

Faculté de philosophie, arts et lettres

**Mythes et non-binarité dans *Espèces*
de Chen, *Frankissstein* de Winterson,
« Last minute » de Iodice et *Orlanda* de
Harpman**

L'étude des mythes dans un processus identitaire fluide

Alexandra Deviliers

Anne-Isabelle François et Marta Sábado Novau

Années académiques 2020-2022

Master Européen en Études Françaises et Francophones

Remerciements

En premier lieu, je voudrais remercier mes directrices de mémoire pour leur aide, disponibilité et collaboration durant ce travail. Je souhaite remercier Madame Sabádo Novau pour ses conseils au long de la réflexion du travail, ainsi que sa patience. Je remercie également Madame François pour ses recommandations et sa bienveillance.

Je remercie Marie-Christine Chardon, de l'Université des Aîné·es de Louvain-la-Neuve pour sa relecture.

Je remercie chaleureusement Marine Olewicki, pour le soutien constant durant ce parcours académique, la relecture, les conseils. Travailler ensemble, même à distance, fut précieux.

Ensuite, je voudrais remercier mes amies Caroline Dieu et Maud Marcelin, pour cette expérience commune, diurne et nocturne, de travail. Merci pour votre relecture, vos conseils et d'avoir rendu cette expérience joyeuse.

Enfin, je souhaite remercier ma famille pour leurs encouragements. Merci d'avoir investi autant de temps dans des explications interminables. J'espère vous avoir diverti un peu, parfois malgré moi.

Introduction

En cours de lecture, nous glissons parfois dans un sentiment déroutant, « d'étrangeté ». Au détour d'une description de personnages, une figure surgit dans notre esprit et nous observons un portrait mythique se réincarner. Cette familiarité peut être assimilée rapidement grâce à nos connaissances latentes qui forment un imaginaire commun. Toutefois, nous pouvons être surpris par des traits connus détournés, qui n'empruntent pas un schéma attendu. Nous souhaitons explorer ce sentiment fréquent, et parfois discret, qui surgit à travers quelques personnages.

En découvrant la diffraction d'un esprit en deux corps, masculin et féminin, la lecture d'*Orlanda* nous interpelle, notamment concernant l'incarnation d'une figure de l'androgynie à la suite d'une métamorphose. L'interprétation de cette figure prend un sens qui s'éloigne de la leçon philosophique de Platon sur l'amour dans le *Banquet* d'Aristophane¹. Notre attention se porte ainsi sur les variantes du mythe, qui s'entremêlent dans les récits et laissent au lecteur ce sentiment de familiarité. Nous nous sommes alors interrogée sur les interprétations possibles que peuvent prendre l'androgynie et la métamorphose de nos jours, c'est-à-dire par un lectorat souhaitant queeriser la littérature (selon les termes de François Cusset sur la critique queer)². Le rapport queer au texte littéraire, comme le soutient Cusset, comporte un enjeu particulier :

[qui tend] à une réversibilité générale, des sexes comme des postures, à l'inversion entendue comme désubjectivation, et qu'illustre à travers toute la littérature queer le motif obsessionnel de l'hermaphrodite – l'androgynie, l'hybride, le cupidon, la corvette, la bardache, toutes les figures du double³.

Dès lors, nous avons voulu repérer ces figures du « double », ces reprises mythiques omniprésentes dans la littérature. En composant un corpus, nous avons élargi le concept de « duplicité » des personnages : un portrait parallèle à Narcisse correspond à une perception de « soi » comme objet de désir, et de fait comme un « Autre ». Inversement, le geste pygmalien transforme l'objet de désir en une copie de son attente et le rapproche ainsi du sujet désirant. Ces surgissements de portraits mythiques se dévoilent nettement lorsque nous fixons notre attention sur la duplicité. Or, ce concept peut prendre de nombreuses formes : nous souhaitons confronter ces dernières à travers une métamorphose animale qui permettrait d'outrepasser

¹ Maurice De Gandillac, « Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgynie originel », dans Frédéric Monneyron (dir.), *L'androgynie dans la littérature*, Paris, Albin Michel, (coll. Cahiers de l'Hermétisme), 1991, pp. 13-23.

² François Cusset, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, PUF, (coll. Perspectives critiques), 2002.

³ *Ibid.*, p. 30.

une frontière spéciste entre le « soi » et l'Autre, cela sera développé dans le roman *Espèces*. Nous tenterons d'explorer cet usage de l'androgynie, de manière sous-jacente, dans la nouvelle « Last minute » à travers une rencontre troublante et jouant sur un effet de miroir entre deux femmes. Par ailleurs, en nous confrontant à d'autres ouvrages tels que *Frankissstein*, nous montrerons que ces mythes ne se réduisent pas aux reprises antiques, elles foisonnent également dans les reprises modernes de figures populaires : *Frankenstein* et *Orlando* sont des noms qui déploient à leur seule évocation des enjeux et des images communes.

L'hybridité, la duplicité, la métamorphose se rejoignent dans une dynamique de mouvement fluide, incessant : dans cette dynamique, l'identité échappe à un état fixe. Le système identitaire est remis en doute : nous percevons dans chacune des œuvres de notre corpus une identité queer fleurissant dans les limites de la différenciation (de genres, d'espèces). Il nous semble que les mythes, thèmes omniprésents dans l'imaginaire culturel, portent un potentiel de subversion queer et que cette perspective est peu ou pas étudiée. Dans ce travail, nous tenterons d'éclairer quelques éléments qui permettront de déceler des identités fluides, en mouvement (et de fait queer) dans ces reprises parfois sous-jacentes de récits fondateurs.

Nous avons choisi, dans le cadre de notre recherche, d'approfondir ces variations de mythes, dans un corpus de trois romans (*Orlanda*, *Espèces*, *Frankissstein*) et une nouvelle (« Last minute »). Notre étude synchronique se forme autour de personnages qui mettent en doute la différenciation établie du système binaire à travers des identifications pas distinctement féminines ou masculines, fixes, voire humaines (s'animalisant ou devenant machine). *Orlanda*, roman de Jacqueline Harpman, autrice belge de langue française, est publié en 1996. Ce récit narre l'expérience de dédoublement d'Aline, professeure de littérature, pendant sa lecture du roman *Orlando* de Virginia Woolf, cherchant à la fois à dénouer le secret de la métamorphose soudaine du personnage littéraire et à comprendre sa propre relation à son identité face à un double masculin baptisé Orlanda. *Espèces*, écrit par Ying Chen, autrice sino-canadienne écrivant en langue française, est paru en 2003. Dans ce roman, la narratrice nous décrit l'expérience qui suit sa métamorphose en chatte et compare cette expérience avec sa vie en tant que femme. *Frankissstein* est publié en 2019 et écrit par Jeanette Winterson, une autrice britannique. Deux intrigues y sont présentées simultanément : la création légendaire de *Frankenstein* par Mary Shelley au XIX^e siècle, et l'histoire du docteur Ry, un scientifique transgenre vivant une histoire d'amour avec le docteur Stein, expert en intelligence artificielle et obsédé par les états liminaires, de vie et de mort, de genres et d'espèces. Enfin, nous nous

pencherons sur la nouvelle, « Last minute », écrite par Rosaria Iodice, et publiée dans le recueil *Principesse Azzurre* dirigé par Delia Vaccarello en 2003. Dans celle-ci, Selvaggia, une jeune femme qui vient de vivre une rupture, rencontre Lorena lors de son séjour à Londres. Cette dernière provoque chez Selvaggia un sentiment de fascination et des affects forts : à travers Lorena, l'héroïne finit par se percevoir elle-même, à la manière d'un miroir.

Comme nous l'avons amorcé, dans ce corpus certains récits mythiques ou thèmes se devinent tels que la métamorphose animale, l'hybridité/duplicité, la création d'un être (Prométhée, Pygmalion). Notre entreprise consiste à discerner plus précisément les formes de variantes responsables de ce sentiment de familiarité en étudiant la manière dont ces dernières se présentent et s'articulent dans le corpus. Par ailleurs, nous chercherons à déceler dans leur usage l'effet de « queerisation », produisant cette déstabilisation. Enfin, nous questionnerons l'efficacité des variantes de mythes dans une volonté de réappropriation queer de l'identité.

Méthodologie et état de l'art

Nous aborderons des moments de transformation ou de remise en question de l'identité des personnages. Pour cela, nous utiliserons des concepts autour de la constitution du « soi », notamment grâce au travail de Paul Ricœur. L'identité est une réalité mouvante, ces outils philosophiques nous permettront d'éclairer ce processus identitaire. Ce qui nous intéresse, en y mêlant les théories queer, est de percevoir un effacement de la pensée binaire. De fait, l'identité d'un individu et d'un personnage se délie en trois instances selon Paul Ricœur : l'*ipséité* (identité-ipse), la *mêmeté* (identité-idem) et l'*identité narrative*⁴. Ces notions nous serviront dès lors comme base pour percevoir les mouvements du processus identitaire des personnages. La première « facette », de l'identité, l'*ipséité*, se conçoit comme une conscience de « soi », une affirmation de son existence singulière. La *mêmeté*, quant à elle, concerne la part de permanence de l'être, ce qui le caractérise dans son existence continue. Enfin, l'identité narrative s'attache à la construction du « soi » par une mise en récit, un sens logique, des souvenirs dans un travail de construction de la mémoire : les expériences, réactions, émotions vécues forment la part identitaire et propre d'un individu. Cette perception ricœurienne sera investie et complétée par une approche *queer*. La part de l'expérience personnelle du « soi » ne peut pas se détacher d'un rapport au corps spécifique, ce qui correspond en partie à un corps genré dans le système sociétal. Nous utiliserons ces concepts

⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

tout en fixant notre attention sur la position du personnage, consciente ou inconsciente, dans un système binaire modelant *a priori* le mouvement de « l'être soi ».

Par cette approche, nous nous situerons, de fait, dans le domaine des *gender studies* : l'objectif de notre réflexion interrogeant la rigidité prétendue du modèle binaire de genre différenciant, notamment, le « masculin » et le « féminin ». Nous chercherons des zones d'interférences de cette « logique duelle », zones que nous pouvons qualifier de queer. Nous utiliserons l'approche de Sam Bourcier concernant la signification que prennent ces « zones queer » :

C'est quoi une zone queer finalement ? Un lieu, de l'espace, mais pas que. De la réappropriation, de la resignification, de la reterritorialisation : beaucoup de re-. Beaucoup de dé- aussi, comme désidentification, diffraction. On re sur la base d'un dé [...] La zone n'est ni un lieu ni un sujet. Elle est un tas, un agencement de subjectivités antagonistes, de sépar/actions, de recodifications⁵.

Un espace queer, tel que défini par Sam Bourcier dans la trilogie *Queer Zones*, est un lieu de démantèlement et de reconstruction. Appréhender un espace queer revient en ce sens à percevoir un mouvement en révolution, c'est-à-dire en agitation et en effervescence. Notre recherche se positionnera dans ce sillage en percevant une étude du mouvement, un processus : une réalité mise en suspens. Bien que nous parlions « d'identité » et de « processus identitaire », nous reconnaissons le fait que « parler d'identités ou d'essence queer est donc une contradiction dans les termes. Il n'y aurait que des identités de position ou des positions queers⁶ ». Ce rapprochement nous invite à concevoir l'identité en tant que « stratégie » et non pas en tant que « substance ou essence ». L'objectif n'est donc pas de cristalliser l'identité d'un personnage comme étant strictement queer (en lui assignant une étiquette identitaire fixe), mais d'observer la distance et la réflexion prise avec le modèle initial concernant sa perception du « soi » (ou la perception d'autrui sur lui-même). Comme le soutient Bourcier : « le modelage de soi est impersonnel. Cette conception du soi à cultiver est un art de vivre, une *technè* qui ne doit pas déboucher sur une identité personnelle. Il s'agit plutôt d'une relation de réflexivité⁷ ». En ce sens, notre outil pour mettre en avant cette stratégie réflexive est la reprise des mythes. En prenant le terme « mythe » au sens large, comprenant à la fois les mythes modernes, littéraires et ethnoreligieux, il nous paraît pertinent de les relier à une stratégie de queerisation. Roland Barthes, dans son étude portant sur les

⁵ Sam Bourcier, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Editions Amsterdam, 2021, pp. 17-18.

⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁷ *Ibid.*, p. 158.

mythes modernes⁸, propose d'analyser la « mythologie moderne » en s'axant sur le déploiement de l'imaginaire contemporain. Les mythes seraient dès lors « un ensemble flou d'illusions collectives, fondées sur un système de valeurs implicites⁹ ». Par ces analyses d'images, Barthes y déploie l'artifice et le semblant d'« effet naturel » qu'implique la mythologie. Le mythe constitue ainsi un discours renforçant des croyances passant pour l'ordre naturel des choses et porte, de fait, la fonction de justification, mais aussi de cohésion sociale. Dans cette perspective, nous pouvons mettre en doute la perception du *cistème*¹⁰ binaire tel que le présentent les structures sociales et culturelles. Si les zones queer sont des espaces de déconstruction et de réappropriation des structures, alors nous pourrions envisager des stratégies de queerisation par l'usage de mythes et de leurs variantes dans le modelage du « soi ».

Outre cette définition du « mythe moderne », il existe de nombreuses définitions du mythe, qui se complètent et dénotent un intérêt divergent, en fonction de l'approche donnée à l'étude des mythes littéraires, anthropologiques, sociales, etc. Gilbert Durand le définit comme « un système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit »¹¹ qui serait « une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées »¹². De nombreuses autres définitions ont été données, comme celle de Lévi-Strauss qui considère que tout récit actualisant un mythe est une part prégnante de ce dernier¹³, appelant ainsi à considérer les mythes comme un réseau créatif incessant, se composant de toutes ses interprétations. La création poétique ainsi que le discours mythique sont des processus tissant un lien de proximité, qui tous deux s'articulent autour de l'émerveillement dans la contemplation du monde et s'insèrent dans un projet de description de la complexité : humaine et du cosmos¹⁴. De fait, le discours poétique et le discours mythique se rejoignent ainsi dans une instance médiane entre le mouvant et le

⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, (coll. Points), 1957.

⁹ Christophe Carlier, Nathalie Griton-Rotterdam, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses poche, 2014, p. 146.

¹⁰ Nous empruntons ce terme à Juliet Drouar dans *Sortir de l'hétérosexualité* (2021) : il s'agit d'un néologisme combinant « système » et la désignation « cis » ; il indique un accord dans l'identification d'un personnage avec le genre assigné à la naissance et désigne le phénomène de classification rigide des individus à la naissance entre les deux catégories féminin et masculin.

¹¹ Gilbert Durand cité par Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 8.

¹² *Idem*.

¹³ Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, (coll. Que-sais-je ?), 2019.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

fixe, et participent tous deux « aux processus organisateurs d'images »¹⁵. Ceux-ci prospèrent dans la construction de l'imaginaire.

Toutefois, comme le soulève Anne Geisler-Szmulewicz dans son approche, les lignes de conduite de la mythocritique¹⁶ ou mythanalyse¹⁷ nous apparaissent difficiles à respecter, du moins dans le cadre de notre projet. Dans un premier temps, l'ambiguïté se présente dans la « source » du mythe : étudier des variantes revient à les mesurer à une norme, or pour les mythes anciens, il est assez complexe de « reconstituer un modèle type »¹⁸. Nous reconnaissons donc que cette habilitation d'une réécriture moderne d'un mythe ancien est partielle. Dans un second temps, l'établissement des critères de « vitalités » des mythes (regroupant alors l'essoufflement et les unités internes du mythes, mythèmes) forme les mêmes difficultés. Nous suivons également l'approche de Geisler-Szmulewicz qui s'écarte de certaines études plus attendues (de mythanalyse, de mythocritique et des mythes littéraires¹⁹) pour « considérer le mythe non comme un objet de signification, mais comme un moyen de signification²⁰ ».

Les mythes se retrouvent, dans notre corpus, dans une constellation de variations qui semblent s'imbriquer les unes dans les autres. Nous identifions des repères mythiques ethnoreligieux, dans un sens que nous pourrions dénommer comme attendu : le mythe de la métamorphose, le mythe de l'androgynie platonicien. Par ces renvois classiques, nous étudierons un rapport d'imbrication de motifs communs : l'acte même de la métamorphose, des reprises du modèle par des portraits typiques (Narcisse, Pygmalion, Prométhée). Ces reprises s'apparentent, de manière globale, à des mythes littérisés²¹. Toutefois, conjointement à cette part d'inspiration

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶ La mythocritique est une branche de la mythodologie (terme parapluie concernant l'étude des mythes et créé par Gilbert Durand). Cette approche s'axe plus spécifiquement sur l'analyse des textes et des mythes littéraires ; voir Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *op. cit.*

¹⁷ Dans le même domaine, cette approche élargit l'analyse en dépassant l'objet d'étude purement textuel pour rejoindre des conclusions d'un champ plus large tels que le rapport aux pratiques sociales, aux institutions ; voir *Idem.*

¹⁸ Anne Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champions, 1999, p. 14.

¹⁹ Le mythe littéraire se distingue et se précise par rapport au « mythe » dans son sens ethnoreligieux. Les bases de ce concept, qui conservent un certain trouble, crée des ambiguïtés au sein même de l'étude des mythes. Ses traits ont été établis, entre autres, par Philippe Sellier qui affine la réalité de ce concept en partant d'une caractérisation du mythe sur la base de six dimensions, et qui éloignent l'ethnoreligieux du littéraire (Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, pp. 112-26). À cette définition du mythe littéraire s'ajoute celle proposée par Pierre Brunel rappelant le rapport structurel entre le mythe et le récit originel. Brunel met ainsi en lumière trois notions clef dans la construction d'un mythe littéraire : la répétition, la relation et l'analogie (Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992).

²⁰ Anne Geisler-Szmulewicz, *op. cit.*, p. 377.

²¹ André Siganos distingue le « mythe littéraire » du « mythe littérisé ». Le second témoigne d'une reprise d'un hypotexte oral, fragmentaire, une création collective et atemporelle (de fait un mythe ethnoreligieux au sens

mythique attendue, nous développerons une analyse de renvoi à des mythes sous une forme exclusivement littéraire, *Orlando* et *Frankenstein*, respectant *de facto* la dénomination de mythe littéraire ; nous les traiterons comme étant des mythes modernes. Le mythe moderne se caractérise avec une grande souplesse dans la discipline de la mythodologie. Nous observerons diverses appréhensions de ce concept, ainsi que des désaccords sur ses appellations²². Dans le cadre de notre recherche, nous poserons ce terme sur les mythes littéraires développés au XX^e siècle que sont les figures d'Orlando et du monstre de Frankenstein. Ces dernières, issues d'une œuvre littéraire, portent une part de mythologie dans leurs nombreuses variations et adaptations.

Plan

Notre objectif sera alors d'identifier, dans notre corpus, la résurgence des mythes et de remettre en question leur usage : les variantes de mythes constituent-elles une zone queer, c'est-à-dire une stratégie pour un remodelage du « soi » hors de la norme binaire ? Pour déceler les variantes, nous nous concentrons sur quelques caractéristiques qui isolent des instants-clefs dans la construction identitaire des personnages. Une identité, sociale ou personnelle, se compose de plusieurs éléments qui forment ensemble une image du « soi ». Ces éléments, en s'assemblant, modèlent les multiples facettes qui complexifient le concept du « soi ». Afin d'appréhender la construction de l'identité des personnages, programme flou et fastidieux dans cette dimension englobante, nous avons fait le choix d'analyser plusieurs éléments-clefs dans cette structure de l'identité. Nous analyserons différents points dans une perspective micro et volontairement isolante. Cela nous permettra de retrouver des points de convergence dans ces différents procédés. Ensuite, nous comparerons ces analyses dans un réseau de convergence entre les stratégies identitaires isolées.

Le premier biais d'analyse sera le nom, outil social et personnel à l'instar d'un « emblème identitaire ». À travers celui-ci, nous observerons le mouvement de métamorphose, sociale et physique, des personnages. Ensuite, nous aborderons le rapport des personnages à la mémoire. Cet élément constitue une part essentielle de la conscience d'un individu, et nous y percevrons les rapports entre mémoire individuelle (expérimentée) et les souvenirs collectifs (imaginaire culturel). Ce chapitre éclairera, à travers l'identité narrative, d'une part

strict), alors que le premier a pour modèle une création littéraire particulière et individuelle ; voir Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *op. cit.*, pp. 67-68.

²² Le mythe moderne a été étudié notamment par Carl Gustav Jung et Roland Barthes, qui, à travers une approche psychanalytique ou sémiologique, ont tenté d'isoler des traits constituant un mythe moderne. Nous renvoyons pour plus d'informations sur ceux-ci à Christophe Carlier, Nathalie Griton-Rotterdam, *op. cit.*, pp. 143-149.

l'investissement des mythes littéraires et d'autre part la figure de l'androgyné. Suite à cela, nous nous pencherons sur le rapport des personnages à leurs corps et les sensations physiques : le « soi physique ». À travers le focus sur la corporalité, nous développerons le rapport aux sensations physiques : cela nous permettra d'aborder le lien entre la construction de « soi » et la sexualité. Dans ce chapitre, nous observerons les entrelacements entre les différents portraits mythiques en partant de Pygmalion pour arriver à Narcisse et à Prométhée. Enfin, nous relierons toutes ces analyses qui semblent dépeindre une identité hybride et unifiante du « monstre ». Ce dernier, tel que défini par Paul B. Preciado, serait celui qui « vit en transition », entre les frontières de la différenciation (de genre, d'espèces, du vivant)²³. Ce portrait comprendrait les mouvements de métamorphose, l'hybridité et la duplicité des personnages : la monstruosité étant au cœur des mythologies et une zone queer de réappropriation.

²³ Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020, p. 49.

I. L'identité nominative : rupture du nom et écroulement de l'immuabilité

1. Être appelé : quelle identité pour soi et pour autrui ?

Le nom a une double face : il est un élément de l'identité subjective, mais qui ne prend son sens que dans un cadre social. [...] Même si le nom et ses usages échappent aux individus, il est un support extrêmement puissant de l'identité subjective²⁴.

En premier lieu, nous nous penchons sur le rôle du nom dans l'identité qu'un individu se construit et dans l'image qu'il renvoie aux autres. Le nom est avant tout un moyen d'interpellation, procédé qu'Althusser a présenté comme essentiel dans l'instauration d'un individu en tant que sujet dans une société²⁵. À partir de cette théorie, l'interpellation, qui se produit également par le nom, permet de solidifier et de hiérarchiser les liens sociaux²⁶. Dans cette perspective, nous comprenons l'importance du nom dans le processus de stabilisation de l'ordre sociétal. Le nom est également une part essentielle de l'individualité, c'est un attribut personnel qui désigne la singularité d'une personne aux yeux d'autrui ; c'est un marqueur de son existence particulière, de son état de « sujet »²⁷. C'est d'autant plus le cas lorsqu'il change au cours de la vie d'un individu correspondant, dès lors, à une évolution de son identité. Au travers de notre analyse, nous chercherons, selon les termes de Valérie Boussard, à démontrer que « l'identité individuelle est bien une identité sociale »²⁸. Autrement dit, nous montrerons grâce à l'évolution des personnages la manière dont le social influe sur leur perception personnelle du « soi » puisque la nomination souligne à la fois une assimilation à la communauté (dimension englobante) tout en assurant au sujet une place qui le sort d'une masse indistinguable, innommable (dimension singulière)²⁹.

Nous observerons dans notre corpus des dynamiques de nomination particulières : absence de nom, changement de nom, nom qui adopte une valeur différente au fil de l'intrigue. Ces cas spécifiques nous permettront de questionner la posture immuable et stable que prend le nom dans l'identité d'une personne. Ces relations au nom seront ensuite comparées au mouvement de la métamorphose qui semble produire, parallèlement au changement de nom, une

²⁴ Valérie Boussard, « Je » de société. *Sociologie de l'identité individuelle*, Paris, Armand Colin, 2021, pp. 48-49.

²⁵ Jessica Borotto, « Interpellation du genre et sujets mélancoliques. Butler lectrice d'Althusser », *Cahiers du GRM* [en ligne], no. 8, décembre 2015, URL : <http://journals.openedition.org/grm/715>.

²⁶ Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, Paris, Editions Léo Scheer, 2002.

²⁷ Valérie Boussard, op. cit., pp. 21-23.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ *Idem.*

perturbation du « soi ». En effet, le nom est censé être un des traits immuables de l'identité d'un individu : « En produisant l'unification et la constance de son porteur, le nom produit aussi son identité, à la fois à lui-même et aux autres³⁰ ». Cette constance crée une résonnance avec la dimension philosophique développée dans l'introduction de l'*ipséité* ricoeurienne, c'est-à-dire l'unité immuable identitaire d'un individu. Du moins, c'est l'objectif endossé par le nom d'un point de vue communautaire. Il permet une cohérence dans la désignation d'un individu et la stabilité de sa perception pour autrui. Or, dans le cas d'une métamorphose, le postulat initial de l'immuabilité d'une existence est mis à mal : l'individu change drastiquement d'identité sociale.

2. L'enjeu nominatif dans le corpus

Absence de nom

En nous basant sur cet aspect nominatif, nous apercevons dans *Espèces* une volonté d'éloigner la dimension singulière pour laisser place à une existence dans un système relationnel. Cela se manifeste par une certaine « pudeur à la nomination », puisque le personnage principal est désigné par sa nature animale (« chatte ») ou par un rôle statutaire (« la femme de A. »). En outre, le mari du personnage principal est désigné par une abréviation, laissant la part de son identité nominative évasive, en étant réduit à la première lettre de l'alphabet (« A. »). Ce choix de non-nomination du personnage-narratrice s'inscrit dans l'enjeu mouvant des métamorphoses : « Les actes d'attribution du nom, souvent publics et solennels, sont des rites d'institutions qui font advenir la constance de l'individu. L'attribution d'un nom permet une totalisation et une unification du “moi” »³¹. Dans cette perspective, le choix d'effacer une identité nominative dite « individuelle » permet de fixer l'identité dans une certaine fluidité, état qui résulte de la métamorphose (fluidité dans la corporalité, l'espèce et donc le statut social). L'attention est portée sur l'état corporel de la narratrice à travers sa désignation : en tant que « femme de A. », nous ne pouvons pas ignorer ni son espèce (humaine) ni son genre (femme). La situation est la même pour « la chatte ». Ainsi, l'acte transformatif est souligné par ce focus, que porte le lectorat sur la forme corporelle et la « nature biologique » de la narratrice qui évolue³².

³⁰ Valérie Boussard, *op. cit.*, p. 31; mise en exergue personnel en **gras**.

³¹ *Idem*.

³² En effet, le choix de présenter l'animal comme « une chatte » et non pas comme « un chat » souligne la dimension genrée dans l'autre espèce. Si la protagoniste s'était transformée en « chat », nous n'aurions sans doute pas perçu un « changement de genre » dans la métamorphose en raison de ladite neutralité du masculin en français. D'autant plus que les noms d'animaux femelles tels que « chatte » ou « chienne » connotent une

Par ailleurs, cette stratégie de « pudeur à la nomination », outre l'acte subversif de la métamorphose, questionne l'enjeu social fixé par le nom. En effet, puisque le nom permet un étiquetage qui associe la personne à un réseau généalogique, il traduit une époque, une classe sociale³³. Refuser cette lecture sociale met à mal cette fonction nominative. De même, nier une identité singulière trouble la perception du « soi » pour l'individu.

Dans *Espèces*, bien qu'il s'agisse d'une métamorphose impliquant dès lors « un état premier » (une femme) et « un état nouveau » (une chatte), il n'est donc pas réellement question d'un changement de nom, puisque cette caractéristique de l'identité n'est pas abordée. Puisqu'il n'y a pas de changement de nom *stricto sensu*, nous pourrions déceler une certaine continuité entre l'interpellation du personnage en femme et l'interpellation en chatte. Dans les deux cas, la protagoniste ne possède pas de singularité, c'est une femme parmi les femmes, une chatte parmi les chattes. La narratrice-personnage n'était pas nommée en tant qu'humaine, nous expliquons cela par l'absence d'existence individuelle au sein de la société étant définie par son rôle statutaire de « femme de A. » (« C'était bien [A.] qui avait provoqué mon entrée dans la vie et qui m'avait inventé une identité en m'épousant³⁴ »). Son identité nominative semble ainsi entièrement réduite à ce statut. La narratrice n'existe qu'en tant qu'épouse étrange, voisine inquiétante et mère ratée : toutes ces facettes proviennent du regard des autres et s'accumulent derrière ce statut d'épouse de A. C'est une dynamique d'objectivisation de sa personne. Son existence se retrouve liée à son foyer, qui symbolise autant son rôle que la perception qu'ont les autres d'elle :

Ma nouvelle situation me permet également d'éviter les soirées de A. où circulent des codes bien trop compliqués pour moi. Les ondes interactives des regards et des mouvements corporels de ses amis proches ou distants me déroutaient et parfois exerçaient sur moi une influence à me clouer contre le mur, derrière ma porte, sur mon lit, par terre, au point que **je ne pouvais me relever assez vite pour les affronter, que je n'osais plus sortir, plus vivre**. Finis les dîners, les rencontres, les poignées de main, les hochements de tête. A. doit faire tout cela seul, sans moi, sans **moi comme parure, preuve de vie bien rangée, sans moi comme accompagnatrice**, car c'est lui qui croit, sans conviction cependant, avec appréhension même, avoir besoin des gens pour vivre. [...] Je les adore davantage maintenant que j'ai quitté leur société. Il est très important pour mon bien-être intérieur de ne pas les comprendre.³⁵

féminité exacerbée et subversive. Donc, le genre de la protagoniste est doublement mis en avant à travers la métamorphose.

³³ *Idem*.

³⁴ Ying Chen, *Espèces*, Paris, Seuil, 2010, p. 68.

³⁵ *Ibid.*, pp. 76-77 ; mise en exergue personnel en **gras**.

À travers cet extrait, la narratrice jouit, depuis son nouvel état physique, de pouvoir esquiver les corvées sociales qu'elle devait habituellement endosser en tant qu'épouse, de « parure » et d'« accompagnatrice » de A. En effet, en étant enfermée dans ce rôle, la narratrice ne parvient pas à s'épanouir et à s'y identifier réellement ; les autres reconnaissent une inaptitude, ou du moins une insuffisance de ses performances sociales. Il est attendu que la protagoniste remplisse ses fonctions en adéquation avec le genre qui lui est assigné, celui de femme (marqué, selon la narratrice par la « douceur », la « discrétion », le fait de ne pas profiter librement de l'espace public, de ne pas s'accaparer la parole). Son malaise social est profond et la restreint au point de ne pas s'estimer vivante. Les jugements de son entourage ne sont pas anodins dans la perception de « soi » qu'intègre la narratrice. Comme nous le constatons, elle perçoit elle aussi un manquement dans sa « fonction ». Cette inadaptation obstrue toute son existence et la plonge dans un état apathique. Nous pourrions considérer que la narratrice, bien que vivante, vit dans une négation de son existence. L'état dans lequel elle se trouve avant sa métamorphose, sans caractéristiques propres hormis son assignation au foyer, son apathie quotidienne et son état de mutisme, s'apparenterait presque à un suicide de son « identité singulière » :

Je veux que A. soit libre de moi, je veux disparaître de cette maison,
je n'ai jamais voulu être l'épouse de qui que ce soit. Je me suis
 toujours dit que je n'en serais **pas capable. J'aurais voulu mourir,**
mais étant déjà une morte, je ne peux pas l'être davantage.³⁶

La narratrice souhaite s'extirper de cette situation, et la métamorphose survient alors comme une fuite de sa condition et lui permet de retrouver une sensation de vie. Cet effacement de l'identité, et le rappel à son statut marital, est directement lié à la perception du « soi » dans le couple hétérosexuel que forment la narratrice et A ; nous développerons ce point plus en profondeur lors du troisième chapitre portant sur l'identité érotique.

La métamorphose apparaît ainsi comme une rupture dans la perception du « soi » pour la protagoniste : entre un état d'agonie et un état de reprise de vie. Nous sommes face à une dimension de continuité dans la persistance d'une nomination par autrui dit « statutaire » (épouse ou chatte) et une rupture dans l'expérience de vie de la protagoniste (sensation d'apathie et vie exaltante). Cependant, cet instant d'euphorie est éphémère, car la vie reprend une routine, pas-à-pas, s'assimilant au foyer initial et à l'attachement à A. La chatte décide de s'installer dans la maison et de s'approprier ce lieu comme son territoire. Si, au départ, son occupation des lieux se fait clandestinement (en se cachant de A.), elle finit par faire

³⁶ Ying Chen, *op. cit.*, p. 57 ; mise en exergue personnel en **gras**.

remarquer sa présence et se laisse adopter par A. Au fur et à mesure, les deux êtres vont développer une relation qui va imiter, voire surpasser, la cohabitation maritale. La protagoniste, s'accommodant à cette vie modelée sur l'ancienne expérience du foyer, abandonne cette liberté acquise par sa transformation afin de rétablir l'ordre de vie dans le foyer, et par conséquent dans la vie de A. De plus, cette existence en tant que chatte n'est pas dénuée de difficultés : comme dans sa forme humaine, la narratrice ne parvient pas à endosser le rôle attendu par la communauté dans sa forme animale. Elle ne se reconnaît pas auprès de ses compères, mais surtout son comportement n'est pas validé par le regard des humains. Cela nous amène à percevoir son interpellation en tant que « la chatte » comme un équivalent à cette dénomination statutaire pré-métamorphose. Pareillement à son premier titre d'épouse, elle ne parvient pas à « honorer les clauses du contrat social ».

Quand les gens disent en m'apercevant dans la rue : « Tiens, voilà une **drôle de chatte** », avec exactement la même perplexité et la même gêne avec lesquelles ils commentaient autrefois mon **comportement**, en chuchotant « Tiens, voilà une **drôle de femme** », je comprends que je n'appartiendrai jamais au monde des chats, que leur destin m'est indifférent, que je les méprise dans le fond. **Tout comme les personnes dans ce quartier, j'éprouverai peut-être plus de tendresse pour ces bêtes, je les humaniserai plus, quand je ne serai plus des leurs.**³⁷

Cet extrait nous permet de percevoir une continuité dans la dénomination « drôle de », qui caractérise le malaise social qui découle du regard des autres sur son « comportement » ainsi que son incapacité à s'intégrer dans la « communauté à laquelle elle devrait appartenir » (autant pour les chats que pour les humains). En tant qu'humaine, la narratrice ne s'intègre pas à l'humanité ni à son rôle de « maitresse de foyer ». En tant que chatte, elle ne parvient pas à s'animaliser suffisamment aux yeux des humains :

L'inspecteur **a jeté un coup d'œil** curieux sur moi.³⁸

-Tiens, voilà **une drôle de chatte**.

Ils **perçoivent** sans doute quelque chose à la fois de familier et de dégoûtant dans la façon dont je me pose, et dans mon **regard**.

Quelque chose de trop humain, de trop mental.³⁹

L'outil de ce jugement est le regard, à l'affût du comportement et le verdict se pose dans la dénomination : « drôle de chatte », parallèlement à « drôle de femme ». Ces appellations de l'entourage évoquent le concept « d'identité pour soi » et « d'identité pour autrui », qui sont

³⁷ Ying Chen, *op. cit.*, p. 207 ; mise en exergue personnel en **gras**.

³⁸ *Ibid.*, p. 206 ; mise en exergue personnelle en **gras**.

³⁹ *Ibid.*, pp. 204-205 ; mise en exergue personnel en **gras**.

des aspects sociologiques divisant le concept d'identité en deux dimensions. L'identité pour soi concerne l'identité propre d'une personne, qu'elle s'attribue selon sa propre définition de son individualité⁴⁰. L'identité pour autrui est l'étiquette attribuée par un biais relationnel, elle dépend des rapports sociaux ; elle est donc multiple et variable⁴¹. Dans les deux cas présentés (l'appellation « femme de A. » ou « la chatte »), nous pouvons considérer que l'identité de la narratrice se place toujours du côté de « l'identité pour autrui ». Cela se perçoit dans les nominations qu'on lui attribue, ces dernières sont toujours inadéquates et supplées par une étrangeté (« drôle de »), qui souligne le manquement de ses performances.

Bien que nous ayons souligné la continuité entre ces deux états, un changement persiste concernant la perception et l'interpellation sociale. Certes, l'identité pour soi n'est pas un paramètre, dans aucun des deux états de la protagoniste, mais nous ne pouvons pas nier qu'un changement se produit au niveau de l'expérience de vie et de la perception des autres. Le traitement du personnage diffère suite au changement de sa perception : la nouvelle existence de la narratrice lui confère d'autres interactions ainsi que de nouvelles permissions sociales (se promener plus librement dans l'espace public, recevoir plus de compassion de son voisinage). Cette variante dans l'identité pour autrui transforme le regard et le rapport à la vie de la narratrice. Ainsi, lorsqu'elle reconduit une métamorphose pour revenir à son état humain, nous ne pouvons pas considérer que la narratrice est identique à celle qu'elle était au début du roman :

En arrivant dans notre rue, j'irai saluer les garçons de la poissonnerie chaleureusement, ce qu'ils ne comprendront pas. Je ferai un détour si je croise la vétérinaire dont je connais les mains bien fines et leur secrète dureté. En voyant le chat du voisin, je le caresserai bien avec une cordialité vraie et sans condescendance. La patronne de la pâtisserie sera étonnée, mais contente de me revoir, **croyant que la vie dans cette rue a recouvré sa normalité entière**. Or je me rends compte qu'il ne faut plus sortir aussi tôt le matin, que cela ne se fait pas, que je dois désormais rectifier mes habitudes, renoncer à mes promenades trop matinales, presque nocturnes, me contenir dans la routine humaine.⁴²

L'attitude et le comportement de la narratrice se transforment et son identité pour autrui prendra sans doute une forme hybride, avec un comportement nouveau. Elle semble, à présent, vouloir adopter une présence publique en tissant des liens avec les autres, grâce à son expérience féline. Nous pouvons alors considérer que la perception d'autrui sur elle-même est

⁴⁰ Valérie Boussard, *op. cit.*, p. 42.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Ying Chen, *op. cit.*, pp. 210-211 ; mise en exergue personnel en **gras**.

modifiée, apportant une nuance nouvelle à la dénomination qui suivra son retour à la forme humaine.

Une absence de nom, dans le cas étudié, s'apparente alors à une figuration *in absentia* de l'inadéquation de l'individu avec son contexte sociétal. Nous pouvons tracer un lien avec un ouvrage qui nous apparaît en filigrane dans notre corpus, *Frankenstein* de Mary Shelley, œuvre référence du roman *Frankissstein* de Jeannette Winterson. Le personnage Victor Frankenstein crée une créature en défiant l'ordre naturel de la vie et de la mort. Lorsque sa créature prend vie, il l'abandonne et face à son acte, refuse de lui accorder une existence sociale. Son déni l'entraîne à refuser de donner un nom à la créature empêchant dès lors son insertion dans le monde social, la créature n'obtient pas une identité pour soi. Sa nomination sera celle du « monstre de (Victor) Frankenstein » ou « créature de (Victor) Frankenstein ». La seule appellation possible qui lui est accordée revient donc à l'acte de sa création et appartient entièrement au créateur. Le monstre est ramené à sa naissance par Frankenstein ; ce rattachement constant à cette « paternité » l'empêche de développer une « individualité », c'est-à-dire une identité propre à sa personne. Le refus d'un nom singulier est synonyme de négation de l'existence individuelle du monstre, qui ne peut être perçu comme un être pensant et égal. En somme, dans ces deux récits, nous observons l'absence de nom comme le symptôme d'une impossibilité à s'adapter et se conformer à l'ordre sociétal : que ce soit par incapacité de l'individu (*Espèces*) ou par refus d'insertion par le monde extérieur (*Frankenstein*).

Changer de nom : une ambiguïté dans la continuité de l'être

Nous avons observé une évolution dans l'identité pour autrui à travers une nomination correspondant à la performance sociale du personnage et ignorant à son identité personnelle. À partir de cette observation, nous avons aperçu une certaine continuité dans la perception de l'individu aux yeux d'autrui, malgré les métamorphoses. L'exemple d'*Espèces* nous a donc permis d'analyser une dynamique plutôt communautaire ainsi que les impacts de celle-ci sur un individu échappant à la norme. Dans le roman *Orlanda*, les personnages ont effectivement un « nom propre et individuel ». Nous pouvons alors analyser les implications du nom singulier et de son évolution au sein de la métamorphose ; cela nous permettra de rendre compte de la perception du « soi » pour les personnages à travers un emblème individuel (le nom). De fait, cela nous amène à considérer la portée symbolique d'un changement de nom,

d'une renaissance ou plutôt une reconfiguration de l'unité identitaire tel que le changement de nom dans *Orlanda*.

La métamorphose dans l'œuvre de Harpman amène rapidement à la question nominative. En effet, après que l'âme d'Aline s'est scindée en deux à la gare du Nord, la partie d'Aline qui lui échappe prend possession du corps d'un homme (Lucien). La question de savoir comment nommer cette part d'elle qui a fui l'oppression du corps « féminin » surgit immédiatement. Dans cette perspective, il nous semble essentiel de retracer ce moment de métamorphose, qui est enclenché par une lecture rêveuse d'un passage d'*Orlando* de Virginia Woolf. Dans l'épisode dit « de la transformation » du personnage masculin en personnage féminin, Aline se laisse perdre dans son flux de conscience, son esprit est alors investi par cette part d'elle (Orlanda) qui désire son autonomie :

Elle bâille. Derrière les mots sur lesquels elle s'acharne, un autre courant de pensées sinue, déroulant les méandres cachés des fleuves qu'on dit intermittents, car parfois ils coulent à ciel ouvert pour disparaître ensuite sous terre, on croit qu'ils s'arrêtent là, ils ressurgissent quelques kilomètres plus loin. Jouissant du privilège du romancier dont je n'ai jamais caché que je me sens dotée, c'est cela que j'écoute et bientôt ma surprise est extrême : -Et si **on** changeait de sexe ? Si **je t'abandonnais**, ô **âme** timide, ce **corps** de fille et si j'allais loger dans un garçon, tiens ! celui qui est là, en face de moi⁴³.

Dans cet extrait, nous observons le moment de rupture d'Aline et du « futur Orlanda », c'est-à-dire l'instant où la part dite « masculine » d'Aline va prendre son autonomie corporelle et se « devenir Orlanda ». L'évolution entre la période de « cohabitation passive » (Aline et Orlanda ensemble alors qu'Orlanda est enfermé) et de diffraction s'illustre par la perception des corps et la prise de parole. Le pronom « elle » désigne encore le « système Aline », il contient la part sociale et refoulée (Orlanda). L'acte de lecture crée une instance de flottement et permet à la conscience de se dissiper. À travers ce flux, Orlanda prend la parole, s'exprime en « je » et acquiert une certaine agentivité. Il prend conscience du corps d'Aline (« celui qui est là, en face de **moi** »), à travers la vue et le reconnaît également comme une réalité commune (« on »). Il s'élance dans une diffraction des consciences et habite le corps étranger et masculin. De fait, ce que nous appelons le « système Aline » est composé à la fois d'Orlanda et d'Aline (celle-ci apparaît comme « dirigeante » du « soi »). L'abandon du corps-hôte par Orlanda représente une renaissance identitaire autant pour lui-même que pour Aline, qui se retrouve pour la première fois seule en elle-même. De cette façon, nous pouvons considérer que l'attribution d'une nouvelle identité résonne autant pour Orlanda qu'Aline.

⁴³ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, Paris, Grasset, (coll. Le Livre de Poche), 1996, p. 10 ; mise en exergue personnel en **gras**.

Orlanda prend possession d'un corps dit masculin et Aline se retrouve seule dans un corps dit féminin sans qu'une part « virile » réside avec sa « féminité »⁴⁴. En d'autres termes, les deux identités sont dans un état nouveau suite à cet événement. La métamorphose n'est pas linéaire en divisant la matière plutôt que de modifier l'unité. Ainsi, nous pouvons considérer ce phénomène comme étant global et constituant deux transformations (deux « micro-métamorphoses »).

Dans cette optique, la dénomination suite à une métamorphose ne se produit que pour Orlanda, la part agente de cet événement : la narratrice décide de nommer autrement cette partie du système Aline (celle qui quitte le corps) et conserve le nom global « Aline » pour la partie qui reste dans le corps. Un point essentiel de cette observation concerne « la personne qui dénomme ». Ce n'est pas Orlanda lui-même qui choisit d'adopter ce nouveau prénom, il se « contente » d'utiliser le nom du corps emprunté, Lucien Lefrène :

[Aline] s'arrêta, les sourcils froncés :

-Comment vous appelez-vous ?

Il hésita :

-Heu... Lucien Lefrène.

-Vous n'avez pas l'air d'en être bien certain !

-Disons que c'est le nom de ma personne physique.

-Ah ! Et comment se nomme votre personne morale ?

-Si vous vous nommez Aline, je devrais peut-être dire Alain. Mais je n'ai jamais aimé Aline, cela sent la grand-mère à confitures ou la tante célibataire, alors Alain ne me plaît pas.⁴⁵

Ce nom d'emprunt ne lui convient pas, mais il l'utilise sans s'y identifier, refusant une « masculinisation » de l'ancien nom, que l'on pourrait qualifier, d'une certaine manière, de *dead name*⁴⁶. Orlanda n'est pas Aline, il n'a jamais été Aline (cela se perçoit dans le « je n'ai jamais aimé » de la citation précédente). Cependant, il n'est pas non plus une version masculine de l'identité féminine attribuée à la naissance. L'identité qui correspond à Orlanda

⁴⁴ Nous utilisons les termes « masculin », « féminin », « viril », « féminité », etc. qui connotent une perception binaire du genre. Toutefois, c'est avec une part de distance, exprimée par des qualificatifs de doute (« dits ») et des guillemets, que nous nous permettons cet usage « simpliste » d'une situation plus complexe. Nous ne prétendons aucunement à une réalité essentialisante dans cette utilisation ni n'assumons un plein embrassement du système binaire ; ces termes sont utilisés en référence au traitement des corps et des esprits à ce stade de l'intrigue dans le roman, qui met en avant une sociabilisation masculine-féminine et une perception corporelle, également sociale, des êtres sur cette opposition m/f.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁶ Le *dead name*, littéralement « nom mort », désigne le nom attribué généralement à la naissance, qui ne correspond pas à l'identité d'un individu et qui n'est plus d'application. Ce nom n'est plus celui de l'individu et n'est pas adéquat à l'utilisation.

n'est pas une variation binaire de l'identité première. Toutefois, il ne semble pas se détacher radicalement de cette forme ancienne (« je devrais peut-être ») : Orlanda s'accroche à un contact relationnel avec Aline, ou du moins pressent qu'un lien devrait persister avec cette part qu'il a habitée. En somme, ni le nom du corps habité ni une variation binaire du corps auparavant habité ne convient, il lui faut un autre nom pour correspondre à son identité. C'est la narratrice qui pose un nouveau nom sur son identité :

Reste qu'il me **faut trouver un nom à l'autre**. Une inspiration médiocre irait au plus simple, et Aline donnerait Alain, mais quel manque de recherche ! Et où serait **l'ambiguïté** ? Alain, c'est Alain, c'est masculin sans équivoque, ce qui n'est pas le cas du personnage que les yeux de mon esprit suivent vers les toilettes. J'ai souvent admiré la sagacité de Woolf qui, après [sic] le change de sexe, nomme toujours son personnage Orlando en mettant les pronoms personnels au féminin, elle entretient ainsi le trouble dans l'âme du lecteur, et je vais la copier : je l'appellerai Orlanda la moitié évadée d'Aline⁴⁷.

La narratrice expose explicitement l'enjeu de ce nouveau nom qui lui apparaît comme nécessaire : Orlanda est autant « la moitié évadée d'Aline » qu'une incarnation de l'altérité, c'est-à-dire qu'il incarne paradoxalement la même personne et un inconnu. Le nouveau nom est essentiel afin de confirmer la nouvelle identité. Toutefois, il s'agit de conserver la complexité de la réalité et de ne pas réduire cette diffraction à une perception binaire d'une part masculine et d'une part féminine. La narratrice se base sur le roman de Woolf et l'évolution du personnage d'Orlanda : le passage du masculin au féminin ne modifie aucunement le prénom du personnage dans le modèle, ce qui nuance la métamorphose et trouble le lecteur. Cette continuité crée assez d'ambiguïté pour ne pas réduire cet événement à une « lecture essentialisante de la métamorphose »⁴⁸. Dans cette optique, la narratrice d'*Orlanda* choisit un nom-référence qu'elle féminise alors que la « part évadée » rentre dans une identité perçue comme masculine. Cela correspond à l'idée de « trouble », comme apprécié dans *Orlando* où nous observons le maintien d'un nom considéré comme masculin dans le cas de métamorphose féminine.

Ces éléments nous amènent à considérer le choix de conservation du prénom de naissance d'Orlando lors de sa métamorphose dans l'œuvre de Woolf. La référence à cette œuvre est essentielle : le livre de Harpman étant une réécriture libre et une mise en abyme d'une lecture d'*Orlando*. L'œuvre de Woolf est autant un moteur de l'intrigue que le modèle de structure

⁴⁷ Jacqueline Harpman, *op. cit.*, p. 19 ; mise en exergue personnel en **gras**.

⁴⁸ Ce n'est pas parce que l'esprit se retrouve dans un corps perçu comme masculin, que cet esprit est automatiquement masculin, et l'inverse est vrai. L'aspect essentialisant serait de rattacher l'identité de genre et les caractéristiques de cet esprit à sa réalité corporelle, et déduire de son enveloppe sociale son identité singulière. L'enjeu de ce changement est donc de dépasser la binarité m/f en soulignant la complexité par cette métamorphose « hybride ».

narrative d'*Orlanda*. Toutefois, ce n'est pas le livre dans son entièreté qui survient tout au long de l'intrigue, mais bien le moment de « transformation » d'Orlando en femme. L'incipit du livre d'*Orlanda* cadre la référence à ce moment précis. Cet élément souligne l'aspect de mythe littéraire que prend le récit de Woolf dans la réécriture de Harpman : « l'essence du livre » se cristallisant dans un enjeu spécifique et créant presque un archétype du personnage d'Orlando, caractérisé par sa transformation soudaine et l'ambiguïté qui persiste dans son identité de genre. De plus, cela superpose la transformation du système Aline avec celle du personnage Orlando. La métamorphose de ce dernier se produit, non pas dans l'incipit, mais dans le troisième chapitre.

He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth ! Truth ! Truth ! we have no choice left but confess— he was a woman⁴⁹.

Il s'étira. Il se leva. Il se tint très droit complètement nu devant nous, et tandis que les trompettes faisaient retentir La Vérité ! La Vérité ! La Vérité ! Nous n'avons pas le choix, il nous faut le confesser— c'était une femme.⁵⁰

Cette transformation pose les jalons d'une métamorphose de changement de « sexe », et l'admiration pour Woolf réside dans son traitement de cet événement (avec une certaine continuité et beaucoup d'ambiguïté) :

We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman— there is no denying in it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, **did nothing whatever to alter their identity. Their faces** remained, as their portraits prove, practically the same. **His memory**— but in future **we must, for convention's sake**, say 'her' for 'his', and 'she' for 'he'— **her memory** then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. **Some light haziness** there may have been, as if a few dark drops had fallen into the clear pool of memory; certain things had become a little dimmed; but that was all.⁵¹

Nous pouvons profiter de cette pause dans le récit pour énoncer quelques affirmations. Orlando était devenu une femme— la chose est incontestable. Mais à tout autre égard, Orlando restait exactement tel qu'il avait été. Le changement de sexe, bien qu'il altérât leur avenir, **n'altéra aucunement leur identité. Leurs visages** demeurèrent, leurs portraits le prouvent, pratiquement les mêmes. **Sa mémoire** à lui— mais à l'avenir **nous devons, pour respecter la convention**, dire « à elle » au lieu de « à lui », et « elle » au lieu de « il » —, sa mémoire à elle, donc, passait en revue tous les événements de sa vie de jadis sans rencontrer le moindre obstacle. Un **certain flou** pouvait être sensible, comme si quelques gouttes d'obscurité étaient tombées dans le bassin

⁴⁹ Virginia Woolf, *Orlando*, London, Penguin Book, 2010, p. 90.

⁵⁰ Virginia Woolf, *Orlando*, trad. de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, (coll. Folio classique), 2018, p. 149.

⁵¹ Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 91 ; mise en exergue personnel en **gras** et en souligné.

transparent de la mémoire ; certaines choses étaient devenues un peu **indistinctes**, ; mais c'était tout.⁵²

Cet extrait nous servira à comparer le traitement de la métamorphose dans les deux romans. Autant concernant le fond que la forme, la référence, plus qu'assumée, est extrapolée par la narratrice d'*Orlanda*. Dans *Orlanda*, la narratrice prend la parole afin de commenter, ramener explicitement l'intrigue à sa perception et poser des commentaires méta-narratifs (« mais à l'avenir **nous devons, pour respecter la convention**, dire “à elle” au lieu de “à lui”, et “elle” au lieu de “il” »). Cette présence est amplifiée dans l'*Orlanda*, où la narratrice, qui prend la posture de l'écrivaine, annonce également sa présence par l'utilisation de la première personne, et interrompt le déroulement de la diérèse pour porter un regard critique ou explicatif sur l'action et le contexte, ainsi que pour confier des bribes d'informations personnelles. Nous pouvons observer cela de manière éparse dans l'œuvre, lors de descriptions (par exemple lorsque la narratrice s'efforce de décrire Aline une seconde fois, non plus du point de vue d'Orlanda, trop critique à son goût, mais avec plus de tendresse envers son personnage⁵³). Ces instances sont plus saillantes encore lors de la mise en suspens de la diérèse, alors que la narratrice se dévoile en tant qu'écrivaine et se met en scène :

Ayant évoqué Virginia Woolf, je sens que la pudeur qui était encore de rigueur dans la première moitié de ce siècle suspendrait bien ma plume, *Our Lady of Modesty* me regarde avec sévérité, mais nous sommes dans les années 90, le millénaire court à sa fin et moi aux cheveux blancs, la pudeur des jeunes femmes ne m'est plus obligatoire et je ne déguiserai pas en bonnes manières l'hypocrisie qui me ferait détourner le regard, ainsi qu'on me l'avait appris quand j'étais petite et que, sur la plage, je regardais, stupéfaite et ravie un petit garçon sortir de sa culotte une partie de sa personne si différente des attributs de la mienne, la tenir du bout des doigts et se livrer à une activité dont je ne savais pas qu'elle pouvait s'accomplir autrement qu'assise ou accroupie.

-Veux-tu bien regarder ailleurs ! me dit ma mère en accompagnant ces paroles d'un soufflet qui me fit, en effet, tourner la tête.

-Ma parole, cette petite est vicieuse !

Et le soir elle se plaignit de ma curiosité malsaine à mon père. Il hochait tristement la tête.⁵⁴

Cet extrait nous permet d'illustrer les propos selon lesquels la narratrice laisse transparaître sa propre figure. Nous y percevons un lien étroit entre le questionnement du sexe/du genre dans la perception du « soi », un respect pour l'œuvre de Woolf (ce qui est présent dans l'extrait utilisé précédemment reprenant le choix de nommer Orlanda) et une justification des choix

⁵² Virginia Woolf, *op. cit.*, trad. de Jacques Aubert, p. 152 ; mise en exergue personnel en **gras** et en souligné.

⁵³ Voir Jacqueline Harpman, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁴ Jacqueline Harpman, *op. cit.*, p. 21.

narratifs ainsi que les écarts de registre vis-à-vis du modèle. La structure, c'est-à-dire la division en « époques » est reprise, bien que le thème d'un personnage quasi-immortel et atemporel ne soit pas présent dans l'intrigue. Ces diverses époques permettent de structurer en chapitres le laps de temps dans lequel la diffraction se produit : la première époque se divise en journée, les huit jours durant lesquels Orlando et Aline sont séparés et la seconde époque se découpe en deux instants, la dernière matinée et la dernière heure de séparation, ainsi que les épilogues, épitaphe et la morale de la narratrice. Le thème de l'âge d'Orlando s'explique par la manière dont le personnage se considère lui-même : ayant été réprimé à l'âge de douze ans, il commence sa croissance à cet arrêt et grandit au fur et à mesure dans ce corps d'une trentaine d'années. Sa croissance est alors accélérée, contrairement à celle d'Orlando qui s'étend sur plusieurs siècles. L'enjeu originel de l'âge et la persistance dans le temps d'Orlando sont figurés à travers cette perception différée du temps pour Orlando, qui n'est, certes, pas une espérance de vie comparable à/au l'héroïne woolfien-ne. Par ailleurs, ces éléments sont interprétés à travers le personnage d'Aline qui, pour un cours de littérature qu'elle donne, commente le changement de sexe du personnage principal. Ainsi, elle conclut qu'Orlando n'a jamais été un garçon, mais a toujours été une fille : son changement de sexe correspond à la réalisation de son identité et le passage à un âge adulte/adolescent durant lequel l'on quitte la période asexuée de l'enfance. Le temps s'écoule alors de manière différente durant la période enfantine et durant la croissance. L'écoulement du temps devient le reflet de l'intériorité du personnage. En appliquant cette clef d'interprétation au roman, le lien entre *Orlando* et *Orlanda* devient plus clair et correspond à une adaptation de la croissance différée entre l'enfance asexuée et la réalisation rapide de son identité de genre et ce qu'elle implique socialement.

Ces faits d'amplification et de mise en relation avec le modèle concernent la forme. Au niveau du fond, tel que nous l'avons posé avec l'extrait de dénomination d'Orlanda, la narratrice reconnaît « la sagacité de Woolf qui, après le changement de sexe, nomme toujours son personnage Orlando en mettant les pronoms personnels au féminin, elle entretient ainsi le **trouble** dans l'âme du lecteur »⁵⁵. L'élément clef est le « trouble », « l'ambiguïté ». L'enjeu vise à créer une rupture dans l'identité pour autrui, c'est-à-dire à désorienter la lecture vis-à-vis de la norme sociétale du genre (mais également des personnages puisqu'un procès se déroule pour déterminer si Orlando est effectivement une femme). La perception de l'Autre, selon les normes attendues, permet un classement dans le système binaire masculin-féminin

⁵⁵ Jacqueline Harpman, *op. cit.*, p. 18 ; mis en exergue personnel en **gras**.

qui est censé rester cohérent tout au long de l'existence de cet Autre. Or, cette rupture non seulement brise cette cohérence attendue, mais ne permet pas un recalibrage efficace de ce jugement. Le trouble profond découle moins du changement d'identité de genre que de l'impossibilité de le voir comme une rupture totale, ce qui permettrait alors au système binaire (construit sur une différenciation par l'opposition) de garder sa pertinence.

Le trouble vient se poser dans la continuité de l'identité pour soi et de la rupture de l'identité pour autrui : alors qu'Orlando change de conventions sociales (par l'usage de pronom féminin, des attributs biologiques considérés comme féminins, des marqueurs sociaux tels que l'habit, la posture, le langage, la pudeur, etc.), iel⁵⁶ reste la-e même. L'identité pour soi se maintient et ne semble pas causer de rupture ni pour le personnage ni pour la narratrice :

But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, **did nothing whatever to alter their identity. Their faces** remained, as their portraits prove, practically the same. **His memory** [...]⁵⁷

Mais à tout autre égard, Orlando restait exactement tel qu'il avait été. Le changement de sexe, bien qu'il altérât leur avenir, **n'altéra aucunement leur identité. Leurs visages** demeurèrent, leurs portraits le prouvent, pratiquement les mêmes. Sa **mémoire** [...]⁵⁸.

La narratrice soutient cette continuité en soulignant deux traits identitaires : le visage et la mémoire. Si la mémoire est un critère sans équivoque en étant garante d'une continuité du « soi », le critère du visage pose un flou sur la signification de cette caractéristique identitaire. Par visage, nous parlons de la corporalité, les caractéristiques physiques reconnaissables par autrui comme particularité d'un individu. Dans cet extrait de Woolf, nous observons le portrait identitaire que peint la narratrice de l'événement. D'une identité unique (« their identity » / « leur identité »), nom singulier avec pronom possessif pluriel, découle deux traits : la corporalité (« their faces » / « leurs visages »), nom pluriel avec pronom possessif pluriel et la mémoire (« his memory » / « sa mémoire »), nom singulier avec pronom possessif singulier. Nous pourrions comprendre cela comme la description d'une identité unique comprenant deux existences. Celles-ci se différencient par une division lors de métamorphose, où le corps se décline en deux réalités (bien que similaires, qui sont disjointes) et une mémoire unique qui crée un lien dans l'existence. La mémoire est alors gage de continuité, là

⁵⁶ Nous utilisons le pronom « iel », neutre dans ce cas de figure afin d'éviter toute confusion lorsque nous désignons Orlando dans l'entièreté du roman, aussi bien lors de son existence en tant qu'homme qu'en tant que femme. L'écriture inclusive est utilisée afin d'appréhender le personnage dans sa globalité et dans son processus de « transformation » ; le pronom « iel » ainsi que l'usage du point médian sont une des formes de l'écriture inclusive, ce pronom est une contraction de « il » et « elle » et prend un genre neutre. Il est entré dans le dictionnaire *Le Robert* en 2021 suite à son usage croissant.

⁵⁷ Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 91 ; mise en exergue personnel en **gras** et en souligné.

⁵⁸ Virginia Woolf, *op. cit.*, trad. de Jacques Aubert, p. 152 ; mise en exergue personnel en **gras** et en souligné.

où l'existence physique marque une rupture : l'identité d'Orlando est, de manière paradoxale, une continuité fracturée.

Posséder par le nom

Le changement de nom se présente dans un autre cas de figure à travers notre corpus. Par ailleurs, celui-ci survient dans un roman qui développe également une référence littéraire : *Frankissstein* de Winterson. Ce roman met en parallèle deux récits : une fictionnalisation de l'écriture de Mary Shelley de *Frankenstein* et une réécriture de ce roman dans un contexte contemporain. Ce changement de nom survient pour un personnage, le docteur Ry, qui a fait une transition de genre et adopté un nom qui lui correspond « Ry », tout en maintenant un lien avec le nom qui lui a été attribué à la naissance « Mary » (« Ry » étant le diminutif de ce dernier). Nous observons dès lors un changement de nom accompli, qui concerne une même personne (et pas une part d'identité comme cela se présente dans *Orlanda*).

Concernant la référence littéraire, elle permet, dans la même logique que l'amplification appliquée dans *Orlanda*, de souligner des enjeux de l'œuvre de Shelley. Les cent premières pages du roman insistent sur le rôle qu'endosse le nom dans l'identité pour soi et le maintien d'un ordre sociétal. En effet, le nom, comme nous l'avons observé avec la nomination du personnage Orlanda par la narratrice, délègue à autrui un pouvoir : celui de nommer l'Autre et d'imposer à celui-ci une identité. Dans le cas d'*Orlanda*, la narratrice choisit de le nommer afin de lui attribuer une dénomination en correspondance avec sa perception de l'événement et de l'identité complexe de cette part d'Aline. La référence littéraire modèle le sens de cette appellation et indique la représentation que se fait la narratrice de l'événement : c'est une clef de lecture pour le lecteur. Dans *Frankissstein*, la référence littéraire éclaire sur le pouvoir de la dénomination à travers l'oppression sur le monstre suite au refus de lui donner un nom. Le monstre est mis à l'écart de la société et ne peut pas s'attribuer une identité singulière. Dans *Frankissstein*, de nombreux personnages reviennent sur la nécessité d'être nommé et surtout d'être nommé « correctement ».

La première référence à cette question nominative renvoie au récit biblique attribuant à Adam la responsabilité de dénommer les créations de Dieu. Nous pouvons y percevoir un commentaire sur le refus de nomination de Victor Frankenstein, qui dénie symboliquement de considérer la création comme une chose du monde, peut-être car, ayant outrepassé son pouvoir d'homme avec son expérience démiurgique, il ne parvient pas à insérer cette dernière

dans l'ordre cosmologique. Outre cette dimension référentielle, un discours particulier s'y développe qui s'étend au long du roman et à travers plusieurs personnages.

Naming is power, I say to her.

It sure is. Adam's task in the Garden of Eden.

Yes, indeed, to name everything after its kind.

Sexbot...

Pardon me, sir?

Do you think Adam would have thought of that? Dog, cat, snake, fig tree, sexbot?

I am thankful he didn't have to, Dr Shelley.

Yes, I am sure you are right. So tell me, Claire, why did they call this place Memphis?

You mean back in 1819? When it was founded? [...]

I say to Claire, Yes. 1819. Frankenstein was a year old.

She frowns. I am not following you, sir.

The novel Frankenstein— it was published in 1818.

The guy with the bolt through his neck?

More or less...⁵⁹

Nommer est un pouvoir, répondis-je.

C'est sûr. Ç'a été le travail d'Adam dans le Jardin d'Eden.

Voilà, nommer chaque chose selon sa nature. Robot sexuel...

Je vous demande pardon, monsieur?

Vous croyez qu'Adam y aurait pensé? Chien, chat, serpent, figuier, robot sexuel?

Je suis heureuse qu'il n'ait pas eu à le faire, docteur Shelley.

Vous devez avoir raison. Alors, racontez-moi, Claire, pourquoi ont-ils appelé cette ville Memphis?

En 1819, vous voulez dire? À sa fondation? [...]

Oui, dis-je. 1819. *Frankenstein* avait un an.

Elle fronça les sourcils. Je ne vous suis pas, monsieur.

Le roman, Frankenstein — il a été publié en 1818.

Le type avec une vis dans le cou?

Plus ou moins⁶⁰.

⁵⁹ Jeanette Winterson, *Frankissstein. A Love Story*, London, Penguin Random House, 2019, pp. 26-27.

⁶⁰ Jeanette Winterson, *Frankissstein. Une histoire d'amour*, trad. de Céline Leroy, Paris, Buchet/Chastel, 2021, pp. 34-35.

Dans ce dialogue entre le docteur Ry et l'hôtesse d'accueil du festival sur les intelligences artificielles, Claire, il apparaît l'idée que « Nommer est un pouvoir⁶¹ » (« *naming is power* »). Cette force contenue dans la dénomination survient à plusieurs reprises. Ces éléments sont introduits rapidement dans ces premiers instants du récit de réécriture et apparaissent comme une prémisse du discours de Victor Stein que nous observerons par la suite.

Ce dialogue soulève également la confusion qui se produit entre le titre de l'œuvre de Shelley, le nom du créateur et la créature (comme nous l'avons abordé dans le sous-point précédent avec la comparaison à *Espèces*). Cet amalgame fait écho à la dimension de nécessité du nom pour autrui : le lectorat assimile les personnages suite à un besoin de catégoriser ces derniers. D'autre part, nous y percevons le travail d'effacement de l'identité pour soi du monstre et l'identité entière qui revient sur le lien de paternité avec le créateur. Le nom est alors imposé aux personnages, sans pour autant correspondre à leur réalité individuelle et en accentuant la part de l'identité pour autrui (par l'amplification du lien paternel au point de fondre créateur et créature ensemble).

Cet élément nous permet de joindre un même mouvement qui se retrouve également dans *Espèces* et *Orlanda* : l'acte de possession de l'Autre sur un individu par la dénomination. Dans *Espèces*, l'entourage impose un statut et un nom sur la protagoniste, la renvoyant, comme explicité, sans répit à sa fonction sociale. L'acte de dénomination des autres vient corrompre son identité et la définir malgré elle (non plus en tant qu'individu, mais en tant qu'élément actant dans le système social). Dans l'œuvre originelle de Shelley, l'absence de nom crée une mainmise sur la créature qui est réduite au bon-vouloir de son créateur. Cette réalité la retient dans une position subalterne et éloignée du monde. Cela traduit un certain pouvoir de celui qui nomme. L'individu est restreint par l'interpellation de l'Autre, qui déforme son identité pour soi. De la même manière, dans *Frankissstein*, le docteur Ry change de nom, à la suite d'une transition de genre. Ce dernier est toutefois victime de l'interpellation du monde extérieur qui, parfois, nie son identité. En effet, plusieurs interlocuteurs, sans prendre en compte la voix du docteur, interprètent son nom et son identité en l'appelant « Ryan ». Certains personnages, apprenant l'identité trans du docteur, le mégenre⁶² activement et consciemment et s'adresse à lui en utilisant son *dead name*, Mary. Dans ces deux cas, les

⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

⁶² Pareillement au *dead name*, le mégenre est un usage impropre du langage pour désigner une personne. Cela désigne le fait de s'adresser à un individu en utilisant des pronoms qui ne correspondent pas à son identité (calqué sur l'anglais *to misgender someone*). C'est une violence par le langage et une négation de l'identité de genre de la personne.

prénoms mésusés témoignent d'une imposition de l'identité par autrui, ce sont des actes de violence qui refusent au personnage un contrôle de son identité.

Well, good to see you again, Ryan.

It's Ry. Just Ry.

Not short for Ryan?

Ry is short for Mary.

Ron falls silent while he processes this fact. The thing about humans is that we process information at different speeds, depending on the human, depending on the information. In some ways machines are easier to deal with. If I had just told machine intelligence that I am now a man, although I was born a woman, it wouldn't slow up its processing speed.

You're a woman, then? says Ron.

No, Ron. I am a hybrid. My name is Ry.

You're a bloke, then? says Ron.

I'm trans.

Like, transhuman?

Transgender⁶³.

Mais c'est un plaisir de vous retrouver, Ryan.

C'est Ry. Juste Ry.

Ça n'est pas le diminutif de Ryan ?

Ry est le diminutif de Mary.

Ron se tut le temps d'enregistrer ce fait nouveau. Le problème avec les humains, c'est que nous n'intégrons pas tous les informations à la même vitesse, que tout dépend de l'humain, et de l'information. D'une certaine façon, il est plus facile de traiter avec des machines. Si je disais à une machine intelligente que je suis un homme bien qu'étant née femme, cela ne ralentirait pas son fonctionnement.

Vous êtes une femme, donc ? dit Ron.

Non, Ron. Je suis un hybride. Je m'appelle Ry.

Vous êtes un gars, alors ?

Je suis trans

Comme transhumain ?

⁶³ *Ibid.*, p. 83.

Ce dialogue entre le docteur Ry et Ron, bien qu'ils se soient déjà rencontrés et aient déjà échangé auparavant dans le roman, témoigne d'une remise en question de l'identité de Ry par Ron. Cette observation est déjà visible dans les premières conversations, dans lesquelles Ron s'efforce d'appeler le docteur « Ryan », malgré les rappels à l'ordre de ce dernier. Dans ce dialogue, par la demande « Not short for Ryan ? », nous remarquons la tentative de reprise de pouvoir lorsque l'interpellé défend son identité et que Ron cherche à conserver son point de vue sur Ry. Ron recherche la légitimité du nom civil et ne respecte pas l'appellation de son interlocuteur. D'une certaine manière, l'identité que Ry donne à son interlocuteur ne suffit pas, Ron souhaite garder le contrôle et définir l'Autre selon ses propres critères (un nom civil dans ce cas, et pas un surnom ou une appellation personnelle). En outre, la réalisation de l'identité trans du docteur met à mal la perception sociale de l'Autre pour Ron. À travers la comparaison avec une intelligence artificielle (« If I had just told machine intelligence that I am now a man, although I was born a woman, it wouldn't slow up its processing speed »), Ry souligne l'immutabilité de l'identité sociale et la rigidité des perceptions d'autrui pour les humains. Ron se lance dans un processus de recalcul et associe immédiatement ce nom (bien qu'il ne soit pas le nom du docteur) à une autre identité sociale : l'identité de genre (« You're a woman, then ? »). En cela, nous percevons la manière dont le nom sculpte la perception de l'identité pour autrui ainsi que pour soi ; ce qui ressort de cette interaction, c'est la difficulté à percevoir un changement dans l'identité et la réduction à une polarisation binaire à partir de l'emblème identitaire (le nom).

Nous pouvons alors mettre cela en parallèle avec le discours du personnage de Victor Stein, que nous avons mentionnée en lien avec l'allocution concernant la puissance de la dénomination. Dans une conférence que Stein donne, ce dernier répète que « Mal nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde⁶⁵ » (« *To name things wrongly is to add to the misfortune of the world*⁶⁶ ») en ajoutant par la suite les propos suivants : « naming is power ». Le slogan qu'il énonce fait écho avec la situation mentionnée précédemment concernant l'attribution mésusée de nom : refuser d'employer le nom « Ry » revient à refuser l'identité personnelle du personnage.

In any case, you all know, however vaguely, the Bible story of the Garden of Eden, and that Adam's task was to name his world. If you

⁶⁴ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, pp. 90-91.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 85, en italique dans le texte originel

⁶⁶ Jeanette Winterson, *op. cit.*, p. 77, en italique dans le texte originel.

believe, as I do, that religious texts—like myths— are texts we create to mirror deeper structures of the human psyche, then yes, naming is still our primary task. Poets and philosophers know this— perhaps science has confused naming with taxonomy. Perhaps, in our early efforts to distance ourselves from the alchemists who came before us, we forgot that naming is power. I cannot conjure spirits, but I can tell you that calling things by their right names is more than giving them an identity bracelet or a label, or a serial number. We summon a vision. Naming is power⁶⁷.

En revanche, vous connaissez tous au moins vaguement l'histoire du jardin d'Eden racontée dans la Bible, et vous savez que la mission d'Adam était de nommer le monde. Si vous croyez comme moi que les textes religieux – ainsi que les mythes – sont des histoires que nous inventons pour refléter les structures profondes de la psyché humaine, alors oui, nommer reste notre mission principale. Les poètes et les philosophes le savent – peut-être que les sciences ont confondu cela avec la taxonomie. Peut-être qu'à nos débuts, lorsque nous tentions de nous éloigner des alchimistes qui nous avaient précédés, nous avons oublié que nommer est un pouvoir. Je ne peux pas invoquer d'esprits, mais je peux vous dire que nommer correctement les choses est plus puissant que d'y apposer un bracelet d'identité, une étiquette ou un numéro de série. C'est créer une vision. C'est avoir le pouvoir⁶⁸.

Le professeur Stein développe cette idée du pouvoir de la nomination : cette dernière englobe une étiquette identitaire, mais a un objectif qui dépasse cet étiquetage. À travers cette « vision », nous pourrions faire référence à l'article « Situated Knowledges » de Donna Haraway qui reprend textuellement cette métaphore⁶⁹. Cette dernière (la vision) est une invitation à adopter une position nouvelle dans l'appréhension des savoirs et la connaissance. La science, ainsi que l'Histoire, à travers une illusion d'objectivité, effacent la réalité située des savoirs, c'est-à-dire que chaque connaissance provient d'une position dans un corps particulier et cette réalité a été dissimulée derrière une prétention à une position « neutre ». Ainsi, Haraway oppose la position des « unmarked », des corps hégémoniques (masculins, cis, blancs, hétéros, valides, etc.) à des positions reconnaissant une perspective locale positionnée « en-dessous », c'est-à-dire minorisée (les « subjugated »). L'argument d'Haraway invite à préférer une position *subjugated*, qui se reconnaît comme une position située et permet de rendre visibles les dynamiques et angles morts du système nourri par l'illusion d'absence de corps situé des *unmarked*.

De fait, nommer les choses du monde, comme cela est le cas dans la citation précédente, est une tâche située qui détermine la perspective sur ces objets/sujets. Victor Stein souligne cette réalité, bien que nous ne puissions pas conclure qu'il rejoigne totalement l'invitation

⁶⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁸ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, pp. 86-87.

⁶⁹ Donna Haraway, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, autonome 1988, pp. 575-599.

d'Haraway en privilégiant les positions de *subjugated* et qu'il démasque la marque des *unmarked*. Ce que propose Stein s'apparente à une reconnaissance de notre positionnement physique (habiter un corps particulier), et de sortir de la position aveuglant ces différentes réalités : de fait d'endosser une vision multidimensionnelle.

Le nom est un outil nécessaire pour faire subvenir cette vision : l'invitation du professeur à provoquer, ou plutôt invoquer, ce futur passe par un usage juste des outils. En d'autres termes, le professeur Stein invite à se réapproprier les moyens imposés des valeurs passées pour créer cette réalité nouvelle : « Naming is still our primary task ». Cette vision promet un futur où le nom serait accessible à tous et non plus accordé par les garants de l'objectivité, d'après le discours de Stein. Dans cette perspective, nous apercevons l'impact du nom dénié qui se positionne comme un enjeu principal. La vision, dans le sens d'Haraway, en se positionnant dans sa réalité située et en reconnaissant la multi-dimensionnalité des choses, permet de sortir d'une perception binaire⁷⁰. C'est dans cette perspective que Stein invoque la vision comme un moyen de réhabiliter les compétences pour créer un autre monde, de reconnaître les individus et de les laisser se positionner.

Le nom peut donc servir à distinguer, dans une relation, la dynamique de pouvoir. Comme nous l'avons perçu dans *Espèces*, le nom a une fonction particulièrement liée à la distinction « sujet-objet ». Refuser de donner un nom peut rentrer dans une volonté d'objectivation. Dans *Espèces*, percevoir la protagoniste uniquement en fonction de son statut marital participe sans conteste à la logique de réification féminine de l'épouse. De même, dans l'industrie des *sexbots* de *Frankissstein*, l'enjeu de dénomination, comme le souligne Ron, créateur de ces robots, renvoie à cette idée de possession, voire de consommation de l'Autre et du refus de le voir comme une individualité :

Does she have a name, Ron?

Ron nodded approvingly. That's a good question, Ryan. And I've got a good answer. I made the decision not to give my girls names. No, it's not like lambs you'll be eating later, actually it's like those very fancy paints you can buy— top-end paint— yes, we've just redecorated at home— I mean the paints that use numbers, because what a colour means to me won't be what a colour means to you— and you might be colour-blind anyway. I mean, what the fuck is Moody Blue? Wimborne White? Does Wimborne White sound gay to you? It does to me. And Donkey Brown? Since when was all donkeys the same brown? My dad kept donkeys— yeah— it's a long story. No need to go into that today. It's not about me⁷¹.

⁷⁰ Donna Haraway, art. cit., pp. 577-599.

⁷¹ Jeanette Winterson, *op. cit.*, p. 41.

Est-ce qu'elle a un nom, Ron ?

Ron acquiesça avec approbation. Bonne question, Ryan. Et j'ai une bonne réponse pour vous. J'ai pris la décision de ne pas baptiser mes filles. Ce ne sont pas comme de jolis petits agneaux qu'on va finir par manger, mais plutôt comme ces pots de peinture chic qu'on trouve dans le commerce, top qualité – eh oui, j'ai refait la déco à la maison –, ceux qui sont numérotés parce qu'un nom de couleur ne signifiera pas la même chose pour vous et pour moi – sans parler du fait que vous pourriez être daltonien. Qu'est-ce qu'un putain de Bleu Lunatique, de toute façon, ou un Blanc de Wimborne ? Vous trouvez pas que ça sonne un peu gris, le Blanc de Wimborne ? Pour moi si. Et Brun Baudet ? Depuis quand les baudets sont tous du même brun ? On avait des baudets, chez mon père – ouais, longue histoire, pas besoin d'entrer dans les détails aujourd'hui, je ne suis pas là pour parler de moi⁷².

Dans sa justification de l'absence de nom, Ron soulève la dimension objectifiante qui découle ou non d'une dénomination. Accorder un nom à l'Autre et le respecter le sortent d'une position passive d'objet. Cela se démontre par la comparaison avec des êtres qui sont objectifiés, les agneaux prêts à être abattus et consommés (« No, it's not like lambs you'll be eating later »). Cette compréhension met en lumière l'enjeu déterminant dans l'interpellation de reconnaître l'Autre en tant qu'objet ou en tant que sujet. Toutefois, attribuer un nom à autrui n'assure pas un respect de son individualité, comme nous l'avons observé avec le mésusage des noms. Ainsi Ron, malgré lui, soulève la réalité d'un nom qui est toujours soumis à cette facette de l'identité pour autrui et renvoie à la potentialité de négation de la singularité et l'agentivité.

Par ailleurs, la dernière phrase qu'il énonce (« No need to go into that today. It's not about me ») apparaît comme une paralipse, c'est-à-dire un effet de contradiction avec le projet qu'il vient de développer. En effet, toute cette perception est personnelle et le ramène de fait à sa position. Non seulement sa vision est située, mais ses propres exemples ramènent l'interpellation à une réalité singulière. Tout ce que Ron vient d'avouer sur sa volonté de ne pas nommer ses créations permet de comprendre sa pudeur et les caractéristiques qui lui sont propres (la peur de sa performance virile, son rapport à l'argent, sa famille, etc.). Cette projection sur l'objet dénommé rejoint l'idée de possession par la dénomination.

En somme, les aspects de la nomination dans le roman *Frankissstein* nous permettent de percevoir une dimension présente dans le roman *Espèces* et *Orlanda* : la tension sous-jacente de possession par le nom. Imposer un nom sur un être ou un objet devient un acte performatif et inscrit une vision située du futur : la réalité nommée se fige derrière la perception personnelle du « dénommant ». Le discours de Stein sur l'angle de vue de ceux qui nomment,

⁷² Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, p. 49.

la fonction essentielle du nom et l'exemple de domination sociale dans un dialogue avec Ron se rejoignent dans l'accapuration de l'autre (autant des êtres que des objets) par le pouvoir de celui qui impose une appellation.

Dans « Last minute », la caractéristique du nom dévoile également la relation qui s'établit entre Selvaggia et Lorena, bien que cet indice ressorte moins visiblement à la première lecture. Comme nous l'avons déterminé, le nom porte un potentiel d'appropriation de l'Autre : dans cette perspective, nous pouvons analyser la continuité qui s'installe entre les deux femmes. Selvaggia part à Londres afin de s'éloigner de son ancienne copine, Giulia, car la séparation et la relation semblent impacter l'identité même du personnage : « Chissà forse andando via per un po' la sua presa sulla mia anima si allenterà permettendomi di capire cosa chiedo davvero— io, Selvaggia, a me stessa et alla vita⁷³ » (« Qui sait, peut-être qu'en m'en allant un peu, son emprise sur mon âme s'atténuera me permettant de comprendre ce que je veux vraiment— moi, Selvaggia, de moi-même et de la vie⁷⁴ »). Nous comprenons que Selvaggia, au début de la nouvelle, est en perte d'identité : elle ne parvient pas à se comprendre hors de sa relation amoureuse. La perte de son amante et l'incompréhension face à celle-ci la déroute au point de devoir se « retrouver ». Ce séjour correspond à une quête identitaire et la perte de son amante correspond à une « perte de soi ». Nous pouvons considérer, en cela, que Selvaggia prend les traits du mythe de l'androgynie :

Dans le *Banquet*, Aristophane raconte que, jadis, la nature humaine était composée de trois sortes d'homme : l'homme-double, la femme-double et l'androgynie, qu'ils étaient de forme sphérique, avaient quatre bras, quatre jambes et deux visages opposés l'un à l'autre sur une seule tête, que « leurs oreilles [étaient] au nombre de quatre, leurs parties honteuses en double⁷⁵ ».

Dans cette perspective, les êtres humains descendent tous d'un être androgynie « symbole de l'unité originelle⁷⁶ ». Le mythe permet à Platon de construire une philosophie sur l'Amour⁷⁷, toutefois, ce que nous retirons principalement de ce mythe est la « perte originelle de l'unité », et la recherche d'un « soi ». Nous pouvons considérer que Selvaggia illustre un androgynie de « femme-double », en étant à la recherche d'une moitié perdue. Le passage entre les deux conquêtes amoureuses de la nouvelle, donc de Giulia à Lorena, se visualise à travers l'apparition abondante du nom de Giulia dans les premières pages de la nouvelle, qui

⁷³ Rosaria Iodice, « Last minute », dans Delia Vaccarello (dir.), *Principesse Azzure*, Milan, Oscar Mondadori, (coll. Piccola Biblioteca), 2003, p. 221.

⁷⁴ Traduction personnelle.

⁷⁵ Frédéric Monneyron, *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994, p. 25.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁷ Maurice de Gandillac, *op. cit.*, pp. 13-14 ; nous nous intéresserons à cette dynamique de couple dans le chapitre 3.

disparait au fur à mesure que Lorena prend de la place. La rencontre entre les deux femmes à Londres illustre cette superposition de l'ancienne et la future amante dans la vie de Selvaggia :

Mio Dio, nelle mie condizioni non bisognerebbe pensare mai. Mai abbassare la guardia. I pensieri sono lì in agguato. E Giulia per un attimo fa capolino da dietro le nuvole. [...] Lei sembra entrarci in maniera prepotente. Va bene, hai vinto. Ti guardo in viso Giulia e vediamo cosa vuoi da me. Non so cosa vuoi, non so cosa sei, non so se domani ci sarai. L'equazione porta il segno negativo. Fuggire, smammare, andare... Eppure, che cos'è questa stretta che mi attanaglia il cuore? Mio Dio, perché non lasci che questo nodo stretto male, all'improvviso si scioglia? «Ciao», mi sento dire all'improvviso. Tolgo gli occhiali con il terrore che Giulia si sia materializzata come per magia dinanzi ai miei occhi. Ma è solo la ragazza del secondo piano che continua a sorridermi aspettandosi un mio segno di cortesia. Lorena Fabi, della provincia di Padova, 30 anni, nata e cresciuta in una ricca famiglia di industriali⁷⁸.

Mon dieu, dans mes conditions il n'y aurait aucune raison de penser. Il ne faut jamais baisser sa garde. Mes pensées sont là, à l'affût. Et Giulia pointe le bout de son nez depuis les nuages. [...] Elle semble s'immiscer de manière autoritaire. Très bien, tu as gagné. Je te garde à l'œil Giulia et nous verrons ce que tu veux de moi. Je ne sais pas ce que tu veux, je ne sais pas ce que tu es, je ne sais pas si tu seras là demain. L'équation porte le signe négatif. Fuir, dégager, y aller... Pourtant, qu'est-ce que c'est ce trait qui me tenaille le cœur ? Mon Dieu, pourquoi tu ne lâches pas que ce nœud mal serré soudainement se desserre ? « Ciao » je m'entends dire soudainement. Je retire les lunettes avec la crainte que Giulia se soit matérialisée comme par magie devant mes yeux. Mais c'est seulement la fille du second étage qui continue à me sourire en attendant un signe de courtoisie. Lorena Fabi, de la province de Padoue, 30 ans, née et élevée dans une famille riche d'industriels⁷⁹.

Nous voyons que la figure de Giulia, bien qu'absente physiquement, hante le récit par son nom qui revient fréquemment. Cette dernière s'efface derrière Lorena, qui, comme nous le verrons dans le chapitre sur la mémoire, assouvira cette recherche du « soi » de Selvaggia.

Dans une métamorphose résultant en la rupture d'un être (le « soi » se rompt dans le cas de l'androgynie), nous observons alors la manière dont l'identité est instable et soumise aux changements extérieurs : les relations déterminent la trajectoire de Selvaggia qui semble influençable vis-à-vis de ses rencontres. À travers la répétition obsessionnelle du nom de Giulia et de son souvenir, doucement effacé au profit de la présence de Lorena, nous pouvons observer cette emprise. La figure de l'androgynie réunie n'est pas atteinte, mais il semble que Selvaggia avance avec cet objectif de retrouver une « unité » du « soi ». L'éclipse de la nouvelle amante sur l'ancienne lui permet de reformer une construction identitaire. Le nom

⁷⁸ Rosaria Iodice, *op. cit.*, p. 229.

⁷⁹ Traduction personnelle.

n'apparaît pas comme une preuve aussi saillante de ce mouvement de métamorphose comparativement aux autres œuvres, mais à la lumière de ce que nous avons observé, nous comprenons que cette abondance du nom de Giulia qui s'amenuise correspond à cette transition identitaire. Selvaggia, en s'accrochant initialement au nom de cette façon, pourrait illustrer cette volonté de conserver les personnes dans son esprit en les figeant dans cet emblème identitaire.

Fluctuation du nom

L'indice du nom nous a permis de mettre en avant ce rapport double de l'identité : communautaire et singulier. Par exemple, nous décelons une ressemblance dans l'absence de nom, entre *Frankenstein* et *Espèces*, dans lesquels la non-nomination correspond à un positionnement de l'être vis-à-vis du monde social et de l'incapacité à s'y introduire efficacement. Pour la créature de Frankenstein, cette absence est un symptôme du refus d'accès imposé par son créateur, en première instance, et les acteurs de la société plus largement. Cela n'est pas tout à fait identique dans *Espèces* puisque la « pudeur nominative » traduit plutôt une conséquence de l'inadaptation de la protagoniste, c'est un élément du système qui dénote. Son absence de nom pour soi met en avant l'importance de cette pression extérieure. Nous avons également recensé la dimension possessive du nom, qui sous-tend une dynamique de domination entre celui qui dénomme et celui qui reçoit une appellation. Celui qui dénomme prend le pouvoir d'imposer sa perception du monde. Cela se perçoit dans le traitement d'autrui sur la protagoniste d'*Espèces*, qui reflète l'attente sociale. L'objectivisation de l'héroïne se traduit directement dans son appellation dés-singularisante. Dans *Orlanda*, malgré une attitude bienveillante et une volonté de mieux traduire la réalité, nous pouvons percevoir le nom choisi par la narratrice comme un reflet de sa perception, de ses références. Dans *Frankissstein*, les personnages démontrent régulièrement ce pouvoir à travers un choix de bon ou de mésusage du nom et la conscience politique (et mythique avec le récit biblique) de la fonction nominative sur l'ordre du monde et le pouvoir qui le détermine. Dans « Last minute », le nom correspond à la transition d'un « soi complémentaire » dans la vie de Selvaggia. Ce n'est ainsi pas son propre nom qui change, mais nous observons un amenuisement progressif d'un nom qui symbolisait un ancien état du « soi » (un état de « soi » où la protagoniste se construisait à partir de sa relation avec Giulia).

Outre cette dimension propre au nom, nous pouvons mettre cet outil en parallèle avec les métamorphoses de notre corpus. Le nom évolue en suivant le même mouvement que la

métamorphose puisqu'il fluctue avec la nouvelle identité sociale. Alors que les personnages quittent leur état initial (pré-métamorphose) causant un choc de l'immuabilité du « soi », le nom subit également une modification inattendue. Nous avons pu observer la manière dont la duplicité d'Orlanda et d'Aline se forgeait symboliquement avec cette nouvelle nomination. Nous avons pu voir dans les deux états de la protagoniste d'*Espèces*, les ressemblances entre les deux instances « chatte/humaine » grâce au malaise social, dépeignant une certaine continuité dans l'identité malgré cette transformation. Nous avons également rapproché cette éclipse d'un nom pour un autre dans « Last minute » à travers la rupture du « soi » de l'androgyné. Nous pourrions rapprocher ce phénomène à d'une métamorphose de rupture qui tend à se réparer, c'est-à-dire que la protagoniste tente de se retrouver à travers un « autre soi ». Enfin, dans *Frankissstein*, la transition de Ry est établie, mais le mésusage de son nom met en lumière une interférence externe suite aux refus de l'entourage de respecter l'identité sociale et personnelle du docteur. Cet outil nominatif, à travers une illustration de dynamiques diverses, éclaire l'enjeu de la métamorphose en soulignant le changement d'état et les conséquences de celui-ci pour les métamorphosés et l'entourage. Cet indice nous permet de capter la dimension externe et interne de l'identité, mais aussi l'engrenage entre *ipséité* et *mêmeté*. Le nom changeant dans ce phénomène correspond à une concordance entre état-caractéristique de l'individu (*mêmeté*) et permet aux personnages d'appréhender une identité *ipse* en prenant de la distance avec l'imaginaire politique binaire (qui influe sur la perception de la *mêmeté* autant par autrui que par soi).

3. Perturbation de la forme du « soi » : quel sens prend la métamorphose ?

Au travers de notre analyse, nous avons utilisé le terme « métamorphose » afin d'expliquer le changement corporel, la transformation de formes des protagonistes des romans. Nous avons choisi ce terme puisqu'il apporte une connotation mythique, rappelant inévitablement les métamorphoses ovidiennes ou kafkaïennes pour ne citer que quelques exemples. Ainsi, nous percevons dans ce choix de mot une activation d'une mythologie traditionnelle et une mythologie littéraire.

Dans ces cas précis, nous observons une métamorphose physique, dans laquelle la forme de l'individu se transforme et confère au métamorphosé une autre expérience corporelle. Nous pouvons alors nous référer à la définition établie par le philosophe Emanuel Coccia :

Nous appelons métamorphose cette double évidence : tout vivant est en soi une pluralité de formes – simultanément présentes et successives –, mais chacune de ces formes n'existe de manière

véritablement autonome, séparée, car elle est [sic] se définit en continuité immédiate avec une infinité d'autres avant et après celle-ci. La métamorphose est à la fois la force qui permet à tout vivant de s'étaler simultanément et successivement sur plusieurs formes et le souffle qui permet aux formes de se relier entre elles, de passer l'une dans l'autre.⁸⁰

Coccia perçoit la métamorphose comme une réalité inhérente à chaque vivant, agissant dans la gestation de l'embryon et l'évolution de ses formes physiques, de l'enfance à la vieillesse. Ainsi, chaque être est en constante métamorphose au long de sa vie et son identité (son *ipséité*) persiste et découle de ces états successifs qui ne prennent sens qu'en tant que paradigmes, c'est-à-dire en relation les uns aux autres. La métamorphose est un mouvement, une force, qui permet des transitions dans les expériences corporelles et joue un rôle permanent dans l'existence de tout être. Dans cette perspective, il convient de considérer l'identité des personnages comme « pleine » à travers ces différents changements corporels : la protagoniste d'*Espèces* non seulement porte la même identité en tant qu'humaine ou en tant que chatte, mais se construit par cette variation formelle. Cela correspond à la distinction posée entre *ipséité* (qui serait alors l'identité comme addition des formes et étapes de vie, le « soi immuable ») et *mêmeté* (l'identité qui varie selon les traits attribuables à une étape de vie). La métamorphose rompt l'état de soi, c'est la force qui permet l'évolution de l'identité *idem* et se pose comme une base de l'identité *ipse*. Toutefois, il est moins aisé d'appliquer cette théorie directement au dédoublement que vit Orlanda vis-à-vis de l'identité du système Aline. En prenant place dans un autre corps, Orlanda devient, d'une certaine manière, un individu autonome. Or, comme le soulignent autant Orlanda qu'Aline, les deux êtres sont toujours « la même personne », des parts disjointes d'une même existence. Orlanda illustre cela en expliquant à Aline le sentiment d'apaisement qu'elle ressent et le répit de sa tristesse depuis qu'elle se retrouve seule en elle-même et depuis qu'elle communique avec cette part évadée : « C'est que je suis là. Je te manquais horriblement : je suis devant toi, pas au-dedans, mais j'étais plus hors de ton atteinte à l'intérieur qu'ici, où, au moins, tu peux me parler. »⁸¹ Les deux parts d'un « soi » sont distinctes, vivent des expériences qui leur sont propres et peuvent interagir par une dynamique externe avec son « soi ». Il semble que ce soit cette approche externe qui réconforte et réconcilie l'identité d'Aline ainsi que celle d'Orlanda. Ayant la possibilité d'expérimenter sensuellement le monde, Orlanda se libère d'un comportement restreint par une éducation stricte et féminine contrôlant Aline. Cependant, il semble attiré par cette part de soi. La distance entre les deux apparaît comme un soulagement

⁸⁰ Emanuel Coccia, *Métamorphoses*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2020, p. 20.

⁸¹ Jacqueline Harpman, *op. cit.*, p. 140.

pendant une longue période, mais Aline finit par ressentir le besoin pressant de retrouver sa part perdue en elle, d'unifier son identité. Cela nous laisse comprendre que l'unité du « soi », bien qu'elle persiste, a été modifiée : il existe un manque. L'*ipséité*, mise à l'épreuve par la métamorphose, est traversée par des tremblements : le système Aline, garant de l'*ipséité*, car unifiant les deux parts du « soi » dont parlent Aline et Orlanda est suspendu. Le « soi » qui unit les deux parts est toujours existant, mais à présent sous forme abstraite. Chaque entité se développant parallèlement, ce « soi plein » est recréé par un contact physique. Cette proximité physique apparaît comme un moyen d'apaiser cette rupture sans couper la liberté des deux entités (l'intériorité des deux parts est coupée, et ne peut se partager que par des contacts externes tels que la parole et le toucher).

De fait, nous ne sommes pas entièrement convaincue par cette fonction endossée par la métamorphose dans la relation de l'*ipse* et de l'*idem* selon laquelle celle-ci permet une jonction directe et englobante. Nous souhaitons nuancer cela en explicitant l'enjeu subjectif qui prend part dans l'identité, ainsi que la spécificité des métamorphoses étudiées dans notre corpus. Nous souhaitons interroger le rapport qui s'établit avec l'*ipséité* dans ces transformations physiques, la métamorphose pourrait contenir un changement psychique qui, sans détruire l'*ipséité*, apparaît comme une modification du « soi ». Cette interrogation nous amène à différencier les identités, *idem* ou *ipse*, des subjectivités. Le subjectif, si nous nous tenons à la définition arrêtée par André Lalande, dans son sens le plus général, est relatif à ce « qui appartient à un sujet »⁸². Ainsi, nous pouvons appréhender la subjectivité comme l'expérience intérieure d'un être vivant, selon une approche qui lui est particulière et socialement déterminée. Cette définition permet de décomposer la subjectivité en deux temps. Teresa De Lauretis y différencie deux dimensions : *subjecthood* (que nous pouvons traduire grossièrement par « le fait d'être un sujet » ou « état de sujet ») et *subjectivity* (que nous désignerons par « subjectivité »)⁸³. Le premier terme, « état de sujet », désigne tout ce qui se rapporte aux dimensions sociales d'un sujet, alors que le second concerne un rapport à une « histoire individuelle ». Dans cette dernière, Lauretis regroupe, entre autres, les caractéristiques de la mémoire et des fantasmes. L'*ipséité* contient alors la subjectivité au sens large (combinaison de *subjecthood* et *subjectivity*) et entretient plus profondément un lien à une subjectivité au sens étroit (*subjectivity*) s'apparentant à une accumulation d'expériences qui détermine l'histoire de l'individu. La *mêmeté*, qui varie au fil des états, est similaire à

⁸² André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, vol.2, 1999, p. 1036.

⁸³ Éléonore Lépinard, Pascale Moliner, « Entretien avec Teresa de Lauretis », *Mouvements*, vol. 57, no. 1, 2009, pp. 84-88.

l'état de sujet (*subjecthood*) qui se transforme au fil des métamorphoses. Notre analyse, à ce stade, cultivait une zone d'ombre dans cette recherche de la construction identitaire : quelle est la part de la « subjectivité » dans l'identité ? Cette dernière, c'est-à-dire le point de vue endossé par l'individu qui est défini (et définit) son expérience de vie, est une part de son identité, qui construit sa perception du soi et des autres. L'*ipséité* englobe sa subjectivité, qui peut être changeante. Cette dernière se rapproche du concept de *mêmeté* qui comprend des états de forme lors de la métamorphose et qui détermine un point de vue de perception (donc l'ensemble de traits caractérisant d'un individu à un état).

Ayant posé la part de subjectivité, nous comprenons alors que la métamorphose modifie cette dernière en bouleversant l'identité *idem* des individus. Or, c'est justement ce changement de perception qui crée une situation favorable pour une mise à distance de l'imaginaire binaire. Dans sa pensée⁸⁴, Paul B. Preciado invite à sortir de sa subjectivité, à produire un acte subversif de dés-identification à travers un acte de transgression corporelle :

La subjectivité politique émerge précisément quand le sujet ne se reconnaît pas dans la représentation. Il est fondamental de ne pas se reconnaître. La dé-reconnaissance, la dés-identification est une condition d'émergence du politique comme possibilité de transformation de la réalité. [...] Il ne s'agit pas ici d'opposer politique de la représentation et politique de l'expérimentation, mais de prendre conscience du fait que les techniques de représentation politique impliquent toujours des programmes de production corporelle de subjectivité. Je n'opte pas ici pour l'action directe contre la représentation, mais pour une micropolitique de la dés-identification, de l'expérimentation qui ne fait pas confiance à la représentation comme extériorité pour lui apporter la vérité ou la félicité⁸⁵.

Nous pouvons considérer alors ces métamorphoses, dans le cadre de ce corpus, comme un acte d'émergence de subjectivité politique dans un sens large. Cette subjectivité politique incarne la prise de conscience d'une distance entre représentation et expérimentation corporelle et individuelle : les individus réalisent une instrumentalisation de leur existence par un imaginaire préétabli qui régit leur expérience avec autrui ainsi que leur expérience d'appréhension du « soi ». Cela se comprend dans *Espèces*, par les deux métamorphoses qui modifient la perception de la protagoniste de son identité à autrui, bien que celle-ci soit dans une certaine continuité :

Or le monde ne peut plus être le même lorsqu'il est regardé différemment, que ma perspective change. Le monde n'est peut-être pas différent, mais il me paraît différent. Cela suffit à entraîner une différence dans notre rapport. Lorsque les relations entre deux mondes

⁸⁴ Paul B. Preciado, *Testo junkie*, Paris, Points, 2008 et *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020.

⁸⁵ Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, op.cit, p. 370.

ou entre deux êtres évoluent, je ne suis plus très sûre que ces mondes et ces êtres soient encore les mêmes.⁸⁶

Cette transformation modifie la réalité du personnage, pas directement le reste du monde. Toutefois, sa subjectivité nouvelle ouvre sa perspective à une autre compréhension du monde, du système : cela produit un effet de renouveau. Malgré cela, la protagoniste reste le même être et conserve ses caractéristiques identitaires comme nous l'avons aperçu : elle ne parvient pas à s'insérer dans la cohésion sociale et de ses normes. La renaissance est alors une conscience de ce système et de l'impossibilité d'appartenir pleinement à une identité pour autrui : elle ressort de cette expérience « née à nouveau », c'est-à-dire alimentée par une subjectivité empreinte des deux espèces (humaine et chatte) et un regard nouveau sur le système communautaire qui l'entoure. La métamorphose lui apporte une perspective à la fois sur sa vie humaine, sa vie animale, mais surtout sur les dynamiques qui constituent le fonctionnement social et la présence attendue de la protagoniste. Dans *Orlanda*, ce dédoublement et cette continuité déphasée permettent une redécouverte du soi par un dialogue externe. Ce dialogue ne pourrait pas se mettre en place lorsque l'individu est enfermé dans une subjectivité unique : le système Aline emprisonne autant la perception d'Aline que celle d'Orlanda, et réduit la subjectivité à une dichotomie « masculin-féminin » qui ne correspond pas à une réalité identitaire, mais à une traduction des sensations de l'individu à la suite d'une représentation politique binaire.

Cette perception d'une subjectivité politique se retrouve particulièrement dans l'œuvre de *Frankissstein*. Ceci est directement lié à la dimension de vision et de position située, telles qu'entendues par Donna Haraway. Reconnaître sa perception dans un système rejoint la mise à nu des constructions au sein de celui-ci, cela permettrait de décaler sa perception et de conserver une vision optimale, qui serait apte à se positionner entre les binarités établies. C'est bien par le nom que nous accédons, dans l'œuvre, à cette première compréhension du monde : nommer les choses peut entraîner diverses perceptions, à savoir une perception qui s'insère dans l'ordre binaire ou qui tend à s'en défaire. La dernière permettrait, de retranscrire la réalité multidimensionnelle. Lorsque le personnage de Ry sort de cet imaginaire imposé et de cette subjectivité établie à la naissance par une transition de genre, nous pouvons considérer ce changement d'état, selon la définition de Coccia toujours, comme une métamorphose. Ry se dénomme à plusieurs reprises comme « hybride » et embrasse son identité (« I don't think of myself as part of the binary⁸⁷ » « Je me considère non binaire⁸⁸ »).

⁸⁶ Ying Chen, *op. cit.*, p. 131.

⁸⁷ Jeanette Winterson, *op. cit.*, p. 155.

Néanmoins, cette identité distord l'imaginaire par le dialogue et les rencontres avec autrui, particulièrement avec le professeur Stein :

I thought you were a man, he said.

I am. Anatomically I am also a woman.

Is that how you feel about yourself?

Yes. **Doubleness is nearer to the truth for me.**⁸⁹

J'ai cru que tu étais un homme.

Je le suis. Anatomiquement, je suis aussi une femme.

C'est comme ça que tu te sens ?

Oui. **Cette dualité est plus proche de la vérité qui me correspond**⁹⁰.

Dans ce dialogue, le docteur précise sa perception de l'identité, qui se refuse à une binarité, mais qui développe une dimension double. L'enjeu de son identité réside dans la duplicité, réalité opposée à la binarité. En ce sens, nous pouvons cibler l'émergence de ce changement de perception à partir du système binaire : bien que la binarité soit à l'encontre de la duplicité, cette dernière n'existe qu'en tant que construction symétrique et dissemblable de la binarité. En d'autres termes, ce maintien constant dans une position « hybride » crée un positionnement dans la subjectivité instable, qui soutient le personnage dans une position particulière de conscience de « soi » par rapport à l'imaginaire binaire.

Un intérêt commun se perçoit dans le traitement de l'identité entre *Orlanda* et *Frankissstein*. Les deux œuvres se concentrent sur la part de l'identité pour soi et axent le développement vers l'intériorité à travers l'instauration d'un dialogue. Dans *Orlanda*, cette intériorité renvoie à la relation entre Aline et Orlanda qui forment ensemble une entité, une identité. La métamorphose leur permet de se rencontrer : c'est une manifestation de l'effort de subjectivité politique par la création d'un dialogue intérieur sous forme physique. Dans *Frankissstein*, cela se marque par l'insistance posée sur la perception du « soi » et le besoin de dépasser ces normes extérieures qui mettent à mal la réalité des choses : la métamorphose de Ry provoque un positionnement nouveau vis-à-vis de la subjectivité imposée initialement, caractérisée par une opposition binaire. La subjectivité politique se développe dans cette position hybride, par un changement physique et une identité assumée qui ne coïncident pas entièrement avec le système normé. Dans les deux cas, nous observons un « soi » qui prend conscience de la dichotomie attendue du féminin-masculin et qui la dépasse tout en empruntant des formes de

⁸⁸ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, p. 160.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 119 ; mise en exergue personnel en **gras**.

⁹⁰ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, p. 126 ; mise en exergue personnel en **gras**.

sa représentation. La subversion survient dans l'équilibre entre acceptation de traits dictés par cet imaginaire et « bâtardeur » des oppositions imposées par l'ordre de celui-ci.

Ce dialogue, ouvert par la métamorphose, crée une perception de ce système, qui est un angle mort de l'identité lorsque l'individu est enfermé dans un état. En effet, la norme, par essence, se camoufle par un sentiment d'évidence et la condition d'existence dans ce système binaire est de se rattacher à un des deux ces pôles. La métamorphose, mouvement entre ces états statiques, ouvre la possibilité à la perception de ce système politique. Toutefois, si ce dialogue est possible, c'est parce que la métamorphose n'est pas linéaire, dans le sens où elle ne crée pas une transition directe entre un « état masculin humain » et un « état féminin humain ». C'est la métamorphose qui crée une rupture dans la continuité qui permet ce dialogue. Si l'ambiguïté n'était pas maintenue pour Orlando, si Aline était entièrement devenue Orlanda, si la protagoniste de *Espèces* avait pu se plonger dans sa performance sociale, si Ry ne se positionnait pas dans un état « hybride » qui échappe à la captation simplifiée de son entourage différenciant « homme ou femme », si Selvaggia retrouvait son « unité de soi pleine », en somme si ces métamorphoses avaient permis un pont entre les deux points de « finitude » des états, le dialogue n'aurait pas pu s'ouvrir. La métamorphose nous apparaît alors comme un outil saisissable pour questionner le système, qui ouvre une certaine fluidité dans l'identité qui est annihilée par la norme. Cependant, ce phénomène ne suffit pas à lui seul pour une déconstruction de l'imaginaire normé.

Comme nous l'avons établi dans nos analyses, les métamorphoses de notre corpus amènent des situations différentes : une continuité hybride dénommée par la métamorphosée comme une « renaissance »⁹¹ (*Espèces*), une hybridité continue basée sur la duplicité sans renouveau réel (*Frankissstein*), un dédoublement qui contient une rupture et une continuité déphasée (*Orlanda*, respectivement pour le personnage Orlanda et pour Aline), une continuité fracturée (*Orlando*), une « rupture » du soi (« Last Minute ») qui rend le « soi » démuné face aux perturbations externes. Mais toutes ces variables de la métamorphose se rejoignent dans une rupture ou dans un déphasage : aucune n'est linéaire et directe. Ces dernières permettent un changement de subjectivité dans une logique de « subjectivité politique » tel qu'entendu par Preciado. Alors, le système, auparavant invisible, se dévoile et modifie la perception du « soi », dans sa *mêmeté*, certes, mais également dans la jonction de celle-ci à l'*ipséité*. Il ne se

⁹¹ Le principe de renaissance laisse donc comprendre qu'une part du « soi » est réinvestie, ce n'est pas une « destruction » et une « remise à zéro » de la réalité, mais un nouveau départ d'une existence déjà établie.

produit pas un écroulement de l'*ipséité* ni une réelle modification, mais un recalibrage de sa réalité à travers un détournement du processus de métamorphose. L'identité *idem* est reclassée, comme nous pouvons l'attendre, mais sa position est troublée afin d'en réévaluer une part hors des représentations politiques.

II. La mémoire : indice de subjectivité et garant de la continuité

Nous avons rapidement fait allusion à l'importance de la mémoire dans notre premier chapitre, notamment au travers de notre analyse d'*Orlanda* et d'*Orlando*. Ce trait de l'identité constitue une part essentielle de la fabrication du « soi » puisqu'il permet de tisser, selon la théorie ricoeurienne, la part de l'*identité narrative*. Cette dernière est déterminante afin qu'un individu puisse retracer son existence et puisse donner du sens à cette continuité de différents « états d'être » : c'est une reconstruction de son « soi » à travers ses expériences et sa perception consciente du monde. De fait, la mémoire prend une position presque de « garant » dans la continuité de l'être d'Orlando, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Cela reflète la nécessité de relier ces états de métamorphoses (donc « Orlando masculin » et « Orlando féminin », comme observé dans le chapitre précédent). Toutefois, nous pouvons nous interroger sur la manière dont la subjectivité des personnages se développe à travers leurs souvenirs (étant donné les variations de positions dues à la métamorphose). La perception du monde variant, la relation au récit de soi ne demeure pas linéaire ni intacte. C'est pour cela que nous jugeons pertinent d'effectuer une analyse centrée sur la question de la mémoire en lien avec la subjectivité de l'être et de sa position d'unificateur du « soi ».

1. Mémoire transfuge

La subjectivité est une part de l'identité mouvante et déterminante dans la perception, comme nous l'avons explicité dans le chapitre précédent. Or, comme l'a démontré Ricoeur à travers l'identité narrative –et Husserl avant lui à travers son travail sur le temps– la mémoire et l'identité sont intrinsèquement liées par la jonction entre conscience et mémoire⁹². Dans *Orlando*, la mémoire est un élément essentiel pour affirmer qu'une personne reste la même, car elle est capable de constituer son « histoire ». Le phénomène de métamorphose, qui sort un être de sa position dans le système social par une transformation physique, produit un impact sur sa subjectivité. Son expérience depuis un corps déterminé influe sur sa perception

⁹² Paul Ricoeur, *op. cit.* pp. 167-199.

du monde : ce changement induit de fait une transformation de la subjectivité. Cette dernière se construit également sur une construction interne de son vécu, basé de fait sur des souvenirs. L'assemblage de subjectivité et de la mémoire s'articule autour de la nécessité de la « rétention » selon Husserl, c'est-à-dire un travail inconscient et atemporel de la mémoire, qui conserve, synthétise et modifie les informations perçues (travail essentiel pour constituer un souvenir)⁹³. La rétention est une part importante de la mémoire et de l'identité, qui permet de constituer une conscience. Husserl parle de « conscience rétentionnelle inconsciente », c'est-à-dire une identité construite sur un travail constant et inconscient de souvenirs⁹⁴. Nous pouvons observer cela dans l'évolution du personnage de l'héroïne d'*Espèces* : cette dernière s'efforce de se construire en fonction de sa réalité et des informations qu'elle perçoit en tant qu'animal (en tant que chatte). Toutefois, elle ne nie pas son passé humain, car elle est consciente que cette « époque » modifie sa perception du monde (elle constate les différences, les ressemblances : ces souvenirs ne sont pas simplement présents, mais ils conditionnent les nouvelles réactions qu'elle produit de son expérience de vie). Le travail de rétention se constitue donc sur base de sa nouvelle perceptive, son identité humaine s'est transformée en souvenirs et n'est pas effacée : elle est plutôt désémantisée⁹⁵ (c'est-à-dire que les souvenirs perdent leurs affects en devenant une réalité inaccessible pour l'individu).

Cette transformation soudaine de femme en chatte, nous permet de nous pencher sur la typologie de représentation anthropologique selon la théorie de Philippe Descola dans « La fabrique des images⁹⁶ ». Descola distingue quatre types de représentation de l'Autre (*aliud*) dans sa physicalité et dans son intériorité. Nous retenons deux modèles rejoignant l'évolution de la narratrice dans l'intrigue : l'animisme et l'analogisme. Concernant le premier, nous pouvons considérer la trajectoire de l'héroïne en concordance avec certaines caractéristiques de l'animisme. Dans un premier temps, il y a effectivement une rupture « physique » : le corps humain se transforme en corps animal conformément aux traits de l'animisme. L'objectif premier de ce système de représentation est de rendre visible l'intériorité des diverses créatures existantes. Au sein de ce système, cette volonté se traduit usuellement par le recours au phénomène de la métamorphose. Descola décrit cette mutation comme un « mouvement rapide s'accomplissant dans le temps présent, par opposition à une structure

⁹³ Marie-Loup Eustache, « Mémoire et identité dans la phénoménologie d'Edmund Husserl : liens avec les conceptions des neurosciences cognitives », *Revue de neuropsychologie* [en ligne], 2010, vol. 2, no. 2, p.157-170, consulté le 28/03/22, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/revue-de-neuropsychologie-2010-2-page-157.htm>.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ Philippe Descola, « La fabrique des images », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no. 3, 2006, pp.167-182.

statique⁹⁷ ». Cette définition correspond au concept de la métamorphose de Coccia (développée dans le chapitre 1), et illustre ainsi le phénomène vécu par l'héroïne. Cette dernière se « transforme » dans un mouvement de course :

La nuit dernière était sans lune. J'ai couru à toute vitesse dans la ville, passant d'une ruelle à l'autre. Je sais que je me transforme dans le temps. Quand enfin j'ai ralenti le pas, je me suis trouvée en train de me promener nue, en pleine rue.⁹⁸

Nous pouvons percevoir cet acte comme une illustration de ces mouvements rapides et ancrés dans le temps présent : une figuration de la transformation corporelle par un déploiement de la force physique de la protagoniste qui s'accélère. Enfin, l'animisme s'attarde sur la dimension relationnelle lors de cette représentation, les deux êtres (le référent et l'Autre) interagissent de « sujet à sujet » : c'est une rencontre à même niveau. Toutefois, le modèle de l'analogisme rejoint également, à travers l'aspect touchant à l'intériorité, la transformation de la narratrice. Cette approche accentue dans la métamorphose une discontinuité : nous retrouvons l'appréhension d'une « fragmentation des intériorités⁹⁹ », « une multiplicité de support physique¹⁰⁰ » et une « dé-subjectivisation de l'intériorité¹⁰¹ ». Ainsi, ce modèle diffuse une perception fragmentée et singulière de plusieurs physicalités et intériorités : c'est-à-dire qu'il présente différentes existences (humaine ou animale) sans les comparer à partir de certains traits ressemblants, mais en reconnaissant la particularité essentielle de chacun. Le rapport relationnel n'est plus de sujet à sujet, mais vise à mettre en dialogue le système même et sa manière de structurer les relations en son sein. Descola parle de « métarelacion¹⁰² ». En outre, nous pouvons nous référer à l'analyse de Valérie Françoise-Hastings¹⁰³ qui transpose sur *Espèces* une approche depuis le « devenir-animal » de Deleuze et Guattari¹⁰⁴. La pensée de l'animal permet, pour Deleuze, de lancer une réflexion sur le travail des frontières dans les interactions de manière générale entre les humains. Cela permet d'appuyer le fait que la frontière entre l'animal et l'humain est difficilement discernable ; il existe un flou de proximité malgré une différence certaine entre les espèces.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Ying Chen, *op. cit.*, p. 209.

⁹⁹ Philippe Descola, *art. cit.*, p. 179.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ Valérie Françoise Hastings, « Espèces de glissements : Métamorphose et porosité de la frontière entre l'homme et l'animal dans "Espèces" de Ying Chen », *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 31, no. 2, Automne 2016, pp. 66-85.

¹⁰⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit, 1980.

Ce mélange de deux types de représentations animales couplé au rapprochement au « devenir animal » nous informe sur les caractéristiques de la transformation de la protagoniste : elle crée une vision complexe du lien entre animal et humain. De fait, la métamorphose dans *Espèces* peut être considérée comme hybride, c'est-à-dire qu'elle mêle ces deux modèles, ces deux systèmes de représentation anthropologique et correspond à un brouillement de la frontière entre animal et humain. Elle permet également de présenter l'intériorité des deux espèces, c'est-à-dire de sortir d'une vision anthropomorphiste et de détacher ces deux intériorités l'une de l'autre, sans tenter de les rassembler. Par ailleurs, ces deux « vies » de la narratrice sont mises sur un pied d'égalité et sont appréhendées dans le traitement des expériences, tout en tendant vers un questionnement de l'identité, du système et de la subjectivité.

Si nous considérons la nature du système anthropologique derrière la métamorphose animale de la narratrice, c'est en raison de l'impact de cette situation complexe sur la gestion des souvenirs. L'objectif de ces deux systèmes est respectivement de mettre à égalité l'appréhension d'une intériorité autre et de souligner la multiplicité des expériences « d'être » ; ces existences seraient fondamentalement différentes sans être hiérarchisées depuis « un modèle supérieur ». Cette fusion amène à construire un rapport au souvenir qui témoigne des deux états du « soi », ainsi que la conscience d'une réalité hybride. Le dialogue joint ces deux états comme égaux, dans la constitution d'un « soi » et la multiplicité d'expériences permet d'instaurer une autre perspective pour la protagoniste. Ceci entraîne cette dernière dans une position détachée, c'est-à-dire une nouvelle subjectivité. La mémoire constitue alors le pont entre ces subjectivités qui s'enchainement. Ainsi, ce travail de reconstruction constante du « soi » (assimilation des nouvelles données en conservant les anciennes) sur base du principe de « rétention », accueille les nouvelles informations. Cependant, elles les intègrent dans sa compréhension large de son « être », ce qui l'inclut de fait dans l'expérience passée (sans pour autant s'y identifier actuellement).

Ma nouvelle vie semble me convenir. [...] Comme je me tiens en dehors des vicissitudes de son [A.] monde, n'étant plus ni victime ni coupable, les contemplant du fond de ma mémoire rapidement affaiblie.¹⁰⁵

La protagoniste n'est plus du monde humain, elle n'en perçoit les rouages qu'à travers des souvenirs sémantisés, mais non pas par rétention d'informations dans une mémoire perceptive (ou de court terme de manière générale), puisque les informations qu'elle perçoit ne passent

¹⁰⁵ Ying Chen, *op. cit.*, p. 58.

plus par la mémoire sémantisée, accordant du sens à ces moments. Cependant, c'est cette connaissance qui permet de distinguer sa nouvelle perception de la vie et l'intériorité (donc sa subjectivité) de celle qu'elle connut auparavant.

Il serait possible de concevoir « le reste¹⁰⁶ » de la mémoire humaine comme un frein dans une « métamorphose totale ». Toutefois, en considérant la mémoire comme un élément essentiel de la constitution du « soi », nous refusons cette abnégation d'une transformation anthropomorphiste. La mémoire est une nécessité pour permettre la continuité de l'identité, du « soi ». Nous pouvons ajouter à cela, que cette persistance du soi n'est pas la seule conséquence de la mémoire. Cette dernière garantit une perception du changement de subjectivité (*subjectivity*). À travers cette narration du « soi », qui archive les expériences, la réalisation d'un positionnement au sein d'un système est possible :

Je ne peux pourtant pas complètement changer du jour au lendemain. Mon cerveau quoique réduit, ma tête perdant une moitié de son volume, porte encore la mémoire de ma vie antérieure. Cela complique énormément les choses. Maintenant une angoisse nouvelle pèse sur moi que les habitants de notre ville, humains et chats compris, ne peuvent connaître. Mon angoisse face à une entité immuable de l'existence. [...] Par comparaison, l'expérience humaine est tout de même plus riche que celle des chats. [...] Ce n'est qu'une impression, je parle avec mémoire, avec des idées reçues, en réalité je ne suis plus très sûre ni de la clarté de ma pensée ni de la précision de ma vision, clarté et précision comme toujours m'inspirant de la méfiance, devant contribuer sans faille à me guider vers une confusion plus grande encore.¹⁰⁷

Cet extrait illustre la position hybride de la subjectivité de la protagoniste, qui possède une perception unique vis-à-vis des positions fixes de son entourage. La mémoire porte dans son regard une compréhension complexe du monde, qui lui permet de juger des « différences » (« par comparaison ») inaccessibles aux autres êtres coincés dans leur expérience de l'altérité (telle qu'imposée par un système ; « que les habitants de notre ville, humains et chats compris, ne peuvent connaître »). La « clarté et précision » étant impossible dans une position trouble, telle que celle de la narratrice, nous pouvons lier cette idée à la fausse objectivité d'une position fixe et une subjectivité positionnée niant sa réalité (nous renvoyons au chapitre 1 et le savoir situé). La mémoire dépasse une forme physique de la métamorphose, mais constitue le maintien de l'identité (« ma tête perdant une moitié de son volume, porte encore

¹⁰⁶ Cette idée peut nous renvoyer au concept de « perte » dans les *Métamorphoses* d'Ovide, dans lesquelles nous ne pouvons pas parler de « métamorphose totale ». En effet, les métamorphosés dans l'œuvre d'Ovide vivent une transformation corporelle, mais pas « d'essence ». Le métamorphosé est un être incomplet et la métamorphose animale est perçue comme une « perte ». Cela n'est, de fait, pas la situation que nous observons dans notre corpus et nous ne nous pencherons pas sur cette perceptive.

¹⁰⁷ Ying Chen, *op. cit.*, pp. 53-54.

la mémoire de ma vie antérieure »), la métamorphose permet alors d'enrichir la subjectivité tout en se basant sur cette continuité de l'identité, et donc de la mémoire.

Par ailleurs, nous pouvons observer un même recouvrement du lien entre l'état de pré-métamorphose et de post-métamorphose dans *Frankissstein*, dans lequel, bien que s'enchainent deux états de sujets (*subjecthood*) différents, un pont se crée dans les subjectivités (*subjectivity*)¹⁰⁸. La subjectivité apparaît alors modifiée et non pas brisée :

I am a woman. And I am a man. That's how it is for me, I am in the body that I prefer. But the past, my past, isn't subject to surgery. I didn't do it to distance myself from myself. I did it to get nearer to myself¹⁰⁹.

Je suis une femme. Et je suis un homme. C'est comme ça que le vis. J'ai le corps que je préfère. Mais le passé, mon passé, ne peut subir aucune opération. Je ne l'ai pas fait pour m'éloigner de moi-même. Je l'ai fait pour me rapprocher de qui je suis¹¹⁰.

Cet extrait met en évidence la continuité posée d'un individu et son « passé ». Lorsque Ry souligne qu'il ne peut pas effectuer de « chirurgie » sur son passé, nous comprenons que sa mémoire ne subit pas de « transformation », de changement. Par ailleurs, sa métamorphose physique, entraînée par des actes médicaux, ne l'éloigne aucunement de son identité : ni de « l'ancienne » ni de « la nouvelle ». Cette opposition n'existe pas pour le docteur, qui a certes changé de forme (dans une perspective genrée), mais possède une « identité double ». La duplicité de l'identité tient non seulement de l'hybridité de Ry, qui est une personne trans masc non-binaire¹¹¹, mais également de la jonction entre son passé (pré-transition de fait) et son présent. Se rapprocher de « soi » c'est expérimenter ces positionnements de subjectivité qui permettent d'aborder une perception du système, tout en conservant cette expérience ancienne.

L'enjeu réside dès lors, pareillement à ce que nous avons observé dans notre analyse des métamorphoses par l'indice du nom, dans la spécificité de la transformation. Si la subjectivité politique se met en place, c'est par cette « non-linéarité » du phénomène. Nous pouvons préciser que ces systèmes de représentations combinés correspondent à une certaine hybridité (entre animisme et analogisme). Cet entrelacement est parallèle à l'enchevêtrement de la construction de « soi » entre deux états disjoints. Cela semble s'approcher d'une « bâtardisation » de la subjectivité. En somme, la mémoire, puisque la fonction rétionnelle

¹⁰⁸ Nous reprenons ici les acceptions de la subjectivité développé dans le chapitre 1, selon les termes de Lauretis. Nous renvoyons à ce chapitre pour l'explication théorique.

¹⁰⁹ Jeanette Winterson, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁰ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, p. 129.

¹¹¹ Une personne non-binaire, ayant une expression de genre masculine.

est une part intégrante de la conscience absolue, assure le bon fonctionnement de cet engagement dés-identificatoire. Paradoxalement, cette désenditification n'est possible que grâce à l'impossible fracture de la conscience absolue et donc d'un « soi » persistant.

Dans la nouvelle de Rosaria Iodice, nous pouvons également apercevoir une hybridité de la mémoire, qui prend toutefois une autre forme. La protagoniste, Selvaggia part à Londres de manière impulsive pour prendre de la distance avec sa vie et oublier une rupture difficile. Elle rencontre Lorena qui décide de la guider pendant son séjour. Au départ, Selvaggia n'apprécie pas cette inconnue. Au fur et à mesure du temps, ses premières opinions se contredisent et elle commence à l'apprécier, voire à créer un lien de miroir avec celle-ci :

Siamo tornate in hotel insieme e quando lei è venuta su in camera mia le ho raccontato di Giulia e del perché avessi deciso con questa vacanza di starmene un po' lontana da lei. [...] «Tutto qui?» Le rispondo con un laconico sì come un reo che ha appena finito la sua confessione e lei per tutta risposta tra un tiro e l'altro di sigaretta mi dice semplicemente... «banale»¹¹².

Nous sommes retournées à l'hôtel ensemble et quand elle est venue dans ma chambre, je lui ai parlé de Giulia et du pourquoi j'avais décidé de m'éloigner un peu d'elle avec ces vacances. [...] « C'est tout ? » Je lui réponds avec un oui laconique comme un roi qui vient à peine de finir sa confession et elle, comme unique réponse, entre deux bouffées de cigarette me dit simplement... « banal »¹¹³.

Cette réaction de rejet peut se comprendre par le reflet auquel elle se confronte dans ses discussions avec Lorena. Selvaggia partage au long du récit des expériences personnelles, qui lui semblent, de fait, particulières. Or, Lorena provoque une déception en généralisant son histoire (« banal »). Elle ne minimise pas seulement son expérience, mais semble partager les mêmes expériences, les mêmes références, les mêmes pensées et les mêmes affects :

« Perché mi dici queste cose ? » le chiedo mentre me ne sto di fronte a lei senza sapere cosa fare. Si asciuga una lacrima e mi sorride. « Perché quel giorno del tuo arrivo ti ho riconosciuta, e ho saputo che era giunto per il momento di donare l'amore a mia volta... » Trasalisco. Conosco queste parole, ricordo dove le ho lette per la prima volta e mi sembra di essere vittima di un incantesimo. « Strana coincidenza » le faccio « queste stesse parole le ho trovate scritte in un libro che mi ha dato Giulia, senza averne mai capito il senso fino a questo momento. »¹¹⁴

« Pourquoi tu me dis ces choses ? » je lui demande alors que je me tiens face à elle sans savoir quoi faire. Elle essuie une larme et me sourit. « Parce que le jour de ton arrivée, je t'ai reconnue, et j'ai su que c'était le bon moment pour donner de l'amour à mon tour... » Je tressaille. Je connais ces mots, je me souviens où je les ai lus pour la première fois et j'ai l'impression d'être victime d'un sort. « Étrange

¹¹² Rosaria Iodice, *op. cit.*, pp. 234-235.

¹¹³ Traduction personnelle.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 242.

coïncidence », je lui dis, « ces mêmes paroles je l'ai trouvées écrites dans un livre que m'a donné Giulia, sans jamais en avoir perçu le sens jusqu'à ce moment. »¹¹⁵

Nous pouvons alors interpréter ce glissement comme une identification de Selvaggia à Lorena. La reconnaissance des expériences et des paroles pourrait indiquer une sorte de mémoire commune entre les deux femmes. Toutefois, Lorena semble maîtriser plus aisément cette « mémoire » et réveille chez Selvaggia une compréhension de sa propre conscience : « Proprio quando pensavo che Londra mi sarebbe servita a evadere, ho incontrato lei che a poco a poco, non so perché e non so come, mi sta riconducendo nella dimensione esattamente opposta¹¹⁶ » (« Alors que je pensais que Londres m'avait permis de m'évader, je l'ai rencontrée qui, petit à petit et je ne sais ni pourquoi ni comment, est en train de me reconduire dans la dimension parfaitement opposée¹¹⁷ »). Nous pouvons considérer la relation entre les deux femmes dans une logique de duplicité semblable à Orlanda et Aline, Selvaggia se retrouve dans les expériences, les mots de Lorena : « Le parole di Lorena scendono dentro di me come lacrime infuocate. Le nostre storie sembrano speculari¹¹⁸. » (« Les paroles de Lorena descendent en moi comme des larmes brûlantes. Nos histoires semblent se refléter¹¹⁹ »). Cette relation n'apparaît pourtant pas comme une métamorphose, mais la rencontre des deux femmes crée un moment dans lequel leurs expériences se lient. Nous pourrions l'associer à cette hybridité de la mémoire, les deux femmes semblent conjointes dans leur expérience : « “Ero esattamente come te” [...] Prende a parlarmi di lei per la prima volta e non so perché ma sento che sarà difficile ascoltarla fino alla fine senza provare fitta nel cuore»¹²⁰ (« “ J'étais exactement comme toi” [...] Elle se met à parler d'elle pour la première fois et je ne sais pas pourquoi, mais je pressens que ce sera difficile à écouter jusqu'au bout sans ressentir un pincement au cœur¹²¹ »).

Cette observation peut être associée à l'androgynisme platonicien dans un être double, mais qui a été séparé. Cette rencontre crée une sorte d'hybridité dans laquelle les identités se confondent. Dans le *Banquet* d'Aristophane, Platon explique qu'à l'origine du monde, il existait une race d'androgynes, êtres doubles (quatre bras, quatre jambes) qui auraient été séparés par les dieux à cause de leur *hubris*¹²². Ces êtres séparés vivent dans le manque de leur « moitié perdue »

¹¹⁵ Traduction personnelle.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

¹¹⁷ Traduction personnelle.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 241.

¹¹⁹ Traduction personnelle.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Traduction personnelle.

¹²² Maurice De Gandillac, art. cit., pp. 13-23.

(qui n'est pas forcément une part de masculin et une part de féminin, il existe également des complémentarités féminin-féminin et masculin-masculin selon le mythe). L'androgynie, un être originellement plein qui se divise, incarne de fait l'hybridité : c'est une unité de soi qui est disjointe et existe indépendamment de sa moitié. De fait, le « soi plein » se compose d'une synthèse de deux existences, nous pourrions dire de deux subjectivités. Selvaggia en cherchant cette unité de soi perdue tend à créer une identité hybride en s'assimilant à une autre subjectivité. Elle cherche à compléter ce manque à travers une réunion avec « une part de soi » logée dans une Autre. Puisque la mémoire agit comme garant de la subjectivité, cet indice permet d'identifier cette figure de l'androgynie. En assimilant les souvenirs de Selvaggia, Lorena apparaît comme cet « autre perdu ».

Nous constatons que cette hybridité se compose par l'entrelacement de la mémoire : le partage des expériences, qu'il soit réel ou pas (nous ne savons jamais si les femmes ont réellement vécu la même chose). Ainsi, nous observons un autre type d'unité du « soi », hors métamorphose. La protagoniste d'*Espèces* compose avec deux vécus personnels, mais disjoints, nous observons une similitude avec Ry, Selvaggia et Lorena qui partagent des vécus différents mais continus. Cela crée un lien avec Orlanda et Aline, qui présentent à la fois des vécus continus et disjoints. Ces deux derniers couples peuvent se rattacher à la figure de l'androgynie : des êtres dont l'existence trouble non seulement la différenciation de genre, mais également l'unicité du « soi » et du vécu. Toutefois, Orlanda et Aline présente cette diffraction temporaire, et la métamorphose vient souligner cette hybridité interne du système. Dans la nouvelle, Selvaggia incarne l'androgynie déchu, qui vit avec ce manque. Nous pouvons alors considérer que ces deux illustrations de l'androgynie se situent à des instances différentes du mythe.

2. Souvenir et imaginaire : (re)vivre un récit (im)personnel

Nous nous penchons à présent sur un domaine liminaire entre imaginaire et souvenirs. Nous souhaitons aborder la dynamique d'investissement et d'appropriation des récits référentiels dans *Orlanda* et *Frankissstein*. Nous avons établi une position de mythes littéraires pour les deux premiers, nous allons à présent nous plonger sur le fonctionnement relationnel entre ces mythes et la construction de l'identité des personnages principaux des romans.

Dans les deux cas de réécriture, c'est-à-dire dans *Orlanda* et dans la « diérèse réécriture » de *Frankissstein* (c'est-à-dire la diérèse concernant le docteur Ry et Victor Stein), les personnages évoluent dans un monde au sein duquel les romans référentiels existent et dont

ils ont eux-mêmes connaissance. Aline étudie le roman d'*Orlando* pour un cours de littérature qu'elle donne :

Aline Berger, trente-cinq ans, lit [...] Mme Berger me semble assez peu concentrée sur sa lecture. [...] C'est la dixième fois, au moins, qu'elle relit le passage crucial d'*Orlando* où a lieu la transformation, cherchant à en saisir le sens sous-jacent, elle a toujours le sentiment de rester en surface et ne consent pas à penser qu'il n'y a peut-être rien en dessous¹²³.

Dans l'incipit du roman, nous retrouvons donc Aline penchée sur le livre *Orlando* : l'intrigue d'*Orlanda* se déclenche suite à cette lecture et l'effet qu'elle aura sur le corps et l'esprit d'Aline (et de fait d'*Orlanda*). Au début de *Frankissstein*, Ry cite explicitement *Frankenstein* :

I say to Claire, Yes. 1819. *Frankenstein* was a year old.

She frowns. I am not following you, sir.

The novel *Frankenstein* –it was published in 1818.¹²⁴

Où, dis-je. 1819. *Frankenstein* avait un an.

Elle fronça les sourcils. Je ne vous suis pas, monsieur.

Le roman, *Frankenstein* – il a été publié en 1818.¹²⁵

Dans un des premiers dialogues du personnage de Ry, le nom de *Frankenstein* apparaît rapidement, et est cité directement par le docteur. Nous pouvons déduire des positionnements initiaux des références que les actes posés et vécus par les protagonistes résonnent, consciemment ou pas, avec cet imaginaire culturel. Cette comparaison littéraire (mais plus largement culturelle, comme avec les récurrences d'œuvres filmographiques) revient fréquemment dans la narration de Ry, ainsi que dans ses discussions avec Victor Stein : les héros se comparent fréquemment à des personnages fictionnels ou prennent ces récits comme grille de lecture de leur réalité.

He ignored me. He said, So, to be specific (he wasn't going to shut up), Virginia Woolf wrote an essay titled *A Room of One's Own*. She argued that to fulfil their creativity, women need their own room and their own money.

She's right, I said.

Did you know, said Victor, that she wrote the first trans novel too? It's called *Orlando*. I'll buy it for you in a lovely hardback edition.¹²⁶

Il fit comme s'il ne m'entendait pas. Donc, pour être précis (il n'allait pas la fermer), Virginia Woolf a écrit un essai intitulé *Une chambre à*

¹²³ Jacqueline Harpman, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹²⁴ Jeanette Winterson, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁵ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, p. 35.

¹²⁶ Jeanette Winterson, *op. cit.*, pp. 157-158.

soi. Elle expliquait que, pour exercer leur créativité, les femmes avaient besoin d'une chambre à elles et de gagner leur vie.

Elle avait raison.

Tu savais qu'elle a aussi écrit le premier roman trans ? Il s'intitule *Orlando*. Je te l'offrirai dans une belle édition reliée¹²⁷.

He took his coat from the peg. He's not Superman. I'm not Lois Lane. He's not Batman. I'm not Robin. Is he Jekyll? Is he Hyde? Only Count Dracula lives forever.¹²⁸

Il prit son manteau accroché à la patère. Il n'était pas Superman. Je n'étais pas Lois Lane. Il n'était pas Batman. Je n'étais pas Robin. Était-il Jekyll ? Était-il Hyde ? Seul le comte Dracula a la vie éternelle¹²⁹.

Dans cet extrait, nous constatons une porosité entre les références littéraires et le cosmos de la diérèse dans lequel évoluent les personnages. En nous basant, dans un premier temps sur *Frankissstein*, et le livre-référence *Frankenstein*, nous pouvons dès lors établir un lien entre l'autrice et ses créations littéraires, en remontant à l'œuvre mythique de Shelley. Nous nous basons sur le travail d'Olivier Larizza afin d'observer la perméabilité des images du créateur et des créations. Nous y retrouvons « la figure de l'auteur » qui est un terme attribué à Maurice Couturier¹³⁰ : cette dernière n'est pas une représentation de l'écrivain réel, mais un fantasme sur le créateur derrière le roman. Cette figure se construit à partir des connaissances recueillies sur l'écrivain, du rapport à l'œuvre, et bien entendu de la spécificité de celle-ci. La figure de Shelley est présente dans *Frankenstein*, son premier roman. Il est possible d'y percevoir un jeu autoréflexif entre les personnages et cette dernière : la grossesse de l'image de Shelley comme jeune autrice baignée dans un monde littéraire déteint sur les personnages et leur possible interprétation. Larizza établit un lien entre le narrateur et le navigateur Walton, recueillant et ayant la tâche de mettre sur papier l'histoire de Frankenstein épuisé, et Percy Shelley. Ces derniers forment une figure éditoriale, Percy Shelley, ayant largement corrigé (voire modifié) le roman de sa femme avec son accord. Le personnage de Victor Frankenstein, en tant que créateur anxieux et inquiet serait le miroir de Mary Shelley, et logiquement le monstre devient le reflet de la création littéraire. À cela, nous ajoutons l'analyse de Mojca Krevel de *Frankissstein* dans laquelle une pareille dynamique se développe. Dans « l'actualisation trans-temporelle et trans-spatiale¹³¹ » contemporaine de

¹²⁷ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, p. 162.

¹²⁸ Jeanette Winterson, *op. cit.*, p. 163.

¹²⁹ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, p. 167.

¹³⁰ Olivier Larizza, « Mary Shelley et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans *Frankenstein* », dans Luc Fraise, Éric Wessler (dir.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 61-83.

¹³¹ Mojca Krevel, « The Monstrous Cosmos of Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *Elope*, vol. 18, no. 2, 2021, p. 86.

Frankenstein, le personnage de Ry Shelley apparaît comme la réincarnation de Mary Shelley et le professeur Victor Stein, celle du personnage Victor Frankenstein. D'autres personnages historiques de la vie de Shelley sont inclus, tel que Lord Byron qui prend les traits de Ron Lord, Polidori en journaliste Polly D. et sa demi-sœur, Claire Clairmont, qui se réincarne en hôtesse d'accueil (Claire). Krevel souligne que cette composition, à travers un jeu métafictionnel ne se limite pas aux références (par les noms), mais développe des identités hybrides. Ry est un homme à l'identité de genre double (duplicité), Stein refuse toute association à une « identité gay » (tout en relationnant avec Ry), Claire se confond entre une figure humaine et robotique¹³². Par ailleurs, cette complexité compositionnelle est renforcée par la forte transtextualité : autant dans les références littéraires (Shakespeare, Milton, notamment) que de pop culture (Blade Runner, Johny Cash, Elvis Presley, etc.)¹³³. Ces éléments transtextuels permettent non seulement une expansion du contexte « horizontal » (en l'insérant dans un univers contemporain), mais aussi une expansion-lien entre les deux diérèses (celle de genèse et de réécriture)¹³⁴.

Nous revenons, à présent, sur l'analyse de Larizza, dans laquelle ce dernier apparente la créature à un « monstre littéraire », qui s'imbrique dans cette perspective d'ingestion du personnage. Il le définit comme : « Un monstre vierge de toute connaissance et qui, parvenant par mimétisme à maîtriser la lecture, s'éduque, s'instruit et apprend le monde dans les romans et les recueils de poésie¹³⁵ ». À cela, nous aimerions apporter une autre perspective sur la nature de « monstre littéraire » qu'endosse la créature : cette identité est propice à une appropriation postérieure de la figure monstrueuse. La créature, en pleine construction du « soi » après son abandon par le créateur, sans aucune identité accordée, ni même un nom, cherche et parvient à se construire, notamment, par la consommation d'images culturelles. De la même manière, ce monstre, et le mythe autour de ce dernier, seraient une figure consommable dans la construction de « soi » des personnages : il se construit sur la base d'images culturelles et les synthétise pour en former une figure.

À partir de l'analyse de la porosité entre les diérèses, nous pouvons explorer la réception d'*Orlando* pour les personnages dans *Orlanda*. L'accès à l'intériorité des deux personnages principaux, Aline et Orlando, nous est possible à travers la figure de la narratrice, qui se dévoile fréquemment sans se présenter explicitement. Cette dernière est une narratrice externe

¹³² *Ibid.*, p. 88.

¹³³ *Ibid.*, pp. 88-89.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁵ Olivier Larizza, *op. cit.*, p. 71.

et omnisciente, qui ne rechigne pas à poser son interprétation et son opinion sur les phénomènes qui se déroulent. Comme nous l'avons observé dans le chapitre 1, dans lequel l'imposition du nom « Orlando » à la part évadée du système Aline est une référence directe au roman de Woolf.

Cette prégnance du récit woolfien pour appréhender les faits n'est pas l'apanage de la narratrice, Aline semble analyser le roman de Woolf avec une approche qui correspond à sa propre métamorphose. À l'instar de son interprétation, les événements qui lui arrivent prennent sens. Lorsqu'Aline a son épiphanie concernant le changement de genre/sexe d'Orlando, elle procède à une association d'expériences suivant cette dynamique: elle énonce sa conclusion, qu'elle relie à une expérience personnelle et envisage cette réalité transposée à l'expérience de Virginia Woolf (dans sa figure d'autrice).

-Mais il n'a jamais été un garçon ! s'écria-t-elle. Les sept jours au lit, ma mère m'en a-t-elle assez bassiné les oreilles, c'est la puberté ! Tout n'est qu'allégorie, et c'est elle-même que Virginia raconte : enfant, elle était forte et ardente, elle jouait à la guerre contre les Maures au grenier, elle avait une amie qu'elle adorait et qui s'est mise à la négliger pour les garçons, alors elle s'est retirée dans l'étude et la rêverie, il faut que je demande à Jacqueline si ce n'est pas cela qu'on nomme la période de latence, elle a appris à se raconter des histoires pour se divertir en secret [...] La pauvre Woolf tente de préserver son personnage du destin qu'elle a subi, elle éloigne Pureté, Chasteté et Pudeur qui ont si cruellement régné sur sa vie, mais, bien sûr, elle n'y arrivera pas, et plus loin on verra Orlando rougissante cacher sa cheville au capitaine du navire.¹³⁶

Nous pouvons observer la dynamique dans laquelle le personnage construit une réflexion qu'elle illustre à travers sa propre expérience, cela est ensuite ramené à la figure de l'autrice qui hante son esprit. Nous retrouvons la conclusion littéraire (« Mais il n'a jamais été un garçon »), suivi de l'application sur « soi » à partir d'expériences personnelles (« les sept jours au lit, ma mère [...] ») et enfin, la présence autoritaire de la figure de l'autrice (« c'est elle-même que Virginia raconte »). Aline arrive à la conclusion qu'*Orlando* est une autobiographie symbolique de Woolf, et cette analyse fait écho son propre dédoublement d'identité. Orlando représente autant un indice de la vie de l'autrice que de celui de la lectrice. Nous revenons sur l'affinité entre image fictionnelle et souvenir. Les premières se confondent dans l'imaginaire avec les images vécues, et peuvent tisser ensemble la narration d'une identité. Si « les mythes sont la mémoire sociale¹³⁷ », nous pouvons concevoir ces réminiscences culturelles dans cette perspective. Ces images d'*Orlando* et de *Frankenstein* se

¹³⁶ Jacqueline Harpman, *op. cit.*, p. 64.

¹³⁷ Gérard Bouchard, « Pour une nouvelle sociologie des mythes sociaux », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 51, no. 1, 2013, pp. 95-120.

cristallisent de manière mythique, en s'imposant derrière une figure de l'autrice fantasmée et exceptionnelle, dont l'intrigue même apparaît centrée sur un passage ou liée à un thème retenu (le changement de sexe, le lien de fascination-rejet entre créature et créateur). Il nous semble pertinent de considérer ces images comme des souvenirs pour les personnages, celles-ci forment un pan essentiel de leur positionnement. La subjectivité est nourrie de ces « souvenirs fictionnels », investis par les personnages (Ry, Aline). De fait, la construction de la subjectivité de ces personnages, semblable à la métamorphose engendre un mouvement dans la perception.

Nous avons abordé la construction d'une identité dans une dimension intérieure par une « expérience psychique » du monde. Le nom nous a guidée dans cette perception puisqu'il représente une première image abstraite des êtres (et des choses) : donner un nom, prendre un nom, mésuser un nom endiguent la première intention dans la dynamique de (dé)construction des identités. De fait, étudier le nom dans les métamorphoses nous a permis d'appréhender les approches des personnages au « soi », et d'observer la construction instable de l'identité qui se sculpte par un acte de (dé)positionnement de la subjectivité. La métamorphose vient alors complexifier cette dernière en la « bâtarisant », c'est-à-dire en lui donnant une nouvelle forme tout en laissant l'empreinte de son état antérieur. Ce nouveau cadre d'expérience du monde ne modifie pas l'*ipséité*, l'identité totale, mais lui apporte une nouvelle perspective. Nous avons constaté que la mémoire permet de maintenir ce mouvement de « décalage » de la perspective, afin de ne pas rendre ce changement linéaire et d'éloigner la mise en perspective du « soi » dans un système.

III. L'identité érotique, l'expérience corporelle du désir

Nous avons appréhendé jusqu'à présent des caractéristiques de l'existence (l'appropriation d'un nom, la mémoire et la conscience). Ces traits psychiques marquent en effet la particularité d'un individu par son fonctionnement intérieur (c'est-à-dire des traits associés à une perception d'intériorité, de traits de caractères). Toutefois, l'expérience du monde implique également un rapport corporel et des caractéristiques physiques : cette corporalité compose une part importante et singulière de l'existence. À présent, nous parlerons d'une dimension matérielle du « soi » et de son déambulement dans la société en fonction de sa construction identitaire.

Dans ce chapitre, nous aborderons alors l'expérience du monde résultant de l'usage du corps et des affects. Nous userons du terme « sensation » pour désigner la jonction entre l'intériorité et la corporalité. Cet objectif justifie le choix d'identité « érotique ». L'érotisme, tel que nous l'employons, permet d'activer non seulement le sens sexuel, qui ne peut être mis de côté dans l'interrogation de la relation corporelle et de l'identité de genre, mais également le sens sensuel dans une relation d'intimité (sans forcément engendrer un « acte sexuel »). Si nous prenons la définition posée par Anne Juranville, « l'érotisme au sens large porte sur les moyens qu'élabore un sujet pour obtenir le mode de jouissance qui réponde à la singularité de son organisation pulsionnelle et fantasmatique¹³⁸ ». Par cet éloignement possible du sens sexuel, nous pouvons activer un sens qui n'est pas uniquement sexuel, mais renvoie plus globalement aux mécaniques corporelles et de fait aux sensations. Le sensuel, ou plus largement le phénomène de sensation, est compris selon la définition du *Trésor de la langue française* comme le « [p]hénomène par lequel une stimulation physiologique (externe ou interne) provoque, chez un être vivant et conscient, une réaction spécifique produisant une perception¹³⁹ ». Cette acception nous invite à considérer toute relation mettant en avant la physicalité des êtres. Par ailleurs, la « sensation » peut être perçue comme l'origine des émotions qui « marquent sur le corps le résultat d'une perception ou d'une pensée¹⁴⁰ ». La sensation, comme l'émotion, « est appréhendée comme un ressenti individuel¹⁴¹ ». Cette approche nous permet alors d'isoler des traits singuliers chez les personnages, qui sont une part de leur identité.

La phénoménologie n'est pas sans influence sur l'intérêt porté à la corporalité. Toutefois, dans cette perspective, nous souhaitons apporter une approche axée sur les études de genre et sur la réalité du corps depuis un axiome sexualité/sexe/genre. Avoir un corps induit généralement des marques socialement genrées sur la base de caractéristiques sexuelles (primaires telles que les organes génitaux ou secondaires telles que la poitrine, la pilosité et la voix). Ce départ implique également d'autres marques identitaires en fonction de l'attraction sexuelle exprimée depuis ce corps déterminé. En effet, le régime de distinction et l'établissement

¹³⁸ Anne Juranville, « L'érotisme en question. Regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine », *Connexions* [en ligne], vol. 87, no. 1, 2007, pp. 19-42. URL : <https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-19.htm>.

¹³⁹ « Sensation », *Trésor de la langue française* [en ligne], consulté le 24/03/22, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?128;s=3509470140;r=4;nat=;sol=0>.

¹⁴⁰ Valérie Boussard, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

« d'orientations sexuelles¹⁴² » nous semblent pertinents à aborder dans le cadre d'une interrogation genrée puisque ce « mode d'identification » est :

[t]raversé de tensions qui découlent notamment du fait que le genre structure encore largement en pratique la sexualité, qu'il s'agisse des frontières entre orientations sexuelles ou des asymétries internes à chacune, en lien avec la perpétuation d'un ordre patriarcal inégalitaire¹⁴³.

Cette perception de la sexualité, considérée comme une injonction (c'est-à-dire qu'il est attendu d'un individu de performer une sexualité, et de se situer dans le régime d'orientation sexuelle) s'inscrit dans une notion développée par la sociologue Ela Przybylo, qui définit notre société comme une « sexu-société¹⁴⁴ ». Ce terme a été inventé afin de proposer une idée parallèle à l'hétéronormativité présentée comme « inévitable », et qui correspond à la mise en avant de la place de la sexualité dans la société (institutions, relations, statut étatique, etc.) sans placer le modèle hétérosexuel comme supérieur et « naturel ». Nous souhaitons appréhender la place que prend la sexualité dans la sensation du corps, tout en soulignant l'impact de la « sexualité obligatoire¹⁴⁵ », ainsi que la place de l'hétéronormativité, sans nier la pluralité de réalités et de subversions existantes. Nous souhaitons alors préciser cette réalité politique qui détermine l'importance que prendrait la sexualité (présente ou absente, conforme ou non à la norme) dans l'identité d'un individu, qui n'est certes pas une caractéristique dans l'essence d'un être, car elle dépeint une attente normée de l'expérience corporelle.

Cette approche nous guidera dans l'analyse des dynamiques relationnelles, autant dans l'identification (ou non) d'un modèle relationnel que dans la dynamique régnant l'interaction des personnes. Dans un premier temps, nous observerons, à travers les relations des personnages, la dynamique qui se met en place dans leurs interactions ainsi que l'enjeu de domination. Nous lierons ceci à l'effort de différenciation qui se met en place dans les différents types de relations. Ces éléments nous permettront d'envisager l'enjeu de genre qui se déploie dans le relationnel : comment les personnages naviguent dans les relations en se positionnant dans le régime d'orientation sexuelle qui les confrontent à l'identité de genre ?

¹⁴² En effet, les régimes sexuels, tels qu'entendus actuellement, sont une perception récente de la sexualité, qui date de la fin du XIX^e siècle. Pour plus d'information sur l'histoire du régime sexuel, et de sa politisation, nous renvoyons à un article synthétique, retraçant brièvement, mais de manière complète, les enjeux de ce sujet : Sébastien Chauvin, Arnaud Lerch, « Hétéro/Homo », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2021 (édition revue et argumentée), pp. 355- 371.

¹⁴³ Sébastien Chauvin, Arnaud Lerch, « Hétéro/Homo », *op. cit.*, p. 355.

¹⁴⁴ Tal Madesta, *Désirer à tout prix*, Paris, Binge Audio, (coll. Sur la table), 2022, p. 69.

¹⁴⁵ C'est une notion définie par Ela Przybylo, construite sur le modèle de « l'hétérosexualité obligatoire » (d'Adrienne Rich), qui reprend les injonctions sur la sexualité telles que : le privilège de ce *medium* pour relationner avec autrui, sa fusion avec l'identité, sa gradation de « sain » selon le respect des normes et son schéma génital et genré selon un modèle hétérosexuel ; nous renvoyons, pour l'explication du terme, à Tal Madesta, *op. cit.*, p. 141.

En partant des rapports intimes entre les personnages et leurs implications, nous analyserons l'acte symbolique de création par la sensation, qui rejoint l'imaginaire de Pygmalion. Enfin, nous nous centrerons sur la caresse isolée, comme geste symbolique des « sensations » dans notre corpus, qui semble contenir la potentialité de la création subversive.

1. Dynamique relationnelle : un enjeu de pouvoir

Dominer l'objet d'amour et de désir

Dans le roman de Chen, nous nous retrouvons dans un foyer malheureux suivant avec difficulté le modèle de la « famille nucléaire » (un couple hétérosexuel marié avec enfant). Toutefois, chaque attente de cette dernière est avortée : l'enfant a quitté la vie familiale dans des circonstances tuées par les personnages et la relation entre la protagoniste et son mari est atrophiée par le manque de communication, la distance émotionnelle et intime, ainsi qu'un profond ressentiment. Cet ébranlement de la relation caractérise une rupture non seulement entre les deux époux, mais remet également en doute la structure sociale de l'identité des protagonistes. Cette observation ayant été amorcée dans notre premier chapitre, nous nous attarderons sur l'importance du cadre hétérosexuel dans la construction des deux personnages principaux, la protagoniste et A. Nous tenterons dès lors de comprendre la relation d'un couple dit traditionnel et dysfonctionnel (suivant les normes cishétérosexuelles¹⁴⁶) et la tentative de reconstruction de ses ruines. Nous observerons, à travers les commentaires de la narratrice, qui reflètent la relation passée et actuelle (cette autoréflexivité permet, en effet, de souligner des phénomènes plus efficacement), les dynamiques structurant les relations, que nous comparerons aux relations intimes des autres couples de notre corpus (ce qui nous permettra de nous éloigner d'un modèle de relation hétérosexuel).

A. le sait et le sent profondément blessé dans son **orgueil de mâle**. Je ne suis **plus une femme**, il ne peut plus me désirer, à partir du moment où je questionne ses convictions. **Sa masculinité s'ébranle** dès que je cesse de le flatter, de l'admirer, de l'approuver, de prendre son parti. Pour cela, puisqu'il ne peut pas me provoquer en duel, ni me chasser de chez lui sans risquer un partage des biens qui lui serait défavorable, **il a divorcé en pensée et dans les faits**.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Nous renvoyons, concernant la cishétéronormativité, à la définition de « l'hétéronorme » de Daniel Welzer-Lang (terme auquel nous voulons ajouter la notion de « cisgenre ») : « L'hétéronorme est le logiciel de l'hétérosexualité, ce qui lui donne contenu et sens. [...] L'hétéronorme fonctionne comme une “matrice” [...] La matrice hétéronormative nous dit comment faire quand on est un homme ou une femme. Elle nous renseigne sur la sexualité des hommes et des femmes, mais au-delà, l'hétéronorme nous dit comment faire pour être un homme normal ou une femme normale » ; voir Daniel Welzer-Lang, *Les nouvelles hétérosexualités*, Toulouse, Érès, (coll. sexualités & sociétés), 2020, pp. 11-12.

¹⁴⁷ Ying Chen, *op. cit.*, p.25; mise en exergue personnel en **gras**.

Dans cet extrait, le constat de l'échec marital est directement associé à un manquement, voire un outrage à l'identité de genre des époux. La protagoniste serait responsable de cette « faute » : elle quitte sa place de « femme » par ses gestes (le doute, la non-dévotion). A. subit cet écart, en perdant la capacité de « désirer sa femme » : cette impuissance découlerait de l'absence d'entretien émotionnel de son épouse. Sa masculinité, de fait, dépend principalement de la performance de « féminité » de son épouse. Quant à cette dernière, son rôle genré repose sur ses actes et l'approbation de ces derniers par A.

À travers cette description des deux pôles de la relation, un semblant de « complémentarité » se dessine, ou plutôt de dépendance. Être un homme « plein » (dont la masculinité est stable) est lié à son interaction avec une femme, et être une femme se confirme par l'approbation d'un homme. Cette dynamique possède des traits naturels, l'usage de terme « mâle » semble amener une réalité biologique. La construction identitaire, par ailleurs, n'est pas égale dans cette relation puisque la position que prend A., sans avoir à performer activement, contrôle et valorise la position de la protagoniste. Bien qu'il ressente les conséquences de ce dysfonctionnement relationnel, il n'est pas condamné à « ne plus être un homme », il est blessé (« ébranlé », « blessé dans son orgueil »), alors que la narratrice perd son statut de « femme ». Nous pouvons mettre en lien cette construction de A. comme homme (ou plus spécifiquement *vir*¹⁴⁸) dans la relation hétérosexuelle en tant que régime politique tel que le décrit Monique Wittig.

La catégorie de sexe est une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle. En cela, elle n'est pas une affaire d'être mais de relations (car les « femmes » et les « hommes » sont le résultat de relations). La catégorie de sexe est la catégorie qui établit comme « naturelle » la relation qui est à la base de la société (hétérosexuelle) et à travers laquelle la moitié de la population – les femmes – sont « hétérosexualisées » (la fabrication des femmes est semblable à la fabrication des eunuques, à l'élevage des esclaves et des animaux) et soumise à une économie hétérosexuelle.¹⁴⁹

Wittig critique le régime de l'hétérosexualité comme un régime opprimant les femmes. Ce dernier impose, à travers le prisme du sexe, qui sert d'outil naturalisant, un déséquilibre entre la catégorie « homme » et « femme ». La relation hétérosexuelle maintient les femmes dans cette catégorie, qui n'existe que politiquement. Les relations fonctionnent comme moteur de différences, qui justifient une dynamique sociétale inégalitaire. Nous retrouvons cela dans le

¹⁴⁸ Du latin « vir » qui signifie « homme » : l'utilisation de *vir* correspond alors à la représentation hégémonique de l'homme, le « modèle ». Le *vir* représente l'homme idéal selon la pensée patriarcale, avec ses attributs de force, violence, puissance, etc. Nous utilisons ce terme pour préciser que cette dynamique s'appuie sur un aspect politique.

¹⁴⁹ Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2018, pp. 47-48.

rôle qu'endosse A., autant avec sa femme, que sa copine qu'il rencontre après la « disparition » de sa femme et de sa chatte. Ce dernier agit de la même manière dans ces trois relations, s'accaparant la parole et disposant des autres individus. La fonction de « mari » et de « maître » se confond dans un même rôle. L'entretien de ses relations semble stabiliser son identité, en perpétuant un même comportement.

Ainsi, nous comprenons que l'acte de différenciation, qui découle des relations et assure les catégories de sexe, trouve son origine dans un même individu et correspond à des facteurs similaires. A., en tant qu'« homme », positionne les catégories selon sa propre caractérisation, et non pas en fonction de l'homogénéité des êtres en opposition à ce dernier. Nous renvoyons à la distinction entre l'homme et l'animal, que nous avons abordée dans le chapitre 2. Cette logique prend un sens plus général, en observant une convergence des caractéristiques entre « l'épouse » et « la chatte ». Les deux, en effet, se rejoignent dans des traits liés à la « docilité », « douceur » selon la description de la narratrice. D'ailleurs, le personnage de A. compare sa femme à un animal félin lors de l'interrogatoire du détective suite à la disparition de cette dernière (usant d'analogisme sur la domestication et l'état sauvage). Toutefois, cette continuité s'observe surtout à travers l'évolution des rapports entre A. et la protagoniste, depuis sa métamorphose. En effet, en comparant sa situation nouvelle à l'ancienne, depuis une perspective neuve et une expérience différente au monde, l'héroïne décrit une constance dans la structure relationnelle que propose A. et en balise les conditions nécessaires pour maintenir cette relation :

A. et moi nous regrettons de nous être mariés, d'avoir voulu une forme, d'avoir accompli ce rituel déjà ancien et privé de sens dans le contexte présent, un geste cérémonial et capricieux. Nous l'avons fait sans trop réfléchir, comme un chat qui, sortant du désert et devenant domestique, continue à chasser des souris même quand il n'en a plus besoin ni terriblement envie. [...] Il a fallu que je me transforme. Et notre rapport a changé depuis. Du coup, **je me trouve comme devant un dieu, un être supérieur** en tout point sauf quand il s'agit des sauts et des courses, **un objet d'amour exclusif, un souverain, dont l'existence est indispensable pour ma survie et pour mon équilibre intérieur, dont la force intellectuelle, économique et physique est suffisante pour me dompter**.¹⁵⁰

Il m'a fallu me réduire radicalement afin **d'assouvir mon besoin de me délivrer**, de croire. Bonheur égale croyance et humilité. Le bonheur est un sentiment religieux.¹⁵¹

Maintenant il n'a qu'à suivre concrètement le chemin du célibat, de la liberté et de l'autonomie ; chemin déjà tracé dans sa tête quand il était encore marié, à se réjouir de la disparition formelle de son épouse. Il

¹⁵⁰ Ying Chen, *op. cit.*, pp. 130-131; mise en exergue personnel en **gras**.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 131 ; mise en exergue personnel en **gras**.

se rend compte maintenant seulement qu'elle lui a été complètement dispensable. La futilité de mon existence antérieure dans la vie de A. me rend triste, quoique prévue et compréhensible, car sans cela je ne me serais pas transformée. Peut-être suis-je revenue trop vite à lui sous ma nouvelle forme, ai-je trop vite rempli le vide que j'ai moi-même créé en partant, l'absence de **sa femme malheureuse** étant vite compensée par l'apparition d'une **chatte consentante**, de sorte qu'il n'a pas eu le temps de sentir le changement, de connaître le visage menaçant de la solitude, de **prévoir le commencement d'une vie désormais instable**.¹⁵²

En mettant en parallèle ces trois extraits, qui abordent la question du bonheur, nous pouvons déduire une perception de la dynamique « harmonieuse » du couple (selon l'héroïne). La protagoniste, sous forme humaine, était « malheureuse ». Cela est une conséquence du mariage qu'elle forme avec A. puisque cette union est reconnue comme défailante. Le bonheur marital survient seulement après la métamorphose de l'héroïne, permettant non seulement un renouveau dans leur relation (à travers un apprentissage à se connaître et à relationner dû à cette nouvelle forme) ; mais également en raison d'une nouvelle évaluation pour l'héroïne de son expérience du monde, ce qui lui permet de se retrouver dans des conditions qui, selon elle, sont nécessaires au bonheur. Ainsi, la félicité maritale se construit grâce à une relation de domination (« je me trouve comme devant un dieu, un être supérieur [...] un objet d'amour exclusif, un souverain, dont l'existence est indispensable pour ma survie et pour mon équilibre intérieur »). Nous pouvons considérer, jusqu'à un certain degré, la cohabitation entre A. et la chatte dans la continuité de leur union maritale, n'ayant jamais posé de rupture entre les deux étapes. Certes, A. ignore que cette chatte est en réalité son épouse disparue (et il se considère, en quelque sorte, célibataire). Nous percevons tout de même une continuité dans le mode de vie qui s'instaure entre les deux protagonistes, voire une amélioration de leurs habitudes. Étant donné l'ambiguïté de la relation et le traitement de la protagoniste qui s'insère dans une continuité de vie de couple, nous considérons cette relation dans la continuité de leur relation.

Le succès de leur « union » ressort davantage aux yeux de la protagoniste, qui embrasse maintenant les conditions nécessaires pour parvenir à se satisfaire de cette relation. Cet abandon de défense découle, selon ses termes, d'un assouvissement de sa liberté (« Il m'a fallu me réduire radicalement afin d'assouvir mon besoin de me délivrer »). En effet, en tant que chatte, elle peut déambuler dans l'espace public et dans des lieux qui lui étaient restreints, elle est ainsi délivrée de ces obligations sociales (cf. nos analyses dans le chapitre 1).

¹⁵² *Ibid.*, pp. 98-99 ; mise en exergue personnel en **gras**.

Je me lève d'un bond, les poumons emplis d'une vitalité étrange et nouvelle, d'une exaltation inconnue, d'une confiance en moi sans précédent, de l'ambition de courir très loin sans laisser de traces, sans attaches, du désir de solitude, de l'aventure, de l'envie de chasser par pur plaisir. Cette audace, j'ose la reconnaître, l'exprimer et l'appliquer maintenant seulement, car je sais que cela m'est permis maintenant seulement, quand je ne vis plus soumise aux conventions humaines, quand je n'ai plus à être la partenaire de quelqu'un, le membre d'une communauté, la citoyenne d'un lieu.¹⁵³

Cette délivrance accomplie, la protagoniste parvient à endosser le rôle de soumission et à établir un contact sincère avec A. Concernant ce dernier, le changement est minime, l'équilibre de ses relations ne s'effondre pas puisqu'il conserve une place de domination, autant vis-à-vis de sa femme (« femme malheureuse ») que de sa chatte (« chatte consentante ») ; il ne connaît pas « le commencement d'une vie désormais instable ». La stabilité de sa position réside dans la supériorité qu'il endosse à travers le rôle du mari et du maître.

Cette conception d'une libération personnelle comme déclencheur d'une aisance pour le relationnel se retrouve, en quelque sorte, dans *Orlanda*. Le personnage éponyme, après son dédoublement, jouit d'une liberté d'action, hors de la répression du système Aline (et de l'éducation maternelle et sociétale), ainsi que d'un corps nouveau. Ce corps octroie également une nouvelle liberté dans l'espace public et vis-à-vis du relationnel (un corps perçu comme masculin) : « Amant, je sens que je serais plus habile qu'amante car rien ne me ferait peur, c'est aux filles qu'on apprend la pudeur et la retenue, comme garçon je n'ai rien appris puisqu'on ne soupçonnait pas mon existence¹⁵⁴ ». Cette innocence survient grâce à son invisibilité : non seulement il n'est pas écrasé par le besoin de performer un rôle de « fille », mais il n'a pas appris à se positionner dans une position de « garçon » non plus. Autrement dit, pour reprendre la grille relationnelle posée dans *Espèces*, il ne se définit ni dans des performances pour autrui, ni dans l'accumulation de son pouvoir sur les autres (ou du moins pas dans un premier temps). Comme nous le verrons, son geste émancipateur et son identité se construisent principalement à partir de lui-même (cela se symbolise dans l'onanisme contrairement à une sexualité partagée). L'inhibition d'Aline découle de son apprentissage et semble confirmer la dynamique du couple d'*Espèces*.

Cette dynamique se retrouve dans la relation entre Ry et Victor dans *Frankissstein*, dans laquelle le professeur rayonne aux yeux du docteur et prend la parole, l'espace et le contrôle des interactions plus aisément que son partenaire :

¹⁵³Ying Chen, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁴Jacqueline Harpman, *op. cit.*, p. 11.

We lay looking at the ceiling. Not speaking. The rain rattled the shutters. I leaned up on my elbow and looked at his face.

I said, Are you OK?

You don't have to look after me just because you were once a woman, he said.¹⁵⁵

Nous étions allongés à regarder le plafond. Sans parler. La pluie faisait trembler les volets. Je me redressai sur un coude et je regardai son visage.

Ça va ?

Tu n'as pas besoin de te préoccuper de moi juste parce qu'un jour tu as été une femme¹⁵⁶.

Ce dialogue se déroule après que les deux personnages eurent pour la première fois une relation sexuelle ensemble. À travers ce dialogue, le personnage de Ry montre une sensibilité et une volonté de prendre la charge émotionnelle, le travail de soin et la communication dans la relation. Cet acte est directement désigné comme un rôle « féminin », marquant, comme appuyé dans *Espèces*, la répartition des tâches selon le genre. Victor réfute cet élan émotionnel, sans prendre en retour une part de ce travail. Il semble donc conscient de la répartition inégale entre les genres, mais n'endosse pas cette charge : la relation, certes, n'est pas hétérosexuelle et arbore un refus de cette dynamique, mais n'apporte pas d'approche différente au système. Par ailleurs, nous le verrons au point suivant, cette perception d'une ancienne identité féminine, évoquée par Stein le marque. Bien que Victor ne considère pas Ry comme un élément dans le système binaire, il continue de cultiver une perception « féminine » de son partenaire dans leur moment d'intimité sexuelle et émotionnelle. Le fait qu'il reconnaisse des « traits féminins » dans son attitude est symptomatique de son refus de considérer son objet de désir comme étant masculin.

Dans « Last minute », nous observons une dynamique relationnelle qui se perpétue, que ce soit entre Selvaggia et son ancienne copine Giulia ou entre Selvaggia et Lorena. Les relations sont saphiques, mais la dynamique entre les amantes traduit une inégalité entre les deux partis (cela rappelle le modèle d'*Espèces*). Selvaggia se positionne en dessous de ses partenaires en leur laissant, implicitement, le pouvoir de la « compléter », c'est-à-dire de rendre plein son « soi » selon la logique du mythe de l'androgynisme que nous avons exploré précédemment. Cela se perçoit également dans la difficulté pour cette dernière d'acter ses intentions : en voyageant à Londres, Selvaggia souhaite rencontrer des femmes pour oublier son ex-amante à travers des relations courtes. Toutefois, son approche ne semble pas être concluante comme nous le

¹⁵⁵ Jeanette Winterson, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵⁶ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, pp. 128-129.

verrons après, et c'est dans son endossement d'un comportement passif qu'elle finit par faire une rencontre. Cela concorde avec sa rencontre avec Lorena : la manière dont Selvaggia s'est laissé guider par la jeune femme qu'elle venait de rencontrer sans l'apprécier initialement. Elle endosse donc un rôle passif qui se laisse modeler par sa relation romantique, comme la protagoniste d'*Espèces*.

Cependant, il est intéressant de constater que « Last Minute » présente une relation où la protagoniste recherche un Autre qui lui ressemble et la « complète » dans cette perspective du mythe de l'androgynie (c'est-à-dire un Autre paradoxal, sans trace de l'altérité). L'androgynie, comme nous l'avons explicité, crée une continuité entre deux existences, et de fait deux subjectivités. Au contraire, la protagoniste d'*Espèces* entretient des relations tout à fait inégales et qui se construisent sur la différence. Ainsi, une divergence fondamentale se marque dans cette recherche de l'Autre. Selvaggia se positionne dans un poste influençable parallèlement à son état de « perte de soi ». Toutefois, elle cherche à combler ce manque par une relation qui la représenterait tel un miroir, alors que la dynamique étudiée comme modèle fonctionne comme un emploi de l'Autre sur base de ses « différences ». A. ne semble pas chercher « une part manquante » pour atteindre une « plénitude » du soi, conformément au mythe androgynie, mais une partenaire qui souligne son « aspect unique ».

Les cas d'*Orlanda* et de *Frankissstein*, à la lumière de cette dynamique inégalitaire hétérosexuelle de la protagoniste et A., demandent une approche plus centrée sur l'articulation du genre dans la relation de couple à deux suite à la perturbation de l'ordre « hétéro-homosexuel ». *Espèces* dépeint un couple qui connaît une perturbation (métamorphose animale), mais la dynamique hétéronormative persiste et accentue un modèle relationnel tournant autour du parti « dominant » (A.). Dans *Orlanda* et *Frankissstein*, les relations déjouent la stabilité du dominant à travers la métamorphose. Nous observerons alors la mise en place de cette dynamique dans une configuration qui s'éloigne du modèle normé. Cela nous permet de nous élancer vers notre point suivant, en soulevant le lien entre la domination dans le relationnel et la performance de « rôle de genre » qui s'y attache.

Aimer et désirer l'Autre : reflet genré de sa sexualité

Nous avons abordé la domination qui prenait place dans le système relationnel et le régime d'orientation sexuelle qui n'échappe pas à la différenciation genrée (et de fait la position particulière que prend la classe politique des hommes). Toutefois, nous devons clarifier que ce rapport de domination est à nuancer compte tenu de l'évolution historique du concept de la

sexualité. L'orientation sexuelle n'a pas toujours été un critère essentiel dans la typologie des relations. Nous pouvons notamment soulever que le critère de « dominant-dominé », sous le prisme de la pénétration, était autrefois le facteur déterminant dans la compréhension des relations (et de leur valeur sociale), par exemple dans la Grèce et Rome Antique¹⁵⁷. L'acceptabilité et la détermination des rôles pouvaient se décider en fonction de l'âge, du statut social, du genre, etc. Nous ne nous étalons pas sur l'histoire de la sexualité, mais rappelons rapidement ce contexte afin de mettre en relief le point précédent et celui-ci. Une caractéristique de la sexualité « moderne » concerne également la notion de réciprocité des relations, c'est-à-dire d'une action ensemble et non plus d'une action d'un individu sur un autre individu¹⁵⁸. En somme, la sexualité est caractérisée à partir de l'identité de genre et de la participation des partis inclus dans la relation. Si nous prenons le temps de lier ces éléments, c'est dans une volonté de souligner l'importance de considérer la domination comme une condition des relations analysées. Le lien entre la domination et l'orientation sexuelle est ambigu, car il est lié à la catégorisation de genre et aux polarisations qu'elle implique (même dans des relations homosexuelles)¹⁵⁹. Or, la différenciation binaire de genre est troublée dans les relations des personnages du corpus. Comme nous l'avons abordé, la relation maritale dans *Espèces* nous sert de cadre d'analyse pour les autres relations érotiques. Bien qu'il y ait une métamorphose modifiant techniquement la nature de la relation en termes de normes, nous avons observé que la relation entre A. et la protagoniste suit une dynamique constante. Dans « Last minute », les relations ne sont pas remises en question à travers un changement de l'ordre relationnel, la protagoniste semble plutôt rechercher une réplique du « soi », de fait cette similitude se retrouve dans l'identité de genre de l'Autre. Comme nous avons déterminé le rapport avec le mythe de l'androgynie, la métamorphose semble être recherchée (une métamorphose vers une « unicité originelle ») et la dimension homosexuelle correspond à ce reflet de soi.

Dans les autres œuvres de notre corpus, le phénomène de métamorphose provoque un changement dans la manière dont les personnages relationnent. Dans *Orlanda*, la part évadée saisit cette transformation comme un moyen de questionner ses ressentis et son désir. L'injonction « évidente » à l'hétérosexualité traverse l'esprit des personnages, autant Orlanda qu'Aline réalise que son double devenu « homme » ne relationne pas sexuellement avec des femmes. Orlanda lui-même, quelques instants avant sa transformation, prend conscience que

¹⁵⁷ Sébastien Chauvin, Arnaud Lerch, *op. cit.*, pp. 356-360.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Idem.*

son désir ne pourrait pas « changer », bien qu'il se sépare du système Aline et change de genre :

Si j'étais un homme, je ne rechercherais pas les femmes, je les connais trop bien, je me dresserais joyeux devant d'autres hommes, je ferais ce que, fille, je n'ai pas osé faire, je les défierais ! **Peut-être n'ai-je jamais aimé les hommes qu'en homosexuel**, mais, évidemment, homosexuel honteux qui n'ose pas connaître son penchant et je me suis déguisé – déguisée ? – j'ai revêtu ce corps bizarre où je ne me suis jamais senti chez moi. **Ils me désiraient parfois, et comme je ne me désirais pas, je n'y comprenais rien.** Ah ! être un garçon ! Il suffit que je lâche la bride à ma pensée que tu tiens toujours si durement enserrée, et je peux imaginer cet autre corps, plus ferme, avec un large torse plat où les pectoraux jouent librement, mes hanches deviennent étroites et je pressens, au bas de mon ventre, la turgescence qui ressemble aux hampes de la victoire, on les agite lentement, les soirs de bataille, sur les champs jonchés de morts. Tu as peur, tu te crispes, tu m'ennuies. **Je marcherais d'un pas tranquille, je regarderais les hommes en face, ce qui t'épouvanterait, ils seraient un peu effrayés mais certains se retourneraient pour me suivre des yeux et peut-être en choisirais-je un, que j'entraînerais séduit vers des abîmes qu'il ne soupçonnait pas.** Je les connais bien, je sais ce qu'ils aiment. **Amant, je sens que je serais plus habile qu'amante car rien ne me ferait peur, c'est aux filles qu'on apprend la pudeur et la retenue, comme garçon je n'ai rien appris puisqu'on ne soupçonnait pas mon existence.**¹⁶⁰

Tout d'abord, cela illustre le lien exposé entre orientation sexuelle et identité de genre dans l'organisation des relations selon la norme (et la prescription à l'hétérosexualité, autrement dit « l'hétérosexualité obligatoire¹⁶¹ », qui s'impose comme première vraisemblance). Ensuite, à travers la caractéristique de la réciprocité, nous percevons une différenciation des désirs, bien que posés sur un même objet. « Aimer les hommes en tant qu'homosexuel » apparaît comme le constat du désir d'Orlanda, peu importe son état corporel. Cela implique donc que la relation, bien qu'elle puisse être perçue comme constante (avec le même objet de désir, et depuis le même sujet, Orlanda ou « une part d'Aline »), évolue en fonction de la dynamique de genre entre le « sujet désirant » et « l'objet désiré ». Désirer, flirter et coucher avec un homme deviennent des actes plus jouissifs et aisés pour Orlanda, débarrassé à présent de son éducation et de la répression de ses sensations. De plus, la libido semble éteinte dans son statut pré-métamorphosé, suite à l'absence de désir. Cette vacuité provient d'un manquement primordial : l'incapacité de se désirer soi-même, de l'auto-érotisme (« Ils me désiraient parfois, et comme je ne me désirais pas, je n'y comprenais rien »).

¹⁶⁰ Jacqueline Harpman, *op. cit.*, pp. 10-11 ; mise en exergue personnel en **gras**.

¹⁶¹ Nous faisons référence au terme développé par Adrienne Rich, et repris par plusieurs théoricien·nes, explorant l'injonction sociétale à s'identifier comme hétérosexuel·le, et pour certaines identités de genre (comme les femmes) trouver leurs valeurs sociétales dans ces relations (régime politique de l'hétérosexualité, cf. Monique Wittig).

Par ailleurs, la suppression du désir confectionne le modèle « féminin » imposé par l'autorité maternelle¹⁶² : cela s'illustre, dans l'adolescence du système Aline, à travers le désir non-assouvi pour un homme, Maurice Alker (malgré son attente et son espoir, Aline ne peut se résoudre à « faire un geste » vers son désir). L'absence de désir remonte à un trait inculqué, et réfrène les sensations au point où le désir ne s'éteint pas seulement dans le relationnel, mais gangrène la capacité même à développer un rapport à l'érotisme. Cela aliène le système Aline de ses sensations, et la prive du sentiment de désir.

La question de l'orientation sexuelle se retrouve également dans le roman *Frankissstein*, dans lequel les deux amants se disputent sur la caractérisation de leur relation. Victor refuse de se considérer comme gay, c'est-à-dire dans ce cas précis, comme acteur d'une relation homosexuelle. Il ne se définit jamais comme hétéro en prenant le soin de confirmer qu'il perçoit Ry comme « hors du système binaire ». Toutefois, il le rattache à une perception féminine lorsqu'ils ont des relations sexuelles. Ry, étant un homme trans non-binaire, cette affirmation apparaît comme un non-respect d'une part de son identité et insinue une perception biaisée de Ry dans leurs relations (c'est-à-dire que Victor ne reconnaît pas Ry comme un homme trans).

I'm not gay.

Is that right? I said, squeezing his balls.

I am not gay, he said, any more than you are.

I don't think of myself as part of the binary, I said.

You're not. He shook his head.

No, I'm not. But you are. [...] you don't want to be gay, do you, Victor?

He goes to comb his hair in the mirror on the wall. He doesn't like this conversation. He says, It's not about what I want – like buying a new car. He says, It's about who I am – identity. We make love, and you don't feel like a man to me when we make love.

How would you know? You haven't made love to a man... have you?

He doesn't answer.

Anyway, I say, I look like a man.

He smiles at me in the mirror. I can see myself behind him in the mirror too. We are a pose.

He says, You look like a boy who's a girl who's a girl who's a boy.

Maybe I do (I know I do), but when we are out together, like it or not, as far as the world is concerned, you are out with a man.

¹⁶² Przemysław Szczur, « La narratrice est-elle une femme ? Narration et “langage féminin” dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman », *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, vol. 11, 2016, pp. 109-117.

You don't have a penis.

You sound like Ron Lord!

That reminds me – I need to call him. Listen, I have said this before but I will say it again – if you did have a penis, then what happened between us in the shower in Arizona...

And after the shower when you fucked me...

He puts his finger to my lips to shush me. Would never have happened.¹⁶³

Je ne suis pas gay.

Ah bon ? dis-je en lui serrant les couilles.

Je ne suis pas plus gay que tu ne l'es.

Je me considère comme non binaire.

Tu ne l'es pas. Il secoua la tête.

Non, je ne le suis pas. Mais toi si. [...] tu ne veux pas être gay, n'est-ce pas, Victor ?

Il alla se peigner dans le miroir accroché au mur. Cette conversation lui déplaisait. La question n'est pas ce que je veux comme si on parlait d'acheter une nouvelle voiture, dit-il. La question est celle de l'identité, de qui je suis. On fait l'amour et je n'ai pas l'impression d'être avec un homme quand on fait l'amour.

Comment peux-tu savoir ? Tu n'as jamais fait l'amour à un homme... si ?

Il ne répondit pas.

Bref, dis-je, je ressemble à un homme.

Il me sourit dans le miroir. Je me voyais aussi, derrière lui dans la glace. Nous posions.

Tu ressembles à un garçon qui est une fille qui est une fille qui est un garçon.

Peut-être bien (je savais que c'était le cas), mais quand nous sommes à l'extérieur tous les deux, que ça te plaise ou non, pour ce qui est du reste du monde, tu es avec un homme.

Tu n'as pas de pénis.

On croirait entendre Ron Lord !

Ça me rappelle qu'il faut que je lui téléphone. Écoute, je l'ai déjà dit, mais je vais le répéter – si tu avais un pénis, ce qui s'est passé entre nous dans cette douche en Arizona....

Et après la douche quand tu m'as baisé...

Il pose un doigt sur mes lèvres pour me faire taire. Ça ne serait jamais arrivé¹⁶⁴.

¹⁶³ Jeanette Winterson, *op. cit.*, pp. 155-156.

¹⁶⁴ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, pp. 160-161.

Ce refus trahit une sorte de paradoxe dans le désir et le fantasme de Victor : bien qu'il soit attiré par son amant et lui reconnaisse, activement, une identité « hybride », il ne parvient pas à accepter que le fait que cette hybridité inclût inexorablement une part de « masculin » dans sa relation. Ainsi, il semble que Victor apprécie l'idée d'une relation queer, mais ne parvient pas à accepter une affiliation à une identité gay. Nous constatons que l'identité de genre dans leur relation prend un rôle ambivalent et essentiel : Stein la sacralise pour son hybridité, mais ne parvient pas à se détacher d'un modèle traditionnel dans les faits (prenant une position « dominante »).

L'amour comme acte créateur : coalescence des mythes

Dans *Orlanda*, l'exploration du corps prend une part essentielle dans la découverte du « soi ». Lorsque le protagoniste, quelques instants après sa transformation, prend conscience de la réalité de son corps et de son autonomie d'action, une étape se produit dans son exploration du « soi » libre, c'est-à-dire débarrassé de répression. Dans le train vers Bruxelles, le héros se rend aux toilettes, prêt à découvrir une part de lui qui a une place symbolique dans sa transformation physique : son sexe. Nous associons ces mouvements sensuels et érotiques aux caresses et aux baisers de Pygmalion sur sa statue, qui se transforme en Galatée humaine par ces gestes d'amour. Dans le récit d'Ovide, le jeune homme sculpte son objet de désir, et l'animation survient lors de l'étreinte amoureuse de l'amant avec cet objet. Nous interprétons les caresses auto-administrées par Orlanda dans cette visée :

Donc, Orlanda sentit qu'il devait pisser et fut aussitôt enthousiasmé par l'expérience nouvelle qui se proposait à lui. Il quitta, à regret, son reflet dans le grand miroir, entra dans un des cabinets et, selon un geste automatique pour Aline quand elle est en pantalon, porta la main à sa ceinture pour se dégrafer, puis se souvint de son nouvel état et se mit à rire. Il abaissa la fermeture éclair de la braguette et, au moment de porter la main sur le **plus significatif de sa transformation, se sentit ému au point de chanceler**. Petite fille, il avait été jaloux des garçons comme il appartient aux filles, mais n'avait jamais rêvé de posséder leur apanage. **Une étrange timidité** le gagna et lui qui venait, dans le café, de tâter ses épaules et ses cuisses avec un vif plaisir, il sentit ses doigts hésiter à s'insinuer entre les étoffes, **comme s'il se fût agi, Aline, d'aller dans le caleçon d'un homme qu'elle ne connaissait pas**.

-Elle ne va pas m'embêter, celle-là, se dit-il avec nervosité.

Et saisit fermement l'étrange petit bout de chair qui règne sur le destin de chaque être humain, le sortit de sa cachette, puis, écartant un peu les jambes comme il avait vu faire, se mit en situation de satisfaire aux besoins de la nature¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Jacqueline Harpman, *op. cit.*, p. 22. ; mise en exergue personnel en **gras**.

Cette découverte du corps peut être appréhendée comme l'instant où Orlanda s'approprie son corps, et crée de cette manière son identité corporelle. Le personnage passe d'un rapport d'étrangeté avec son corps à un rapport qualifié de fusion. Par étrangeté, nous entendons le rapport entre un individu extérieur et « soi ». Cela se manifeste par son « étrange timidité », qui résulte du temps de latence entre la pleine adoption du nouveau « soi » et la trace encore perceptible du système Aline (« comme s'il se fût agi, Aline, d'aller dans le caleçon d'un homme qu'elle ne connaissait pas »). Cette ancienne habitude s'efface doucement par la reprise en main, c'est-à-dire le contact indépendant d'Orlanda de sa nouvelle forme. Ce geste d'accomplissement d'un besoin naturel du corps se transforme en exploration des sensations. Orlanda, en découvrant le contact intime, se laisse aller à un geste de caresse qui l'entraîne à se masturber. Cette scène de masturbation est précédée d'une observation heureuse et détaillée du sexe, qui conduit Orlanda à parcourir toutes les nouvelles sensations possibles de son corps :

Mais, ô Virginia ! détourne tes yeux de ces lignes, il se passa alors une chose que ton intelligence avait peut-être devinée mais dont ta délicatesse t'écartera, Orlanda regardait, reposant mollement dans sa main d'homme, qui était belle malgré les ongles rongés, la chose rose et tendre dont il était pourvu et trente ans de désir amoureux frémirent dans ses veines. **Il en admira** le contour, la longueur élégante, les replis gracieux dont, n'étant pas juif, Lucien Lefrène n'avait pas été amputé, il fut charmé, il leva la main gauche et caressa doucement ce que tenait la main droite. Aussitôt un puissant tressaillement le parcourut, il sentit le galop du sang dans ses veines, et vit, merveille ! **sa nouvelle identité se déployer sous ses yeux** et atteindre, en quelques secondes – il avait à peine un peu plus de vingt ans ! – son plein épanouissement. Il trembla. Aline avait assisté à ce mystère des centaines de fois, jamais elle ne l'avait vécu de l'intérieur, Orlanda ne fut plus que désir. Mais qui désirait ? Aline ou lui ? **Il n'y pensa pas, c'est moi, exilée du prodige que je décris, qui m'interroge**, lui fit, bien campé sur ses jambes vigoureuses, ce qui lui était dicté, le délice commença, il regardait avec ravissement le travail de sa main, sentant les vagues monter de plus en plus haut, porté à la crête des flots, **il crut d'abord reconnaître la volupté telle qu'elle était familière à Aline, puis tout fut différent, d'étranges contractions le surprirent**, il haleta de stupeur, son cœur battait dans sa main, l'émotion faillit lui fermer les yeux, **mais la curiosité fut la plus forte**, il les maintint ouverts et vit, ébloui, son plaisir jaillir par saccades, répandu au-dehors en même temps qu'il se répandait au-dedans.

-Seigneur ! dit-il, quand ce fut fini.

Il s'appuya contre le mur pour retrouver son souffle et regarda, plein de gratitude, **le mystère lentement retomber**¹⁶⁶.

À travers cette découverte de l'orgasme par stimulation pénienne, Orlanda découvre une réalité qui lui avait été inaccessible depuis l'existence corporelle du système Aline. Il

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 22-23 : mise en exergue personnel en gras.

découvre une expérience qui, en un sens, se rapproche de son vécu passé (« il crut d'abord reconnaître la volupté telle qu'elle était familière à Aline »). Toutefois, une nouvelle sensation s'offre à lui, la « curiosité » l'entraîne à l'observer pleinement. L'enjeu de ce nouveau corps est de s'approprier ce qui était alors perçu comme un mystère. Nous nous retrouvons, de fait, avec la pleine jouissance de nouvelles sensations, causée autant par le plaisir charnel que par la curiosité de découvrir sa « nouvelle identité ». En ce sens, ce geste balise dans la vie d'Orlanda l'embrassade de son expérience sensorielle, créant son rapport corporel (et à la sexualité).

Si nous revenons sur les termes de « nouvelle identité » qui se déploie à travers le phallus, la narratrice associe l'assouvissement charnel au déploiement de « sa nouvelle identité » et souligne que ce prisme et cette interrogation sur la nature du « désir » retombe sur elle, et non sur Orlando qui s'exécute à la masturbation. Dans la piste lancée par la narratrice, nous tentons de prendre de la distance avec ce regard. Le geste masturbatoire initie un mouvement d'affirmation, voire de création. Orlando, comme nous l'avons amorcé, quitte un rapport extérieur à son corps et s'épanouit par l'embrasement des sensations. Ce geste d'amour (ou précisément auto-amoureux) crée le modèle du « soi » tel qu'attendu. D'un corps étranger, la forme devient le « soi » par l'expérience érotique. Nous ne considérons cependant pas que l'acte sexuel crée l'identité « masculine » d'Orlanda (cela reviendrait à centrer le phallus dans un portrait masculin conformément au modèle de la « virilité »). En réalité, par la caresse, Orlando vient modeler l'image de son anatomie en éprouvant les sensations. Orlando s'observe, se touche et se sent. Il prend le contrôle de ses réactions mécaniques, les comprend et les provoque, sans toutefois les subir. Cette découverte et cette pleine possession de la forme corporelle se produisent pour Orlando rapidement après son dédoublement (exploration qu'il continuera à travers des pratiques sexuelles avec des partenaires).

Suite à sa rencontre avec sa « moitié abandonnée », Orlando ouvre les yeux d'Aline sur sa propre perception d'elle-même, autant par son apprentissage à « performer un modèle de féminité » hérité par sa mère, que par le regard qu'elle pose sur son corps et l'usage de ce dernier. Autrement dit, il tentera de partager avec Aline cette possession corporelle qu'il a expérimentée seul. Nous pouvons observer cela dans la scène où Orlando, accueilli dans

l'appartement d'Aline, prend un bain et exulte de confiance et de fierté face à sa beauté physique¹⁶⁷ :

-Ah ! c'est la première fois que je me vois en entier. Je suis encore plus beau que je ne pensais ! regarde ça ! le dos est superbe, long et droit, avec une chute de reins bien étroite et des fesses menues, délicatement musclées, et ce duvet blond, comme il prend joliment la lumière ! Je m'adore. Je suis sûr que je te plais.

Il se tourna vers elle, s'offrant généreusement à l'admiration [...]

- Je suis beau, hein !

Comme leur sens esthétique s'était abreuvé aux mêmes sources, Aline, un peu contrainte, approuva.

- Mais tu es aussi d'une incroyable fatuité.

- Pas du tout ! Tu oublies que c'est Lucien Lefrène que j'admire. Oh ! il est mieux que **quand j'en ai pris possession**, cela est sûr, il manquait d'assurance, mais j'avais passé assez de temps coincé dans ta modestie pour ne pas renouveler ton erreur. Tu pourrais être bien plus belle que tu n'es, **il ne te manque qu'un regard objectif sur toi-même**, je l'ai sur Lucien. C'est que je n'ai pas conçu ses timidités, alors que j'ai assisté à la naissance des tiennes. Pourquoi diable, pourvu d'un corps aussi réussi, imiterais-je tes incertitudes ?¹⁶⁸.

Dans cet extrait, Orlanda pose un regard enthousiaste en admirant son corps et fait la démonstration d'une perception consciente de la forme qu'il habite, en invitant Aline à partager sa joie devant son physique. Il affirme avoir pris « possession » de ce dernier et modifié la matière qui lui était offerte en performant une attitude confiante et pleine d'assurance. À travers ce dialogue, Orlanda illustre l'acte de possession du corps, qui passe par l'expérience des sensations et la volonté de « poser un regard objectif » sur ce dernier. Cette objectification, selon notre hypothèse, n'est pas à prendre littéralement comme étant un regard extérieur sur son corps, mais comme étant un regard qui investit la possibilité d'explorer toutes les sensations sans se restreindre à un modèle de comportement réducteur. En d'autres termes, Lucien n'avait pas accès à un « regard objectif », ou à une « possession » de son corps étant restreint par ses insécurités et par le poids de sa mère malade, de sa sœur qui compte sur lui, de sa copine. Aline est dans la même situation, conditionnée par sa mère à se contraindre à un comportement normé, elle est détachée de ses sensations et dénuée de toute assurance. En s'éloignant de cet apprentissage oppressant, n'ayant pas vécu en tant que Lucien et ayant résisté (et suite à cela ayant été réprimé) à l'éducation d'Aline, Orlanda peut faire fi de cette aliénation sensationnelle.

¹⁶⁷ Ce bain et cette admiration pour Orlanda rappelle également le mythe de Narcisse, que nous traitons dans la suite.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 187 ; mise en exergue personnel en **gras**.

Cela rejoint, en effet, l'apprentissage de l'expérience des sensations et des émotions, puisque l'usage du corps reste un exercice culturel et ne tient pas d'un « instinct »¹⁶⁹. Les individus passent par un apprentissage des mécaniques des modalités corporelles (comment se tenir, marcher, manger), les normes sociales forment alors, et inévitablement, un filtre dans l'appropriation des sensations variées : « Le corps qui définit si singulièrement l'individu apparaît ici comme le résultat d'un travail de la société pour le mettre en forme, le diriger, le contrôler¹⁷⁰ ». De fait, cela se ressent à travers Aline, qui pensait poser un regard neutre sur son corps, mais prend conscience de l'impact de son éducation (dont Orlanda n'est pas exempt, mais ressent moins fatidiquement les conséquences).

L'encadrement des modalités corporelles, postures, gestes, apparences, émotions, peut même être compris comme l'un des instruments de contrôle des individus et des populations. Et de façon peut-être paradoxale, la libéralisation contemporaine des normes corporelles (en matière d'habillement, de nudité, d'expression émotionnelle) ne marque pas la fin du contrôle des corps mais plutôt l'apparition de nouvelles formes d'encadrements. Quand l'individu pense « être soi », par et dans son corps, il paraît en réalité plutôt être le produit des normes sociales¹⁷¹.

Nous observons le poids de la norme dans l'usage du corps, qui est paradoxalement un outil d'appréhension du monde singulier et personnel. Ainsi, l'invitation d'Orlanda tente d'ouvrir une perspective qui s'écarte de cette réalité oppressante. Le « regard objectif » correspond à une manipulation et une familiarité du corps dépourvu de barrières normatives sur son usage. Il s'agit alors d'un plein embrassement des sensations « pures », sans se concentrer sur une autre réalité que les effets de la manipulation corporelle :

Aline perplexe regarda son reflet dans le grand miroir. Elle pensait avoir une juste appréciation de ses qualités physiques et ne pas ignorer ses défauts, de quoi ce jeune homme nu lui parlait-il ? Au lever, elle avait passé un pantalon gris qui lui allait bien, elle en était sûre, et un chandail assorti, elle était joliment mise, mais peut-être manquait-elle d'éclat car elle ne s'était pas maquillée. Elle s'assit devant la coiffeuse pendant qu'Orlanda flottait et tendit la main vers le mascara. Joliment mise ? **Elle arrêta son geste : elle avait pensé à ses vêtements, lui à son corps.** Enfin, *son corps* ? N'empêche, se dit-elle, soyons honnête, j'entends bien que j'ai pensé aux vêtements dans lesquels je loge ma personne, pas à cette personne elle-même. [...] Une image s'imposait, dont elle se rendit compte que, quelques jours plus tôt, elle l'eût renvoyée : Jeannine, parée, prête à sortir, virevoltant devant son reflet et disant : Ce soir, je suis vraiment terrible ! tu vois, quand je suis aussi belle, je voudrais être un mec pendant une heure pour me régaler de moi-même ! Aline n'avait pas compris et ne s'était pas attardée. N'empêche, se dit-elle devant sa coiffeuse, il faut bien reconnaître que je n'ai pas oublié. **Jeanine se plaisait, mais ne pouvait concevoir,**

¹⁶⁹ Valérie Boussard, *op. cit.*, pp. 60-66.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷¹ *Idem.*

**pour en jouir, que de passer homme ? Il semblerait que je ne me
plaise jamais si fort. Lucien a-t-il raison ? suis-je irréductiblement
hétérosexuelle que je ne peux même pas me trouver à mon
goût ?¹⁷²**

Aline prend conscience de son corps, de sa distance envers ce dernier et des filtres dans son appréhension : elle l'envisage avant tout à travers une perception sociale. Ceci s'illustre à travers l'allusion à ses vêtements. Comme nous pouvons le constater également dans *Espèces*, où la protagoniste perd ses comportements humains et de fait perd le concept de « nudité », les vêtements sont une convention sociale symbolisant un individu (par son genre, classe sociale, âge¹⁷³). Dans *Espèces*, cette perte illustre cet écart avec les normes sociales qui semblent opprimer la protagoniste sous forme humaine¹⁷⁴. Cela souligne l'importance des vêtements dans l'endossement d'une identité sociale, d'une image. Le fait qu'Aline ne pense pas à son corps en premier lieu, mais aux codes extérieurs (les vêtements marquant symboliquement l'investissement d'un rôle), renvoie à une « non-possession » de sa forme physique. Elle en prend pleinement conscience à travers la confiance de son double.

L'assurance manifestée par Orlanda rappelle à Aline une de ses amies. Cette amie, Jeannine, s'est épanchée auprès d'Aline à propos de sa satisfaction vis-à-vis de son pouvoir de séduction au cours d'une conversation. Jeannine perçoit sa beauté à travers un regard masculin qu'elle matérialise dans son esprit : ainsi, elle se sent satisfaite de son apparence physique lorsqu'elle se projette en homme qui désire son corps vu comme féminin (« Ce soir, je suis vraiment terrible ! tu vois, quand je suis aussi belle, je voudrais être un mec pendant une heure pour me régaler de moi-même ! »). Ceci semble être une illustration du concept de *male gaze*¹⁷⁵, intériorisé par cette amie et qui correspond à une observation de John Berger : « Men look at women. Women watch at themselves being looked at¹⁷⁶ » (« Les hommes regardent les femmes. Les femmes se regardent être observées »). Ce fait renforce le plaisir et la pulsion scopique, en matérialisant le regard extérieur d'un homme sur son corps, faisant de son physique un objet de désir et manifestant la logique d'un plaisir hétérosexuel axé sur le regard masculin. Ce rapport au corps, celui de Jeanine, ne correspond pas au rapport exploré par

¹⁷² Jacqueline Harpman, *op. cit.*, pp. 187-189 ; mise en exergue personnel en **gras**.

¹⁷³ Valérie Boussard, *op. cit.*, pp. 62-65.

¹⁷⁴ Les habits sont des simulacres humains qui couvrent cet état (la nudité), concept inconnu du monde animal. Nous pouvons comparer cela à la réflexion de Derrida, honteux de sa nudité devant un chat qui le renvoie à sa vulnérabilité humaine ; voir Jacques Derrida, *L'animal que je suis*, Paris, Galilée, 2006.

¹⁷⁵ Le *male gaze* (« regard masculin ») est un concept des études de genre, théorisé en premier temps par Laura Mulvey dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975). Ce terme revient sur la construction culturelle du « regard masculin » qui réifie les femmes et les définit en rapport à un sujet masculin. Pour plus d'explication sur ce concept, nous renvoyons à l'article de Laura Mulvey ou au travail d'Iris Brey, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran* (2020).

¹⁷⁶ John Berger, *Ways of seeing*, Londres, Penguin, 1990, p. 47.

Orlanda. Comme le souligne Aline, ce fait revient à aborder une perspective d'étranger sur « soi » pour accéder à une exaltation des sensations. Cette jouissance reste toutefois extérieure à l'individu. Cette dynamique ne correspond pas à Aline et ne se produit pas dans le dédoublement. Certes, une part d'Aline se dédouble dans « un corps masculin », cependant, bien qu'Orlanda soit sexuellement actif, il semble exclusivement intéressé par les hommes. Ainsi, son comportement sexuel fait obstacle à cette théorie dans laquelle une part d'Aline se serait dédoublée pour pouvoir projeter sur elle un amour depuis un point de vue « masculin ». Cette idée est anéantie par la performance sexuelle d'Orlanda et la relation platonique entre ce dernier et Aline (« Les filles t'ont-elles jamais attirée ? Je suis comme toi, ce qui fait que, objectivement, je suis homosexuel, alors que, subjectivement, je me sens toujours parfaitement hétérosexuelle, dit-il, et appuya sur le e final en riant¹⁷⁷ »).

De fait, nous considérons ces trois attitudes comme étant différentes. Orlanda agit en pleine appropriation et possession du corps, il s'axe pleinement sur les sensations. Aline est détachée des sensations de son corps, bousculée par des barrières internes suite à l'assimilation des normes sociales. Jeanine, son amie, illustre une position intermédiaire, en usant de son corps à la recherche de sensations, sans prendre possession de celui-ci et en cédant son agentivité pour matérialiser le désir d'un sujet sur son « soi » comme objet. L'acte de possession du corps se produit par un acte autoérotique : pour Orlanda, par la masturbation. Cette possession correspond à une création de son « regard objectif », à la manière de percevoir son corps comme une part de « soi » en se concentrant sur les sensations. Ce fait peut être associé au mythe de Pygmalion, où un acte d'amour se joint à la création (mais également au toucher, similairement à une sculpture de son corps).

Nous proposons de lire ce geste d'autoérotisme d'Orlanda comme une réminiscence du mythe de Pygmalion. Selon le récit d'Ovide¹⁷⁸, le sculpteur ermite et misogyne façonne la statue d'une jeune femme dont il tombe éperdument amoureux. En récompense de sa piété, la déesse de l'amour, Vénus, lui accorde son vœu et lui prodigue « une femme pareille à son œuvre ». En suivant son rituel de parade amoureuse, mêlant des baisers et des caresses, sur la représentation immobile, celle-ci prend vie et devient Galatée. Pygmalion peut ainsi vivre son amour avec sa création devenue mobile. Notre hypothèse serait de lier cette création de l'objet de désir, à l'animation et l'incarnation de ce fantasme dans la réalité. Ce phénomène s'éloigne

¹⁷⁷ Jacqueline Harpman, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. de Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, (coll. Folio classique), 1992, pp. 329-330.

de la statue fantasmée et devient la vision d'un corps désiré (de manière large), qu'un geste posé vient posséder comme étant une création personnelle.

Nous précisons, à présent, le lien qui s'établit, de manière plus directe avec le mythe dans *Orlanda*, et nous souhaitons déceler les traces de cette figure sculptrice dans les autres romans de notre corpus. Concernant l'établissement de critère pour identifier une variante du mythe dans nos récits de métamorphoses¹⁷⁹, nous nous basons sur la proposition d'Anne Geisler-Szmulewicz :

Tel qu'il est raconté par Ovide dans *Les Métamorphoses*, le mythe de Pygmalion présente une composition tripartite : de part et d'autre d'un temps fort, constitué par l'animation de la statue grâce à l'intercession de Vénus, se développe une situation à peu près inversée avec un « avant » de la métamorphose, où le sculpteur épris de sa statue se languit d'amour, et un « après » de l'animation qui coïncide avec le mariage et l'évocation d'une descendance. Cette dramatisation du mythe, où un événement renverse une situation initiale correspond, selon Philippe Sellier et A.J. Greimas, à la forme la plus usuelle des mythes littéraires. Pour permettre l'identification du mythe de Pygmalion, trois critères seront donc retenus : l'amour du créateur pour sa création, l'animation de l'œuvre et le caractère transcendant du miracle¹⁸⁰.

Nous prenons la liberté d'élargir le sens de « créateur » et de « création » dans les récits de notre corpus : les personnages seront appréhendés dans une dynamique floue entre créateur-crédation. En effet, nous souhaitons poser cette dynamique sur les actions corporelles des personnages, sur leur propre corps ou celui d'autrui. Comme nous l'avons développé à travers les deux points précédents, les relations érotiques se composent en naviguant par le biais de la domination et d'une hiérarchisation des partis désirants sur les partis désirés. Dans le cas d'*Orlanda*, l'amour est indéniable, comme nous l'avons explicité ; ce dernier est autoréflexif. *Orlanda* éprouve du désir pour lui-même et explore les relations avec autrui à partir de ce sentiment. Ry et Victor quant à eux entretiennent une relation érotique dans laquelle le docteur éprouve un amour intense.

Nous déterminons que « l'animation de l'œuvre », lors du dédoublement des « êtres », prend forme dans cette logique d'amour de soi. Lorsqu'*Orlanda* quitte le système Aline, comme nous l'avons observé dans le premier chapitre, ce mouvement est initié par une volonté de se développer et de se rencontrer. L'animation, dans le sens premier, n'émerge pas à proprement parler lors de la masturbation du héros dans le train. Toutefois, c'est par cette « activation » de

¹⁷⁹ Par ailleurs, le mythe de Pygmalion, comme son insertion dans *Les Métamorphoses* l'indique, est un récit de métamorphose, et entre dans cette catégorie de mythe classique.

¹⁸⁰ Anne Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, 1999, pp. 15-16.

la jouissance corporelle et sexuelle qu'Orlanda s'élance dans une expérience du monde en tant que « corps Orlanda ». En somme, c'est cette émotion d'amour qui entraîne le deuxième critère, c'est-à-dire que « l'animation » se produit grâce à la masturbation. Le corps était habité depuis le dédoublement, mais il devient « animé » (potentialité d'expérience corporelle) grâce aux caresses amoureuses. Nous pouvons lier la distinction entre le moment de métamorphose et le moment de l'animation, selon l'analyse de Geisler-Szmulewicz du mythe d'Ovide :

Cette distinction entre métamorphose et animation a une incidence importante dans la présentation du miracle : elle implique la participation de Pygmalion. Le glissement de l'inanimé à l'animé ne peut être perçu en effet que par quelqu'un de directement intéressé, de réceptif au moindre signe. Le narrateur s'efface derrière son personnage, qui enregistre les manifestations nouvelles de vie dans l'être qu'il a créé. Le choix de ce type de description contribue principalement à accroître la sensualité du passage et à aiguïser, chez le lecteur, le sentiment de la puissance de l'artiste. Les progrès de l'animation ne s'expriment que grâce aux caresses de l'amant ; ce sont elles qui servent de guide, de fil directeur de l'évocation ; ce sont elles aussi qui certifient le miracle. Le corps ne paraît réagir que sous l'étreinte¹⁸¹.

Orlanda produit cette animation sur lui-même, après sa métamorphose, ce qui distingue les deux événements. L'animation, le « réveil corporel » occasionné par la chaleur sensuelle et l'observation bienveillante du corps, s'associe, comme développé, à une « possession du corps ». Nous pouvons donc retrouver dans cette description du comportement de Pygmalion, l'analyse que nous avons faite d'Orlanda se masturbant pour la première fois.

Concernant le critère de transcendance, non seulement pour *Orlanda*, mais aussi pour *Espèces*, cela peut être, en effet, identifié : la métamorphose en elle-même ne s'explique pas, elle se produit sans être déterminée réellement par des conditions précises (la narratrice se réveille en chatte, Orlanda quitte le système Aline inopinément). Nous explorerons par la suite l'absence de ce critère dans l'œuvre de Winterson.

Dans « Last minute », nous pouvons observer que le cas de Selvaggia détone quelque peu, mais correspond à ce phénomène de « geste pygmalien ». En effet, cette dernière souhaite se retrouver, et de fait se reforger une identité, à travers des relations courtes. Plus largement, il semble que les relations érotiques et romantiques constituent un moyen de se créer un « soi » et elles correspondent à une variante du mythe de l'androgyne. En cela, nous pouvons observer ses tentatives de se laisser « modeler » par des gestes sculpteurs. À son arrivée à

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

Londres, Selvaggia passe une soirée dans un bar en espérant rencontrer quelqu'un avec qui avoir une relation sexuelle.

Non mi sottraggo a nessuna provocazione. Non tolgo la mano che si poggia sul mio seno e neanche la presa della stangona che si avvinghia per trascinarci in una danza sudamericana. Anzi mi inebria l'odore della sua pelle. Il vortice mi sta per trascinare. **Ho voglia di non pensare.** La bacio e lei si stringe a me. [...] Faccio fatica a sentirla parlare in mezzo al frastuono e così opto per i modi decisi. La trascino fuori dalla mischia e senza tanti complimenti ci ritroviamo sul divano dove lei accetta di lasciarsi avvinghiare come la preda da un serpente. Un secondo dopo però si ferma per indicarmi qualcosa alle nostre spalle. Mi accorgo solo allora delle due ragazze che si baciano e continuano a guardarci ammiccanti. Piuttosto che ritrarmi, ritengo che il gioco stia diventando sufficientemente intrigante per abbattere con facilità tutte le mie barriere mentali. Riprendo a baciarla, mi muovo su di lei e nel momento in cui il mio sesso ha preso a pulsare all'impazzata lei sguscia via strascicando un «sorry» quasi impercettibile lasciandomi sul divano come un'autentica baccalà¹⁸².

Je ne me soustrais à aucune provocation. Je ne retire pas la main qui se pose sur mon sein ni l'ambiance de la pièce qui m'embrasse pour m'entraîner dans une danse sudaméricaine. Au contraire je m'enivre de l'odeur de sa peau. Le tourbillon m'entraîne. J'ai envie de ne plus penser. Je l'embrasse et l'attire contre moi. [...] J'ai du mal à l'entendre parler au milieu du vacarme et donc j'opte pour des moyens décisifs. Je l'entraîne en dehors de la mêlée et aisément nous nous retrouvons sur le fauteuil où elle accepte de se laisser enlacer comme la proie d'un serpent. Une seconde après pourtant elle s'arrête pour m'indiquer quelque chose derrière nos épaules. Je remarque alors, seulement maintenant, les deux filles qui s'embrassent et continuent à se regarder langoureusement. Plutôt que de me retirer, j'en retire que le jeu devient suffisamment intrigant pour abattre avec facilité toutes mes barrières mentales. Je recommence à l'embrasser, je me déplace sur elle et au moment où mon sexe se met à battre la chamade, elle se dérobe lâchant un « sorry » presque imperceptible et me laissant sur le fauteuil comme une vraie morue¹⁸³.

« Ho voglia di non pensare » correspond, comme nous l'avons observé dans le chapitre 1, à l'état dans lequel se trouvait Selvaggia avant de rencontrer Lorena. Le même procédé semble s'initier à travers cet état d'esprit : nous retrouvons deux moments durant lesquels Selvaggia souhaite s'abandonner dans une relation. Dans le premier cas, nous avons constaté que son souhait de devenir « soi » à travers l'Autre se produit par la réminiscence de Giulia et crée le pont entre cette dernière et Lorena. Ici, cette tentative de relations intimes semble avortée, mais la protagoniste s'élance dans cette perspective.

Nous pouvons associer ce premier geste, où Selvaggia tente de créer des rapports intimes pour se défaire de l'emprise de Giulia et se retrouver « soi » au geste d'Orlanda de se créer par une caresse. Cependant, ce dernier n'aboutit pas et Selvaggia rencontre Lorena par la suite, avec

¹⁸² Rosaria Iodice, *op. cit.*, pp. 226-227 : mise en exergue personnel en **gras**.

¹⁸³ Traduction personnelle.

qui elle semble se plonger dans une relation de miroir. Nous pouvons donc considérer que les critères établis par Geisler-Szmulewicz ne correspondent pas puisque le geste est « manqué », mais cette perspective étudiée chez *Orlanda* nous permet de comprendre le geste de Selvaggia. Ce dernier n'est pas un geste sur soi-même, mais l'interaction avec une autre partenaire semble tout de même correspondre à une logique auto-réflexive. En effet, cette relation apparaît comme un moyen de ressentir ce geste intime sans considération pour l'altérité. Or, contrairement au geste d'Orlanda, Selvaggia semble ne pas pouvoir se créer « soi-même », ne parvenant pas à se percevoir toute seule. Pour parvenir à se comprendre, elle a besoin « d'un autre soi » pour créer cet effet miroir tel que nous l'avons développé. La volonté est donc identique et la première stratégie de Selvaggia pour se retrouver correspond à celle d'Orlanda, bien que celle-ci échoue.

Afin d'expliquer la place que prend la figure de Pygmalion dans notre analyse, nous nous basons sur l'étude de Geisler-Szmulewicz, qui nous permet de l'associer à une construction tissant ensemble le geste créateur et l'amour de « soi ». Geisler-Szmulewicz développe le concept de « coalescence des mythes » pour désigner le phénomène de rencontre de deux mythes, ce qui renouvelle la signification de ceux-ci. En effet, nous pouvons identifier une rencontre avec une autre figure mythique, dans le roman, que la chercheuse a analysé au sein de la littérature du XIX^e siècle : celle de Narcisse. Cet amour autoréflexif concorde avec l'idée du narcissisme, de la séduction par sa propre image qui frôle un amour obsessionnel pour son « soi ».

L'un et l'autre [le mythe de Pygmalion et le mythe de l'androgynie] expriment un rêve de totalité et de complétude et l'on peut, dans une certaine mesure, considérer la fusion de Pygmalion avec sa statue animée comme la réalisation du rêve androgynique. Mais qu'en est-il quand Pygmalion rencontre son idéal sous les traits d'un androgynie déjà incarné, existant en dehors de lui, et n'ayant pas besoin de lui ? L'artiste romantique, qui affirme sa singularité et refuse de dissocier le rêve et le réel, subit alors la double épreuve de l'altérité et de la réalité¹⁸⁴.

De fait, l'amour du « soi » découle de ce processus de réappropriation de son existence, par la métamorphose. Or, cette métamorphose, nous l'avons exposé dans les chapitres précédents, dépasse une adoption de « l'autre genre », c'est-à-dire une réalisation lente d'une identification hybride, entrelaçant le « féminin » et le « masculin ». Orlanda rencontre sa réalité et la dépasse d'une certaine manière en étant « plus qu'un esprit masculin dans un corps masculin ». Comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, la subjectivité

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 136.

dépasse ce cadre de perception binaire ; d'une certaine manière, nous pouvons y retrouver une figure androgyne. « Le rêve de totalité », que nous pouvons renvoyer à un sentiment de plénitude, s'accomplit dans cette expérience guidée par la curiosité, qui détermine ces nouvelles sensations comme étant une compréhension totale de son corps, mais aussi de la possibilité sensorielle (ayant fait l'expérience d'un autre type de plaisir depuis le corps du système Aline).

À travers cette découverte du corps suite à un « changement de genre/sexe », nous retrouvons la figure de Tisérias. Dans ce mythe, la question du « plaisir sexuel » crée une discorde chez les dieux au sein du couple souverain. Le vieil homme, qui a vécu sept ans en tant que femme suite à une métamorphose, est pris à part par Zeus pour déterminer quel parti, entre le féminin et le masculin, bénéficierait d'une jouissance sexuelle supérieure. Tisérias conclut que « la femme » acquiert une jouissance bien plus importante dans l'acte sexuel, rejoignant le parti de Zeus dans la discorde. Cette version du mythe est soutenue, entre autres, par Ovide dans les *Métamorphoses*, et s'insère dans la réflexion sur la différenciation des genres. Cette différence dans la perception du plaisir hiérarchise la sexualité, en fonction de l'assignation de genre (dans un système binaire).

Dans *Orlanda*, c'est au contraire le genre/sexe masculin qui semble avoir l'apanage du plaisir sexuel : Orlanda s'épanouit à partir du moment où il incarne un corps dit masculin. Cette divergence correspond à un point de vue sur la question, il nous semble :

À force de ne pas rencontrer l'autre, l'homme masculin – ce sujet politique – n'a pas de corps. Le corps – voire l'être sexué – serait-il tout entier du côté des femmes, comme s'il n'y avait « qu'un sexe, le sexe féminin » ? Comme si la femme était « tout du sexe et l'homme tout du genre » (l'homme est humain, la femme serait « la représentation même de la différence des sexes »), et c'est bien cela que, dans l'éblouissement de la catastrophe, les mortels, bientôt séparés des dieux, ont vu apparaître sous la forme d'une jeune fiancée nommée Pandora¹⁸⁵.

Puisque les « hommes » n'ont pas de corps¹⁸⁶, incarnant la norme (comme nous l'avons observé dans *Espèces*), les corps féminins sont considérés comme pleinement « charnels » et sont perçus comme un moyen d'accéder aux sensations (donc un accès à l'érotisme). Cela s'inscrit dans la différenciation observée dans *Espèces*, où A. catégorise sa femme et son animal de manière semblable, en les percevant comme des êtres physiques, une existence matérielle. Lui, en tant qu'homme, pose la différence. De fait, « Comme si la femme était

¹⁸⁵ Nicolas Loraux, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989, p. 16.

¹⁸⁶ Nous pouvons également renvoyer aux propos de Virginie Despentes dans *King Kong Théorie* à ce sujet.

« tout du sexe et l'homme tout du genre » : l'homme est humain, la femme serait « la représentation même de la différence des sexes ». Or, dans *Orlanda*, c'est le corps féminin d'Aline qui est aliéné des sensations et coupé de la jouissance sexuelle. Lorsqu'Orlanda accède à un autre corps, il parvient à découvrir cette dimension physique. Cela confirme qu'une hiérarchisation du plaisir dépend *de facto* de la relation politique des individus à leurs corps genrés selon une éducation normée. La norme figée dans la première version du mythe de Tisérias est ainsi renversée dans ce rapport : les hommes acquièrent un corps, puisqu'ils sont perçus depuis un individu qui a vécu dans un corps sociabilisé comme féminin et exclu de sa sexualité.

En outre, ce que Geisler-Szmulewicz nomme « la double épreuve de l'altérité et de la réalité » dans le mythe de Pygmalion, nous paraît pertinent à approfondir. L'altérité, dans ces scènes, est figurée par Aline : c'est cet Autre qui semble guider ses sensations et ses yeux avant la « possession » de son corps. Or, cette altérité existe, mais n'est pas un obstacle inconnu dans ce cas de métamorphose. Aline et Orlanda conservent un lien qui les pousse à maintenir un contact suite à cette rupture interne. Malgré cette absence, l'expérience de l'Autre a été explorée pour Orlanda (pas Aline puisqu'elle a réprimé ce dernier). En somme, l'expérience identitaire qui découle de cette expérience ne nous apparaît pas comme la volonté de combler une absence créée par autrui, elle vient consolider la métamorphose vers la nouvelle forme et l'indépendance d'Orlanda. En d'autres termes, ce geste de caresse revient à modeler son état de *mêmeté*, tout en dissociant l'*ipséité* du système Aline, ouvrant alors à ce nouvel état des sensations et expériences de vie inaccessible à sa part perdue. Un lien se tisse avec le type de métamorphose qui se produit et qui crée un dédoublement (dont la conséquence est une rupture de la subjectivité pour Orlanda et une continuité déphasée pour Aline, selon l'analyse établie dans notre premier chapitre). La rupture invite Orlanda à développer son désir et son « animation » trouve son origine dans cet amour et sa curiosité.

Cette fusion entre l'androgynie, Pygmalion et Narcisse, nous permet de créer un pont entre Orlanda et le personnage de Victor Stein. Tout en cultivant de nombreuses différences, les deux personnages invoquent cette figure hybride et le désir de l'androgynie initie une réflexion sur le « soi », en s'attellant à confirmer cette identité par la possession du corps. En effet, l'androgynie invoque un idéal¹⁸⁷, que nous pouvons envisager comme l'idéal d'une « identité totale », complète. Nous envisageons le début de relation entre Victor Stein et Ry comme une

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 165.

volonté de la part de Stein de s'approprier « l'image » du docteur Ry et de le faire conformer à son « idéal » (ou fantasme) :

He smiled. Weren't we just saying that in the future we will be able to choose our bodies? And to change them? Think of yourself as future-early.

I am always late for appointments, I said, and we both laughed. To break the tension.

Once you are out of the room I will drop this towel and take a shower.

The thin towel wasn't hiding much. I said (why did I say this?), Do you want to touch me?

I'm not gay, he said.

I know it's confusing, I said.

He moved nearer. He ran his long fingers down my forehead and over my nose, parted my lips and rubbed my two front teeth, pulled down my lower lip, passed on over the light stubble of my chin and to my non-existent Adam's apple, the dip of my throat, then he spread his hand, thumb and fingers on either side of my collarbone. As though he was scanning me. With his other hand, flat, he stroked my chest, pausing over the scars. He is not afraid of the scars or their bumpy beauty. To me they are beautiful. A mark of freedom. When I find them in the night, in the dark, I remember what I have done, and I go back to sleep. He touched my nipples. My nipples have always been sensitive, no more so since the surgery. My chest is strong and smooth from the weight training I do. The testosterone injections make it easy to build muscle. I like the solid plane of what I have become. We were near to kissing but we didn't kiss. Gently he turned me round, facing away from him. His front to my back. His breath on my neck. His hands exploring the same parts of me: chest, nipples, throat. I could feel his erection under the rough, thin cotton towel. He kissed my shoulders, leaning down. He is taller than me. Gentle kisses, the kind given on the top of the head. Then, pressing himself closer against my body, he moved his hand between my legs and began to massage me.

You're wet, he said.

His finger was inside me.

This is...

As it always was, I said.

And this?

The clitoris gets much bigger with testosterone.

[...] I turned to face him. I unknotted his towel and took his penis in my hand, kissing him. I could feel him pulsing.

What do you want me to do? he said

What do you want to do?

Fuck you.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Jeanette Winterson, *op. cit.*, pp. 119-121.

Il sourit. Est-ce que nous ne venons pas de parler du fait qu'à l'avenir, nous pourrions choisir notre corps ? Et en changer ? Considère-toi comme en avance sur l'avenir.

Je suis toujours en retard à mes rendez-vous, dis-je, ce qui nous fit rire. La tension retomba.

Quand tu seras sorti, j'enlèverai la serviette et prendrai une douche.

La fine serviette ne cachait pas grand-chose. Est-ce que tu veux me toucher ? demandai-je (pourquoi ai-je dit ça ?).

Je ne suis pas gay.

Je sais que c'est troublant.

Il s'approcha. Il passa ses longs doigts sur mon front et sur mon nez, mes lèvres entrouvertes et frotta mes deux incisives, tira sur ma lèvre inférieure, effleura les poils de barbe naissante sur mon menton et ma pomme d'Adam inexistante, le creux de ma gorge, puis écarta les doigts pour que son pouce et son auriculaire touchent mes clavicules. Comme s'il me scannait. Il me caressa la poitrine de son autre main posée à plat, s'arrêta sur les cicatrices. Il n'avait pas peur des cicatrices ni de leur beauté bosselée. Moi, je les trouvais magnifiques. Une marque de liberté. Quand je les effleurais la nuit, dans le noir, ça me rappelait ce que j'avais fait, et je me rendormais. Il me toucha les mamelons. Ils ont toujours été très sensibles et [ne l'étaient plus tellement depuis l'opération*]. Ma poitrine est puissante et lisse grâce à toute la fonte que je pousse. Les injections de testostérone facilitent la prise de muscle. J'aime l'étendue solide que je suis devenu. Nous étions à deux doigts de nous embrasser, mais nous ne l'avons pas fait. Doucement, il me retourna. Il se colla à mon dos. Sa respiration dans mon cou. Ses mains refirent un tour d'exploration ; poitrine, mamelons, gorge. Je sentais son érection sous le fin tissu en coton. Il se pencha pour m'embrasser les épaules. Il était plus grand que moi. Des baisers doux, de ceux qu'on dépose au sommet du crâne. Puis, se plaquant davantage contre mon corps, il glissa sa main entre mes jambes et commença à me masser.

Tu mouilles.

Son doigt était en moi.

C'est...

Comme ça l'a toujours été.

Et ça.

Le clitoris grossit avec la testostérone.

[...] Je me retournai pour lui faire face. J'enlevai la serviette et pris son pénis dans ma main, l'embrassai. Je le sentis qui palpitait.

Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? dit-il.

Qu'est-ce que tu veux faire ?

Te baiser¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, pp. 126-128.

*La traduction officielle traduit la phrase « My nipples have always been sensitive, no more so since the surgery » par « Ils [my nipples] ont toujours été très sensibles et l'étaient encore plus depuis l'opération », ce qui nous semble incorrect. Au vu du sens de l'énoncé, ainsi que la réalité d'une opération d'ablation de poitrine (et

Cet extrait, nous apparaît pertinent à analyser à la lumière de la rencontre du corps par un toucher sculptant l'objet de désir, à la façon dont Orlanda s'approprie et possède son corps par la masturbation. Bien qu'il y ait effectivement un acte sexuel, nous pouvons considérer que l'atmosphère et l'intention des touchers ne deviennent sexuels qu'après cette phase de modelage de l'Autre par le toucher.

Victor, en premier lieu insiste sur le fait qu'il n'est pas gay : il ne parvient pas à appréhender l'identité de Ry et exprime ce qu'il connaît de son désir et de son identité. Il pose pourtant, au début du dialogue, l'intérêt qui l'habite et le dirige vers Ry. Victor cultive une obsession pour sa vision du futur, la possibilité de modifier radicalement et la volonté de choisir son corps et de maîtriser sa vie hors des limites corporelles « naturelles ». Suite à cela, il va « scanner » Ry, c'est-à-dire l'examiner par le toucher, de manière scientifique, par les sensations. Le toucher du professeur sur le corps du docteur se produit de manière linéaire et verticale (du haut vers le bas), analysant avec ses doigts la réalité de Ry, à la manière d'une palpation médicale. Il commence par poser sa main sur les zones où se retrouvent les caractéristiques de genre secondaires : le visage (pour la pilosité), la gorge (la pomme d'Adam), le torse (pour la poitrine). Ensuite, il glisse vers les organes génitaux. Ce scan vient révéler la « composition hybride » du corps de Ry. Certes, ce toucher crée un lien intime, mais il ne rentre pas directement dans un rapport romantique : « We were near to kissing but we didn't kiss ». Selon nous, Victor modèle et crée une représentation du corps de Ry afin de le transformer en objet de désir ; ce toucher lui permet d'appréhender la réalité de l'hybride qui l'obsède et vient exalter son fantasme (l'éloignant du réel pour en tirer les éléments essentiels relatifs à son désir). En quelque sorte, ce mouvement vient confirmer et créer son attente afin de susciter chez lui de l'excitation. À la suite de cette scène, les deux protagonistes, effectivement, ont un rapport intime, confirmant ainsi que cette étape n'appartient pas à l'acte sexuel *stricto sensu*, mais bien à ses prémisses. Le désir s'exulte lorsque le fantasme est confirmé par Stein. Or, un fantasme tient de la création d'un imaginaire pour la personne qui l'entretient : c'est une réalité tronquée, un reflet de la volonté du fantasmant.

Cette perception de l'Autre (troublée par le fantasme qui détourne la réalité) influe sur la relation, puisqu'à plusieurs reprises Ry et Victor discutent d'un désaccord dans cette perception. Victor refuse d'être perçu comme gay, autant dans son identité que dans ses pratiques sexuelles, tandis que Ry insiste auprès de Victor sur le fait qu'il est un homme, et

ses effets nerveux), nous avons rectifié cette partie pour assurer de la cohérence. Toutefois, cette divergence n'impacte pas notre analyse puisque nous nous basons sur la version en langue originelle.

qu'il est à percevoir de manière masculine. Outre la violence de genre que ressent Ry dans la négation d'une part de son identité, Victor trahit son enfermement dans l'idéal. De plus, cette problématique souligne les enjeux identitaires dans cette relation :

L'amour de Pygmalion pour un androgyne dit à la fois le rêve de fusion avec l'idéal et son impossibilité [...] L'amour de Pygmalion pour un androgyne dit également les apories de l'altérité : l'androgyne est à la fois homme et femme, le même et l'autre, et Pygmalion en l'aimant satisfait son narcissisme ; mais cette bisexualité est aussi ce qui permet à l'androgyne d'échapper à Pygmalion. Sa plénitude, en faisant de lui un sujet absolu, oblige Pygmalion à éprouver ses propres limites¹⁹⁰.

Cette citation nous apparaît éclairante, elle semble définir la relation entre Victor et Stein. En relationnant avec Ry, Victor matérialise une représentation de son « idéal » et il se projette à travers son amant. La possibilité de se modeler, de décider de son corps est le reflet de son espoir, et l'hybridité correspond au rêve de remise en question des normes sociétales. Par ailleurs, cette dimension androgyne permet à Stein de s'identifier à Ry, tout en lui permettant (par sa perceptive « féminine » sur le docteur) d'y transposer son désir érotique (conformément aux dimensions relationnelles développées dans les deux points précédents).

L'autre membre de ce couple, Ry, de son côté, est en pleine possession de sa forme corporelle : il est satisfait du corps qu'il a « modelé » et construit, selon ses termes, et qui correspond à sa perception du « soi ». Il est également en accord avec les sensations qu'il explore et développe à travers son enveloppe charnelle. Ce sentiment d'aisance corporelle est l'une des raisons qui confortent la vision fantasmée de Victor. En effet, cela correspond à la volonté de ce dernier de se choisir un corps, dans le futur, et de le modifier à sa guise. Ce fait s'illustre dans l'extrait suivant, qui se déroule après la première relation sexuelle provoquée par le modelage de l'objet de désir pour Victor :

Why are you so easy in your body? he said.

Because it really is my body. I had it made for me¹⁹¹.

Pourquoi es-tu si à l'aise avec ton corps ?

Parce que c'est vraiment mon corps. Je me le suis fait faire¹⁹².

Victor capte des éléments identitaires de Ry qui correspondent à la vision fantasmée du futur qu'il se crée. Il produit la sculpture de l'objet désiré en y projetant son désir et sa volonté. Nous pouvons alors comprendre que le professeur projette son attente et modèle Ry. Ainsi, la

¹⁹⁰ Anne Geisler-Szmulewicz, *op. cit.*, p. 165.

¹⁹¹ Jeanette Winterson, *op. cit.*, p. 122.

¹⁹² Jeanette Winterson, *op. cit.*, trad. de Céline Leroy, p. 129.

relation s'insère dans la logique de compréhension du monde de Victor. L'épisode du scan correspond à la validation, pour Victor, de ce qu'il perçoit, et efface une réalité détachée de son point de vue de l'être désiré. Ry prend conscience de cette dynamique relationnelle :

I don't say anything because he is the center of his world. I have affected him and he never wonders how he has affected me. He is in control of what he creates. He hasn't created me and so he feels uncertain¹⁹³.

Je ne répondis rien parce qu'il était le centre de son monde. Je l'avais troublé et il ne se demandait jamais en quoi il m'avait affecté. Il contrôlait ce qu'il créait. Ne m'ayant pas créé, il n'était sûr de rien¹⁹⁴.

Ce dernier prend conscience de son impuissance à modifier la perception de son amant, et de l'impossibilité pour ce dernier de lâcher-prise dans la relation : Stein maintient son contrôle et ne s'investit que dans sa « création ». Ry est donc conscient de ne pas avoir été « créé » et de se voir refuser l'empathie et la considération voulue. La création de Stein peut être qualifiée d'idéal transposé et incarné par Ry, avec lequel il relationne réellement.

Nous comparons alors ce geste, le toucher, à celui d'Orlanda. Ces derniers se rejoignent en ce qu'ils créent et découvrent l'objet d'amour et s'en emparent dans leurs perceptions de la réalité. Toutefois, le geste d'Orlanda est auto-administré et se concentre sur la sensation pour découvrir ce qui est là : ceci peut être caractérisé comme étant un geste d'appropriation du « soi », tout autant qu'il est perçu comme étant un geste de désir. L'acte de Victor s'appose à un corps existant indépendamment et use de sensations pour faire correspondre ce corps au modèle attendu : le toucher vient confirmer une idée de l'objet désiré afin de créer une perception concordante avec le fantasme. Dans cette perspective, nous pouvons différencier une approche du mythe de Pygmalion, Stein pencherait vers une variation du mythe, qui a été associé à un cas clinique, celui du « pygmalionisme ». Ce concept désigne « l'attirance sexuelle d'un individu envers des êtres (ou des objets) passifs et immobiles¹⁹⁵ ». Selon cette définition, il n'est plus uniquement question de tomber sous le charme de sa création. Le « pygmalionisme » concerne « une relation particulière (actif/passif) des deux partenaires¹⁹⁶ », dans sa perception la plus large. Ce terme provient d'une variation du mythe faisant fi de la dimension artistique (créative) pour se concentrer sur la relation érotique et charnelle¹⁹⁷. Stein ne s'éprend pas d'un objet inanimé et condamné à cette immobilité. Toutefois, il n'est pas

¹⁹³ *Ibid.*, p. 158.

¹⁹⁴ Jeanette Winterson, *op. cit.*, p. 162.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 322.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ Pour plus d'information sur le contexte de cette variation, nous renvoyons à Anne Geisler-Smylewicz, *op. cit.*, pp. 322- 336.

exactement « un créateur » et comme nous l'avons explicité, il désire l'image qu'il projette sur Ry. À ses yeux, son désir dépossède Ry d'agentivité, ce dernier étant associé à une identité fantasmée. Ainsi, nous pouvons considérer Stein sous ce prisme, c'est-à-dire s'approchant du mythe de Pygmalion par une dimension « objectifiante » et « illusoire » de la création et s'arrogeant un pouvoir de création par le fantasme. Ce fait nous permet de comprendre la présence du mythe dans la relation de Victor et Ry selon les critères posés précédemment (le rapport de domination tel que nous l'avons analysé). L'amour est présent et découle de l'apposition de l'idéal sur la personne de Ry. L'animation, incarnée par la scène de « scan » du corps, qui est l'origine du désir, amène autant le fantasme à la vie qu'il dépossède Ry d'agentivité sur son identité. L'idéal prend alors forme, et est créé par cette projection de Stein. L'absence de transcendance rejoint cette position du mythe proche du « pygmalionisme ».

Par ailleurs, nous pouvons mettre en lien ce rapport avec l'œuvre de *Frankenstein* et la diérèse de genèse qui, comme nous l'avons développé dans notre deuxième chapitre, met l'accent sur la proximité entre l'auteur·ice et sa création. Dans son travail sur la « coalescence des mythes », Anne Geisler-Szmulewicz étudie la rencontre du mythe de Pygmalion, classiquement associé à l'acte créateur de l'artiste¹⁹⁸, qu'elle met en lien, entre autres, avec le mythe de Prométhée. Cette analyse nous apparaît intéressante par rapport aux enjeux du roman de Mary Shelley, explicitement sous-titré « Prométhée moderne ». Au travers de son analyse, les deux figures mythiques prennent une nouvelle dimension : « la passion de Pygmalion au contact de l'ambition prométhéenne prend nécessairement un caractère plus impétueux, la révolte prométhéenne, inversement, cesse d'être purement métaphysique et s'humanise¹⁹⁹ ». En outre, comme Geisler-Szmulewicz le montre dans son analyse, lorsque ces deux figures sont reprises comme la figure de l'artiste ; une distinction se pose dès lors entre Pygmalion, l'artiste qui « partant de l'idée abstraite, d'un idéal préconçu, tente de l'incarner dans la réalité²⁰⁰ », et Prométhée qui « partant du réel, tente de l'idéaliser²⁰¹ ». Il nous semble intéressant de transposer cette observation dans *Frankissstein*, entre la diérèse de genèse et la diérèse de réécriture. Comme nous l'avons développé précédemment dans notre recherche, dans l'œuvre de *Frankenstein*, le thème au cœur du roman est la relation entre le

¹⁹⁸ Nous renvoyons au travail de Victor I. Stoichita, *The Pygmalion Effect*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, concernant l'évolution et la prégnance du mythe dans la culture occidentale, et son devenir en tant que « mythe de l'artiste et mythe de la création ».

¹⁹⁹ Anne Geisler-Szmulewicz, *op. cit.*, p. 73.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 94.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 95.

créateur et son œuvre. Shelley, mais aussi Victor Frankenstein, incarne cette figure de créateur qui amène le rêve dans le réel. Victor Stein, quant à lui, correspond plutôt à une figure qui tente de déformer le réel pour le faire entrer dans son cadre d'idéal. Toutefois, ces distinctions ne sont pas fixes : le principe de la coalescence des mythes amenant une re-signification des mythes, nous développons un sens hybride. Nous nuancions en positionnant ces deux diérèses sur un spectre de proximité entre les mythes, tout en s'accordant à l'effet du principe de coalescence sur le personnage de Stein.

En effet, la coalescence détermine particulièrement une re-signification essentielle dans les deux mythes : le rapport à la piété et à l'*hybris*. La piété renverrait à une variante qui interroge le respect d'une norme cosmologique et l'humilité. Dans notre cas, nous nous attardons sur l'*hybris* qui accompagne la figure de Prométhée qui était, auparavant, absente de celle de Pygmalion. Cette transformation, qui, comme le dit Geisler-Szmulewicz, transforme le mythe de Pygmalion en mythe du révolté, permet d'éclairer le comportement de Stein que nous avons analysé dans les points précédents. Dans l'œuvre de Shelley, la figure de Victor Frankenstein renvoie directement à ce révolté qui défie l'ordre naturel pour créer un être animé (le résultat de cette expérience prenant la dimension tragique que nous connaissons). Victor Frankenstein n'est pas une figure de Pygmalion, n'éprouvant aucune affection, désir ou amour pour sa créature (caractéristique que nous jugeons essentielle). La figure de Mary Shelley dans la diérèse de genèse s'approcherait du mythe de Pygmalion, par son affection et par son empathie pour Frankenstein, qui découle de ce brouillage entre images du créateur et de la création (élément que nous avons analysé dans le deuxième chapitre).

La volonté de réformer « la vision du monde », couplée au refus de « paraître gay », complexifie le personnage et le positionne dans cet entre-deux de figures mythiques. Stein semble se projeter dans la figure de l'androgyn, ce désir traduit sa vision du monde et son idéologie :

Au contact l'une de l'autre, la passion de Pygmalion prend un caractère plus corrosif, tandis que la révolte de Prométhée se dote d'un caractère plus pacifique. Elle devient aussi moins métaphysique et plus artistique, et son enjeu moins collectif et plus individuel. Il ne s'agit plus de dresser un réquisitoire en règle contre le Créateur, ni de rendre justice à l'humanité. La référence à Dieu disparaît même, parfois, remplacée par une allusion à la Nature rivale... Cette omission est significative de la transformation subie par le mythe de Prométhée : le contenu de la révolte importe moins que l'acte même de la révolte, par lequel l'artiste s'affirme comme sujet absolu. Dans cette perspective, le rapport à l'œuvre animée de Pygmalion, sujet autonome comme son créateur, devient à son tour problématique. Le créateur se voit à nouveau en situation d'affronter un sujet autre.

Après avoir lutté contre Dieu et contre la Nature, il doit tenter de résoudre l'altérité de son œuvre elle-même, au prix parfois d'une guerre – l'œuvre elle-même étant vue comme double démoniaque –, voire d'une autodestruction²⁰².

Dans le cas de Stein, l'idéal est également rencontré sous l'image de Ry, ce qui confirme le fantasme de création du « soi » de Stein. L'altérité est appréhendée par une réflexivité potentielle ; Stein envisage son devenir maniable à travers la pleine possession de son corps de Ry. Or, cette image se brise lorsque Ry s'affirme en tant « qu'homme trans » (même si son identité est plus complexe, c'est une part importante de son « soi »).

La découverte de la nature de l'objet aimé provoque le passage d'une relation de contiguïté à une relation d'égalité entre le « créateur » et la « création ». Cette équivalence s'exprime dans les textes par l'ébranlement de l'identité du créateur. De son identité sexuelle tout d'abord [...] L'identité « organique » est pareillement mise à mal [...] ²⁰³.

Les discussions entre Ry et Stein rejoignent cette impossibilité de la relation, lorsque le professeur est confronté à la réalité, il est également invité à remettre en question son « soi » (par l'identité sexuelle), qu'il refuse pour s'accoler à son idéal. La relation de créateur-crédation ne peut pas atteindre une égalité puisque cette création est fictive, et par définition dépossède l'être aimé de son agentivité. En ce sens, le geste créateur représente une stratégie dans le refus de l'identité découlant de cette relation et une reprise de la position dominante analysés dans les points précédents.

La relation maritale dans *Espèces* est à rapprocher d'une variante du Pygmalion où ce dernier s'écarte du rôle de « créateur » en tant qu'artiste modelant une œuvre, mais plutôt individu modifiant un être pour le transférer dans sa perception de la réalité. Nous relierons cette tendance à une évolution du mythe que Geisler-Szmulewicz décrit dans son étude (s'axant principalement sur la signification moderne de la figure, moins que la tradition mythique) :

Ces recherches d'équivalences s'inscrivent en ligne droite dans la tradition des explications réalistes des mythes, qui expliquent le merveilleux par le vécu et projettent le quotidien sur le mythique. Dans cette perspective, il ne peut plus exister de « miracles » dans le mythe de Pygmalion : la statue qui s'anime ne serait en vérité qu'une femme « insensible » et la passion de Pygmalion contribuerait à rompre sa « froideur » [...] La recherche des équivalences reste néanmoins limitée, dans le cas de Pygmalion, les seules possibilités de variations portant sur l'explication propre ou figurée des termes. Ainsi, l'insensibilité et la froideur peuvent désigner l'impuissance à aimer.²⁰⁴

²⁰² *Ibid.*, p. 106.

²⁰³ *Ibid.*, p. 151.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 222.

Dans cette tradition de « vérité cachée » derrière le mythe, l'animation de la statue au toucher du sculpteur symbolise l'éveil sexuel de la jeune femme, s'ouvrant aux plaisirs sensibles. Tout en prenant de la distance avec cette symbolique, ce sens se rapproche de l'évolution des contacts physiques entre A. et l'héroïne devenue chatte dans *Espèces*. Nous avons effectivement observé la distance qui s'étendait entre les époux avant la transformation, les explications de cette mésentente et de l'impossibilité à cohabiter dans une dynamique de domination. Par la suite, nous avons établi les conditions, découlant de la métamorphose et de l'acquisition de nouvelles perspectives (et paradoxalement de libertés) qui rendent cette relation affective de nouveau possible, voire plus intense. Ainsi, une étape de cette réinsertion dans l'érotisme de la relation peut se matérialiser par la caresse de A. sur la chatte, manifestant un « éveil » de l'amour ressenti au début du mariage, et qui s'était « éteint » entre les amants.

À cette dimension, s'emboîte celle de « l'interprétation pédagogique », selon laquelle un Pygmalion « parvient à façonner par ses leçons un individu, en général pour lui faire une place dans la société²⁰⁵ ». Cette dimension est renforcée par l'asymétrie créative dans ce phénomène, comme le souligne Natacha Baboulène-Miellou, « en permanence le mythe est réactualisé, comme rendu vivant par le langage courant qui l'utilise pour qualifier un homme qui a fait d'une femme, une autre femme²⁰⁶ ». Ce carcan représentatif ne fonctionne pas en sens inverse : « la représentation de l'acte créatif [est] pensé avant tout comme une prérogative masculine²⁰⁷ ». Comme nous l'avons explicité dans notre premier chapitre, la caractéristique principale de la protagoniste serait son malaise social, et son impossibilité à s'insérer dans la communauté. Nous avons ensuite relié cette aliénation, notamment, à la consolidation de la relation hétérosexuelle avec A., qui aliène l'héroïne et la définit (la cristallisant de cette façon dans son échec). *De facto*, le modelage amoureux et sensible peut tout à fait s'accompagner de cet apprentissage social ; en redécouvrant son rôle marital, l'héroïne tend à rejoindre la norme sociétale. Ce fait s'illustre dans l'extrait suivant :

Je sens la chaleur de sa main sur ma tête, tel un courant, elle descend dans les plis de mon cou, puis le long du dos. Cette même chaleur, je m'en souviens, m'avait rendue si heureuse dans les premiers temps de notre rencontre, m'avait sauvée tant de fois de mes hantises [...] Cette main rassurante qui sait appuyer fermement là où je l'espère [...] Maintenant la main de A. se glisse sous mon menton, vers ma gorge. Je sens une légère pression de ses doigts. Il me soulève le visage en

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 232.

²⁰⁶ Natacha Baboulène-Miellou, *Le Créateur et sa créature. Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Paris, Presses Universitaires du Midi, 2016, p. 25.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 26.

serrant mes mâchoires entre son index et son pouce, comme pour m'examiner. Je ferme les yeux, mon esprit flotte dans une zone floue où l'on démêle à peine l'hostilité et l'affection. Je pousse un miaulement. Et je commence à lui lécher le poignet, d'abord avec timidité, ensuite énergiquement, jusqu'à ce que A. me prenne dans ses bras. Il retourne fermer la porte [...] Assise dans le creux de son bras, ma joue contre son épaule, le regard fixant son profil, enivrée par son odeur, je suis ses mouvements anodins que j'ignore depuis longtemps déjà, et qui me paraissent maintenant délicieux, répandant une douce sérénité propre à la vie domestique. J'ai l'impression de renaître, et dans la solitude du nouveau monde je me confie à cet homme qui est ma seule parenté. Plus encore, je ressens une volupté dans ma posture passive. Je me recroqueville contre le corps de A. devenu relativement imposant, pour ne pas dire gigantesque. J'ai besoin, pour aimer et pour vivre, d'être portée par quelqu'un ou quelque chose qui me surpasse. Je sais alors que ce n'est pas fini entre A. et moi. Le désir que j'avais pour lui n'est pas éteint comme je le croyais, mais refoulé et frustré par nos incessants combats animés par l'amour-propre et le goût du pouvoir, par la négation de la différence, par l'illusion de l'égalité.²⁰⁸

Cette caresse entre A. et la chatte, peu après la « domestication » de cette dernière (sa réinsertion active dans la maison et l'adoption de A. du petit animal), témoigne de cette dynamique relationnelle : nous l'interprétons comme modèle de cette « création » de A. de la protagoniste en « meilleure partenaire ». Cet échange, depuis le point de vue de la protagoniste, transporte une charge érotique intense, associant cette caresse aux étreintes sexuelles et affectives échangées dans le berceau de la relation (humaine). Ces gestes procurent chez cette dernière une sensualité voluptueuse, faisant émerger en elle un comportement amoureux et apaisé, passif (« je ressens une volupté dans ma posture passive », « Je ferme les yeux, mon esprit flotte dans une zone floue où l'on démêle à peine l'hostilité et l'affection »). À travers cette perception amoureuse de l'héroïne, un champ de similitude se dessine entre la caresse affective vers un animal domestique et la caresse érotique d'un mari étreignant sa femme. Par une activation de mémoire corporelle, la protagoniste retrouve la plénitude de la vie dans le foyer. Cet épanouissement découle, comme explicité, de l'acquisition d'une nouvelle perspective de vie et de certaines libertés, mais ce geste de caresse, que nous associons à Pygmalion, vient réveiller des sensations enfouies et vient les exalter dans ces nouvelles conditions. L'effet tient autant du retour que du renouveau, puisque la métamorphose permet une nouvelle appréhension de ces sensations.

Cette inégalité dans la dynamique relationnelle, résultant d'un déni de l'identité de l'Autre rapproche la relation de Ry et Stein avec celle de A. et la protagoniste d'*Espèces*. Stein nie l'agentivité de Ry pour y apposer son fantasme, A. perçoit sa femme (et ensuite sa chatte), comme une possession et une extension de son identité, comme nous l'avons explicité

²⁰⁸ Ying Chen, *op. cit.*, pp. 158-159.

précédemment. En effet, les relations qu'entretient A. se placent sous le prisme d'une supériorité imposée. La différence est systématiquement posée par ce dernier, qui définit la nature de la protagoniste (ce qui la rend « épouse » ou ce qui la rend « chatte domestique »). Nous avons également observé que l'héroïne s'adaptait, suite à sa métamorphose, aux attentes d'une relation avec A. grâce à une compensation personnelle, un sentiment « d'assouvissement de sa liberté ». Ces convergences nous permettent de remarquer un schéma identique : l'acte d'imposer sa vision sur l'Autre pour qu'il incarne l'objet de désir (ce fait nous renvoie au personnage de Victor) et une aisance personnelle et corporelle permettant d'aborder cette volonté dominatrice avec une certaine distance (ce qui relie Ry et l'héroïne). Bien évidemment, ces ressemblances sont à nuancer, car les motivations des « sculpteurs relationnels » diffèrent. Victor rejoint cette relation, sans la chercher activement, et y applique une logique qui lui permet de se diriger dans sa perception du monde de manière générale : sa relation érotique avec Ry était inattendue et il s'emploie à la faire fonctionner dans sa logique globale. A. applique activement une relation de pouvoir sur les êtres qu'il inclut dans sa vie : sa femme et sa chatte. Cette dynamique ne tient pas à une mécanique hasardeuse, mais correspond, pour cet homme, à un reflet de son identité. Concernant la correspondance entre Ry et la protagoniste, nous avons décelé dans l'évolution relationnelle entre les époux une amélioration après la transformation que nous avons associée aux nouvelles libertés acquises par l'héroïne maintenant chatte. Notre hypothèse est que cette satisfaction personnelle et la possibilité de se découvrir (à travers les sensations et une libération de normes identitaires) entraîne le personnage à pouvoir compromettre certaines de ses positions dans la relation et endosser le rôle attendu. En somme, afin de pouvoir supporter ce rôle objectifiant, le personnage nécessite un minimum de liberté individuelle pour sentir le poids de son existence (contrairement à la situation initiale pour l'héroïne, telle qu'explicitée dans notre premier chapitre). Ce fait rejoint la position de Ry dans sa relation avec Victor. Comme explicité, le docteur se sent parfaitement à l'aise dans son corps et son identité, il éprouve de la satisfaction dans son expérience des sensations. Cette condition, certes, permet à Stein de s'éprendre de Ry comme objet de désir, et surtout dispense à ce dernier la possibilité de vivre cette relation dominante, jouissant personnellement de liberté acquise par son expérience du monde.

Comme Geisler-Szmulewicz l'aborde dans son analyse du mythe de Pygmalion, il est possible de voir une convergence entre l'amour de Pygmalion pour son œuvre, le lien avec

l'androgynisme qui représente un idéal artistique et le reflet du créateur sur la création (donc un lien avec le mythe de Narcisse)²⁰⁹.

Le mythe de Narcisse remédierait en ce sens à l'altérité ou à l'impossibilité présentes dans le mythe de l'androgynisme et de Pygmalion [...] Au cœur de chacun de ces mythes se trouvent affirmés également un même refus de disjoindre rêve et idéal et un même désir de toute-puissance du sujet.²¹⁰

Les trois mythes se rejoignent dans le lien entre l'idéal et la volonté de se redéfinir comme « sujet ». Cette conjonction et influence complémentaires des mythes se retrouvent dans nos œuvres, toutefois, nous nuancions cette approche de notre corpus. La figure de Pygmalion se retrouve de différentes manières : Orlanda se rapproche de l'idée de « création » de l'objet désiré, tout en s'auto-administrant ce geste et Victor Stein pose son geste sur un individu, transformé en objet de désir, préalablement existant. Pour ce dernier, la création subsiste, mais se produit dans sa vision et dans son fantasme. La réduction de l'altérité est bien présente, mais prend une forme différente : Orlanda nie l'altérité en isolant sa perception, comme un effet de « cloche de verre » qu'il enclenche pour se concentrer sur lui-même, Stein nie également l'altérité, mais en se créant une illusion de l'Autre. À travers cela, nous pouvons considérer la coalescence avec le mythe de Prométhée qui induit un effet sur le monde poussé par une idéologie (et pas « uniquement » sur une création particulière).

2. La caresse, une expérience du monde : la sensation comme lien intime

Devenir sujet, en effet, n'annule pas la position d'objet.
Le corps est sujet et objet à la fois.²¹¹

Nous pouvons qualifier le « toucher » comme le contact physique mettant en relation un individu avec le monde extérieur. Cette sensation permet d'aborder son point de vue au monde et à « soi », donc constitue un outil de questionnement épistémologique. Nous avons choisi, pour analyser cette perceptive du toucher, le geste plus précis de la « caresse ». Ce choix nous permet de joindre dans notre analyse une part de relationnel plus intime, tout en permettant d'élargir l'érotisme à des contacts non-sexuels. Par exemple, la caresse posée sur la protagoniste devenue chatte, dans *Espèces*, n'est pas chargée de désir sexuel, mais correspond à une intimité forte entre A. et cette dernière. Pareillement à *Frankissstein*, certaines caresses correspondent plutôt à une intention de tendresse et représentent une part importante de leur relation. Toutefois, le terme « caresse » permet à tout moment d'investir

²⁰⁹ Anne Geisler-Szmulewicz, *op. cit.*, pp. 156- 165.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 163.

²¹¹ Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 74.

une connotation sexuelle qui est toujours potentielle dans les relations étudiées de notre corpus.

Ce *medium* de rencontre du monde, le toucher, se caractérise par la réciprocité et sa dimension totalisante. Le premier trait signifie que l'individu touchant est touché en retour : « une conception qui est souvent mise en avant sur la spécificité de l'expérience du toucher (généralement appuyée par une allusion à la phénoménologie de Merleau-Ponty), c'est sa « réversibilité » : lorsque les corps/choses touchent, ils sont également touchés²¹² ». De fait, cette réversibilité/réciprocité implique un brouillement dans les dynamiques relationnelles : qui parmi les êtres relationnant prend la fonction d'objet et de sujet ? Qui est l'agent ou l'observateur²¹³ ? Maria Puig de la Bellacasa introduit dans cet enchevêtrement le concept « d'infra-toucher²¹⁴ ». Cela nous permet d'appréhender l'évaporation de l'agentivité, telle que nous l'avons abordée dans les relations érotiques et dans le geste de Pygmalion. Nous avons observé que le geste sculpteur, qui retrace les relations intimes entre les personnages et confirme une volonté de domination et dépossède, aux yeux du sculpteur, son allocutaire d'agentivité, c'est-à-dire la capacité d'action sur « soi » et sur son « entourage ». Or, si ce dernier peut dérober, ou du moins créer une illusion de pleine maîtrise sur l'Autre, c'est grâce à une certaine autonomie et liberté de son objet de désir. Ce paradoxe peut être éclairé dans cette dimension de trouble fonctionnel qu'implique la réversibilité du toucher. Puisque le sujet pose un acte sur son objet, il choisit une position de domination dans la relation (qui se veut inégale). Toutefois, en modelant l'Autre, donc en le touchant, il reflète une part de son désir et de son « soi » (une trahison du fantasme), et reçoit une étiquette identitaire en rentrant dans une relation genrée/normée sur la différenciation (y compris d'espèces). Son toucher, absorbé par son objet de désir, lui revient, mais il n'en reprend pas entièrement le contrôle (il perd doucement son rôle d'agent). En somme, son acte sculpteur modèle son objet, et la perception de « soi » qui s'observe d'un point de vue extérieur (relationner avec quelqu'un implique une perception de « soi » par l'Autre, ainsi que l'extérieur témoignant de la relation). L'agentivité échappe au sujet, et ce dernier endosse une fonction hybride qui rappelle, selon les termes de Geneviève Fraisse, que la position de sujet n'est pas une exclusion de la réalité d'objet, inévitable suite à l'exposition corporelle du toucher²¹⁵. D'ailleurs, le second trait renvoie à

²¹² Maria Puig de la Bellacasa, « Technologies touchantes, visions touchantes. La récupération de l'expérience sensorielle et la politique de la pensée spéculative », trad. de Diane Koch, dans Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, (coll. *Actuel Marx Confrontation*), 2012, p. 68.

²¹³ *Ibid.*, p. 83.

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ Geneviève Fraisse, *Les excès du genre. Une enquête philosophique*, Paris, Editions Points, 2019, p.74.

l'impossibilité d'échapper au « toucher », exister implique d'être constamment en contact avec des objets, son entourage, une part du monde²¹⁶. En somme, puisque le sujet dans cette relation ne peut pas être « pur », l'objet ne l'est également pas ; cette part de liberté est une condition nécessaire à la relation, et, sans nier l'exercice de domination qui se déploie, évite de devenir « un objet pur ».

Toutefois, cette réalité s'illustre différemment dans les œuvres, qui nous expose à une variation et nuance la dynamique relationnelle qu'implique la « caresse ». Dans *Orlanda*, la caresse est auto-administrée. L'autoérotisme manifeste la reprise du toucher, dans un premier temps pour « soi » et, ensuite sur les autres. Ce premier geste est essentiel puisqu'il permet à Orlanda de créer sa physicalité, comme nous l'avons exploré, mais surtout puisque cette caresse première marque son rapport au monde à travers les sensations, ces dernières sont mises au centre de sa compréhension de la réalité et sont exaltées depuis un point de vue personnel et corporel. En cela, le personnage pose une rupture, dans sa métamorphose, avec l'appréhension des sensations qui étaient filtrées par un point de vue extérieur sur leurs effets.

Dans *Espèces*, ce geste de caresse trouble l'intention affective, se positionnant pour A. comme la « caresse à un animal », et dans la perception de la protagoniste la « caresse tendre qui fait rejaillir le plaisir passé ». La caresse symbolise un trouble général, mêlant les différents types d'affections, dépassant la barrière de la différenciation (entre-espèces). L'élément imperturbable, fixe dans ce geste, se trouve du côté de celui qui caresse, A. Ce dernier conserve le rôle d'agent, et conserve les mêmes traits caractérisant peu importe la nature de la différenciation. Cette constance marque l'unité du concept de la différenciation et son point de départ : A., endossant un rôle traditionnel d'homme (*cishet* dans un schéma dit traditionnel) distance les Autres de lui, en créant des catégories non-hétérogènes sur lesquelles il se positionne comme supérieur. Le geste de caresse, dans cette portée de Pygmalion, vient symboliser cette création de l'Autre en endossant le rôle d'agent. C'est un modelage, comme explicité, « éducatif », qui conforte et cantonne l'être touché à son rôle social (animal ou amante). Le trouble tel que nous l'avons décrit entre sujet-objet est moins net que dans les autres relations, mais il confirme la position de A. dans l'acte même de la différenciation. En d'autres termes, dire l'Autre revient à catégoriser, de manière invisible, une seule « espèce » : le modèle de l'homme²¹⁷.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

²¹⁷ Nous pouvons, par ailleurs, interpréter le titre selon cette intuition : le concept mis en avant n'est pas réellement la multiplicité d'espèces, ni l'écart entre elles. En assimilant la femme à la chatte, tout en prenant soin

Dans *Frankissstein*, le caractère sexuel du toucher est potentiel, mais ne se développe qu'une fois la caresse terminée. Ainsi, cette dernière apparaît comme « préliminaire » au sens littéral, c'est-à-dire à l'intimité et à l'investissement sensuel des deux protagonistes. En un sens, cela se rapproche du geste de caresse de A. envers la protagoniste : la charge érotique est présente, activée pour un parti seulement (celui des récepteurs), mais est annihilée du point de vue des agents (A. et Victor). Ces derniers se concentrent sur l'aspect créateur de ce geste dans un sens social : toucher l'Autre vient confirmer comment se positionne la relation dans l'ordre social. Pour A., comme nous venons de le dire, cela confirme sa position supérieure de « maître ». Pour Victor, l'identité de l'Autre est confirmée selon ses attentes et lui permet d'endosser un rôle, dans une relation érotique, concordant à sa perception du monde. Ce geste, bien qu'établi entre deux corps et invoquant deux perceptions sensuelles, se centre sur l'intériorité de Victor : dans ce sculptage se matérialise les fantasmes et l'idéal du professeur, sa « vision du monde » (sa subjectivité).

Dans « Last Minute », Selvaggia ne parvient pas à accéder à cet outil avec succès, puisqu'elle est dépossédée de sa perception du « soi ». Pareillement à Aline ou à la protagoniste d'*Espèces*, elle est dépossédée de son agentivité sur sa construction identitaire (Aline est détachée de ses sensations, la protagoniste d'*Espèces* dépend de A.). C'est en rencontrant Lorena, et en relationnant avec celle-ci que les gestes de « caresse » semblent prendre sens. Cela est lié à la position qu'endosse Selvaggia dans sa recherche identitaire, que nous lisons à travers le mythe de l'androgynie, où la « plénitude » se produit par la rencontre de l'Autre qui est identique. L'intention de Selvaggia rejoint tout de même le geste d'Orlanda, et confirme la perception de cet outil dans la quête identitaire. Toutefois, Orlanda forme une autre approche de cette « duplicité », en prenant le mouvement inverse d'une formation androgynie : il quitte le système Aline pour explorer une existence en rupture et individuelle. Cela explique la réussite d'un geste d'auto-amour, alors que Selvaggia illustre un amour narcissique qui se forme par la réunion, et non pas la rupture.

Ces dimensions de la caresse diffèrent pour chaque personnage tout en posant de manière large l'importance des sensations dans la construction du « soi ». Dans *Orlanda*, ce geste amène une rupture totale avec le monde extérieur. La caresse permet au personnage un

de ne pas les réduire à une expérience de vie identique, le regard est porté sur le geste même de la différenciation. Son origine devient alors indéniable : l'élément fortifiant de cette dynamique est incarné par A. qui demeure le centre des inquiétudes de la protagoniste. En nommant les « espèces », l'homme se positionne au centre et en exclusion des autres, justifiant l'existence « d'espèces ». Le titre renverrait à la position endossée par A., justifiant le transfert de l'héroïne entre deux états perceptibles comme « espèce ».

(re)centrage sur lui-même qui exploite les sensations sans être inhibé par une perception extérieure. La caresse intervient dans une relation entre deux individus, où l'intention et l'effet du toucher tente de s'isoler de l'extérieur (ce qui échappe au contrôle de Stein et correspond à la réalité matérielle et sociale de son objet de désir). Il y a une mise en tension entre le fantasme de ce dernier qu'il matérialise par sa sensation, et le retour du monde extérieur (et la personne relationnant avec lui). L'usage du toucher érotique lui permet alors de s'intercaler dans la réalité en la modifiant à son gré. À l'autre extrême, dans *Espèces*, les sensations sont totalement filtrées par la norme pour la protagoniste, tout en dépassant l'aliénation totale de ses sensations, comme elle le manifeste dans son état pré-métamorphose ou pareillement à Aline dans *Orlanda*.

La caresse, tout en portant la même potentialité, permet dans ces situations de créer un *continuum* entre l'exploration corporelle « pure » (détachée d'un regard externe) et un enchevêtrement des normes qui structure la sexualité et le genre dans une combinaison complexe (suivant un ordre hétérosexuel, donc binaire). Nous pouvons illustrer, à travers cette action, la reprise de mythes sur le créateur et sa création, c'est-à-dire Pygmalion, Narcisse et Prométhée. Respectivement, ces trois mythes permettent, à travers le geste physique, la création de l'Autre, la perception de « soi » (en reflet de cet acte premier de création) et la volonté de remettre l'ordre sociétal en doute.

IV. La figure du monstre, hybridation et mutation du « soi »

La figure du monstre traverse la culture occidentale depuis l'Antiquité : elle est particulièrement présente depuis la naissance de la tératologie (ou « sciences des monstres ») au XIX^e siècle et elle manifeste une présence culturelle à l'époque contemporaine « plus grande, semble-t-il, que dans la plupart des époques précédentes²¹⁸ ». À travers cette constance, le concept du monstre a évolué passant d'un être « contre-nature » invoquant l'animalité²¹⁹ à l'émergence d'une catégorie propre constituant sa propre « essence » ni humaine ni animale²²⁰. L'approche contemporaine semble se concentrer sur la relation d'un individu face à l'Autre symbolisé par le monstre (c'est une remise en question de la distance irréductible différenciant l'*aliud* comme inaccessible et lointain), en interrogeant la potentielle

²¹⁸ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème d'éthique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 59.

²¹⁹ Cf. les théories d'Aristote, nous renvoyons à Gérard Amicel, *La Monstruosité. Réflexions sur la nature humaine*, Paris, Editions Apogée, 2016, pp. 9-10.

²²⁰ Cf. les théories d'Etienne et Georges Saint Hilaire : *Ibid.*, pp. 26-27.

monstruosité en chacun²²¹. Cette « infra-monstruosité²²² » rend les humains, selon Dominique Lestel, « vecteurs de monstruosité²²³ » : la figure du monstre, ou du moins le monstrueux, se perçoit dans la représentation culturelle de l'Autre, de la même façon, la perception du « soi » est visible à travers cette relation. Notre approche souhaite se situer dans cette perspective, en y associant les réflexions d'une approche queerisée de cette appropriation du monstre. À travers cette évolution, il semble qu'un élément indissociable de cette figure persiste à travers les époques : « Le monstre, c'est d'abord ce qui transgresse nos catégories habituelles et nous laisse sans voix²²⁴ ». En d'autres termes, le monstre dévoile la norme en la transgressant et en renvoyant brutalement à la réalité du système.

Nous souhaitons initier cette approche par la définition de Preciado qui perçoit dans cette figure « celui qui vit en transition, celui dont le visage, le corps et les pratiques ne peuvent encore être considérés comme vrais dans un régime de savoir et de pouvoirs déterminés²²⁵ ». Dans une interview, le philosophe précise qu'être un monstre, c'est aussi :

Le fait de pouvoir à chaque moment retomber dans l'animalité, des corps non-masculins, c'est-à-dire, des femmes, des corps homosexuels, handicapés, etc. qui ont été construits dans un espace, dans un non-lieu entre l'humanité et l'animalité. Et à tout moment, ces corps peuvent basculer et tomber à nouveau dans l'animalité²²⁶.

Le monstre est à la limite des différenciations, et est susceptible de se développer chez les individus hors de la position hégémonique : la perception du « soi » est alors vacillante. Ayant posé les traits de cette figure, nous souhaitons mettre en avant que cette dernière se dessine, tout au long de notre analyse des personnages. Leur identité, en effet, est un brouillement des différenciations comme nous l'avons exposé initialement. La parenté avec la figure monstrueuse se fortifie dans les caractéristiques associées à cette figure et son esthétique dans la culture, tout en corroborant la transgression et l'appropriation des mythes tels que nous les avons isolées.

²²¹ *Ibid.*, p. 74.

²²² Dominique Lestel, « Pourquoi nous aimons tant les Monstres », dans Lucile Desblache (dir.), *Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, (coll. Ecritures), 2012, p. 246.

²²³ *Idem.*

²²⁴ Gérard Amicel, *op. cit.*, p. 5.

²²⁵ Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020, p. 49.

²²⁶ Lauren Bastide, « Interview de Paul B. Preciado », [podcast] *La Poudre*, 2020, épisode 79, 36'22- 37'1, disponible sur <https://podcloud.fr/podcast/la-poudre/episode/episode-79-paul-b-precियो>, consulté le 01/12/21.

1. Une créature unifiante

La figure incarnée

Dans sa caractérisation du monstre, Gérard Amicel se base principalement sur les réflexions de Pierre Ancet et lie la monstruosité aux effets d'évolution et de dégradation du vivant : « la monstruosité, qu'elle soit physique ou morale, dévoile toujours le travail souterrain de métamorphose opéré par la vie²²⁷ ». Cette perception de la métamorphose est soutenue par Claude Kappler pour qui le monstrueux se trouve en potentialité dans chaque être vivant (c'est-à-dire que la monstruosité est un phénomène présent, qui pourrait se développer en chacun). En effet, en se basant sur un trait caractéristique posé par Canguilhem, la chercheuse prend ses distances avec l'approche duelle d'(a)normalité et rappelle que le monstre est « le vivant de valeur négative²²⁸ ». Cette approche a le mérite de souligner une dimension essentielle : celle du vivant. Le monstre forge le « conservatoire des racines humaines²²⁹ » aux deux étapes liminaires de la vie et de la mort. Entre ces deux états fixes s'étend un entre-deux mouvant. Le travail de la norme vient figer cet espace en lui attribuant des traits fixes et rendus systématiques pour caractériser « le normal ». Nous pouvons alors percevoir dans chaque individu un potentiel de « monstre », qui est inhibé par le respect de la norme. Cette approche met en lumière l'importance du mouvement et de la pluralité des états dans le processus vivant d'un être.

L'aspect organique souligne l'importance du changement dans cette figure : la métamorphose construit l'identité du monstre. En correspondance avec notre emprunt du concept de métamorphose selon Coccia dans notre chapitre 1, nous percevons dans ce phénomène un aspect essentiel de notre étude sur l'identité, les mythes. Le mouvement dessine la figure monstrueuse derrière chacun des personnages en désidentification. Nous avons précisé à la fin du chapitre 1 que la particularité des métamorphoses dans notre corpus résidait dans la « non-linéarité » du phénomène. Les transformations ne permettent pas aux métamorphosés de franchir nettement un pôle pour en atteindre un autre, mais semblent se complaire dans un état de « passage ». Les personnages sont coincés dans un état de « soi » intermédiaire entre des pôles opposés. La métamorphose « non-linéaire » place les personnages dans un entre-deux, et cultive cet état transitoire nécessaire à la potentialité du « monstre ».

²²⁷ Gérard Amicel, *op. cit.*, p. 74.

²²⁸ Claude Kappler, *Le monstre. Pouvoirs de l'imposture*, Paris, PUF, 1980, p. 57.

²²⁹ *Ibid.*, p. 58.

Notre analyse des romans, à travers l'approche du toucher, a mis en avant dans la perception des relations intimes (ou gestes intimes) l'importance d'une certaine réciprocité. Le monstre crée une rupture dans les relations envers autrui, selon Ancet qui reprend le concept d'« intercorporeité » de Merleau-Ponty²³⁰. Le monstre produit un trouble identitaire, car il rappelle l'instabilité du « soi ». Par ailleurs, il invoque chez le spectateur le monstrueux en lui²³¹. La monstruosité est réciproque : percevoir un monstre implique d'identifier chez lui des « traits monstrueux » et de se reconnaître en partie dans ce dernier. Cette assignation du « monstrueux » forge une dynamique bilatérale. Cela nous permet de faire le lien avec les caractéristiques de réciprocité de la caresse étudiée dans le chapitre précédent. Nous avons constaté, par exemple, à travers la relation de Victor Stein et Ry Shelley, la rupture dans la reconnaissance de l'Autre et de soi. Stein présente une dissonance cognitive entre son attraction pour Ry, ses valeurs d'abolition de la binarité et son refus de quitter le confort d'une relation d'apparence hétérosexuelle. Orlanda, par son geste de caresse, joint sa nouvelle identité physique à son « soi » et renvoie à Aline sa propre rupture interne avec ses sensations. Dans *Espèces*, à travers une perturbation de la relation, la construction du modèle hégémonique (hétérosexuel), le geste de A. sur la protagoniste consolide non seulement la position de sa femme, ou de son animal, mais surtout de ce dernier en tant que « dominant ». À travers notre étude, nous constatons que le toucher de l'Autre, suite à sa métamorphose ou son hybridation, débouche sur une rencontre du « soi » avec l'Autre qui trouble la démarcation entre les deux individualités et la perception personnelle du personnage pour lui-même. Ce rebond identitaire de l'Autre a été déterminé chez le monstre comme un effet stable et à l'origine de son rejet. Cette créature est écartée par son inadéquation avec la norme, mais le « dégoût » qu'elle pourrait provoquer découle de l'effet de reflet de l'individu face à cette figure :

Le processus de subjectivisation, dans le sens d'acquérir une identité, se construit au fur et à mesure du développement de l'être. Se distinguer, donc différencier l'Autre, couper le lien avec autrui. La rencontre avec le monstre apparaît moins comme un enjeu de distance, mais la reconnaissance de soi avec ce dernier²³².

Dans cette perspective, le monstre constitue l'incarnation d'une figure queer, qui vient souligner l'existence de la norme. Cette dernière, par nature, est invisible et omniprésente, puisque la norme représente ce qui ne se discute pas, la dévoiler revient alors à la dénaturer.

²³⁰ Gérard Amicel, *op. cit.*, pp. 36-37.

²³¹ Martine Heredia, *Antonio Saura. Une peinture de l'excès*, Paris, L'Harmattan, (coll. Histoire et Idées des Arts), 2021, pp. 98-99.

²³² Gérard Amicel, *op. cit.*, pp. 38-39.

Les différents cas de figure illustrent la manière dont le monstrueux peut prendre forme, mais il se développe selon une confirmation ou une transgression de cette norme. Une rupture dans la construction du soi résulte de l'observation du monstre (Stein est autant fasciné qu'il rejette ce qu'implique sur son identité la relation avec Ry, Orlanda brusque Aline et la renvoie à son insatisfaction personnelle, Selveggia est confrontée à la répétition de schémas dans sa vie et en prend conscience à travers sa relation). Concernant *Espèces*, la protagoniste, qui endosse ce rôle monstrueux ne crée pas une rupture dans la construction identitaire de A., en tant qu'époux et maître. Toutefois, l'écart de la norme existait avant la métamorphose, et donc la norme était d'ores et déjà transgressée (ce rôle de « dominant » ébréché par l'insatisfaction maritale pré-métamorphose de A.). Dans ce dernier cas, la norme est soulignée par ce changement, mais elle n'est pas transgressée, elle est plutôt renforcée et devient plus consciente aux yeux de la protagoniste.

Cela permet de rejoindre l'étude du trouble identitaire évoquée dans le premier chapitre, dans lequel l'indice du nom dans un processus de métamorphose ébranle la jonction de *mêmeté* et *ipséité* dans la reconnaissance identitaire des personnages. L'exhibition du monstre perturbe les relations à autrui, car elle vient mettre à mal « l'immuabilité » de l'humanité²³³. La stabilité de la différenciation est secouée et l'identité du « soi » est ébranlée.

Par ailleurs, cette déchirure entre la reconnaissance d'un « soi » net et autrui alimente le lien du monstrueux avec le phénomène d'« inquiétante étrangeté ». Le concept freudien d'*Unheimlich*, renvoyant simultanément à l'univers du familier et du secret²³⁴, se glisse dans la figure du monstre et ce reflet désagréable d'un soi ignoré. Comme le souligne Ancet sur ce concept, « l'étrangement familier signifie le retour de quelque chose de bien connu que l'on aurait préféré passer sous silence, laisser reposer en soi sous le sceau du secret²³⁵ ». Ce sentiment provient du monstrueux, c'est-à-dire la qualité potentielle dans les individus²³⁶ qui fonctionne selon une logique « d'anti-monde »²³⁷ ; cette logique implique que le monstre vit en « négatif » et illustre un renversement du monde « attendu »²³⁸. Ce phénomène d'inquiétante étrangeté fait écho à notre analyse des souvenirs et de la mémoire des personnages. Comme nous l'avons analysé dans le chapitre 2, nous sommes confrontés à des

²³³ Gérard Amicel, *op. cit.*, p. 34.

²³⁴ Anne-Laure Milcent (dir.), *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e -XX^e siècle*, Dijon, Ed. universitaires de Dijon, 2013, p. 7.

²³⁵ *Idem*.

²³⁶ *Ibid.*, pp. 10-11.

²³⁷ *Ibid.*, p. 15.

²³⁸ Le concept du monstre comme « anti-monde » est dans un premier temps développé par Jean Burgos dans « Le Monstre, Même et Autre », *Circé*, n°4, Paris, Ed. Lettres Modernes, 1975, pp. 11-24.

assimilations de vécus imaginaires et appartenants à une autre expérience de vie (l'appropriation des récits romanesques *Frankenstein* et *Orlando*, mythes littéraires, et l'expérience sous différentes espèces). De plus, dans « Last Minute », nous avons observé dans la relation entre Selveggia et Lorena une fusion des expériences, les souvenirs décrits comme « banals » sont partagés et assimilés par Lorena dès qu'ils sont exprimés par Selveggia. Nous avons conclu que ce partage signifiait une perte de l'individualité du vécu pour créer une subjectivité commune, en cohésion avec la gémellité des deux personnages. Cette hybridité globale de la mémoire, qui perçoit une rupture entre le souvenir et l'absorption de l'expérience dans l'identité, rejoint ce sentiment de proximité paradoxale. L'identité monstrueuse investit alors la subjectivité de l'individu par ces souvenirs connus et lointains, inexpérimentés par le « soi » et qui marquent ce dernier au même degré qu'un de ses souvenirs vécus. Les souvenirs tirés d'un cosmos littéraire ou du cosmos réel pour les personnages se confondent, de la même manière dont le monstre inverse l'ordre du monde. Les souvenirs et l'imaginaire s'assimilent pour former une nouvelle logique de la construction interne. De même, les souvenirs transfuges (appartenant à un autre état du « soi ») persistent dans la mémoire tout en perdant sa sémantisation. En somme, la construction mémorielle des personnages s'hybride, voire se bâtarde, en transformant la rationalisation des vécus.

De fait, la figure du monstre apparaît dans le principe de métamorphose, et plus largement dans l'hybridation. L'hybridation se développe également, comme nous l'avons observé, dans la gémellité telle que le présentent Orlanda et Aline dans *Orlanda*, ainsi que Selveggia et Lorena dans « Last Minute ». Cette gémellité des « âmes » renvoie à la formation d'un être androgyne. Nous avons observé dans le chapitre 1 la duplicité de la métamorphose dans *Orlanda*, qui diffractait le système Aline en deux identités co-dépendantes, et nous avons observé un même mouvement dans la relation de Selveggia et Lorena. L'hybridation prend également forme dans le trouble de l'identité, tel que le perçoit la protagoniste d'*Espèces* ou la perception de Ry dans *Frankissstein*. Ces derniers rejoignent également une perception de l'androgyne : une forme « neutre » et qui s'éloigne alors de la « bisexualité » (dans un sens platonicien de coexistence de deux genres opposés dans un être) des personnages, contrairement aux deux exemples précédents dans *Orlanda* et *Principesse Azzurre*. La différenciation est troublée par la transgression de la frontière animaliste et le refus explicite de binarité de genre.

Dans le chapitre 3, nous avons étudié les relations corporelles et intimes des personnages (envers autrui ou à eux-mêmes), dans lesquelles nous avons souligné l'importance de la

coalescence des mythes. Nous avons observé, dans cette dernière, la variation du mythe de Pygmalion à travers un geste créateur et les coalescences²³⁹ de ce mythe avec celui de Prométhée et de Narcisse selon la dynamique de dominance dans la création (à travers le désir et la sortie de l'hétérosexualité). L'androgynisme incarne également une figure largement perçue comme monstrueuse²⁴⁰. Le mythe de l'androgynisme a défini le désir principalement comme une perte (de « l'unité originelle²⁴¹ »). Les variantes ont distingué deux types d'androgynismes. D'un côté, il y aurait l'être mélangeant les deux genres pour en présenter des caractéristiques attendues de deux pôles (la « bisexualité platonicienne »), et de l'autre, l'être « neutre », c'est-à-dire n'appartenant à aucun des deux genres et qui représenterait une « plénitude des genres »²⁴². Cette perception, qui se compose un *continuum* entre une alternance de deux genres et une identité « pleine » ne semble pas convaincante, Alain Roget pose une critique sur ce (sur)usage du symbole de l'androgynisme pour dépasser l'assignation au genre. Toutefois, bien que son regard critique nous paraisse pertinent au vu du développement de cette figure, nous ne sommes pas convaincue par son rejet du « symbole androgynisme ». Notre analyse rejoint largement cette typologie d'androgynisme, sans pour autant correspondre exactement à ces distinctions. Toutefois, nous rejoignons le doute sur la « transgression des genres binaires » que constitue cette typologie. L'endossement d'un statut « monstrueux » unifie ces différents types d'androgynisme, et nous souhaitons développer ce phénomène dans le point suivant pour dépasser cette stratification décevante.

Les personnages, tels que nous les avons présentés, endossaient cet « état de monstre », à travers leur pratique ou le regard d'autrui, pendant un moment de leur évolution : grâce à une hybridation. Toutefois, cette incarnation d'un monstre n'est pas assumée comme telle par les personnages, ce n'est pas une réalité figée, mais la perception d'un regard extérieur ou intérieur qui appose ce portrait. Nous avons constaté que le monstrueux était inhérent et potentiel à tout individu, nous pouvons à présent questionner la manière dont la monstruosité se développe et laisse surgir un instant cette figure. En d'autres termes, nous avons déterminé des personnages qui pourraient endosser ce rôle de monstre, avec les caractéristiques qui s'en

²³⁹ Nous renvoyons donc au chapitre 3, nous utilisons le terme de « coalescence des mythes » selon Anne Geisler-Szmulewicz, qui permet d'étudier la resignification que prend les mythes dans leur rencontre. Les mythes joints ne prennent pas un sens « simplement » superposé, mais prennent alors une couleur nouvelle qui apporte une signification propre et originale à la variation.

²⁴⁰ Maurizio Bettini, Ezio Pelitzer, *Le mythe de Narcisse*, Paris, Belin, 2010, pp. 175-176.

²⁴¹ Frédéric Monneyron, *op. cit.*, pp. 37-39.

²⁴² Alain Roget, « L'androgynie ou la supercherie superbe. Autocritique », dans Frédéric Monneyron (dir.), *L'androgynisme dans la littérature*, Paris, Albin Michel, (coll. Cahiers de l'Hermétisme), 1991, pp. 141-143.

suivent. Toutefois, il nous apparaît pertinent d'observer l'expansion de la monstruosité, potentielle dans chaque personnage, afin d'arriver à cette incarnation.

La monstruosité comme potentialité

L'esthétique du monstrueux, telle que le caractérise Gilbert Lascault, présente à travers son évolution dans la culture occidentale certains traits constants²⁴³ : « [ses] conditions d'existence [se constituent d'] une saisie de l'angoisse, de la fascination et une reprise de ce qui, dans le sujet, est de l'ordre du négatif, souvent désavoué, souvent vécu dans l'ambivalence²⁴⁴ ». Ces traits correspondent aux caractéristiques du monstre que nous avons développées précédemment (inquiétante étrangeté, exclusion de la norme, affects réciproques et paradoxaux). Le monstrueux constitue un code investi dans les domaines de savoirs et les affects de l'art²⁴⁵. Cette esthétique prend une place particulièrement importante à l'époque contemporaine²⁴⁶, comme nous l'avons exposé, et la présence du monstre en tant que figure semble moins prédominante que le sentiment de monstruosité : c'est-à-dire que les monstres peuvent être absents en tant que tels, mais l'effet du monstrueux est développé et omniprésent dans les formes culturelles. Nous retrouvons une esthétique de la monstruosité qui peut exister indépendamment du protagoniste monstrueux.

Pour mesurer la prégnance du monstrueux dans la littérature, en dehors des études sur des personnages identifiés dans la diérèse comme monstres, nous pouvons énoncer le terme employé par Pierre Jourde de « littérature-monstre » pour désigner « la littérature dans les formes excessives qu'elle commence à prendre au XIX^e siècle. Dans son désir absolu, le texte aspire à la monstruosité, sous la forme du détachement radical de tout, valeurs, humanité, sens même²⁴⁷ ». Cette dénomination semble mettre en évidence l'attachement du monstrueux à une mouvance de détachement radical sur base d'un « négatif des valeurs ». Au travers d'une analyse littéraire des personnages et des figures au sein de la diérèse, nous observons également un rapprochement de la forme monstrueuse et de son esthétique. Dans son analyse de la figure comme antipersonnage, Xavier Garnier, rapproche cette dernière du monstre. Ce « monstre narratif²⁴⁸ » se présente comme « une matière sans forme²⁴⁹ » et est une potentialité

²⁴³ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème d'éthique*, op. cit., p. 95.

²⁴⁴ *Idem*.

²⁴⁵ Gilbert Lascault, « MONSTRES, esthétique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 juin 2022, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/monstres-esthetique/>.

²⁴⁶ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème d'éthique*, op. cit., p. 59.

²⁴⁷ Pierre Jourde, *Littérature monstre. Etudes sur la modernité littéraire*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2008, p. 13.

²⁴⁸ Xavier Garnier, *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, (coll. Nouvelle poétique comparatiste), 2001, p. 16.

pour chaque personnage : le monstre se retrouve une fois de plus associé à la métamorphose. Ces approches nous renseignent sur la position que prend l'esthétique littéraire monstrueuse, Garnier et Jourde rapprochent le monstre d'un développement de l'excès, une métamorphose et un vide inhérent. Le monstrueux serait une exaltation de cet espace excessif et vide²⁵⁰.

Le monstre est un être paradoxal que Charles Grivel caractérise par « un manque d'organes et par une prolifération d'organes²⁵¹ » : cette créature représente un « vide ». En ce sens, nous concevons ce corps comme un creux (« une carcasse [...] il ne reste plus que des trous²⁵² »), mais également comme une unité. Cette spécificité explique l'attrait du monstre, déployant un vide (absence d'organe) et attirant la fascination de la « foule » qui l'a façonné (le « trop plein » d'organes). Dans ce nœud, se retrouve la colocation étrange de fascination et de rejet du monstre. Dès lors, comme le propose Quentin Dubois²⁵³, le rapprochement avec le « Corps sans Organe » (CsO) de Deleuze et Guattari²⁵⁴ constitue un des enjeux de la monstruosité : c'est le refus de la conscience rationnelle par un emploi fixe et organisé du corps, la désorganisation de la conscience par les sensations. Le CsO apparaît comme un outil pour « faire émerger une image du corps antérieure à l'individuation²⁵⁵ », c'est-à-dire avant la constitution fixe d'un devenir, d'une identité. Le terme « organe » symbolise « l'organisme », l'unité du corps qui stabilise la forme sur un principe d'organisation logique : « l'organe reproduit, à son échelle, les problèmes que pose l'unité, l'individualité et l'organisation des corps²⁵⁶ ». Le CsO est alors un corps sans limite imposée dans son individuation, ce qui le rend propice aux « métamorphoses » suite aux effets des forces qui le marquent. Le monstre, tout comme le CsO, ne sont pas des figures concrètes. Ces dernières prennent forme à travers la monstruosité qui se déploie dans les relations avec autrui : « la monstruosité est une non-connaissance qui atteste des singularités si radicales que la collision devient une bagarre des chairs dont ne sortent plus des organismes mais des boules nerveuses incapables de se réorganiser²⁵⁷ ».

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ Le monstrueux dans l'analyse, en peinture, d'Antonio Saura consiste à « ne pas pendre l'extase, mais dans l'extase », Martine Heredia, *op. cit.*, p. 118.

²⁵¹ Xavier Garnier, *op. cit.*, p. 80.

²⁵² *Ibid.*, p. 76.

²⁵³ Quentin Dubois, « Le monstre au cabinet », *Trou noir*, n°1, mai 2022, pp. 135-152.

²⁵⁴ Concept qui se retrouve, entre-autres, dans *Milles plateaux*, *op. cit.*

²⁵⁵ Anne Sauvagnargues, « Le corps sans organes », dans Anne Sauvagnargues (dir.), *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, (coll. « Lignes d'art »), 2005, p. 83-108.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ Quentin Dubois, art. cit., p. 141.

Ce lien entre le monstre et le concept de CsO nous permet de faire un lien avec notre analyse des sensations et du geste de caresse. Cette découverte du « soi » dans les sensations correspond à ce geste autocréateur d'Orlanda dans le train. Il produit par ce geste une force qui n'était pas « dans la logique » de l'usage du corps tel qu'il l'avait appris, et il se laisse porter par ces nouvelles sensations. Devenant de cette façon un corps nouveau, libéré en quelque sorte des attentes de son enveloppe formelle, il incarne ce monstre et éclaire Aline sur sa propre relation à ses sensations et à son corps. De même, pour Ry et Victor, la rencontre des corps produit un bouillonnement des perceptions de Victor et désorganise son monde. Le corps de Ry, ouvert à la rencontre, illustre ce vide fascinant et appelle à la collision, invitant en quelque sorte Victor à déverser ses connaissances et à rejoindre un niveau de « non-connaissance ».

Un CsO implique un abandon de la mémoire intentionnelle telle que développée par Husserl (« conscience intentionnelle »). Or, le CsO n'imprime pas de mémoire corporelle et ne se compose que des forces qui le marquent, sans projeter d'intention sur les phénomènes qui le traversent²⁵⁸. Dans le chapitre 2, nous avons cependant observé la manière dont la jonction du « soi passé » (pré-métamorphose) et du « nouveau soi » (post-métamorphose) formait un *continuum* qui permettait justement aux personnages de conserver leur subjectivité au sens large sans s'immerger dans cette nouvelle forme de soi, cette nouvelle subjectivité (état de soi). La « banalisation » et le fait que le vécu des amantes soit interchangeable dans « Last minute » semblent concorder avec cette « non-rationalisation » de la mémoire : Selveggia et Lorena partagent une même expérience et renforcent cette absence d'intention dans les souvenirs qui traversent les corps, allant d'une amante à l'autre. Ce partage apparaît presque comme le résultat de la rencontre des deux corps détachant ces souvenirs d'une identification propre à un vécu personnel. La jonction de tous ces souvenirs (partagés, imaginaires, transfuges), à présent dé-sémantisés (c'est-à-dire perdant les affects et la raison qui s'y accrochaient lorsqu'ils étaient vécus dans leur position initiale) concorde avec la « non-linéarité » des métamorphoses. Cela signifie que ces souvenirs permettent au « soi » une existence unie (conserver sa subjectivité) sans rationaliser ces affects tout en laissant le corps dans une liberté de métamorphose.

Par ailleurs, si nous revenons sur la figure de l'androgynisme, nous avons relevé dans l'hybridation, deux illustrations différentes du mythe. Nous pouvons contester cette

²⁵⁸ Florence Andoka, « Qu'est-ce qu'un Corps sans Organes ? », *Philosophique* [en ligne], no. 16, 2013, mis en ligne le 13 juin 2016, consulté le 01 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/838>.

opposition entre « une plénitude de l'être » et un être bisexué. Cette approche peut être mise à mal par cette rencontre corporelle et le vide du monstre. Cette perception de « l'être plein » serait finalement une carcasse, vidée d'une subjectivité figée, et cet être bisexué serait, dans cette étape de la monstruosité, la rencontre des corps (cette « collision des chairs »). Les deux types ne s'opposeraient pas, mais produiraient un même effet (entre l'appel au « vide » et la rencontre des chairs). De fait, la remise en doute de l'androgynie, telle que l'a soulevée Roget, fait écho à cette correspondance entre le monstrueux et le CsO. Cette réorientation de l'androgynie, dans une monstruosité semble, dans notre analyse des romans, correspondant au détournement de la métamorphose. Les variations des mythes dans notre corpus dépeignent cette monstruosité à travers cet outil de désobjectivisation du corps et en figurant une créature renvoyant au regard créateur ses propres affects.

2. Une figure queerisée

La présence de la figure du monstre dans les récits mythologiques n'est pas un bouleversement des attentes ; ce que nous cherchons à éclairer au travers de notre étude concerne l'investissement d'une esthétique monstrueuse à travers la réappropriation de cette figure. Un monstre queerisé, tel que le présente Preciado, se dessine dans les variations des mythes et semble converger vers une transgression consciente et constante. Le philosophe parle de « traversée » pour désigner cette fuite d'un « état de soi » figé, c'est alors un mouvement incessant qui invite à quitter les cages de la subjectivité²⁵⁹ pour communiquer entre celles-ci. L'enjeu se manifeste autour du « relationnel et du potentiel de transformation²⁶⁰ » plutôt de l'identitaire. Par cela, nous entendons que le monstre invite à se laisser marquer et suivre les forces qui le font évoluer plutôt que de rejoindre une identité figée (individuation). Le monstre renvoie aux catégories, desquelles il échappe et illustre ce mouvement perpétuel puisqu'il « n'est plus tributaire d'une forme, d'une enveloppe matérielle²⁶¹ ». En cela, cette figure incarne une fluidité d'existence, tout en étant dépendante des normes qu'elle défie.

L'usage des mythes tels qu'analysés dans notre corpus correspond à cette esthétique du monstrueux et représente à travers différents degrés les difficultés de la « traversée », illustrant que le monstre se trouve dans un état potentiel dans chaque individu. Cette figure incarne un « stade de la “transgression” ». En effet, « il se trouve à l'endroit du passage et

²⁵⁹ Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020.

²⁶⁰ Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019, p. 43.

²⁶¹ Claude Kappler, *op. cit.*, p. 187.

favorise la “traversée” en créant des turbulences qui mettent en contact des plans perçus ordinairement comme distincts²⁶²». La métamorphose, le mythe de l’androgynie, la coalescence des mythes de Pygmalion avec Narcisse et Prométhée, et plus largement le concept d’hybridation, confirme dans ses variantes les éléments associés au monstre et au monstrueux. Les éléments principaux de ces usages résident dans la « non-linéarité », « la bâtardisation », « le vide du corps » : la transgression se performe dans cet état liminaire de la traversée, un état « d’excès » qui transforme l’individu au potentiel monstrueux en monstre.

En effet, une transgression de la norme, l’état immuable du « soi » dans le système, se retrouve distinctement dans chacune des œuvres, mais la perturbation se résout ou se stabilise pour s’intégrer dans une certaine stabilité, elle est récupérée par le système. La subversion de la norme réside principalement dans l’esthétique monstrueuse mise en place plutôt que dans le phénomène de « sortie de la norme » puisque ce dernier se stabilise ; l’esthétique s’étend et cultive la potentialité du « monstre » plus durablement.

Nous souhaitons revenir un instant sur une exception dans la convergence de notre analyse : *Espèces*. À travers la transgression due à la métamorphose, l’œuvre révèle la stabilisation identitaire dans le système, sans s’opposer à ce dernier. Comme nous l’avons posée, elle semble occuper une position différente des autres œuvres de notre corpus, amenant une résolution de la transgression. La protagoniste explore déjà le monstrueux dans son existence « pré-métamorphose » (dû à son malaise social comme explicité). Cette dernière confirme une hybridation, mais elle est rapidement neutralisée par A. En effet, l’attente de la norme intègre et stabilise cette hybridation, en confirmant une proximité déjà établie entre les deux formes connues par la protagoniste. L’intrigue permet plus clairement que les autres œuvres d’identifier la norme, toutefois la transgression est minime dans celle-ci et est rapidement stabilisée par le système d’individuation.

Dans notre étude, comme nous l’avons explicité, la perception extérieure crée ou/et résout cette monstruosité : la variation de la forme prend un essor graduel selon la reconnaissance de subversion d’autrui et l’accommodation de l’individu à ces réactions. Ainsi, l’identité des personnages passe par cette absence de forme qui caractérise le monstre et s’épanouit dans un mouvement (la traversée). Il n’y a pas de transgression finale, mais une subversion momentanée et amenée à se répéter par l’enjeu relationnel (suite aux traits potentiels et réciproques du monstre). Nous observons, par exemple, que les effets de perceptions d’autrui

²⁶² *Idem*.

important dans l'informité monstrueuse (ou non) de l'individu. Dans *Frankissstein*, Ry est perçu différemment par Ron, lui-même ou Victor. Selon cette perception, son identité navigue entre des pôles binaires et sa forme semble alors instable, d'autant plus aux yeux de Victor, qui reçoit lui-même, à travers sa relation, une identité nouvelle ; il est alors fasciné et apeuré par cette dernière, comme l'illustre sa dissonance cognitive. Dans *Espèces*, la protagoniste expérimente une nouvelle liberté et ressent une identité neuve, mais se voit rapidement réintégrée à un système similaire par sa relation avec le voisinage et principalement par sa relation avec A. La « monstrosité » remarquée par les voisins « drôle de chatte/drôle de femme » est atténuée et neutralisée par « le geste » de A., que nous avons observé à travers la caresse. Dans « Last Minute », Selveggia se méfie de Lorena qu'elle perçoit comme étrange, presque « magique » ; elle accole sur celle-ci un statut de monstre qu'elle rejoint par fascination et qui lie son identité. Cette assimilation se transforme presque en une expérience refusant l'individuation pour elle ; cette dernière devient autant Lorena qu'elle reste Selveggia, c'est-à-dire sans s'abandonner soi-même ni s'imposer à l'identité de l'Autre. Le monstre correspond alors au carcan du « vide ». Dans *Orlanda*, la nouvelle identité du héros éponyme dénote surtout aux yeux d'Aline, elle-même ébranlée par ce « manque », qui apprendra alors à se construire dans un nouveau cadre (avec de la distance face aux attentes sociétales). Toutefois, cet éloignement sera neutralisé par celle-ci, ne supportant plus cette évasion d'un « soi » et de son expansion incontrôlable.

Conclusion

À travers notre recherche, nous avons mis en relation la résurgence de mythes et des thèmes dans des personnages en instabilité identitaire : la métamorphose, l'androgynie, Pygmalion, Narcisse, Prométhée. Nous avons appréhendé ces constructions identitaires comme queer suite à cette instabilité qui se traduit par un mouvement, une identité en révolution constante : les variantes des mythes soulignent ce mouvement entre le « soi » et la perception des personnages par eux-mêmes des personnages. L'objectif de notre recherche était d'éclairer ces zones queer (l'émergence d'identité en mouvement) et de déterminer si les mythes pouvaient constituer une stratégie efficace pour cultiver ce trouble. Nous avons entrepris notre étude sur base d'un terrain commun entre les mythes et les identités queer : le trait de l'hybridité. Celui-ci nous permettait de relier les figures mythiques développant directement ce concept (l'androgynie, la métamorphose) ainsi que le phénomène de coalescence des mythes qui créent un composite (Narcisse, Prométhée, Pygmalion), tout en s'axant sur une caractéristique traditionnellement liée au queer²⁶³.

Dans un premier temps, cette hybridité a été rendue visible durant les métamorphoses des protagonistes par l'étude du nom. Cet outil de cohésion sociale se caractérise par une certaine immuabilité et une position ambivalente entre personnel et collectif. Nous remarquons que la perception d'eux-mêmes qu'ils développent est influencée par leur identité pour autrui. L'interpellation apparaît autant comme un outil de réappropriation de son image qu'un moyen de domination sur l'Autre (lui assignant une fonction d'objet ou de sujet). Que ce soit dans l'identité pour soi ou pour autrui, nous avons établi que le nom était en mouvement en concordance avec la métamorphose. Or, les métamorphoses du corpus présentent la particularité d'être : « non-linéaire », « non-finie », c'est-à-dire qu'elles ne se terminent pas dans un état fixe. Le mouvement est saccadé, voire perturbé, et confine les personnages dans une étape liminaire et instable. Leur état de « soi » est vacillant et crée une hybridité de l'existence.

Cette instabilité des états de « soi » (*mêmeté*) sans briser le « soi » (*ipseité*), nous a conduite à interroger le rapport entre mémoire et subjectivité dans ce mouvement de métamorphose et de transformation de l'identité. Deux usages des souvenirs ont été illustrés : l'appropriation d'images culturelles par les mythes modernes (*Orlando* et *Frankenstein*), ainsi que le partage entre deux conditions qui semblent disjointes. Dans le second usage, nous retrouvons des

²⁶³ François Cusset, *op. cit.*, p. 30.

souvenirs rompus par un changement d'état et donc une impossibilité à poser un affect sur le souvenir (sémantisation). La subjectivité développe la conscience d'autres réalités, sans pouvoir y naviguer. Nous retrouvons aussi des souvenirs partagés par deux individus différents : ce partage crée une subjectivité à la fois multiple et unique. L'identité est ainsi troublée autant dans la différenciation genre, espèce que dans le principe d'unité du « soi ». L'hybridité de l'androgynie est alors endossée pour représenter une « duplicité » de l'existence (un ancien soi, un soi collectif, un soi Autre).

Cette non-linéarité de la métamorphose et la duplicité des identités rejoignent la mobilité des sensations que nous avons observée à travers le geste de la caresse sous le prisme du mythe de Pygmalion. Nous avons mis en avant le phénomène de « coalescence des mythes », développé par Anne Geisler-Szmulewicz : les mythes de Pygmalion, Narcisse, Prométhée et l'androgynie se rejoignent de manière éparse entre nos œuvres pour caractériser la dynamique des relations intimes. En ayant établi la norme attendue dans une relation de couple, sur base du modèle cishétérosexuel, nous avons pu observer les rôles attribués dans la complémentarité lors d'une relation ainsi que l'effet réflexif du désir. La frontière entre sujet et objet s'est amoindrie et nous a permis d'envisager les contacts intimes comme un effort de sculptage du « soi » (ou de l'autre en fonction de sa projection).

Enfin, à travers toutes ces caractéristiques, nous avons observé le portrait du monstre qui prenait forme. Cette figure s'est lentement glissée dans l'identité des personnages de manière éphémère. Nous avons constaté que les caractéristiques de l'hybride et de l'instable correspondent à celle du monstre. Toutefois, ce dernier est moins présent et plus fugace que l'esthétique (la monstrosité) qui le produit. Cette dernière est activée sporadiquement, mais est potentielle en chacun des personnages. C'est cette monstrosité en puissance qui permet aux zones queer de s'installer durablement.

Nous revenons sur notre hypothèse initiale : l'usage des mythes dans ce corpus serait-il une stratégie pour transformer les identités des personnages en zone queer ? Nous pouvons, dans un premier temps, constater qu'effectivement les identités des personnages sont, selon leur degré, des identités impersonnelles. Dans *Espèces*, la protagoniste ne possède pas de nom, a une mémoire construite par sa métamorphose (qui forme de fait sa subjectivité). Celle-ci pourrait incarner une identité impersonnelle, grâce à l'opportunité de transgression qu'est la métamorphose. Or, comme nous l'avons observé dans son rapport aux sensations, la protagoniste est canalisée par sa relation avec A. Ce dernier occupe une position similaire avec les deux états de la métamorphosée, illustrant son rôle dans l'acte de différenciation

(entre espèce ou genre). Ce roman nous permet, de fait, de mettre en lumière le fonctionnement du système normé et la dynamique sociale, mais il ne s'oppose pas à cette norme et est absorbé par celle-ci. Dans *Orlanda*, nous avons pu nous éloigner de cette dimension collective puisque la métamorphose nous offre deux points de vue : celui d'Aline (qui permet d'observer également l'impact sociétal sur le « soi ») et celui d'Orlanda (qui se focalise sur sa perception et son exploration personnelle). La métamorphose crée deux entités disjointes (Orlanda et Aline), mais qui conservent entre elles un lien. Cela crée un détachement pour Orlanda avec les normes et lui permet de se développer discrètement hors de cette pression. Son nom lui est imposé, mais ne l'atteint jamais, sa mémoire est intacte, mais les enseignements moraux (de la mère par exemple) lui ont été épargnés, et les sensations corporelles sont entièrement maîtrisées. Orlanda se modèle une identité pour lui, mais nous avons observé que cette réclusion n'était pas vivable. Aline, qui représente cette identité influencée par le social, est indispensable pour Orlanda, par ailleurs les deux parties du système Aline finissent par se retrouver brutalement. En ce sens, nous comprenons que l'identité personnelle échappe au personnage, la construction d'un « soi » hors de la norme et de la communauté ne parvient pas à s'épanouir durablement. Dans la même lignée, « Last minute » présente un personnage qui tente d'échapper à son identité forgée par ses relations. Selvaggia parvient à se découvrir à travers un double qui apparaît comme un reflet complet de son « soi ». Toutefois, la construction invite à questionner, certes, la subjectivité investie, mais enjoint également à la retrouver. Pour finir, dans *Frankissstein*, Ry ne questionne pas son état d'hybride, mais ébranle la conception du monde du professeur, illustrant un trait « contagieux et réciproque » de ces troubles du « soi » et de la norme. L'idéologie de Stein concorde à ce mouvement, mais la force des relations sociales interfère avec cette volonté.

En somme, la question des identités fluides semble prendre forme à travers la monstruosité, mais n'est pas stable. En effet, la subversion se développe à partir du système normé (se construit par rapport à celui-ci), mais elle finit par être intégrée et réappropriée par ce système. Ce mouvement correspond à l'agitation et effervescence des zones queer. Si la figure du monstre n'émerge pas distinctement, l'esthétique du monstrueux, que nous pourrions caractériser par une certaine instabilité, assure l'identité queer. Ces identités doivent être appréhendées depuis une dimension impersonnelle ; comme nous l'avons constaté, les subversions et les stratégies se concrétisent ou sont annihilées par les relations avec autrui. Cela correspond à la stratégie de subjectivité politique développée par Preciado, qui ne nie pas

la fatalité d'être dans une « case », mais qui invite à cultiver une dés-identification pour prendre conscience de celle-ci.

La recherche pourrait être élargie en s'attardant sur d'autres variantes de mythes et qui pourraient être approfondie dans notre corpus. Nous avons, afin d'établir notre méthodologie, fait le choix d'investir des mythes qui se fusionnent dans un imaginaire culturel, mais il serait pertinent d'isoler des versions arrêtées tel que le mythe de l'androgynie, que nous aurions pu comparer aux reprises du mythe d'Hermaphrodite d'Ovide. Nous pourrions également nous concentrer sur chacun des mythes travaillés et en établir une évolution dans les adaptations. Les mythes modernes n'ont également pas été exploités à leur maximum : la figure du monstre de Frankenstein pourrait constituer un objet de recherche plus approfondi. Toutefois, notre cadre de recherche ne nous aurait pas permis d'isoler les mythes et de les sonder de manière particulière.

Par ailleurs, nous avons isolé des traits identitaires assez arbitrairement dans notre corpus afin d'isoler plus aisément l'usage des mythes dans le processus identitaires des personnages. Nous avons mentionné le besoin de se restreindre dans notre recherche suite à l'ambition qu'entraîne la réflexion identitaire des personnages : l'identité étant un concept flou et paradoxale (comme nous l'avons souligné, c'est un tissu complexe d'impersonnel et de particulier), notre projet ne saurait mener une recherche exhaustive. Or, le nom, la mémoire et le rapport à l'érotisme ne constituent pas les seules caractéristiques d'une individualité. Nous pourrions ainsi étendre cette étude grâce à d'autres indices. Par exemple, nous aurions pu nous intéresser aux rapports familiaux des personnages. Nous avons, en effet, rapidement soulevé l'impact de l'éducation maternelle dans *Orlanda*.

Il nous semble que les mythes constituent effectivement un domaine foisonnant pour explorer les zones queer et leur construction : la coalescence des mythes telle que Geisler-Szmulewicz l'a conceptualisé semble ouvrir cette perspective. Nous avons grâce à cela décrypté comment la figure du monstre s'étend dans ces zones grâce à la monstruosité. Enfin, cette monstruosité, que nous avons abordé succinctement, semble un domaine assez riche pour être approfondi, et dont les nombreuses études appellent à approfondir la dimension queer de ce symbole culturel.

Bibliographie

Corpus primaire

CHEN Ying, *Espèces*, Paris, Seuil, 2010.

HARPMAN Jacqueline, *Orlanda*, Paris, Grasset, (coll. Le Livre de Poche), 1996.

IODICE Rosaria, « Last minute », dans *Principesse Azzure*, VACCARELLO Delia (dir.), Milan, Oscar Mondadori, (coll. Piccola Biblioteca), 2003, pp. 234-235.

WINTERSON Jeanette, *Frankissstein. A Love Story*, London, Penguin Random House, 2019.

—, *Frankissstein. Une histoire d'amour*, trad. de LEROY Céline, Paris, Buchet/Chastel, 2021.

Corpus secondaire

SHELLEY Mary, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, New York, Barnes & Nobles Books, 2013 [1818].

WOOLF Virginia, *Orlando*, London, Penguin Book, 2010 [1828].

—, *Orlando*, trad. de AUBERT Jacques, Paris, Gallimard, (coll. Folio classique), 2018.

Études Critiques

Études sur les œuvres

○ *Espèces*

HASTINGS Valérie Françoise, « Espèces de glissements : Métamorphose et porosité de la frontière entre l'homme et l'animal dans "Espèces" de Ying Chen », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 31, no. 2, automne 2016, pp. 66-85.

TALBOT Émile J., « Conscience Et Mémoire : Ying Chen Et La Problématique Identitaire », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, no. 1, 2005, pp. 149-162.

○ *Frankissstein*

BRADWAY Tyler, « Queer Exuberance : The Politics of Affect in Jeanette Winterson's Visceral Fiction », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 48, no. 1, 2015, pp. 183-200.

MERLEAU Chloë Taylor, « Postmodern Ethics and the Expression of Differends in the Novels of Jeanette Winterson », *Journal of Modern Literature*, vol. 26, no. 3/4, 2003, pp. 84-102.

KREVEL Mojca, « The Monstrous Cosmos of Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *Elope*, vol. 18, no. 2, 2021, pp. 85-100.

LARIZZA Olivier, « Mary Shelley et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans *Frankenstein* », dans FRAISSE Luc, WESSLER Éric (dir.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 61-83.

- « Last minute »

CARTON-VINCENT Alison, « Quelques aspects et fonctions de la réécriture du mythe de l'androgynie chez les femmes-auteures italiennes des XXe et XXIe siècles », *Cahiers d'études romanes*, vol.27, 2013, pp. 123-140.

- *Orlanda*

SZCZUR Przemyslaw, « La narratrice est-elle une femme ? Narration et “langage féminin” dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman », *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, vol. 11, 2016, pp. 109-117.

Études sur les mythes

- Sur la mythodologie

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. Points), 1957.

BOUCHARD Gérard, « Pour une nouvelle sociologie des mythes sociaux », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 51, no. 1, 2013, pp. 95-120.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

—, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

CARLIER Christophe Carlier, GRITON-ROTTERDAM Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses poche, 2014.

CHAUVIN Danièle, SIGANOS André, WALTER Philippe, *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016.

MONNEYRON Frédéric Monneyron, THOMAS Joël, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, (coll. Que-sais-je ?,) 2019.

SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, no. 55, 1984, pp. 112–26.

- Sur des Mythes particuliers

BABOULÈNE-MIELLOU Natacha, *Le Créateur et sa créature. Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Paris, Presses Universitaires du Midi, 2016.

BETTINI Maurizio, PELITZER Ezio, *Le mythe de Narcisse*, Paris, Belin, 2010, pp. 175-176.

BRUNEL Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.

COCCIA Emanuel, *Métamorphoses*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2020.

DE GANDILLAC Maurice, « Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgynie originel », dans MONNEYRON Frédéric (dir.), *L'androgynie dans la littérature*, Paris, Albin Michel, (coll. Cahier de l'Hermétisme), 1991, pp. 13-23.

GEISLER-SZMULECICZ Anne, *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champions, 1999.

LORAUX Nicolas, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989.

MONNEYRON Frédéric, *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. de Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, (coll. Folio classique), 1992.

ROGET Alain, « L'androgynie ou la supercherie superbe. Autocritique », dans Monneyron Frédéric (dir.), *L'androgynie dans la littérature*, MONNEYRON Frédéric (dir.), Paris, Albin Michel, (coll. Cahier de l'Hermétisme), 1991, pp. 141-152.

STOICHITA Victor I., *The Pygmalion Effect*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

Études de genre

BASTIDE Lauren, « Interview de Paul B. Preciado », [podcast] *La Poudre*, 2020, épisode 79, 36'22- 37'1, disponible sur <https://podcloud.fr/podcast/la-poudre/episode/episode-79-paul-b-preciado>, consulté le 01/12/21.

BEAUBATIE Emmanuel, *Transfuges de sexe. Passer les frontières du genre*, Paris, La Découverte, 2021.

BERGER John, *Ways of seeing*, Londres, Penguin, 1990.

BOROTTO Jessica, « Interpellation du genre et sujets mélancoliques. Butler lectrice d'Althusser », *Cahiers du GRM* [en ligne], no. 8, décembre 2015, URL : <http://journals.openedition.org/grm/715>.

BOURCIER Sam, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021.

- BREY Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, (coll. Points), 2020.
- CHAUVIN Sébastien, LERCH Arnaud, « Hétéro/Homo », dans RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2021 (édition revue et argumentée), pp. 355- 371.
- CUSSET François, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, PUF, (coll. Perspectives critiques), 2002.
- DROUAR Juliet, *Sortir de l'hétérosexualité*, Paris, Binge Audio, (coll. Sur la table), 2021.
- FRAISSE Geneviève, *Les excès du genre. Une enquête philosophique*, Paris, Éditions Points, 2019.
- HARAWAY Donna, « Situated Knowledges : the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, autonome 1988, pp. 575-599.
- HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, (coll. Poche), 2012.
- JURANVILLE Anne, « L'érotisme en question. Regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine », *Connexions* [en ligne], vol. 87, no. 1, 2007, pp. 19-42, URL : <https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-19.htm>.
- LÉPINARD Éléonore, MOLINER Pascale, « Entretien avec Teresa de Lauretis », *Mouvements*, vol. 57, no. 1, 2009, pp. 84-88.
- MADESTA Tal, *Désirer à tout prix*, Paris, Binge Audio, 2022,
- MARTY Éric, *Le sexe des Modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*, Paris, Seuil, 2021.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, no. 3, 1975, pp. 6-18.
- PRECIADO Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020.
- , *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019.
- , *Testo Junkie*, Paris, Points, 2008.
- PUIG DE LA BELLACASA Maria, « Technologies touchantes, visions touchantes. La récupération de l'expérience sensorielle et la politique de la pensée spéculative », trad. de KOCH Diane, dans DORLIN Elsa, RODRIGUEZ Eva (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, (coll. Actuel Marx Confrontation), 2012, pp. 64-89.
- RENNES Juliette, *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2021.

WELZER-LANG Daniel, *Les nouvelles hétérosexualités*, Toulouse, Érès, (coll. sexualités & sociétés), 2020.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

Identité

AGAMBEN Giorgio, *The Open : Man and Animal*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

ANDOKA Florence, « Qu'est-ce qu'un Corps sans Organes ? », *Philosophique* [en ligne], no. 16, 2013, mis en ligne le 13 juin 2016, consulté le 01 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/838>.

BOUSSARD Valérie, « Je » de société. *Sociologie de l'identité individuelle*, Paris, Armand Colin, 2021, pp. 48-49.

BUTLER Judith, *La Vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit, 1980.

DERRIDA Jacques, *L'animal que je suis*, Paris, Galilée, 2006

DESCOLA Philippe, « La fabrique des images », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no. 3, 2006, pp. 167-182.

EUSTACHE Marie-Loup, « Mémoire et identité dans la phénoménologie d'Edmund Husserl : liens avec les conceptions des neurosciences cognitives », *Revue de neuropsychologie* [en ligne], vol. 2, no. 2, 2010, pp. 157-170, consulté le 28/03/22, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/revue-de-neuropsychologie-2010-2-page-157.htm>.

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, vol.2, 1999, p. 1036.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SAUVAGNARGUES Anne, « Le corps sans organes », dans SAUVAGNARGUES Anne (dir.) *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, (coll. « Lignes d'art »), 2005, pp. 83-108.

Le monstre

AMICEL Gérard, *La Monstruosité. Réflexions sur la nature humaine*, Paris, Ed. Apogée, 2016.

BURGOS Jean, « Le Monstre, Même et Autre », *Circé*, no. 4, Paris, Ed. Lettres Modernes, 1975, pp. 11-24.

- DESLACHE Lucile (dir.), *Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, (coll. Écritures), 2012.
- DUBOIS Quentin, « Le monstre au cabinet », *Trou noir*, no. 1, mai 2022, pp. 135-152.
- GARNIER Xavier, *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, (coll. Nouvelle poétique comparatiste), 2001.
- HEREDIA Martine, *Antonio Saura. Une peinture de l'excès*, Paris, L'Harmattan, (coll. Histoire et Idées des Arts), 2021.
- KAPPLER Claude, *Le monstre. Pouvoirs de l'imposture*, Paris, PUF, 1980.
- JOURDE Pierre, *Littérature monstre. Études sur la modernité littéraire*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2008.
- LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème d'éthique*, Paris, Klincksieck, 1973.
- , « MONSTRES, esthétique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 juin 2022, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/monstres-esthetique/>.
- LESTEL Dominique, « Pourquoi nous aimons tant les Monstres », dans DESBLACHE Lucile (dir.) *Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, (coll. Ecritures), 2012, pp. 245-255.
- MILCENT Anne-Laure (dir.), *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e -XX^e siècle*, Dijon, Ed. universitaires de Dijon, 2013.

Table des matières

REMERCIEMENTS	1
INTRODUCTION	2
Méthodologie et état de l'art	4
Plan	8
<u>I. L'IDENTITÉ NOMINATIVE : RUPTURE DU NOM ET ÉCROULEMENT DE L'IMMUABILITÉ</u>	10
1. Être appelé : quelle identité pour soi et pour autrui ?	10
2. L'enjeu nominatif dans le corpus	11
Absence de nom	11
Changer de nom : une ambiguïté dans la continuité de l'être	16
Posséder par le nom	24
Fluctuation du nom	34
3. Perturbation de la forme du « soi » : quel sens prend la métamorphose ?	35
<u>II. LA MÉMOIRE : INDICE DE SUBJECTIVITÉ ET GARANT DE LA CONTINUITÉ</u>	42
1. Mémoire transfuge	42
2. Souvenir et imaginaire : (re)vivre un récit (im)personnel	50
<u>III. L'IDENTITÉ ÉROTIQUE, L'EXPÉRIENCE CORPORELLE DU DÉSIR</u>	55
1. Dynamique relationnelle : un enjeu de pouvoir	58
Dominer l'objet d'amour et de désir	58
Aimer et désirer l'Autre : reflet genré de sa sexualité	64
L'amour comme acte créateur : coalescence des mythes	69
2. La caresse, une expérience du monde : la sensation comme lien intime	93
<u>IV. LA FIGURE DU MONSTRE, HYBRIDATION ET MUTATION DU « SOI »</u>	97
1. Une créature unifiante	99
2. Une figure queerisée	107
CONCLUSION	110
BIBLIOGRAPHIE	114

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial