999.

Hight, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, Princeton University Press, 1962.

Hirsch, Marianne, Mary Jean Green and Lynn Higgins. « An Interview with Christiane Rochefort », *L'Esprit Créateur II*, 1979, pp. 107-120.

Hoffman, Paul, *La femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophrys, 1977.

Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California Press, 1965.

Hurtin, Jean, « Christiane Rochefort : l'écriture c'est la distance », *Magazine Littéraire*, no.111, avril 1976, pp.9-11.

Hutcheon, Linda, *L'ironie et parodie : Stratégie et Structure*, Paris, Seuil, 1978.

Hutcheon, Linda, « L'ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, no.45, Paris, Seuil, 1981, pp.140-155.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody, The Teaching of Twentieth- Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.

Hutcheon, Linda, « Beginning to Theorize Postmodernism », *Textual Practice I*, Vol.1, Issue 1, 1987, pp.10-31.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

Hutcheon, Linda, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1994.

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London, New York, Routledge, 2002.

Hutton, Margaret-Anne, *The Novels of Christiane Rochefort : Countering the Culture*, Exeter, University of Exeter Press, 1998.

Huysmans, J.-K, *Écrits sur la littérature*, Paris, Hermann, 2010.

Irigaray, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.

Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

Jardine, Alice, « Interview with Simone de Beauvoir », *Signs*, Vol.5, No.2, Winter1979, pp.224- 236.

Jellenik, Cathy, *Rewriting Rewriting : Marguerite Duras, Annie Ernaux, and Marie Redonnet*, New York, Peter Lang, 2007.

Jordan, Shirley, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, Vol.98, 2012, pp.133-146.

Kanes, Martin, *Critical Essays on Honoré de Balzac*, Boston, G.K.Hall, 1990.

Katharina M., Wilson, Frank J., Warnke, « Introduction », *Women Writers of the Seventeenth Century*, Athens, University of Georgia Press, 1989.

Kayser, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, Gloucester, P.Smith, 1968.

Keefe, Terry, « Simone de Beauvoir : *Les Belles Images/ La Femme rompue* », *The Modern Language Review*, Vol.88, No.2, Apr., 1993, p.488

Kerbrat- Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, Paris, A.Colin, 1986.

Kibédi Varga, Aron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, V.77, N.1, février 1990, pp.3-22.

Kline, Nancy, « Translator's Introduction », *The Tongue Snatchers*, dans Nancy Kline (dir. et traductrice), Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Voleuses de langues*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989, vii-xxx.

Knutson, Susan, *Narrative in the feminine : Daphne Marlatt and Nicole Brossard*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2000.

Korneeva, Tatiana, « Rival Sisters and Vengeance Motifs in the 'conte de fées' of d'Aulnoy, L'héritier and Perrault », *MLN*, Vol.127, No.4, French Issue (September 2012), pp.732-753.

Kotowska, Katarzyna, « Entre le journal intime et le monologue corporel *Splendid Hôtel* de Marie Redonnet », *Verbum Analecta Neolatina XI/1*, pp. 87-95, 2009.

Kristeva, Julia, *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Kristeva, Julia, *Desire in language : A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

Lachaud, Jean-Marc, *B.Brecht, G. Lukacs, questions sur le réalisme*, Paris, Anthropos, 1981.

La Fontaine, Jean de, *Fables, Contes et Nouvelles ; Texte établi par Edmond Pilon et René Groos (Fables) et par Jacques Schiffrin (Contes)*, Paris, La Pléiade, 1933.

Lambeth, John, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *The French Review*, Vol.79, No.4, March 2006, pp.806-818.

Lantelman, Michel, « Marie Darrieussecq's Pig Tales : Marianne's Misfortunes at the Millenium », *Romanic Review*, 1999, Vol.90, Issue.4, pp.527-536.

Larquier, Jeanne-Sarah de « Entretien avec Marie Nimier », *The French Review* 78, No.2, 2004, pp.340-353.

Lasserre, Audrey « Mon corps est à toi : Écriture(s) du corps dans les romans de femme de la fin du XXe siècle », dans *Émancipation sexuelle ou contraintes des corps?* Sous la dir. de Geneviève Sellier et Eliane Viennot, Paris, L'Harmattan, 2006, p.69-88.

Lefort, Bernard, « L'humour, une activité régulièrement irrégulière », dans *Actes du Colloque International sur L'humour d'expression française*, Paris, 27- 30 juin 1988, Nice, Z'Éditions, 1990, tome 2, pp. 25-30.

Leplatre, Olivier, *Le pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.

Lequin, Luice et Mavrikakis, Catherine, *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Leservot, Typhaine, *Le corps mondialisé : Marie Redonnet, Maryse Condé, Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Lévy, Pierre, *World Philosophie : Le marché, le cyberspace, la conscience*, Paris, Jacob, 2000.

Li, Miao, « La naissance de l'agentivité romanesque : une lecture féministe de *La Princesse de Clèves* », *Convergences francophones*, 1, 2014, pp.51-69.

Lieber, Catherine, « La condition de la femme dans *Une Vie* », *Analyses et réflexions sur Guy de Maupassant Une Vie*, Paris, Ellipses, 1999, pp.278-295.

Lipovetsky, Gilles, *La Troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997.

Löwy, Ilana, *L'Emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La dispute, 2006.

Lukács, George, *The Meaning of Contemporary Realism*, trans. John and Necke Mander, London, Merlin Press, 1963.

Lyotard, Jean François, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Makward, Christiane, dir. *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Karthala, 1996.

Marill, René, *Histoire du Roman Moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.

Marill, René, *Le comique et l'ironie*, Paris, Classiques Hachette, 1973.

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, *La Vie de Marianne, ou les aventures de Madame la comtesse de****, [1731], Paris, Garnier, 1966.

Marshall, Brenda K., *Teaching the Postmodern : Fiction and Theory*, New York, Routledge, 1992.

Marx, Karl, *Le Capital*, [1867], Berlin, Dietz, 1989.

Marx Karl, *Le Capital Livre I, Œuvres, Économie I.*, [1867], Paris, Pléiade, 1963.

Marx, Karl et Engels, Friedrich, *L'idéologie allemande*, [1846], Paris, Éditions Sociales, Classiques du marxisme, 1970.

Marx, Karl, *Travail, salarié et capital*, [1849], Pékin, Éditions en langues étrangères, 1996. (Édition électronique)

http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx_karl/Travail_salarie/travail_salarie.pdf

Marx, Karl, *Manuscrits de 1844*, [1844], Paris, Garnier-Flammarion, 1996.

Marx, Karl, *The Women Question : Selections from the Writings of Karl Marx, Friedrich Engels, V.I. Lenin, and Joseph Stalin*, [1886], New York, International Publishers, 1951.

Marzano, Michela, *Philosophie du corps*, Paris, PUF, 2007.

Masson, Elsevier dir, *Le Bréviaire du Carabin : Les fameuses chansons de salles de gardes et d'autres. des poèmes, des chants classiques*, Paris, Masson, 1991.

Maupassant, Guy de, *Pierre et Jean*, [1888], Paris, Gallimard, 1982.

Maurois, André, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Hachette, 1974.

Maxime, Perret. *Balzac et le XVIIe siècle : mémoire et création littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

McElroy, Bernard, *Fiction of the Modern Grotesque*, New York, St. Martin's Press, 1989.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.

Meier, Franziska, Diaz, Brigitte et Wild, Francine, *Les héritages littéraires dans la littérature française, XVIe-XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Messer-Davidow, Ellen, « 'Acting Otherwise' » dans *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, J.K.Gardiner, dir., Chicago, University of Illinois Press, 1995, pp.23-51.

Meyers, Valerie « Animal Farm : An Allegory of Revolution », *George Orwell's Animal Farm*, pp.23-34.

Michel, Arlette, *Le mariage chez Honoré de Balzac : amour et féminisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Miller, Becky et Holmes, Martha, « Entretien », décembre 2001. *Site Marie Darrieussecq*
<http://www.Uri.edu/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/entretien2001.html>

Mitterand, Henri, *Le regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, 1987.

Moi, Toril, *Feminist Theory & Simone de Beauvoir*, Oxford, Blackwell, 1990.

Moi, Toril, *Sexual/ Textual Politics*, London, Routledge, 2002.

Monteil, Claudine, *Simone de Beauvoir : Modernité et engagement*, Paris, Harmattan, 2009.

Moorjani, Angela, « *Molloy, Malone Dies, The Unnamable* : The Novel Reshaped », dans Dirk Van Hulle, dir. *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge U Press, 2015, pp. 19-32.

Morier, Henri, « Ironie », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, pp.577-617.

Mortimer, Armine Kotin, *For Love or for Money : Balzac's Rhetorical Realism*, Columbus, Ohio State University Press, 2011.

Mounoud-Anglés, Christiane, *Balzac et ses lectrices*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 1994.

Mourgues, Odette de, *La Fontaine : Fables*, London, E.Arnold, 1963.

Mozet, Nicole., Frappier-Mazur, Lucienne., Bordas, Eric, *Genèses du roman : Balzac et Sand : Pour Nicole Mozet*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

Murphy, Carol J., « Marie Nimier au zoo : animalité abjecte dans *La Girafe* », *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 16, No. 4, Sep 2012, pp.563-570.

Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill, 1973.

Naïr, Sami et Lowy, Michael, *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité*, Paris, Seghers, 1973.

Nadeau, Maurice et al., *Le chemin de la vie : entretiens avec Laure Adler ; suivi de quatre textes critiques sur Henri Calet, Baudelaire, Balzac et Malcolm Lowry*, Lagrasse, Verdier, 2011.

Nesci, Catherine, *La femme mode d'emploi : Balzac de la Physiologie du mariage à la*

comedie humaine, Lexington, French Forum, 1992.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra: Un livre pour tous et pour personne*, [1883], Société de Mercure de France, Paris, 1903, vol 9. (version en ligne)
https://fr.wikisource.org/wiki/Ainsi_parlait_Zarathoustra/Premi%C3%A8re_partie/La_vie_ille_et_la_jeune_femme

Nimier, Marie *La Girafe*, Paris, Gallimard, 1987.

Noguez, Dominique, (1969), « Structure du langage humoristique », dans *Revue d'Esthétique*, 1969, tome 22, fasc.1, pp. 37-54.

Norris, Anna, *L'écriture du défi : textes carcéraux féminins du XIXe et du XXe siècle: entre l'aiguille et la plume*, Birmingham, Summa Publications, 2003.

Ollman, Bertell, *Alienation : Marx's Conception of Man in Capitalist Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

Ondoua, Hervé, « Jacques Derrida et la déconstruction du genre et de l'identité: vers une nouvelle approche médiatique et anthropologique », *Signes & discours sociétés*, janvier 2014.
<http://www.revue-signes.info/document.php?id=3228>

Ophir, Anne, *Regards féminins : condition féminine et création littéraire, introduction de Simone de Beauvoir, Christiane Rochefort, Claire Etcherelli*, Paris, Denoël, 1976.

Orwell, George, *Letter to Leonard Moore*, December 17, 1947, Breg Collection, New York Public Library. Cité par Daphne Patai, dans « Political Fiction and Patriarchal Fantasy », *George Orwell's Animal Farm*, p.7.

Ovide, *Les Métamorphoses*, [1^{er} siècle], Texte établi par Désiré Nisard, Firmin-Didot, [1850], pp.251-524. (version en ligne)
https://fr.wikisource.org/wiki/Les_M%C3%A9tamorphoses/Texte_entier

Owen, Carys, « Christiane Rochefort's *Les Stances à Sophie* : From Prescription to Script », *Romance Studies*, 1991, Volume 10, Issue 19, pp. 91 – 103.

Ozouf, Mona, *Les mots des femmes : Essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, 1995.

Paterson, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 1993.

Pearl, Lydie, Patrick Baudry et Jean-Marc Lachaud, *Corps, art et société : Chimères et*

utopies, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998.

Penrod, Lynn Kettler, « Consuming Women Consumed : Images of Consumer Society in Simone de Beauvoir's *Les Belles Images* and Christiane Rochefort's *Les Stances à Sophie* », *Simone de Beauvoir Studies*, 1987, Volume 4, pp. 159-175.

Penrod, Lynn Kettler, « Humour e(s)t sagesse : *Les Stances à Sophie* de Christiane Rochefort », *Women in French Studies*, 1993, Volume 1, p.55-65.

Perelman, Chaim et Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.

Perret, Maxime, *Balzac et le XVIIe siècle : mémoire et création littéraire*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2015.

Perrier, Jean-Claude, « Avez-vous été scandalisé par *Le Repos du guerrier?* », *Quotidien de Paris*, no.1571, 11 déc. 1984, p.19.

Perrin, Laurent, *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Éditions Kimé, 1996.

Perrot, Michelle, *Les femmes, ou, les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

Perrot, Philippe, *Le corps féminin. Le travail des apparences : XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1984.

Pheterson, Gail, *Le prisme de la prostitution*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Phillips, John, *Forbidden Fictions : Pornography and Censorship in Twentieth Century French Literature*, London, Pluto Press, 1999.

Picard, Anne-Marie, « Dans le paysage, une figure... presque féminine : le triptyque de Marie Redonnet », *Australian Journal of French Studies*, Vol. XXXI, No 2 (May-August 1994),pp. 228-240.

Poulet, Georges, dir., *Les chemins actuels de la critique : actes du colloque de Cerisy, 2-12 septembre 1966*, Paris, Plon, 1967.

Putnam, Walter, « Cultural Displacement in Marie Nimier's *La Girafe* », *Dalhousie French Studies*, Vol.97, 2011, pp. 69-77.

Rabaté, Dominique, *Le roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1998.

Radunović, Sanja Bahun, Rajan, V.G.Julie, *Myth and Violence in the Contemporary*

Female Text : New Cassandras, Burlington, Ashgate, 2011.

Raoul, Valerie, *The French Fictional Journal : Fictional Narcissism/ Narcissistic Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1980.

Redonnet, Marie, *Splendid Hôtel*, Paris, Minuit, 1986.

Redonnet, Marie, *Forever Valley*, Paris, Minuit, 1986.

Redonnet, Marie, *Rose Mélie Rose*, Paris, Minuit, 1987.

Redonnet, Marie, « Redonne après maldonne », *L'Infini*, n 19, été 1987, pp.160-165.

Redonnet, Marie, « Réponse pour une question brouillée », *Quai Voltaire 2*, hiver 1991, pp.45-48.

Redonnet, Marie, « Entretien recueilli par Pascale Hassoun et Chantal Maillet », *Patio/Psychanalyse 10*, Paris, L'Eclat, 1988, pp.135-143.

Redonnet, Marie, « Parcours d'une oeuvre », *Contemporary French and Francophone Studies*, Oct 2008, Vol.12, Issue 4, pp.487-498.

Renfrew, Alistair, *Mikhail Bakhtin*, Abingdon, Routledge, 2015.

Reynier, Gustave, *Les Origines du Roman Réaliste*, Genève, Slatkine, 1969.

Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

Richard, Jean- Pierre, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.

Richlin, Amy, *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York, Oxford University Press, 1992.

Ripa, Yannick, *Les femmes, actrices de l'Histoire : France, de 1789- 1945*, Paris, SEDES, 1999.

Rocheffort, Christiane, *Le repos du guerrier*, Paris, Grasset, 1958.

Rocheffort, Christiane, *Les Stances à Sophie*, Paris, Grasset, 1963.

Rocheffort, Christiane, *C'est bizarre l'écriture*, Paris, Grasset, 1970.

Rocheffort, Christiane, « The Privilege of Conciousness : An Interview by Cécile Arsène », dans Elaine Marks et George Stambolian, dirs., *Homosexualities and French*

literature : Cultural Contexts, Critical Texts, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1979, pp.101- 113.

Roussos, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, Harmattan, 2007.

Rose, Margaret A., *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Ross, Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies, Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, The MIT Press, 1995.

Rossum-Guyon, Françoise van et Cixous, Hélène, « Entretien avec Françoise van Rossum- Guyon », *Revue des sciences humaines*, 168, (1977), pp. 479-493.

Rousseau, Jean-Jacques, *Du Contrat Social, Texte original publié avec introd. Notes et commentaire par Maurice Halbwachs [1762]*, Paris, Aubier, 1943.

Russo, Mary, *The Female Grotesque, Risk, Excess and Modernity*, New York, Routledge, 1995.

Rye, Gill et Worton, Michael, *Women's Writing in Contemporary France : New Writers, New Literatures in the 1990s*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

Sand, George, *Indiana*, [1832], Paris, Gallimard, 1984.

Sarrey-Strack, Colette, *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Sartre, Jean Paul, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

Sartre, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique, précédé de Question de méthode*, Paris, Gallimard, 1960.

Saulnier, Claude, *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, Vrin, 1940.

Scheiber, Elizabeth S., « Family, Friendship and Neurosis in *Les belles images* », *Simone de Beauvoir Studies*, Vol.21, 2004-2005, pp. 103-113.

Schilder, Paul, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1980.

Schoots, Fieke, « L'écriture minimaliste », dans Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, dirs., *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, pp.127-144.

Schoots, Fieke, *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit, Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

Schor, Naomi, *Breaking The Chain : Women, Theory and French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985.

Schwarzer, Alice, *Simone de Beauvoir aujourd'hui : entretiens*, Paris, Mercure de France, 1984.

Seifert, Lewis C., « Female Empowerment and its Limits : The *Conteuses'* Active Heroines », *Cahiers du Dix-Septième : An Interdisciplinary Journal* 4.2 (Fall 1990). 17-34.

Séguin, Marie-Hélène, « Le corps féminin et la tyrannie de la beauté dans *Truismes* de Marie Darrieussecq et *Clara* et *La Pénombre* de José Somoza », Université de Québec, Montréal, février 2011.

<https://archipel.uqam.ca/4093/1/M11926.pdf>

Sheridan, Roland et Ross, Anne, *Gargoyles and Grotesques : Paganism in the Medieval Church*, Newton Abbott, David & Charles, 1975.

Sherzer, Dina, *Structure de la triologie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, Paris, Mouton, 1976.

Simedoh, Kokou Vincent, « L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Une poétique du rire »

https://qspace.library.queensu.ca/bitstream/1974/1080/1/Simedoh_Kokou_V_200803_PhD.pdf

Simons, Margaret A, *Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995.

Slavin, Jonathan H., « Roundtable Discussion on Sexuality in Development and Treatment II : Clinical Application », *Studies in Gender and Sexuality*, Volume 7, 2006-issue 3, pp.259-289.

Smith, James, *Terry Eagleton : A Critical Introduction*, Cambridge, Polity, 2008.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, [1830], Paris, Gallimard, 1972.

Stephenson, Katherine, « Luce Irigaray » dans Eva Martin Sartori et Dorothy Wynne Zimmerman, dirs., *French Women Writers*, [1991] Lincoln, U of Nebraska Press, 1994 : 229-243.

Stewart, Anthony, « An Absence of Pampering : The Betrayal of the Rebellion and the End of Decency in *Animal Farm* », *George Orwell's Animal Farm*, pp.87-124.

Stora-Sander, Judith et al., dirs., *L'Humour d'expression française : actes du colloque international*, Paris, 27-30 juin 1988, Nice, Z'éditions, [1990].

Stowe, William W., *Balzac, James, and the Realistic Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

Stump, Jordan, « Separation and Permeability in Marie Redonnet's Triptych », *French Forum*, Vol.20, no.1, January 1995, pp.105-119.

Swain, Dan, *Alienation : An Introduction to Marx's Theory*, London, Bookmarks, 2012.

Taine, Hippolyte, *Balzac : A Critical Study*, traduction de Lorenzo O'Rourke, New York, Haskell House Publishers, 1973.

Talbot, Émile, *La critique stendhalienne de Balzac à Zola : textes*, York, French Literature Publications, 1979.

Teklik, Joanna, *Le réalisme nouveau et l'esthétique engagée de l'après-guerre français et italien*, Université Adam Mickiewicz, Poznań.

http://www.eer.cz/files/eer_II-2-06-Teklik.pdf

Terrasse, Jean-Marc, « comment j'écris » *La Création en acte.*, Paul Gifford et Marion Schmid, Amsterdam, dirs., Rodopi, 2003, pp. 251-268.

www.uri.edu/artsci/artsci/ml/durand/darrieussecq/fr/terrasse.pdf.

Thevoz, Michel, *Le corps peint*, Genève, Skira, 1984.

Tidd, Ursula, « *Les Belles Images* : Countering the Refusal of History », Alison T.Holland et Louise Renée, dirs., *Simone de Beauvoir's Fiction, Women and Language*, New York, Peter Lang, 2005, pp. 137-156.

Trabelsi, Mustapha, *L'ironie aujourd'hui : lecteurs d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

Trout, Colette, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, Leiden, Brill Rodopi, 2016.

Tucker, David, Nixon, Mark et Van Hulle, Dirk, dirs. *Revisiting Molloy, Malone meurt/Malone Dies, and L'Innommable/The Unnamable*, Amsterdam, Rodopi, 2014.

Van Gorp, Hendrik, dir., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001.

Varga, A.Kibédi, « Le récit postmoderne », *Littérature* N.77, février 1990, PP.3-22.

Verthuy, Mair. « De la conscience de classe à la conscience de caste », *Atlantis* 9, 1983, pp. 59- 67.

Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999.

Viart, Dominique et Vercier, Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

Vigarello, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.

Villanueva, Darío, *Theories of Literary Realism*, Albany, State University of New York Press, 1997.

Vincent-Buffault, Anne, *Histoire des larmes, XVIII^e- XIX^e siècles*, Paris, Rivages, 1986.

Vogel, Lise, *Marxism and Oppression of Women : Toward a Unitary Theory*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1983.

Waelti-Walters, Jennifer R., *Fairy Tales and the Female Imagination*, Montréal, Eden Press, 1982.

Walker, Nancy A., *The Disobedient Writer : Women and Narrative Tradition*, Austin, University of Texas Press, 1995

Went-Daoust, Yvette, « Écrire le conte de fée : l'oeuvre de Marie Redonnet », *Neophilologus*, Vol 77, issue 3, 1993, pp.387- 394.

Williams, Raymond, *Reading and Criticism*, London, Frederick Muller, 1950.

Williams, Raymond, *Culture and Society 1780-1950*, London, The Hogarth Press, 1958.

Williams, Raymond, « Two Interviews with Raymond Williams », *Red Shift* 2, 1977, pp.12-17.

Williams, Raymond, *Resources of Hope*, London, Verso, 1989.

Wilson, Katharina M., Warnke, Frank J., « Introduction », *Women Writers of the Seventeenth Century*, Éd. Katharina M. Wilson Athens, The University of Georgia Press, 1989, xi-xxiii.

Wittig, Monique, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969.

Wittig, Monique, *Le Corps Lesbien*, Paris, Minuit, 1973.

Wittig, Monique, « La pensée straight », *Questions Féministes*, No.7 (février 1980), pp. 45-53.

Wittig, Monique, *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001.

Wolf, Naomi, *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, W. Morrow, 1991.

Zitta, Victor, *George Lukács' Marxism. Alienation, Dialectics, Revolution ; A Study in Utopia and Ideology*, The Hague, M.Nijhoff, 1964.

Zola, Emile, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1902.

Zupančič, Metka, *Les écrivaines contemporaines et les mythes : le remembrement au féminin*, Paris, Karthala, 2013.

Articles en ligne :

« L'origine des esclaves »

<http://www.antiquite.ac-versailles.fr/esclaves/servi02.htm>

<http://www.expressio.fr/expressions/le-repos-du-guerrier.php>

Rencontre avec Marie Darrieussecq, à l'occasion de la parution de *Truismes*, (1998).

<http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034522.htm>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rhapsode/69221>

https://www.magnard.fr/compagnons/frs1/_pdf/sequence_13.pdf

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198794790.001.0001/acref-9780198794790>

Conférence du 10 Novembre 2011, « Napoléon, les femmes et la code civil », par Anne Guillot

<http://utlpainpol.over-blog.com/article-napoleon-les-femmes-et-le-code-civil-88056331.html>