

Faculté de philosophie, arts et lettres

Écrire le corps au féminin

Vers une réappropriation corporelle dans les textes
des autrices contemporaines

Analyse de *La touche étoile* de Benoîte Groult, *Le consentement*
de Vanessa Springora et *Viendra le temps du feu* de Wendy
Delorme

Autrice : Charlotte Vancutsem
Promoteur : Jean-Louis Tilleuil
Année académique 2021-2022
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation
générale. Finalité spécialisée : sciences et métiers du livre.

Mes remerciements vont

À Jean-Louis Tilleuil qui a soutenu ce mémoire des prémices au point final. Ses nombreux conseils, ses relectures et ses recommandations m'ont été d'une grande aide.

À Camille Froidevaux-Metterie pour son intérêt et ses encouragements face à mes recherches.

À Ariane et Lisa, les libraires de TULITU, pour avoir partagé avec moi leur amour de la littérature féministe.

À Colette qui m'a apporté un soutien aimant lors de ses relectures. Merci à elle de m'avoir fait entrer en féminisme.

À Louise pour nos échanges et la justesse de ses conseils.

À Laurent et Mireille pour la confiance qu'ils m'ont témoignée tout au long de ce travail.

À ma sœur (Lucie) et toutes ces sœurs (Oriane, Delphine, Laura, Marie, Mathilde, Valentine, Aurélia, Claire et Jeanne) qui m'ont accompagnée au quotidien durant ces mois de réflexion.

À toutes les autrices du passé, du présent et du futur sans lesquelles ce mémoire n'existerait pas. Merci à elles pour le courage et l'inspiration qu'elles insufflent.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE I : ENTRE CORPS ET ÉCRITURE.....	14
1. La pensée féministe du XXI ^e siècle.....	14
1.1. De quel féminisme parle-t-on ?.....	14
1.2. Un féminisme de France	18
1.3. ... au XXI ^e siècle.....	19
2. Un regard sociologique sur le corps féminin.....	19
2.1. Les nœuds phénoménologiques.....	21
2.2. Le corps dans l'espace public.....	22
3. Le corps au cœur de la troisième vague	23
3.1. Entre nature et culture	23
3.2. Le mouvement #MeToo	24
3.3. La figure de la sorcière	25
4. Le pouvoir de l'écriture.....	28
4.1. Art et engagement féministe.....	28
4.2. Un focus littéraire.....	30
4.2.1. De la poésie américaine de 1970... ..	30
4.2.2. ... aux écrits féministes français.....	31
4.3. L'écriture comme force.....	32
CHAPITRE II : ÉCRIRE L'INTIME.....	35
1. Parler n'est jamais neutre	35
1.1. Dépasser l'universel	36
1.2. L' « oralitude »	38
2. L'inévitable autobiographie	41
2.1. Le pronom personnel « je ».....	43
2.2. L'enfance dans l'autobiographie de Vanessa Springora	43
2.3. L'absence du masculin	44

3.	Convertir le corps objet en corps sujet	46
3.1.	Combler l'absence identitaire.....	47
3.2.	L'individualisation	50
3.3.	Se dégager des stéréotypes	51
4.	Un corps à lire et à écrire.....	53
4.1.	Quand le corps lit	53
4.2.	Quand le corps écrit.....	54
4.2.1.	L'omniprésence de l'action d'écrire.....	55
4.2.2.	L'écriture comme pouvoir.....	57
4.3.	Entre fiction et réalité	60
CHAPITRE III : ÉCRIRE LA VIE CORPORELLE		63
1.	Un corps actif et non passif	63
1.1.	Le corps en mouvement.....	64
1.2.	Le corps de sensations	65
2.	Sortir la jouissance du silence	67
2.1.	Faire surgir les non-dits	68
2.2.	Se libérer du fétichisme	70
2.3.	Le désir homosexuel dans <i>Viendra le temps du feu</i>	73
2.4.	Le cas particulier du <i>consentement</i>	75
3.	Un corps changeant	76
3.1.	Les « premières fois »	77
3.2.	Le corps fertile.....	79
3.3.	Le vieillissement dans <i>La touche étoile</i>	81
4.	Un corps naturel	82
CHAPITRE IV : LE CORPS COMME INTERFACE ENTRE L'INTÉRIEUR ET L'EXTÉRIEUR .		86
1.	L'espace-temps féminin	87
1.1.	Le temps	88
1.1.1.	La temporalité cyclique	89
1.1.2.	Une linéarité tragique ?	93

1.2.	L'espace.....	95
1.2.1.	L'écriture du Dedans	96
1.2.2.	L'écriture du dehors	97
2.	Un corps regardé, un corps raconté	101
2.1.	Un corps sous l'emprise des regards	101
2.2.	Une littérature portée par le <i>female gaze</i>	103
	CONCLUSION	108
	BIBLIOGRAPHIE	112
	ANNEXES	121

INTRODUCTION

Il existe une littérature où les femmes sont considérées et mises en avant pour leurs qualités. Demeurent des livres qui dénoncent le patriarcat. Certains font du bruit, d'autres moins, mais tous sont nécessaires à l'émergence d'une écriture-femme. Une écriture mettant le corps féminin en évidence. Une écriture féminine, propre aux femmes et aux genres littéraires pour lesquels elles optent.

Au premier abord, le corps humain, vecteur de tout ce qui touche au physique, semble distant de la littérature, incarnation par excellence de la prestance intellectuelle. Néanmoins, les deux sont immanquablement liés, d'autant plus lorsqu'il est question du corps féminin et d'une littérature écrite par les femmes.

Ce mémoire tisse des ponts entre la sociologie et la littérature. Des ponts tous bâtis sur un même socle : le féminisme. En 2022, nous nous inscrivons dans un féminisme dit de la troisième vague¹. Il est décrit comme étant intersectionnel, sororal, ou encore directement lié aux luttes environnementales pour certaines militantes. Les féministes actuelles questionnent les relations, l'hétérosexualité normative, l'identité de genre et de sexe. Toutes ces interrogations se rejoignent en un point : le corps féminin. Ceci n'est pas anodin, car dans la perspective d'Iris Marion Young, l'expérience corporelle féminine se conçoit sous deux aspects : « elle est révélatrice de la condition aliénée des femmes, mais elle témoigne aussi de la liberté qui est la leur de répondre de façon personnelle et émancipatrice aux diktats sociaux »². Le corps féminin est donc soumis au patriarcat, mais il est également doté de grandes possibilités de réappropriation. C'est ce qui se met en place avec la troisième vague, les féministes s'interrogent sur leur rapport au corps et dépassent les attentes, stéréotypes et préjugés posés par le patriarcat.

Mais les femmes n'ont pas attendu le XXI^e siècle pour remettre en question les diktats imposés à leur corps. En mai 1968, les Françaises revendiquent pour le droit à l'avortement et la contraception. Les intellectuelles des années 1970 avaient déjà posé les prémices du mouvement actuel. Nous ne pouvons donc pas penser le féminisme d'aujourd'hui sans tenir compte de celui d'hier. Il en est de même pour la littérature. En 1974, Annie Leclerc ouvre,

¹ Diverses théories existent. Le nombre de vagues (entre 3 et 4) peut varier d'une analyse sociologique à l'autre. Pour ce mémoire, nous prenons exemple sur la philosophe Camille Froidevaux-Metterie qui en compte trois. Le concept de « vague féministe » sera expliqué prochainement.

² FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2020 (Folio Essais), p. 20.

avec *Parole de femme*³, le débat de l'écriture du corps en plaçant la jouissance et l'expérience corporelle propre aux femmes au cœur de son livre. « Toute la littérature féminine a été soufflée à la femme par l'homme »,⁴ écrit-elle. Elle poursuit en accusant le silence des femmes et l'éclat triomphant de la parole d'homme d'avoir autorisé le vol du travail des femmes, le viol de leur corps ainsi que tous les asservissements béats et martyres silencieux. C'est pourquoi une parole de femme est nécessaire. Annie Leclerc proclame :

Inventer une parole de femme. Mais pas de femme comme il est dit dans la parole de l'homme ; car celle-là peut bien se fâcher, elle répète. Toute femme qui veut tenir un discours qui lui soit propre ne peut se dérober de cette urgence extraordinaire : inventer la femme. C'est une folie, j'en conviens. Mais c'est la seule raison qui me reste.⁵

Hélène Cixous publie *Le rire de la méduse*⁶ un an plus tard. Elle y parle, pour la première fois, de l'écriture féminine. L'autrice invite les femmes à s'écrire, à transcrire leurs sensations corporelles, leur jouissance, leurs émotions, « il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement »⁷. De cette manière, d'autres femmes pourraient s'écrier :

Moi aussi je déborde, mes désirs ont inventé de nouveaux désirs, mon corps connaît des chants inouïs, moi aussi je me suis tant de fois sentie pleine à exploser des torrents lumineux, de formes beaucoup plus belles que celles qui encadrées se vendent pour toute la galette qui pue. Et moi aussi je n'ai rien dit, je n'ai rien montré ; je n'ai pas ouvert la bouche, je n'ai pas re-peint ma moitié du monde. J'ai eu honte. J'ai eu peur et j'ai bouffé ma honte et ma peur. Je me disais : tu es folle !⁸

S'initier à l'écriture féminine, c'est sortir de la honte et emporter les autres femmes avec soi dans l'acceptation et la réappropriation de son corps. Cette écriture, bien que théorisée durant la deuxième vague féministe, connaissait déjà un préambule avec George Sand, Colette et Germaine de Staël comme l'exprime Béatrice Didier dans *L'écriture-femme*⁹. « Notre époque n'a pas inventé l'écriture féminine : elle a toujours existé – et même contre les modèles masculins : depuis Sappho et Héloïse. »¹⁰ Selon la chercheuse, l'écriture féminine a ceci de particulier qu'elle crève les yeux. « Qui lirait Colette sans nom d'auteur saurait tout de suite que cet auteur-là ne peut qu'être une femme. »¹¹ Si elle existe depuis Sappho, l'écriture féminine est d'autant plus présente aujourd'hui. Mais comment s'inscrit-elle dans les œuvres ? Ou, plus précisément, nous nous demandons : de quelle manière l'utilisation de l'écriture

³ LECLERC Annie, *Parole de femme*, Paris, Babel, 1974.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ CIXOUS Hélène *Le rire de la méduse. Et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁹ DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, 2^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1991 (Écriture).

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ *Ibidem*.

féminine favorise une mise en avant et une réappropriation du corps féminin dans les œuvres écrites par des autrices au XXI^e siècle ? Pour répondre à cette question, nous nous focaliserons sur trois textes : *La touche étoile*¹² (2006) de Benoîte Groult, *Le consentement*¹³ (2020) de Vanessa Springora et *Viendra le temps du feu*¹⁴ (2021) de Wendy Delorme (annexe 1¹⁵). Nous aborderons les raisons de ces choix plus tard.

Il est non négligeable, dans un premier temps, de poser les bases du féminisme d’hier et d’aujourd’hui ainsi que de questionner l’écriture féminine. Le chapitre I abordera les fondements du mouvement actuel porté par les femmes. Les luttes féministes de la troisième vague étant centrées sur le corps, c’est rapidement que nous rentrerons dans le vif du sujet. Un regard sociologique sera posé sur le corps féminin. Guidé par la pensée phénoménologique de Camille Froidevaux-Metterie et les théories de Lauren Bastide sur la sphère sociale, notre œil verra un corps féminin impacté par le #MeToo d’Alyssa Milano et la sortie de *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*¹⁶ de Mona Chollet à la fin des années 2010. L’art collaborant au progrès, nous verrons le lien étroit qu’entretiennent l’art et l’engagement avec, naturellement, un arrêt sur la littérature. Le chapitre se terminera sur une explication en profondeur des concepts d’écriture féminine et d’écriture-femme. *Entre corps et écriture* traitera de la pertinence à mêler les formes littéraires et un mouvement politique.

C’est à partir du chapitre II que nous rentrerons dans les analyses littéraires. Un dialogue s’ouvrira entre *Le consentement* de Vanessa Springora, *La touche étoile* de Benoîte Groult et *Viendra le temps du feu* de Wendy Delorme. *Écrire l’intime* s’immiscera au cœur de l’écriture. Nous explorerons la manière dont les autrices laissent une trace légère ou imposante, mais toujours présente, de leur vécu dans leurs récits. Un vécu qui leur est propre, mais qui est également marqué par les injonctions faites à toutes les femmes. Face à une absence identitaire, nous verrons comment les autrices tentent de la combler en faisant passer le corps féminin d’objet à sujet.

L’expérience féminine est incarnée. Camille Froidevaux-Metterie part de ce constat pour s’attaquer au socle même du patriarcat et renouveler les fondements théoriques du féminisme. Nous ne pouvons donc pas le nier, le corps féminin fait partie intégrante de l’expérience quotidienne d’une femme et les autrices se doivent de l’écrire pour, à travers un

¹² GROULT Benoîte, *La touche étoile*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.

¹³ SPRINGORA Vanessa, *Le Consentement*, Grasset & Fasquelle, 2020 (Le livre de poche).

¹⁴ DELORME Wendy, *Viendra le temps du feu*, Paris, Cambourakis, 2021.

¹⁵ Voir annexe 1 pour les résumés des œuvres et des notions biographiques sur les autrices.

¹⁶ CHOLLET Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

« je », faire résonner les voix plurielles des femmes. Le chapitre III se consacrera donc au corps même : son mouvement, sa jouissance et ses transformations. *Écrire la vie corporelle* oscille entre le désir homosexuel d'Ève dans *Viendra le temps du feu*, le dévoilement des non-dits et les descriptions sans détours.

C'est finalement dans le chapitre IV que nous rencontrerons une écriture féminine faite d'un espace-temps propre au féminin et d'un détachement du regard oppressant du patriarcat afin d'opter pour le *female gaze*. Dans *Le corps comme interface entre l'intérieur et l'extérieur*, plusieurs opinions se croiseront. Entre le temps cyclique de Béatrice Didier et la linéarité tragique avancée par Camille Froidevaux-Metterie, nous constaterons que l'écriture féminine du XXI^e siècle se fraie un chemin et trouve un temps qui lui est propre. L'espace sera, quant à lui, traité selon les théories de la féministe Hélène Cixous et du chercheur Roland Bourneuf. Nous y verrons le corps des héroïnes comme des foyers centraux autour desquelles rayonnent des espaces clos et ouverts. C'est, pour finir, du *female gaze* d'Iris Brey dont il sera question. Partant des injonctions faites aux femmes quant à leur physique et leur apparence, les autrices se doivent d'opter pour un regard bienveillant et sorti de l'érotisation systématique. Nous appliquerons donc les récentes recherches d'Iris Brey sur le regard féminin dans le milieu cinématographique à la littérature.

En nous attachant à penser la question de la représentation du corps dans la littérature, nous posons des mots et des concepts au sein du féminisme contemporain. Dans une démarche intersectionnelle, le terme « femme » englobe *toutes* les femmes. Ceci veut dire que sont incluses les femmes de sexe féminin de partout dans le monde et de toute orientation sexuelle, mais aussi les femmes transgenres et transsexuelles¹⁷. Nous aborderons le féminin. Pour cerner ce terme, nous l'opposons à la féminité, sur la base des affirmations de Camille Froidevaux-Metterie :

C'est parce que les femmes ne sont plus enfermées dans la féminité, cet idéal normatif associant dévouement maternel, disponibilité sexuelle et dépendance matérielle, que l'on peut commencer à penser le féminin que je définis comme un état historiquement et socialement construit du rapport des femmes au monde et aux autres qui passe par leur corps.¹⁸

Le féminin étant lié au corps, il sera question de corps féminin. Quand nous en parlerons dans les pages suivantes, ce sera en référence à une dimension simultanément existentielle et sociale

¹⁷ En précisions au femmes transgenres et transsexuelles : « Il y a en revanche d'autres personnes qui vivent l'expérience quotidienne d'être un corps féminin. Il s'agit d'abord des femmes trans qui, non seulement éprouvent rigoureusement les mêmes discriminations et agressions liées à leur corps féminin que les femmes cisgenres, mais qui les subissent de façon d'autant plus intense et douloureuse qu'elles ont choisi de faire une transition de genre. » dans FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Paris, Seuil, 2021 (La Couleur des idées), pp. 24-25.

¹⁸ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 14.

de la corporéité des femmes. « Pour être féminin, un corps n'a pas besoin de seins ni de règles, il n'a qu'à éprouver ce rapport si singulier au réel et à l'imaginaire qui passe nécessairement par le corps. »,¹⁹ nous dit la philosophe dans *Un corps à soi*.

Iris Brey ne manque pas de le rappeler dans *Le regard féminin* : il faut oser analyser les représentations des expériences féminines. Même si nous vivons dans une époque queer et fluide, l'expérience du corps féminin reste encore à définir. « Ne pas mettre de mots sur la représentation des expériences féminines, [...] c'est aussi une façon d'invisibiliser le point de vue d'une "minorité". [...] Nous assistons là à un mépris flagrant du féminin dans nos fictions, majoritairement écrites et réalisées par des hommes. »²⁰ En étudiant les textes de trois autrices du XXI^e siècle, nous contribuons à la mise en avant des minorités. De plus que les théories de Béatrice Didier sur l'écriture-femme se sont arrêtées bien avant le XXI^e siècle : « Nous n'avons pas voulu aborder des générations plus récentes où le choix nous semblait encore plus difficile à opérer. Peut-être plus tard... Le dossier de l'écriture féminine reste ouvert. »²¹. Nous saisissons donc cette ouverture pour la rédaction de ce mémoire.

Afin de cerner l'étendue et la complexité de l'écriture féminine, il fallait sélectionner des textes qui puissent se compléter comme se contredire. Premièrement, la lecture des trois récits permet de saisir au mieux la complexité de la vie corporelle d'une femme, marquée par des nœuds phénoménologiques, tout au long de sa vie. En effet, avec Vanessa Springora, nous verrons la difficulté d'avoir un corps de petite fille qui passe à celui d'une femme et en devient sexualisé. Wendy Delorme, elle, nous permettra d'être au plus proche de la vie d'une femme adulte qui devient maman. Finalement, c'est avec Benoîte Groult que nous rencontrerons le paradoxe du corps vieillissant. Deuxièmement, à la continuité des textes s'ajoutent leurs spécificités propres qui permettent d'élargir l'angle de vue des analyses.

Y a-t-il aussi une explication à l'importance des lesbiennes dans la création féminine ? Elles échappaient beaucoup plus facilement que d'autres à ce qui est un écueil majeur de l'écriture féminine : ne pas sentir vraiment son corps : le voir, et le voir avec les yeux, avec les mots de l'homme. Malgré tout son génie, comme George Sand a de la peine à inscrire son propre corps et le corps de Lélia dans son texte. Sapho parvenait plus spontanément : elle n'avait pas eu à subir des siècles de christianisme néo-platonicien.²²

Face à cette approche de Béatrice Didier, nous nous devons d'analyser l'œuvre d'une autrice lesbienne. *Viendra le temps du feu* de Wendy Delorme permettra de cerner au mieux cette particularité propre aux homosexuelles. Comme dit précédemment, le féminisme d'aujourd'hui

¹⁹ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi, Op. Cit.*, p. 22.

²⁰ BREY Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020 (Les Feux), pp. 13-14.

²¹ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 40.

²² *Ibid.*, p. 35.

est à penser en écho à celui d'hier. C'est pourquoi une importance est accordée à *La touche étoile*. Bien que le roman ait été écrit au XXI^e siècle, Benoîte Groult est connue pour être une féministe de la deuxième vague. Très présente dans les années 1970, elle fait de son roman un lieu de souvenirs de cette époque. Raisonnablement ensemble les mouvements dans ce mémoire, car, par l'autobiographie de Vanessa Springora, nous saisissons le tournant féministe qu'a été l'apparition du #MeToo.

Dans le domaine de l'écriture féminine, comme dans d'autres, il semble que la recherche ait déjà été poussée, notamment dans la revue *Sorcières*²³ : « Écritures de femmes ? Plus près du corps ? Trop ? Recherches fiévreuses ou réfléchies de notre identité, de notre différence. »²⁴ Mais, dans ce cas, en viendrait-on à une solution radicale où chaque sexe aurait son écriture ? Il en serait désolant que les écrits des femmes ne soient lus que par des lectrices, et appauvrissant que les femmes ne puissent plus lire les textes des hommes.

Il ne faudrait pas oublier que la ségrégation des sexes a été un système d'oppression, que le japonais a pratiqué, par exemple, aux origines, un double système d'écriture, de genres littéraires, différents pour l'homme et pour la femme, non pas tant pour affirmer une glorieuse spécificité que pour brider la création féminine.²⁵

La spécificité radicale serait donc une erreur. Par exemple, Proust, écrivain androgyne par excellence, vient s'imposer comme objection dans les théories de Béatrice Didier sur l'écriture-femme. Nous nous devons donc, dans ces recherches, de ne pas prendre les caractéristiques de l'écriture féminine comme figées, mais bien malléables par chaque autrice. Nous n'enfermons pas notre démarche dans un concept essentialisant, mais bien foisonnant et déstabilisant.

En donnant un cadre théorique à ces œuvres, nous mettrons en lumière un corps féminin écrit, mais aussi écrivain. C'est par les mots qu'à travers un corps, nous cernerons les corps et la réappropriation de ceux-ci.

²³ Créée en 1975 par Xavière Gauthier, la revue *Sorcières*, sous-titrée « Les femmes vivent », est publiée jusqu'en 1982. Le projet de la fondatrice était de donner un espace pour l'expression des femmes et libérer la parole. La revue est reconnue pour être littéraire, artistique et féministe.

²⁴ Sommaire du n°7 : *Écritures*. Cité dans DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 38.

²⁵ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 39.

CHAPITRE I : ENTRE CORPS ET ÉCRITURE

1. La pensée féministe du XXI^e siècle

1.1. De quel féminisme parle-t-on ?

Avant toute analyse littéraire, il n'est pas négligeable de situer les œuvres dans leur paysage social. Benoîte Groult, Vanessa Springora et Wendy Delorme sont toutes trois des autrices affirmées et reconnues comme féministes écrivant des œuvres inscrites dans le mouvement. C'est donc de féminisme dont il sera question.

Si nous prenons la définition du TLFi, nous pouvons lire ceci : « le féminisme est un mouvement social qui a pour objet l'émancipation de la femme, l'extension de ses droits en vue d'égaliser son statut avec celui de l'homme, en particulier dans le domaine juridique, politique, économique ; doctrine, idéologie correspondante. »²⁶. Il serait judicieux de retracer l'histoire du féminisme dans son entièreté afin de comprendre de manière approfondie les enjeux actuels. Mais un mémoire entier pourrait s'y consacrer et ce n'est pas le sujet de celui-ci. Ce travail ne rassemblera donc qu'une quantité restreinte d'informations, bien que pertinente et suffisante à la compréhension du sujet qui sera traité ici. Cependant, il est conseillé de lire des ouvrages fondateurs comme *Le deuxième sexe*²⁷ de Simone de Beauvoir ou *Sorcières. La puissance invaincue des femmes* de Mona Chollet pour avoir une connaissance approfondie du mouvement féministe.

Il y a toujours eu une présence de femmes qui revendiquent leurs droits. Comme le dit Titou Lecoq dans *Les grandes oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*²⁸, l'idée de la femme empêchée est un mythe. Lorsque l'on effectue des recherches, on découvre Sappho, grande poétesse de l'Antiquité, Olympe de Gouges avec sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*²⁹ lors de la Révolution française ou encore Catherine Bernard, illustre

²⁶ Définition de « féminisme » dans le Trésor de la Langue française informatisé (TLFi) [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?42;s=601682190;b=13;r=2;nat=;i=1> (page consultée le 10/03/2022)

²⁷ DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe, I & II*, Paris, Gallimard, 1949.

²⁸ TITIOU Lecoq, *Les Grande oubliées – Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*, Paris, L'Iconoclaste, 2021.

²⁹ Projet de texte législatif français exigeant la pleine assimilation légale, politique et sociale pour les femmes. Il a été rédigé le 5 septembre 1791 en se basant sur la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. Récente édition : GAULIER Emanuèle (dir.), *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

dramaturge du XVII^e tombée dans l'oubli à la suite des médisances de Voltaire. Mais c'est réellement à partir du XX^e siècle que le terme féminisme s'impose et que les femmes s'unissent pour l'obtention de leurs droits. Depuis, les vagues féministes, comme on les appelle, se succèdent. Ce terme « vague » renvoie à un mouvement social de masse. Sa première utilisation se trouve dans la déclaration de Kate Millet³⁰, militante américaine, qui affirme que la première vague du XX^e siècle a perdu de sa force dans les années 1930, mais a ressurgi comme une deuxième vague avec une force d'action au début des années 1960. En ce sens, des périodes comme 1930-1960 et 1980-2010 ne sont pas considérées comme telles. Cependant, il ne faut pas nier qu'il y avait des femmes, qu'elles soient au foyer, militantes politiques, juristes, philosophes ou écrivaines, qui réfléchissaient à leur émancipation durant tout ce temps. Prenons, par exemple, Virginia Woolf qui rédige son roman *Trois guinées*³¹ dans les années 1930.

La première vague féministe s'étend de la fin du XIX^e siècle au début de la Première Guerre mondiale. Elle a pour objectif l'obtention du droit de vote pour les femmes. Jusqu'ici, l'idée même que les femmes pouvaient avoir une opinion politique, indépendamment de leur mari, n'était pas émise. Pour appuyer leurs revendications, les suffragistes brandissent leur capacité maternelle. On constate que la Fédération des sociétés féministes fondée en 1891 présente la maternité comme la plus essentielle et la plus noble de toutes les fonctions sociales et réclame qu'elle soit honorée et rétribuée³². L'enfantement est perçu comme un véritable service au même titre que le service militaire. Bien qu'elle ne s'inscrive pas dans une vague à la publication du *Deuxième sexe*³³ en 1949, Simone de Beauvoir ne peut être omise de l'histoire du féminisme français. Par son œuvre majeure de la pensée, l'autrice apporte une contribution importante aux femmes entre les deux vagues. Les critiques de la gauche communiste à la droite catholique parlent d'un « manuel d'égoïsme érotique » qui diffuserait une « écœurante apologie de l'inversion sexuelle et de l'avortement »³⁴. Mais l'intensité du blâme illustre, selon Sylvie Chaperon, que le rôle historique du *Deuxième sexe* aura été de « faire advenir la parole là où régnait le silence. »³⁵ Quelques années après la Seconde Guerre mondiale, la philosophe porte

³⁰ «The first wave of feminism in the early twentieth century, wich lost much of its force with the achievement of women's right to vote, was reborn as a second wave of feminist action in the early 1960»

Pour plus d'informations : MILLET Kate, *La politique du mâle*, Paris, Stock, 1970.

³¹ WOOLF Virginia, *Trois guinées*, Paris, Editions 10/18, 2002. À travers une fiction épistolaire, l'autrice redessine un territoire d'action publique spécifiquement féminin et contre les valeurs sociales dominantes. Elle s'interroge sur la crise qui traverse l'Europe dans les années 1930.

³² Pour plus d'informations : COVA Anne, *Maternité et droits des femmes en France, XIX^e-XX^e siècles*, Pairs, Economica, 2004.

³³ DE BEAUVOIR Simone, *Op. Cit.*

³⁴ CHAPERON Sylvie, BARD Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 274.

³⁵ *Ibid.*, p. 280.

une réflexion sur la féminité. Les femmes seraient prises dans des attentes prédominantes, comme la maternité, par l'ensemble des forces sociales.³⁶ Du moins, c'est une des interprétations, quelque peu réductrice, faite par des féministes à la lecture du *Deuxième sexe*. Camille Froidevaux-Metterie invite son lecteur à retrouver Simone de Beauvoir dans *Un corps à soi* :

[La critique] efface notamment le volet phénoménologique d'une analyse qui, si elle décrit et dénonce effectivement les mécanismes historiques et sociaux par lesquels les femmes ont été astreintes à leurs fonctions sexuelle et maternelle, embrasse aussi les modalités incarnées et sexuées de l'émancipation sans les enfermer dans le registre des ressorts insupportables de la subordination féminine. Je voudrais montrer comment Simone de Beauvoir réussit à tenir ensemble la caractérisation du corps féminin comme lieu par excellence de la « souveraineté mâle » et sa redéfinition comme premier vecteur de l'émancipation.³⁷

Simone de Beauvoir soutient jusqu'en 1972 qu'elle n'est pas féministe, car elle estime qu'il ne faut pas dissocier la lutte pour l'émancipation et pour l'égalité des femmes et des hommes de la lutte générale pour une société socialiste. Il n'est alors pas étonnant que son livre n'exerce pas sa plus grande influence à sa parution. En effet, il a dû être diffusé aux États-Unis, où sa traduction est lue et devient une source d'inspiration, pour revenir en Europe au moment de la deuxième vague marquée Mai 68, de Woodstock et de Simone Veil. Au milieu des années 1960, la différence salariale moyenne entre hommes et femmes est de 40% en Europe.³⁸ Lorsque ces chiffres sont révélés au grand jour, les Européennes ne manquent pas de revendiquer leurs droits et réclament plus d'égalité. Dans la lignée de Simone de Beauvoir, et la relecture de son texte venue des États-Unis, les femmes désirent connaître leur « nature femme » et se libérer des carcans du patriarcat. Dans les rues, on entend des slogans pour le droit à l'avortement et la contraception. En d'autres termes, être maître de son propre corps.

On sait qu'il faut attendre 1965 pour que les femmes mariées puissent exercer une profession et ouvrir un compte bancaire sans l'autorisation de leur époux ; plus tardivement encore, ce n'est qu'au cours de l'année 1970 que la notion de « chef de famille » est supprimée du Code civil. Les lois favorables à la contraception (28 décembre 1967) et à l'avortement (loi du 17 janvier 1975, confirmée le 31 décembre 1979) feront quant à elles progresser les droits civiques par la reconnaissance du droit des femmes à disposer de leur corps. Le viol sera redéfini juridiquement par la loi du 23 décembre 1980 pour prévenir toute déqualification criminelle.³⁹

Au milieu des années 1960, le mouvement féministe redevient militant. De ce point de vue, la création du MLF (Mouvement de Libération des Femmes) fait de l'après-68 culturellement et politiquement une date importante. Portées par une certaine interprétation de Simone de

³⁶ Notons que des nuances doivent être apportées. Pour une compréhension approfondie des aléas des interprétations faites du *Deuxième sexe*, il est conseillé de lire le chapitre « Retrouver Simone de Beauvoir » dans FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, *Op. Cit.*

³⁷ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, *Op. Cit.*, p. 65.

³⁸ MAGDA Michielsens, *175 ans de femmes. Egalités et inégalités en Belgique 1830-2005*, Bruxelles, Conseil de l'Égalité des Chances entre Hommes et Femmes, 2005.

³⁹ REID Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II*, Paris, Gallimard, 2020, p. 297.

Beauvoir, les femmes s'enferment dans un féminisme de domination⁴⁰. Elles doivent être « comme des hommes », des entrepreneuses doublées de mères au foyer, des femmes de pouvoir dénuées de toute sensibilité. De ce fait, les thématiques corporelles comme les droits procréatifs et la libération sexuelle sont invisibilisées par d'autres préoccupations liées à la féminisation massive de la vie sociale et professionnelle. Nous le verrons prochainement, entre 1980 et 2010, la deuxième vague s'essouffle et le mouvement féministe, bien que toujours présent, se voit minimisé par des réflexions comme « l'égalité est déjà là ». Certes, de nombreuses lois attestent une égalité entre les sexes, mais, il n'en reste, qu'elle ne se limite pas à des textes juridiques.

Au cours des quatre décennies qui séparent les années 1970 de la relance, au début des années 2010, d'une dynamique de réappropriation par les femmes des dimensions incarnées de leur existence, les combats vont se diversifier et les théories se multiplier, toutes produisant une délégitimation paradoxale de la corporéité féminine.⁴¹

De ce fait, les féministes de la troisième vague mettent l'accent sur la sphère intime. Il est question de relations amoureuses, de charge mentale et de conscience de son corps. La philosophe Camille Froidevaux-Metterie décrit la troisième vague comme le tournant génital du féminisme dans *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*⁴². Cette « bataille de l'intime » tient son nom de l'attention accordée au corps féminin : les règles et l'endométriose, les violences gynécologiques et obstétricales, les organes génitaux et la sexualité, les violences sexistes et sexuelles. L'intérêt pour la sphère privée n'est en fait qu'une continuité de la deuxième vague. Nous pouvons notamment citer la réédition en 2020 du livre collaboratif *Notre corps, nous-mêmes*⁴³, version actualisée d'un ouvrage publié aux Etats-Unis en 1973 qui a marqué cette vague lors de sa traduction française en 1977. Selon Lauren Bastide, une des forces de la troisième vague se trouve dans les réseaux sociaux. Les femmes se chargent par elles-mêmes des recherches sur leur corps via un grand nombre de podcasts, comptes Instagram et YouTube qui lèvent les tabous sur cette sphère intime⁴⁴. Ayant une ligne directrice intersectionnelle⁴⁵, ce féminisme vise à renverser tous les systèmes d'oppression systémique qui s'entrecroisent avec le sexisme comme le validisme, le racisme, mais aussi la transphobie,

⁴⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi, Op. Cit.*, p. 64.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, Paris, Points, 2014.

⁴³ COLLECTIF, *Notre corps, nous-mêmes – Manuel féministe*, Marseille, Hors d'atteinte, 2020.

⁴⁴ *Quoi de meuf?* et *Le cœur sur la table* pour les podcasts, *Jouissance club* pour Instagram et *MyBetterSelf* pour YouTube

⁴⁵ « L'intersectionnalité est une méthodologie sociologique et féministe qui consiste à étudier les formes d'oppression dans leurs intersections. Ça part du principe qu'une personne peut subir à la fois le sexisme, le racisme, l'homophobie, le validisme, etc. » dans BASTIDE Lauren, *Présentes. Ville, médias, politique...Quelle place pour les femmes ?*, Paris, Allary Editions, 2020, p. 23.

la grossophobie et l'homophobie. Il n'est donc pas rare de lire des essais féministes qui revendiquent une lutte totale et inclusive. Par exemple, Lauren Bastide pose ces bases dès l'introduction de *Présentes* :

Ah oui, car nous nous apprêtons à avoir une conversation féministe *intersectionnelle*. [...] C'est aller manifester contre les violences policières qui s'exercent sur les hommes et les femmes noir·e·s et le faire au nom du féminisme. C'est trouver anormal qu'un débat télévisé sur l'ouverture de la loi autorisant la PMA (procréation médicalement assistée) aux couples de femmes se fasse sans lesbiennes sur le plateau et accepter qu'il s'agit là d'un problème féministe. [...] Et ces problèmes ne sont que quelques-unes des facettes d'un vaste système que, maintenant qu'on commence à se connaître un peu, je n'hésiterai pas plus longtemps à nommer : le patriarcat. *Breaking news* : le patriarcat est blanc, riche et hétérosexuel.⁴⁶

Ce féminisme intersectionnel est étroitement lié avec la notion de « sororité ». Employée pour la première fois en 1970 par la poétesse américaine Robin Morgan et ramenée par Chloé Delaume dans *Mes bien chères sœurs*⁴⁷, la « sororité » est le mot d'ordre de la troisième vague. Le TLFi la définit comme un « rapport de similitude, de solidarité qui unit les femmes en tant que partageant pareillement la condition féminine »⁴⁸.

Notre réflexion s'inscrira dans une optique de réappropriation du corps féminin et sera portée par le regard féministe de la troisième vague.

1.2. Un féminisme de France ...

Il est important de préciser que ces vagues et acquisitions de droits qui en découlent sont propres au monde occidental, parfois limitées à l'Europe ou même à la France. Le Canada, par exemple, est avant-gardiste en matière d'actions contre les violences conjugales alors que les mariages forcés des petites filles se perpétuent en Inde.

Pour ce mémoire, nous nous focaliserons sur une petite partie du globe : la France. C'est en France qu'émergent les grands noms de la pensée féministe (Simone de Beauvoir, Monique Wittig). C'est à Paris que se trouvent les grandes maisons d'édition (Gallimard, Cambourakis, Zones) qui laissent la place aux femmes de s'exprimer.

⁴⁶ BASTIDE Lauren, *Op. Cit.*, pp. 23-25.

⁴⁷ DELAUME Chloé, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Points, 2019.

⁴⁸ Définition de « sororité » dans le Trésor de la Langue française informatisé (TLFi) [en ligne] : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3910593045>; (page consultée le 03/04/2022)

1.3. ... au XXI^e siècle

Comme expliqué antérieurement, la troisième vague fait écho à la deuxième. Il en devient difficile de travailler sur cette dernière sans tenir compte de la précédente. Ça ne sera donc pas une réflexion hermétique, focalisée uniquement sur les fictions de la troisième vague, mais bien une analyse ouverte qui prend en compte les similitudes et divergences entre le XX^e et le XXI^e siècle. Le roman *La touche étoile* a été écrit par une grande militante de la deuxième vague. Publié en 2006, il a un statut d'entre-deux. *Le consentement* et *Viendra le temps du feu* font, eux, partie de la troisième vague, car publiés respectivement en 2018 et 2021. Wendy Delorme affirme que son œuvre est inspirée de *Guerillères*⁴⁹ de Monique Wittig, une fiction qui a marqué les esprits lors de sa sortie en 1969. Les ponts entre les deux vagues ne sont pas négligeables.

Nous nous plaçons donc dans un contexte actuel où la pensée et les réflexions ne cessent de progresser.

2. Un regard sociologique sur le corps féminin

« Si l'on devait condenser d'une formule l'objectif des luttes féministes depuis qu'elles existent, ce pourrait être : faire advenir un monde où les femmes ne soient plus définies par leur corps. »,⁵⁰ nous dit Camille Froidevaux-Metterie. Nous le verrons, au long de l'histoire, les femmes ont été considérées comme des êtres mineurs et dépendants au nom de la dimension irréductiblement incarnée de leur existence. C'est pourquoi les luttes actuelles consistent en une réappropriation du corps féminin. Les femmes ne souhaitent plus être définies comme étant un corps mais bien comme ayant un corps.

Des origines antiques jusque dans la modernité, les femmes n'étaient *que* des corps. La condition doublement objectivée et aliénée de la sexualité et la maternité a permis à l'organisation patriarcale du monde de s'enraciner et de se perpétuer. Comme vu plus tôt, il a fallu attendre les féministes des années 1970 pour venir l'ébranler et libérer les femmes du

⁴⁹ WITTIG Monique, *Les Guerillères*, Paris, Editions de Minuit, 1969.

⁵⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi, Op. Cit.*, p. 9.

carcan de leur corps procréateur. Afin de saisir au mieux cette définition immédiate de la femme par son corps, nous allons brièvement retracer l'historique de ce présupposé⁵¹.

Nous devons à Aristote d'en avoir posé les fondements conceptuels. Sa philosophie dessine un monde où les femmes assurent le renouvellement des générations et les hommes les occupations de l'esprit et la gestion des affaires communes. Avec l'arrivée du christianisme, les femmes sont considérées comme « d'éternelles pécheresses, incapables de s'élever au-dessus des contingences de la chair »⁵². Elles se retrouvent, de ce fait, soumises à l'impératif de moralité avec le foyer pour seul horizon. La Révolution française vient enraciner le système patriarcal avec la refondation « humaine » de la démocratie moderne. Les philosophes libéraux définissent une société civile au sein de laquelle les individus (hommes) peuvent librement poursuivre la recherche de leur bonheur. S'ensuivent les revendications des suffragettes pour le droit de vote. « Ce vote n'a rien à voir avec leur sexe, il est lié à leur occupation et leur position sociale »⁵³. Leur place de mère étant leur position sociale, elles font de la maternité la justification par excellence de leur légitimité à contribuer à la vie politique. Dans le « creux de la vague » féministe qui s'étend de 1940 à 1960, les femmes sont plus que jamais valorisées dans leur capacité maternelle. Les nécessités de la reconstruction du pays conjuguées au déficit démographique de la France d'après-guerre nourrissent une politique nataliste qui affiche la maternité comme un idéal dans les publicités. Fatiguées d'être réduites à des corps, les féministes post-deuxième vague effacent progressivement les sujets corporels au profit de nouveaux enjeux : le monde du travail ainsi que les questions de genre et queer. « Si les thématiques corporelles *féminines* sont appréhendées, c'est comme fond problématique, en ce qu'elles constituent des entraves à la libération des femmes. »⁵⁴ Les femmes se détachent de leur corps, mais celui-ci reste essentiel pour obtenir leur place dans la société. Comme si les droits et les places obtenus de haute lutte avaient été concédés pour peu que les femmes demeurent toujours des corps à disposition des hommes. Au début des années 2010, une nouvelle génération engage un processus d'approfondissement de la réappropriation de leur corps. Les féministes réactivent les combats contre le contrôle, la possession et l'exploitation du corps. La corporéité devient le sujet de prédilection des intellectuelles comme Camille Froidevaux-Metterie :

⁵¹ Pour plus d'informations : FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi, Op. Cit.*

⁵² FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi, Op. Cit.* p. 10.

⁵³ LORD Cecil, débat parlementaire du 19 juin 1917, cité par MONACELLI Martine, « Femmes et citoyenneté dans la Grande-Bretagne du XIXe siècle : reconnaissance de l'égalité ou différence des sexes ? », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 39, 2009, p. 137.

⁵⁴ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi, Op. Cit.*, p. 19.

Mon projet c'est de penser le corps des femmes en le dégageant de cette gangue d'aliénation pour en faire un vecteur privilégié de l'émancipation. Contre une certaine vulgate féministe qui considère que les sujets corporels ré-enferment les femmes dans leur "nature", je soutiens que nous sommes nos corps et devons les réinvestir comme pour les subjectiver et les arracher à leur séculaire objectivation.⁵⁵

Les fondements historiques étant placés, il nous faut poser un regard sur le corps féminin dans ses deux dimensions : intérieure et extérieure.

2.1. Les nœuds phénoménologiques

Arrêtons-nous d'abord sur la dimension interne du corps féminin. Le corps d'une femme vit divers changements tout au long de sa vie. C'est ce que nous explique Camille Froidevaux-Metterie avec sa notion de nœuds phénoménologiques.

Afin de comprendre au mieux cette notion, il faut s'arrêter sur la philosophie phénoménologique. Maurice Merleau-Ponty la présente ainsi : « [c'est] une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur "facticité" »⁵⁶. La phénoménologie décrit donc notre expérience telle qu'elle est et demande à percevoir les choses et autrui sans préconception. Cette philosophie s'intéresse donc à l'expérience vécue, incarnée d'un corps qui habite l'espace et le temps.

Camille Froidevaux-Metterie nuance ces propos en posant un regard féministe, qui se détache du corps universel et générique de Merleau-Ponty. Elle propose de rendre compte de l'expérience du féminin. Une expérience marquée par divers nœuds phénoménologiques.

[La philosophe] interroge la temporalité féminine pour montrer qu'elle n'est pas cyclique, mais bien tragiquement linéaire, scandée par une série d'événements [nœuds phénoménologiques] simultanément physiques, existentiels et politiques (les règles, la grossesse, la ménopause, pour ne citer que les plus évidents), des événements qui affectent non seulement son rapport à elle-même et à son corps, mais qui modifient aussi profondément sa place dans le monde.⁵⁷

⁵⁵ Propos recueillis par Séverine Pierron pour le Centre Pompidou. [en ligne] <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/la-bataille-de-lintime-par-la-philosophe-camille-froidevaux-metterie> (page consultée le 03/04/2022)

⁵⁶ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 343.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

2.2. Le corps dans l'espace public

Dans sa dimension externe, le corps s'inscrit dans la sphère sociale. Cette sphère sociale est composée de l'espace public contenant lui-même des sous-catégories⁵⁸ : la ville, les médias et la politique.

En inscrivant le corps dans l'espace, portons notre regard sur la ville. Elle comprend la rue, les places, les squares, les parcs, les bancs publics et les moyens de transport : tous ces lieux physiques que l'on appelle communément « la voie publique ». En France, il n'y a pas de différence genrée dans le droit à circuler. En théorie, les femmes sont aussi libres que les hommes de se déplacer dans la ville à toute heure du jour et de la nuit. Mais Lauren Bastide nous rappelle que 81% des femmes subissent du harcèlement de rue dans leur vie⁵⁹, considéré comme une atteinte fondamentale aux droits des femmes à circuler librement dans l'espace public. Cela démontre qu'une femme est plutôt perçue comme un corps qu'un individu lorsqu'elle est sur la « voie publique ». Ce qui amène la gent féminine à éviter de prendre place sur cette voie. De ce fait, « face à un homme, c'est toujours la femme qui s'écarte »⁶⁰.

Cela s'explique notamment par la division sphère privée/sphère publique. « Quand elles marchent dans la rue, les femmes sont supposées être en train de rentrer chez elle. C'est à la sphère privée qu'elles appartiennent, leur présence dans la sphère publique étant envisagée comme transitoire »⁶¹. En effet, une croyance, qui trouve ses racines dans le basculement dans le capitalisme⁶², insinue que la sphère publique est le lieu de présence des hommes et que la sphère privée se compose du foyer gardé par les femmes.

Les questions qui abordent corps féminin traversent les époques, que ça soit dans sa dimension interne ou externe, mais c'est bien à la troisième vague féministe que nous devons le mouvement de réappropriation corporelle.

⁵⁸ BASTIDE Lauren, *Op. Cit.*, p. 24.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

⁶² Pour Silvia Federici, le basculement dans le capitalisme et la concentration des moyens de production ont fini par renvoyer les femmes à la sphère privée. « Le corps a été pour la femme dans la société capitaliste ce que l'usine a été pour les travailleurs salariés : le terrain originel de leur exploitation et de leur résistance, lorsque le corps féminin a été exproprié par l'État et les hommes et contraint de fonctionner comme moyen de reproduction et de l'accumulation du travail ». FEDERICI Silvia, *Caliban et la Sorcière*, Paris, Entremonde, 2014. Citée dans BASTIDE Lauren, *Op. Cit.*, p. 44.

3. Le corps au cœur de la troisième vague

Nous prendrons deux moments clés qui marquent le tournant féministe de la troisième vague :

- Le mouvement #MeToo qui a explosé en 2017 sur les réseaux sociaux.
- La parution de *Sorcières. La puissance invaincue des femmes* de Mona Chollet en 2018.

3.1. Entre nature et culture

Dans les différents courants de pensée philosophique et sociologique, un même prisme interprétatif se dégage qui articule les options essentialistes et universalistes, deux approches saisissant les femmes de l'extérieur d'elles-mêmes. Il est considéré que les femmes sont déterminées soit par la nature (le destin maternel), soit par la culture (l'enfermement genré). Voulant se libérer de cette nature et de cette culture, les féministes⁶³ ont ouvert la voie à une forme de discrédit des thèmes corporels.

Les femmes n'ayant été pendant des siècles, *que* des corps, il fallait les affranchir de ce carcan pour leur permettre de devenir des individus de droits comme les autres. [...] Le féminisme a ainsi produit une révolution décisive, permettant la disqualification de l'argument biologico-fonctionnaliste qui, de façon séculaire, entretenait la subordination des femmes et la domination des hommes⁶⁴.

Néanmoins, s'identifier à un mouvement qui demandait aux femmes de faire *comme si* elles n'avaient pas de corps devenait difficile. Pour cause, des pans entiers de leur vie étaient déconsidérés (comme la maternité, la sexualité et l'apparence), quand ce n'est pas définitivement assimilés à l'ordre patriarcal des choses. C'est ce qui éclaire, selon Camille Froidevaux-Metterie, l'irruption sidérante des revendications corporelles à partir du tournant de l'année 2015.

La deuxième moitié de la décennie marque un changement de point de vue sur la corporéité. La troisième vague fait son apparition et celle-ci met le corps sur le devant de la scène. *ladypithair*, compte Instagram créé en décembre 2013, montre des femmes soulevant

⁶³ Nous parlons ici des intellectuelles françaises des années 1980 qui ont produit une synthèse féconde entre la philosophie beauvoirienne, l'universalisme égalitariste, le matérialisme lesbien et les études de genre, qui a montré que le corps était le lieu par excellence de la domination patriarcale. Pour plus d'informations : FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, *Op. Cit.*, p. 15.

⁶⁴ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, *Op. Cit.*, p. 15.

fièrement leurs bras et montrant leurs aisselles pilleuses. En 2018, le mouvement #bodypositive, qui a pour but de montrer des corps non normés, devient l'un des plus populaires sur les réseaux sociaux. Au-delà de la valorisation de la pilosité et des corps en dehors des normes, c'est le plaisir féminin qui trouve sa place dans les thèmes abordés. Toujours en 2018, Jüne Plã crée le compte Instagram *Jouissance club* qui déconstruit les stéréotypes afin d'aborder la sexualité de façon bienveillante et décomplexée. Marabout, qui a édité le livre éponyme au compte de Jüne Plã parle d'un « manuel d'éducation sexuelle promouvant le plaisir accessible à tous, femme, homme, non-binaire, hétéro, homo, bi, etc. »⁶⁵.

Toutes ces représentations montrent une volonté de détachement des carcans dans lesquels les femmes ont été enfermées.

3.2. Le mouvement #MeToo

Lancé d'abord en France avec #balancetonporc par la journaliste Sandra Muller le 13 octobre 2017, le mouvement est popularisé par l'actrice américaine Alyssa Milano deux jours plus tard dans sa version anglophone. À la suite du hashtag, de nombreuses femmes prennent la parole sur les réseaux sociaux. Elles y dénoncent les agressions, attouchements sexuels et viols qu'elles ont subis. Des noms de grands producteurs comme celui d'Harvey Weinstein sont sortis du silence et conduisent certains agresseurs à faire l'objet de poursuites judiciaires. Le tweet d'Alyssa Milano⁶⁶ a donné un retentissement international au mouvement, mais le hashtag avait été créé des années auparavant par une militante afro-américaine, Tarana Burke, invisibilisée par les médias.

Avec #MeToo, les femmes s'expriment dans un temps commun alors que l'espace est démultiplié. Elles disent « je » en même temps, et ce, partout dans le monde, car le hashtag s'étend à tous les continents. Les militantes sont dans les rues lors des manifestations, mais les revendications résonnent en permanence sur Internet. Les réseaux sociaux sont alors perçus comme une extension moderne de ce qu'on appelle « l'espace public ». Tout le monde y a accès ; victimes comme agresseurs. Il devient de plus en plus difficile d'ignorer le mouvement sur Facebook, Instagram ou Twitter.

⁶⁵ JÜNE PLÃ, *Jouissance club. Une cartographie du plaisir*, Paris, Marabout, 2019.

⁶⁶ « Suggested by a friend: if all the women who have been sexually harassed or assaulted wrote “me too” as a status, we might give people a sense of the magnitude of the problem. » Tweet publié par Alyssa Milano le 15 octobre 2017 sur son compte.

L'émergence de #MeToo n'est pas un hasard. Dans les années précédant l'explosion du mouvement, de nombreux lieux où les femmes pouvaient s'exprimer sereinement s'étaient multipliés partout sur Internet : des podcasts, des comptes Instagram, des Trumbl, des newsletters. Citons la pionnière des newsletters, *Les Glorieuses*, lancée en 2015 par l'économiste Rebecca Amsellem, mais aussi *What's Good Newsletter*, créée par Jennifer Padjemi et Mélody Thomas, ou encore *Women who do stuff*, newsletter collaborative qui met en avant le travail des femmes⁶⁷.

Tous ces témoignages, de célébrités ou non, ont permis de mettre en lumière un « constat sidérant »⁶⁸ : toutes les femmes sont concernées par les violences sexuelles. Et ce peu importe leur classe sociale.

Cependant, le mouvement n'a pas mis tout le monde d'accord au premier abord. Voulons-nous vraiment vivre dans un monde où les hommes n'osent plus mettre des mains aux fesses des femmes ? Cette inquiétude de quelques intellectuelles françaises, dont Catherine Millet, Catherine Deneuve et Catherine Robbe-Grillet, les a poussées à écrire une tribune défendant la « liberté d'importuner »⁶⁹ pour les hommes. Un extrait :

En tant que femmes, nous ne nous reconnaissons pas dans ce féminisme qui, au-delà de la dénonciation des abus de pouvoir, prend le visage d'une haine des hommes et de la sexualité. Nous pensons que la liberté de dire non à une proposition sexuelle ne va pas sans la liberté d'importuner. Et nous considérons qu'il faut savoir répondre à cette liberté d'importuner autrement qu'en s'enfermant dans un rôle de proie.⁷⁰

Il n'en reste que ce n'est pas l'avis général et que le mouvement a pris de plus en plus d'ampleur au fil des années. Il a été essentiel dans la libération de la parole mais surtout dans l'écoute. Les victimes se sentent libres de s'exprimer et ont trouvé, dans les réseaux sociaux, un lieu où se faire entendre. La solidarité entre femmes se voit ainsi renforcée.

3.3. La figure de la sorcière

« La sorcière incarne la femme affranchie de toutes les dominations, de toutes les limitations ; elle est un idéal vers lequel tendre, elle montre la voie. »⁷¹

Non directement, mais inmanquablement liée au corps, la figure de la sorcière symbolise la libération et l'autonomisation des femmes de la troisième vague. « Qu'elles vendent des grimoires sur Etsy, postent des photos de leur autel orné de cristaux sur Instagram ou se rassemblent pour jeter des sorts à Donald Trump, les sorcières sont partout. »⁷² Et ce,

⁶⁷ BASTIDE Lauren, *Op. Cit.*, p. 19.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹ « Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », dans *Le Monde*, 9 janvier 2018.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ CHOLLET Mona, *Op. Cit.*, p. 11.

⁷² *Ibid.*, résumé.

davantage que leurs aînées des années 1970. Les féministes actuelles sont « hantées »⁷³ par cette figure nous dit le résumé de *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*.

Indissociable de la lutte pour les droits des femmes, la sorcière était discrètement présente aux prémices du mouvement féministe. La première à exhumer l’histoire des sorcières et à se revendiquer comme telle est l’Américaine Matilda Joslyn Gage (1826-1898) qui militait pour le droit de vote. Dans *Femmes, Église et État*, en 1893, elle porte un regard féministe sur la chasse aux sorcières : « Quand, au lieu de “sorcières”, on choisit de lire “femmes”, on gagne une meilleure compréhension des cruautés infligées par l’Église à cette portion de l’humanité. »⁷⁴

Dans les années 1970, la sorcière est reprise par les intellectuelles. La revue *Sorcières*, sous-titrée *Les femmes vivent*, publiée à Paris entre 1976 et 1981, est sous la direction de Xavière Gauthier accompagnée de ses collaboratrices Hélène Cixous, Marguerite Duras, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Nancy Huston ou encore Annie Leclerc. Nous retenons également Anne Sylvestre qui chante *Une sorcière comme les autres*⁷⁵ en 1975. Extrait de son répertoire féministe.

En 2015, Isabelle Cambourakis baptise « Sorcières » la collection féministe et anticapitaliste de la maison d’édition familiale.

La collection « Sorcières » souhaite demain comme hier participer à la diffusion des luttes contre le monde des puissants, des dispositifs de contrôle, des violences policières, institutionnelles, des oppressions systémiques, elle repose sur l’idée que les luttes féministes ne peuvent être closes sur elles-mêmes, en circuit fermé, qu’elles ne doivent pas s’arranger ni accompagner ou pire, servir le capitalisme, le racisme et l’exploitation de la planète.⁷⁶

Trois ans plus tard, Mona Chollet publie *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*. Énorme succès de librairie, ce livre amène de nombreuses femmes à se questionner et devient fondateur de la troisième vague. La journaliste retrace l’histoire de la Renaissance, période des grands « massacres »⁷⁷ tout en faisant des ponts avec la situation actuelle des femmes. « Si elles [les chasses aux sorcières] n’avaient pas eu lieu, nous vivrions probablement dans des sociétés très différentes. »⁷⁸. Mona Chollet y parle de la femme indépendante – puisque les veuves et célibataires furent particulièrement visées ; la femme sans enfant – puisque l’époque des

⁷³ CHOLLET Mona, *Op. Cit.*, résumé.

⁷⁴ GAGE Matilda Joslyn, *Woman, Church and State. The Original Exposé of Male Against the Female Sex*, 1893. Citée par CHOLLET Mona, *Op. Cit.*, p. 24.

⁷⁵ SYLVESTRE Anne, *Une sorcière comme les autres*, 1975.

⁷⁶ Catalogue éditorial de la collection.

⁷⁷ CHOLLET Mona, *Op. Cit.*, p. 14.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

chasses a marqué la fin de la tolérance pour celles qui prétendaient contrôler leur fécondité ; et la femme âgée – devenue et restée depuis, un objet d'horreur. Comme autrefois, certains hommes sont obsédés par cette figure de la sorcière. « Le féminisme encourage les femmes à quitter leurs maris, à tuer leurs enfants, à pratiquer la sorcellerie, à détruire le capitalisme et à devenir lesbiennes », ⁷⁹ tonnait l'américain Pat Robertson en 1992. L'autrice considère cette période meurtrière de l'histoire⁸⁰ comme étant le syndrome du patriarcat. C'est pourquoi les féministes clament leur force en se qualifiant de sorcières. En 1970, les Italiennes crient leur slogan « Tremblez, tremblez, les sorcières sont revenues ! »⁸¹. En s'emparant de l'histoire des femmes accusées de sorcellerie, les féministes occidentales ont, à la fois, perpétué leur subversion et revendiqué, par défi, la puissance terrifiante que leur prêtaient les juges.

Cette figure emblématique nous intéresse, car elle symbolise une libération du corps féminin. En effet, la sorcière est souvent représentée comme indépendante et célibataire. La maternité n'est plus une obligation et il devient admis pour les femmes de se réaliser sans procréer. De plus, les femmes âgées sont célébrées pour leur savoir. L'imaginaire de la sorcellerie est aussi un lieu de reconnexion à soi et à son corps. Les pratiques de danse intuitive, guérison médicinale ou encore d'automassage sont directement liées au corps. La guérison de celui-ci après avoir subi de nombreuses pratiques dites « féminines » comme les épilations, les régimes, les vêtements trop serrés ou encore le port de talons, endurées dans l'unique but de correspondre aux critères du patriarcat. Mais aussi la guérison des souffrances vécues par leurs ancêtres « sorcières ». Car « avoir un corps de femme pouvait suffire à faire de vous une suspecte »⁸². Celles violées, celles torturées, celles brûlées. Les « sorcières » actuelles célèbrent ces corps meurtris et font de leur propre corps des lieux de guérison.

À la fin de son introduction, Mona Chollet fait un lien direct entre l'art et la sorcellerie. Selon l'auteur Alan Moore, manipuler les mots pour faire bouger les consciences relève de la magie.

⁷⁹ Cité par CHOLLET Mona, *Op. Cit.*, p. 26.

⁸⁰ Durant trois siècles, ce sont plusieurs dizaines de milliers de femmes qui ont été accusées, emprisonnées ou exécutées sur le bûcher en Europe. « Dans les procès, elles ont représenté en moyenne 80% des accusés et 85% des condamnés. [...] Des lignées entières furent éliminées. [...] Toute tête féminine qui dépassait pouvait susciter des vocations de chasseur de sorcières. » L'erreur est souvent faite d'imaginer ces chasses aux sorcières durant le Moyen-Age, mais ce n'est pas le cas. Elles commencent en 1400, prennent ensuite de l'ampleur vers 1560 et les dernières exécutions auront lieu au XVIII^e siècle. « On met souvent les persécutions sur le compte d'un fanatisme religieux incarné par des inquisiteurs pervers. Or l'Inquisition, avant tout préoccupée des hérétiques, a très peu pourchassé les sorcières ; l'écrasante majorité des condamnations ont été le fait des cours civiles. » Pour plus d'informations : CHOLLET Mona, *Op. Cit.*

⁸¹ « Tremate, tremate, le streghe son tornate ! » Cité par CHOLLET Mona, *Op. Cit.*, p. 26.

⁸² CHOLLET Mona, *Op. Cit.*, p. 18.

Dans un documentaire qui lui était consacré, l'auteur de bande dessinée Alan Moore (*V comme Vendetta*) disait : « Je crois que la magie est de l'art, et que l'art est littéralement de la magie. L'art, comme la magie, consiste à manipuler les symboles, les mots ou les images pour produire des changements dans la conscience. En fait, jeter un sort, c'est simplement dire, manipuler les mots, pour changer la conscience des gens, et c'est pourquoi je crois qu'un artiste ou un écrivain est ce qu'il y a de plus proche, dans le monde contemporain, d'un chaman. » Aller débusquer, dans les strates d'images et des discours accumulés, ce que nous prenons pour des vérités immuables, mettre en évidence le caractère arbitraire et contingent des représentations qui nous emprisonnent à notre insu et leur substituer d'autres, qui nous permettent d'exister pleinement et nous enveloppent d'approbation : voilà une forme de sorcellerie à laquelle je serais heureuse de m'exercer jusqu'à la fin de mes jours.⁸³

Avec ce point de vue, voyons comment les autrices usent de la magie pour bousculer les codes instaurés par le patriarcat.

4. Le pouvoir de l'écriture

L'art, perçu comme une forme de sorcellerie par Alan Moore, est essentiel et un fondement de la pensée féministe.

4.1. Art et engagement féministe

« L'art est une arme. »⁸⁴ Ce slogan communiste des années 1930 est bien représentatif de la capacité de l'art à impacter les idéaux politiques et sociétaux. Qu'il relève de la peinture (*Guernica* de Picasso⁸⁵), d'un opéra (*La muette de portici* du musicien Auber⁸⁶) ou d'un article journalistique (*J'accuse... !* de Zola⁸⁷), l'art peut marquer son temps et avoir un engagement politique affirmé. Le féminisme ne manque pas à l'appel. Penser que le génie créatif est un trait masculin est une erreur selon Lauren Bastide. L'élan créatif est parfaitement partagé entre les genres, mais la présence des femmes s'amenuise par un processus inextricable où se mêlent

⁸³ CHOLLET Mona, *Op. Cit.*, p. 41.

⁸⁴ CLAUSEN Jan, *Je transporte des explosifs on les appelle des mots*, Paris, Editions Cambourakis, 2019, p. 42.

⁸⁵ Réalisée en 1937, c'est une dénonciation engagée du bombardement de Guernica ordonné par les nationalistes espagnols et exécuté par les troupes allemandes nazies et fascistes italiennes en 1937. Notons que nous faisons référence ici à un peintre connu pour son art mais également pour son comportement sexiste. Guernica reste une référence marquante de l'art engagé (c'est pourquoi nous le citons) mais il est important de garder ses distances. Pour cela, nous recommandons l'écoute du podcast *Vénus s'épilait-elle la chatte ? BEAUZAC Julie, Vénus s'épilait-elle la chatte ? : épisode Picasso, séparer l'homme de l'artiste*, diffusé sur Spotify, mai 2021, 78 minutes.

⁸⁶ Le 25 août 1830, le théâtre de la Monnaie donne une représentation de l'opéra alors que la Belgique n'est encore qu'une province des Pays-Bas. L'opéra raconte la révolte des habitants de Naples face à leurs occupants. Le refrain « Amour sacré de la patrie, rends-nous l'audace et la fierté » devient le chant de la révolte qui mène à l'indépendance de la Belgique la même année.

⁸⁷ En 1898, l'auteur naturaliste publie un article sous la forme d'une lettre ouverte au président de la République française. Il y défend Alfred Dreyfus, un officier français d'origine alsacienne et de confession juive qui est accusé à tort d'avoir livré des documents à l'Allemagne et condamné à l'emprisonnement à perpétuité et expédié sur l'île du Diable, en Guyane française.

l'invisibilisation, la charge domestique, les barrières économiques, l'entre-soi masculin, la culture du viol et les stéréotypes. « Si les femmes représentent 60% des étudiantes des écoles d'art, elles ne constituent que 20% des artistes programmées et exposées, et seulement 10% des artistes récompensées par un prix. »⁸⁸

Cependant, les femmes artistes sont indispensables au mouvement féministe, comme l'exprime Judy Grahn dans l'introduction de *True to life adventure stories* :

L'art, à mon sens, est comme un panier, et un panier est utile [...]. L'art des femmes, l'écriture féministe, a une définition que j'ai utilisée dans cette anthologie : elle doit être utile aux femmes et doit agir pour notre intérêt. Elle ne doit pas agir à nous diviser encore plus, elle ne doit pas propager parmi nous des mensonges à notre sujet, elle ne doit pas donner de fausses informations qui tombent en morceaux dès que les personnes essaient de s'en servir.⁸⁹

Comme le dit l'auteurice, l'art des femmes n'est pas là pour les diviser, mais les souder. Les réunir autour de sujets qui les impliquent, propager la vérité sur leur quotidien, leur corps, leur vie sexuelle, etc. En tant que femme, l'artiste a le pouvoir de l'authenticité sur ce qui la concerne directement. Elle a la possibilité de créer des personnages auxquels la gent féminine peut s'identifier.

Prenons l'exemple du cinéma. En 2019, le film *Portrait de la jeune fille en feu* de la réalisatrice française Céline Sciamma est une « grosse claque féministe »⁹⁰ pour Lauren Bastide. Une histoire d'amour lesbienne avec un regard inédit sur le désir et l'amour y est contée. À la suite de sa sortie, de nombreuses homosexuelles ont ajouté les émojis « tableau » et « feu » à leur biographie sur les réseaux sociaux pour se réclamer de la #PortraitNation⁹¹. Les images que le cinéma projette ont la force de conditionner nos façons de voir, penser et désirer. Le cinéma a « le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, de promouvoir et d'implanter des représentations du genre »⁹². Avec son film, Céline Sciamma donne une représentation divergente de celle portée par la plupart des cinéastes : une femme jeune, blanche, mince, hétérosexuelle, valide et habillée de façon à ce que sa peau apparaisse. Avec ce « regard féminin », elle propose un pendant au *male gaze* (regard masculin). Théorisé en 1975 par la critique britannique Laura Mulvey, le *male gaze* désigne la façon masculine de filmer qui objectivise le corps des femmes. Notons que ce sont des tendances, l'entièreté des films réalisés par des hommes ne porte pas un regard prédateur et toutes les femmes ne filment pas sans érotiser. Néanmoins, une corrélation existe entre le genre de la

⁸⁸ BASTIDE Lauren, *Op. Cit.*, p. 215.

⁸⁹ JUDY Grahn, *True to Life Adventure Stories*, Crossing Press, 1981. Cité dans CLAUSEN Jan, *Op. Cit.*, p. 43.

⁹⁰ CLAUSEN Jan, *Op. Cit.*, p. 202.

⁹¹ Identification au mouvement LGBTQIAP+.

⁹² CLAUSEN Jan, *Op. Cit.*, p. 204.

personne qui écrit un film et la qualité des représentations des femmes dans ce film. Elle peut être calculée par le test d'Alison Bechdel qui repose sur trois critères : la présence d'au moins deux femmes qui ont un nom et un prénom, qu'elles parlent ensemble et que leur conversation soit sans rapport avec un homme.

Parmi 4 000 films écrits entre 1995 et 2005, 53% échouent au test quand ils n'ont été écrits que par des hommes, 38% échouent au test quand il y a au moins une femme dans l'équipe de scénaristes. La totalité des films écrits uniquement par des femmes passe le test avec succès.⁹³

Les enjeux féministes dans le cinéma sont énormes, et ils ne se limitent pas au septième art. Toute forme artistique a le pouvoir de changer les représentations. Nous verrons dans le chapitre IV comment le *female gaze* apparaît dans les œuvres littéraires et de quelle manière les femmes peuvent reprendre possession de leur corps en posant un regard différent.

4.2. Un focus littéraire

Victor Hugo le dit dans son *William Shakespeare* : « L'histoire entière constate la collaboration de l'art au progrès »⁹⁴.

4.2.1. De la poésie américaine de 1970...

« Tout travail de recherche sérieux sur le développement du féminisme contemporain doit prendre en compte le rôle catalyseur des poétesses et de la poésie, et qu'il y a du sens à dire que ce sont les poétesses qui ont rendu le mouvement possible. »,⁹⁵ note Jan Clausen. Nous nous devons donc de nous arrêter sur la poésie post-soixante-huitarde des États-Unis, pilier de la littérature dite féministe.

À cette époque, l'intérêt des intellectuelles féministes pour la poésie a pris deux formes. D'un côté, la lecture intensive de la poésie écrite par des femmes. De Sapho à Sylvia Plath, les poétesses sont mises en avant dans des anthologies. De l'autre, un déferlement de poésie nouvelle diffusée dans les pages des petits périodiques « underground », des brochures ou des lectures ouvertes. Parmi cette nouvelle génération, on retrouve Susan Saxe, l'afroféministe Bell Hooks et Dorothy Allison. Dans les deux cas, « Je suis une femme » est au centre du poème. La colère y est omniprésente, car l'accent est fréquemment mis sur les circonstances de

⁹³ BASTIDE Lauren, *Op. Cit.*, p. 206.

⁹⁴ Cité dans REID Martine, *Op. Cit.*, p. 447.

⁹⁵ CLAUSEN Jan, *Op. Cit.*, p. 17.

l'oppression des femmes par le patriarcat, comme le note Adrienne Rich dans *When we dead awaken : Writing as re-vision*⁹⁶.

4.2.2. ... aux écrits féministes français

Sur le continent européen, et principalement en France, ce sont les romancières plus que les poétesses qui se font entendre. Que ce soit Colette, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Violette Leduc, Annie Ernaux ou encore Isabelle Sorente. Toutes les romancières ne font pas de la littérature un art de la transgression. Même si elles ne sont pas féministes, ou refusent de se définir comme telles, leurs textes, eux, marquent les esprits du mouvement. Ne serait-ce que pour la force des autrices de s'être imposées dans un monde littéraire d'abord peu décidé à les accueillir, ensuite rarement fait à leur mesure.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, une place se crée pour les femmes dans le monde littéraire avec l'obtention du prix Goncourt par Elsa Triolet, une résistante française d'origine russe. Entre 1940 et 1980, il est compté le double de romancières (en excluant les autrices féministes des années 1960-1970 qui furent nombreuses) que durant la première moitié du siècle. Cette deuxième génération connaît de grands noms : Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar (qui obtient une place à l'Académie française en 1980), Violette Leduc, Simone de Beauvoir et Marguerite Duras.

Dans les années 1970, les écrits deviennent plus engagés. De nombreux partis non mixtes voient le jour, constituant davantage des nébuleuses qu'un mouvement organisé. S'y retrouvent de nombreuses écrivaines qui fournissent une arme discursive pour les actions d'éclat médiatique. Monique Wittig et Christiane Rochefort, par exemple, ont rédigé un certain nombre de chants et de tracts engagés. La deuxième vague, c'est aussi la redécouverte de romancières phares comme Virginia Woolf. Publié en 1929, c'est en 1973 que son essai *Une chambre à soi* retentit. Les intellectuelles s'interrogent sur leur foyer, le temps et l'espace dont elles disposent pour écrire et s'instruire. Dans *La création étouffée*⁹⁷, Suzanne Horer et Jeanne Socquet mentionnent l'absence de féminisation de métiers intellectuels comme « auteur, compositeur, sculpteur, peintre, écrivain, chercheur ». C'est également à ce moment-là les éditions Des Femmes et la librairie éponyme apparaissent. Ces éditions souhaitent opposer « la parole des

⁹⁶ RICH Adrienne, « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision » (1971), dans *On Lies, Secrets, and Silence*, Norton, 1979, pp. 48-49. Cité dans CLAUSEN Jan, *Op. Cit.*, p. 17.

⁹⁷ SOCQUET Jeanne, HORER Suzanne, *La création étouffée*, Paris, Horay, 1973.

femmes » aux « discours des hommes » qui incarnent un Occident capitaliste, rationnel et industriel.

Actuellement, les journalistes sont très présentes et publient de nombreux essais. Victoire Tuaillon, Lauren Bastide et Mona Chollet sont désormais de grands noms français du mouvement. Mais les romancières que sont Annie Ernaux, Isabelle Sorente et Wendy Delorme marquent également les esprits.

4.3. L'écriture comme force

Souvent ramenées à la sphère privée, les femmes d'autrefois n'étaient que très peu en contact avec le monde extérieur à leur foyer. De ce fait, peut-être ne ressentent-elles pas de la même façon la vie et le temps que les hommes. Peut-être ne considèrent-elles pas comme vraiment important ce qui importe à la gent masculine : la gloire, la guerre, la puissance⁹⁸. Les autrices sont alors portées à écrire sur ce qu'elles ressentent, leurs émotions.

Au début du XX^e siècle, les spécificités des romans dits « féminins » sont interrogées. Les membres des institutions littéraires en viennent à qualifier la littérature féminine comme relevant du manque et de l'excès (manque de logique, de clarté et d'objectivité). Les autrices sont dépréciées par leurs homologues masculins et peinent à s'imposer dans la sphère littéraire. Un paradoxe s'impose à elles : « à l'appel de l'innovation et de la nouveauté qu'exige cet acte quasi révolutionnaire d'écrire, vécu comme la tentation d'une expression autonome, s'oppose celui d'être reconnu comme écrivain, nécessitant inévitablement le passage par le conformisme aux modèles et à l'esthétique masculins. »⁹⁹. Face à ce paradoxe, la littérature féminine a dû se créer elle-même. Ce n'est pas à travers ou contre la littérature masculine que les autrices affirment leur écriture, mais bien en s'appropriant et en renouvelant le langage.

À partir du mouvement de libération des corps, des esprits et de la morale de 1968, une appropriation nouvelle de la littérature se fait par les femmes. Les intellectuelles veulent faire éclater la définition négative de leur écriture et échapper en tout point aux représentations traditionnelles. La « spécificité féminine » qui était, auparavant, une tare devient désormais une affirmation positive de la littérature écrite par les femmes. Selon Béatrice Slama, cette

⁹⁸ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 19.

⁹⁹ DIDIER Célia, *Erotisme, androgynie et mortifère : le rapport au corps dans l'écriture-femme. Analyse de Ravages de Violette Leduc*, mémoire de l'Université catholique de Louvain, 2017, p. 8.

spécificité se trouve dans la capacité des autrices à développer une écriture du corps et de questionner les enjeux sociaux posés par la société patriarcale¹⁰⁰.

En 1975, un an après la parution de *Parole de femme* où Annie Leclerc invite les femmes à se dire, Hélène Cixous publie le texte manifeste « Le rire de la méduse » dans le numéro de l'Arc consacré à Simone de Beauvoir. Elle y célèbre une écriture féminine centrée sur le corps et appelle les femmes à s'« écrire ».

Cette écriture qui « paraît impossible et néfaste à définir »¹⁰¹ selon Hélène Cixous échappe à toute caractérisation :

[Il est] impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra, car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excédera toujours le discours qui régit le système phallogénique.¹⁰²

Cependant, certaines similitudes sont reconnues entre les textes : une « oralité »¹⁰³, une grande présence autobiographique, une expression de la jouissance et un espace-temps spécifiquement féminin. Mais surtout, l'écriture féminine est une expression du corps, car la présence du sujet impose inmanquablement la présence de celui-ci dans le texte. Arrêtons-nous sur la description de l'écriture-femme faite par Delphine Naudier :

L'écriture-femme en tant qu'écriture du corps devient l'emblème de l'émancipation des canons littéraires dont les femmes ont hérité. Exprimer les sensations, le désir sexuel et la jouissance à la première personne permet d'inventer des formes langagières qui disent l'identité accidentée des femmes, mais aussi la reconquête d'elles-mêmes, ce qui permet cet affranchissement inséparablement social et littéraire. En définissant l'espace du « féminin » par sa mobilité, comme insaisissable, en cherchant à forger une (non) théorie de l'écriture fondée sur le corps permettant d'« écrire au féminin », « écrire corporellement » se justifie en en faisant le « lieu d'une écriture où s'abolit l'artificielle division : esprit-corps »¹⁰⁴.

Prenant la corporité comme inspiration, les autrices sont perçues comme marginales dans un monde où le corps féminin est un tabou. Selon Béatrice Didier, l'existence de l'écriture-femme est due, du moins en partie, à une certaine situation de la femme dans la société. Elle est presque toujours le lieu d'un conflit entre le désir d'écrire et l'opposition de la société à ce désir, soit d'une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation.

Néanmoins, Annie Leclerc rappelle qu'il faut rester vigilant pour ne pas se faire piéger par les noms lorsqu'on parle de féminité dans l'écriture. Autant il est légitime d'analyser

¹⁰⁰ SLAMA Béatrice, « De la "littérature féminine" à "l'écriture-femme" : différence et institution », dans *Littérature*, n°44, 1981, p. 70.

¹⁰¹ REID Martine, *Op. Cit.* p. 404.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Terme utilisé par Béatrice Didier. Nous verrons la subtilité de ce terme dans le chapitre II.

¹⁰⁴ REID Martine, *Op. Cit.*, p. 404.

l'œuvre d'une seule autrice, autant il est arbitraire de considérer l'œuvre des femmes comme un tissu continu. Ce mémoire tâchera donc de porter un regard critique sur trois fictions divergentes et similaires en plusieurs points.

Maintenant que les bases du féminisme sont exposées, nous sommes amenés à comprendre et analyser au mieux des œuvres littéraires écrites par des femmes. En passant par le mouvement #MeToo et l'appropriation de la figure de la sorcière, les féministes de la troisième vague font du corps féminin un lieu de libération. Les femmes s'emparent de leurs complexes, traduisent leur jouissance et s'extirpent des diktats. L'art étant considéré ici comme une arme, c'est en brandissant leur plume que les autrices se joignent au mouvement féministe et s'inscrivent dans une écriture-femme. Nous verrons, dans les chapitres suivants, comment Benoîte Groult, Vanessa Springora et Wendy Delorme expriment la corporéité féminine dans leurs livres. Suivent-elles les tendances féministes de la troisième vague ? Optent-elles pour l'écriture-femme ?

CHAPITRE II : ÉCRIRE L'INTIME

L'intime est « ce qu'il y a de plus profond, de plus essentiel, de plus original chez une personne »¹⁰⁵. Il en « constitue l'essence »¹⁰⁶ même. Dans le domaine de la vie privée restreinte à l'individu, l'intime est considéré comme ce « qui appartient à la vie physique la plus secrète, à l'anatomie généralement cachée de quelqu'un »¹⁰⁷.

Écrire l'intime s'apparente à lever le voile sur le secret de la vie, sa profondeur. Pour revenir à l'essence de l'intime, « il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer, ni d'analyser »¹⁰⁸ nous dit Annie Leclerc. L'autrice se rapproche donc de la philosophie phénoménologique qui décrit l'expérience vécue telle qu'elle est incarnée et demande à percevoir autrui sans préconception. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la phénoménologie accorde une grande importance à l'expérience ancrée du corps. Le corps n'est donc pas dissociable de ce qui est vécu par le sujet.

Dans ce chapitre, un regard sera porté sur l'écriture de l'intime dans *Viendra le temps du feu* de Wendy Delorme, *Le consentement* de Vanessa Springora et *La touche étoile* de Benoîte Groult. Comment les femmes écrivent-elles leur intimité ? Quand est-il de cette intimité dans chaque œuvre ? Comment le corps s'inscrit-il dans l'écriture de l'intime ?

1. Parler n'est jamais neutre¹⁰⁹

Telle est l'affirmation de la linguiste Luce Irigaray :

Aucun discours n'est neutre ni universel. Aucun locuteur n'est capable de produire un langage sans marques morphologiques. [...] Reste à dire *je*. Je, incarné et limité dans sa genèse, sa morphologie, son histoire, sa société, parle à partir de cette situation, cet ancrage dans la relativité et le devenir d'une vérité, d'un désir, d'une liberté. Le sens, comme la langue, naît à partir de différences. Les annuler revient à anéantir la signification.¹¹⁰

¹⁰⁵ Définition de « intime », dans le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi) [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=267436095;cat=1;m=1%27+intime>; (page consultée le 19/06/2022)

¹⁰⁶ Définition de « intime », dans *Larousse* [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intime/43908> (page consultée le 19/06/2022)

¹⁰⁷ Définition de « intime », dans le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi) [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=267436095;cat=1;m=1%27+intime>; (page consultée le 19/06/2022)

¹⁰⁸ LECLERC Annie, *Op. Cit.*, p. 147.

¹⁰⁹ Titre du livre de Luce Irigaray. IRIGARAY Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

¹¹⁰ IRIGARAY Luce, *Op. Cit.*, résumé.

Elle précise, dans *Parler n'est jamais neutre*, qu'acceptant qu'il devient sujet, celui-ci se pose la question de sa forme et de son sexe. Le sujet ne se prétend alors plus un universel informel, car il a et est une forme incarnée. « Mais jusqu'à présent le sujet qui donnait forme était toujours masculin. »¹¹¹. Luce Irigaray pose, face à cette affirmation, un paradoxe : des études scientifiques prouvant la sexualité du cortex d'un côté et la science maintenant que le discours est neutre de l'autre. Mais aucun sujet n'habite son lieu dans le postulat de normes valables pour tous. « Tout s'en trouve floué – le discours, la parole, le geste, unis ou disjoints. »¹¹²

Annie Leclerc part du même constat dans *Parole de femme* : « Le monde est la parole de l'homme. L'homme est la parole du monde. [...] je suis comme les autres, je parle la langue des hommes »¹¹³. Contre l'universalisme, la philosophe invite les femmes à revendiquer le droit de parler et d'écrire d'une manière spécifique, qui échappe à l'universel. Car l'universel n'est en fait qu'un particularisme généralisé, celui du masculin. Les femmes doivent donc trouver leur voie, mais aussi leur « voix » en créant une parole ouverte à de nouveaux espaces de signification et de sens. Annie Leclerc appuie sur la nécessité d'ouvrir le dialogue entre le masculin et le féminin. Cette ouverture faciliterait la mise en place de mots sur les maux des femmes afin que celles-ci se réapproprient leur légitimité. Les femmes doivent, selon la féministe, se libérer des mots corrompus par le désir des hommes en utilisant des mots de femmes qui ont du sens et relèvent de la vérité. Et c'est, par une conquête de l'écriture et de l'identité que les femmes peuvent s'exprimer de l'intérieur :

Cette double conquête de l'identité et de l'écriture est l'occasion « pour la femme de s'établir comme sujet, de s'écrire autre que l'ont écrite les hommes, non plus de l'extérieur, mais de l'intérieur. Le corps féminin est, plus que le corps masculin, morcelé dans la littérature masculine. Le corps senti, et non pas vu, reconquiert ainsi dans le texte son unité. » : cela signifie se dégager des stéréotypes romanesques qui voient dans la femme un « bel objet » de littérature. Pour Annie Leclerc, l'écriture est donc le lieu d'une reconquête par la femme de son propre corps.¹¹⁴

1.1. Dépasser l'universel

En sortant de l'universalisme, les voix réunies des femmes s'emploient à une « re-territorialisation »¹¹⁵ au féminin de la langue française qui devient un fil conducteur pour l'ensemble des femmes qui l'emploient. Prenons l'exemple de Monique Wittig. Elle montre sa

¹¹¹ IRIGARAY Luce, *Op. Cit.*, p. 10.

¹¹² *Ibid.*, p. 14.

¹¹³ LECLERC Annie, *Op. Cit.*, p. 17.

¹¹⁴ *Ibid.*, résumé.

¹¹⁵ Terme emprunté à CAWS Mary Ann, GREEN Mary Jean, HIRSCH Marianne, SCHARFMAN Ronnie, *Écritures de femmes. Nouvelles cartographies*, New Haven, Yale university press, 1996, p. 6.

volonté d'abolir l'ordre patriarcal par son écriture en utilisant la césure au sein des mots à des fins sémantiques. « Dans *Le corps lesbien*¹¹⁶, le j/e par exemple signifie l'atrophie du moi féminin qui ne peut s'exprimer dans toute son amplitude. [...] Elle œuvre, en outre, à la dénaturalisation des catégories. »¹¹⁷

Bien que Wendy Delorme se soit inspirée des *Guérillères*¹¹⁸ de Monique Wittig pour écrire *Viendra le temps du feu*, elle ne transgresse pas les codes linguistiques avec la même force que l'autrice des années 1970. Elle n'a pas opté pour l'utilisation systématique du pronom « elles » pour désigner tous les personnages. Pratique qui confère à « elles » l'universalité et fait apparaître la fausse neutralité du pronom « ils ». Ces « elles » dans *Les Guérillères* ne correspondent ni à la catégorie des femmes ni à celle des hommes, « mais à un sujet inédit, celui qui combat le système symbolique fondé sur la catégorisation du sexe »¹¹⁹. Cependant, Wendy Delorme ne démord pas en insérant une phrase en écriture inclusive dans son texte : « Chacun·e d'entre nous est l'Autre de quelqu'un. »¹²⁰. Ceci n'étonne guère lorsque nous lisons les précisions de l'éditrice de la collection *Sorcières* chez Cambourakis :

L'idée que le masculin représenterait l'universel est vivement critiquée par les féministes. C'est une des formes de la domination patriarcale dans la langue française. La collection *Sorcières* se veut donc un espace d'expérimentation de la langue ; les auteurices et traducteurices utilisent les règles d'écriture inclusive de leur choix.¹²¹

En utilisant cette écriture, l'autrice sort de la neutralité et opte pour l'inclusivité. Que ça soit les personnages féminins, masculins ou transgenres du roman, ils sont tous représentés grâce au point médiant. Dans le cas où le point médiant n'est pas utilisé, nous pouvons percevoir une volonté inclusive dans l'utilisation des termes féminins et masculins : « Nous sommes assez nombreux, nombreuses »¹²² ou encore « je n'ai pas l'allure de celles et ceux »¹²³.

Benoîte Groult, elle, sort également du neutre en féminisant les noms de métiers, ce qu'elle aborde dès 1977 dans *Ainsi soit-elle*¹²⁴. Alice, la protagoniste de *La touche étoile*, parle d'elle

¹¹⁶ WITTIG Monique, *Le corps lesbien*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

¹¹⁷ REID Martine, *Op. Cit.*, p. 409.

¹¹⁸ WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Paris, Editions de Minuit, 1969.

¹¹⁹ MICHARD Claire, « Compte-rendu de BOURQUE Dominique, *Écrire l'inter-dit : la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmattan, 2006 (Bibliothèque du féminisme) », dans *Recherches féministes*, vol. 20, n°1, 2007, pp. 201-205.

<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2007-v20-n1-rf1808/016125ar/> (page consultée le 20/06/2022)

¹²⁰ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 178.

¹²¹ CLAUSEN Jan, *Op. Cit.*, p. 7.

¹²² DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 84.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ GROULT Benoîte, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset, 1977.

en tant qu' « écrivaine ». Mais tout en précisant que c'est une affirmation féministe : « Je souris humblement. J'ai déjà eu tort de dire écrivaine. Mon compte est bon : “Une de ces enquiquineuses de féministes ! Et en plus, une viocque !” »¹²⁵. Cette justification montre la fébrilité de l'utilisation des termes féminins encore en 2006.

Notons que Vanessa Springora n'opte pas, d'une manière ou d'une autre, à un dépassement de l'universel.

1.2. L' « oralitude »¹²⁶

Un style papillonnant, superficiel et prolix embarrassé par les chiffons, les larmoiements et les flots d'une sensibilité névrotique. Un laisser-aller, une absence de rigueur plus proche du parler que de l'écrit. Voilà comment, pendant longtemps, était qualifiée l'écriture féminine. Cette vision des textes écrits par des femmes s'élargissait même au parler féminin dans les romans. En se portant sur *Le paysan parvenu*¹²⁷ et *La Vie de Marianne*¹²⁸, deux textes de Marivaux, Anne Deneys-Tunney constate qu'ils posent une dissymétrie entre le féminin et le masculin du point de vue de la langue :

Si le féminin relève essentiellement de l'oralité – espèce de degré zéro du style – et s'énonce toujours en première personne (Marianne dit « je », ou « nous »), par contre le masculin, échappant à ce déterminisme linguistique que d'ordre sexuel, s'énonce par l'intermédiaire du pronom personnel indéfini et universel, « chacun », et s'apparente sans aucune médiation à une « écriture ».¹²⁹

Dans une continuité, cette mise en scène du babil féminin devient lourde de significations inconscientes. Le babil, qui désigne habituellement un usage enfantin et ludique du langage, est « une métonymie du corps, ainsi l'autre, la femme, devient accessible par son langage »¹³⁰. Anne Deneys-Tunney affirme que la fascination de Marivaux pour le corps féminin est telle que tout devient corps jusqu'au discours. « C'est l'envahissement de la métonymie à tous les

¹²⁵ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 40.

¹²⁶ Terme amené par Béatrice Didier dans DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 32. L' « oralitude » est spécifique à l'écriture féminine. « Écrire ne paraît plus une trahison envers la parole si elle crée une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses cris. [...] L'image dans l'écriture féminine renoue tout spontanément avec la tradition orale et permet au texte écrit de demeurer parlé ou chanté. Images surprenantes, en dehors de toute logique, qui finalement remettent en question le statut même de la métaphore, puisque très vite le lecteur ne sait plus où est le comparé, où est le comparant. »

¹²⁷ MARIVAUX Pierre de, *Le paysan parvenu*, Paris, Editions Garnier, 1992.

¹²⁸ MARIVAUX Pierre de, *La Vie de Marianne*, Paris, Editions Garnier, 1963.

¹²⁹ DENEYS - TUNNEY Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992 (Écriture), pp. 127-128.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 128.

niveaux du roman. »¹³¹ De ce point de vue, la femme est, par un usage du babil, identifiée à son seul corps.

Béatrice Didier apporte quelques précisions quant à cette oralité dans l'écriture féminine. En optant pour le terme « oralitude » et plus « oralité », elle change de paradigme, ce qui induit l'écartement des équivoques de l'« oralité ». De ce fait, ce rapport à la littérature orale est précisément un élément très positif de la spécificité féminine. « Écrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses cris. »¹³² Les textes écrits par des femmes demeurent, par l'utilisation de l'image, parlés ou chantés. « Images surprenantes, en dehors de toute logique, qui finalement remettent en question le statut même de la métaphore, puisque très vite le lecteur ne sait plus où est le comparé, où est le comparant. »¹³³ En optant pour l'« oralitude », les femmes créent leur propre parole.

C'est la nature, source d'inspiration pour l'écriture imagée, qui prête ses mots à Benoîte Groult, Vanessa Springora et Wendy Delorme. Benoîte Groult insère des touches restreintes de nature dans ses phrases pour parler de l'âge : « que passèrent leurs vertes années à se croire éternels, perdent pied à mesure que se fane la fleur de l'âge et qu'apparaît, inexorable, le fruit de leur maturité »¹³⁴ ou, à la page 30, « car je dorlote cette fleur de la jeunesse »¹³⁵. Mais elle ne s'y limite pas, car, comme Vanessa Springora qui décrit G.M. avec un « sourire carnassier de grand fauve blond »¹³⁶, l'autrice de *La touche étoile* utilise des métaphores animales pour parler d'un homme : « Les premiers jours sont très durs. J'ai l'impression que Maurice est un boa en train d'avalier une bête beaucoup trop grosse pour lui et que je vois progresser le long de son tube digestif qu'elle distend visiblement et sans doute péniblement. C'est long, un boa ! »¹³⁷. Dans ces deux métaphores, l'homme est associé à un prédateur. En allant voir du côté des contes pour enfants, nous ne pouvons nier la ressemblance avec le personnage du Grand Méchant Loup, métaphore d'un agresseur, dans le conte du Petit Chaperon rouge. Vanessa Springora le rappelle dans le prologue du *consentement* : « Les contes pour enfants sont source de sagesse. [...] le Petit Chaperon rouge se méfiait du loup et de sa voix enjôleuse [...] Autant d'avertissements que toute jeune personne ferait bien de suivre à la lettre »¹³⁸. Cette

¹³¹ DENEYS-TUNNEY Anne, *Op. Cit.*, p. 128.

¹³² DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 32.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 9.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁶ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 42.

¹³⁷ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 110.

¹³⁸ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 9.

utilisation des métaphores de la part des autrices serait comme un retour à ce langage fait d'images, tout en créant leur propre parole :

L'enfance a cette 'spacieuse cathédrale' où les femmes aiment à revenir, et à recueillir : là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle. Nostalgie peut-être aussi d'un langage, fait de balbutiements et de cris, de sensations et d'images plus que de mots. Le souvenir de ce langage antérieur au langage est peut-être entretenu chez les femmes par la familiarité qu'elles ont avec les nouveau-nés, enfants ou petits-enfants.¹³⁹

Wendy Delorme opte également pour la métaphore du prédateur, ou plutôt de la prédatrice, avec le personnage de Louve. Associée à un loup dès son appellation, les frontières entre l'animal et la femme sont fébriles :

Nos jeux prenaient l'allure des combats d'animaux avant qu'ils ne s'accouplent. Elle plaquait mon bas-ventre contre la terre humide pour labourer mes reins. J'attrapais sa gorge et tirais en arrière juste avant de la mordre. Notre peau s'imprimait des traces de morsures. [...] Je voulais enfouir mon visage dans son cou à l'orée des cheveux, humer, la respirer, lécher, sortir les crocs. Elle était bien plus belle que tous les animaux et tous les êtres humains.¹⁴⁰

Notons que la ressemblance avec l'animal n'est ici pas signe d'un danger, mais plutôt d'une attirance insoutenable, presque animale, qui emporte Eve dans un détachement de son propre corps de femme et l'incarnation d'une louve :

Les deux louves s'étaient peut-être cherchées trop longtemps. Quand elles se sont trouvées elles se sont enfouies loin, laissant nos corps haletants. Elles ont passé la première nuit dehors sous les étoiles, nichées l'une contre l'autre, cachées sous des branchages. Peu à peu elles sont revenues visiter leur tanière, le centre de nos corps.¹⁴¹

Benoîte Groult rajoute de la consistance au langage parlé par l'utilisation des parenthèses. Peu communes dans les romans, elles précisent le discours du personnage. Elles plongent le lecteur dans le plus profond des pensées du personnage, des pensées sans filtre de bienséance : « J'ai envie de lui répliquer que j'ai eu mon Bac A avec mention Bien il y a plus de cinquante ans (non, je n'ai pas intérêt à lui laisser supputer l'âge que je peux avoir), que j'ai été prof de latin »¹⁴². En outre, l'utilisation de termes comme « zut » dans « J'étais une ancienne prof, une journaliste, oui ou zut ? »¹⁴³ donne une continuité au discours et appuie sur l'« oralité » présente dans le roman.

¹³⁹ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 25.

¹⁴⁰ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴² GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 42.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 47.

Nous entrons donc dans l'écriture féminine par un entremêlement d'un parler détaché de neutralité qui met en avant des images et un langage parlé qui donnent aux femmes la possibilité de créer leur propre parole.

2. L'inévitable autobiographie

Les textes écrits par les femmes sont souvent chargés du flux de l'autobiographie. D'après Véronique Hadenge, les femmes abordent l'intime, ce qui les amène inmanquablement à imprégner leurs écrits d'une marque autobiographique. La chercheuse poursuit dans *Écriture féminine et littérature de jeunesse* en disant que « les textes qui naissent correspondent au reflet, partiel, mais exact, à un instant donné de l'identité et du sentiment d'identité qui habite l'écrivaine »¹⁴⁴. L'écriture-femme s'expose au regard d'autrui dans le but d'établir une identité-femme. En effet, nous verrons plus loin qu'une absence identitaire constitue le moteur du récit.

Vanessa Springora, Wendy Delorme et Benoîte Groult partent de leur vécu, imprégné par la volonté d'établir cette identité-femme pour l'écriture de leurs textes. Ce qui explique que, parmi les deux niveaux d'autobiographie exposés par Véronique Hadenge que sont « l'un, reflet brouillé et illisible d'un moi profond, [qui] se refuse à la lecture et à la reconnaissance. L'autre, [qui] travaille la dimension intérieure, l'identité selon le Logos, pour la livrer au regard de l'autre »,¹⁴⁵ c'est le deuxième que nous trouvons dans l'écriture féminine.

Les trois textes se différencient par leur genre littéraire. *Le consentement* relève du genre autobiographique même. Vanessa Springora laisse entrevoir au lecteur une partie de sa vie sans en changer les faits. Elle imprègne son texte des événements de son passé tout en y posant un regard critique pris dans le présent de l'écriture. Benoîte Groult, de son côté, fait de *La touche étoile* un roman autobiographique. *La touche étoile* est un roman relativement réaliste, en dehors du personnage surnaturel de Moïra¹⁴⁶, qui plonge le lectorat dans la vraisemblance du XXI^e siècle. De nombreuses correspondances peuvent se faire entre la protagoniste, Alice, et l'autrice. En faisant d'Alice une militante féministe convaincue, elle crée un duplicata d'elle-même. Tout comme son personnage, Benoîte Groult a écrit pour de nombreux magazines féminins, a vécu plusieurs avortements et a une jeune sœur dont elle est proche. Wendy

¹⁴⁴ PERROT Jean, HADENGUE Véronique, *Écriture féminine et littérature de jeunesse*, Eaubonne, Editions La Nacelle, 1995, p. 34.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Moïra est une Moire. Dans la mythologie grecque, les Moires sont trois divinités liées au destin.

Delorme s'éloigne de l'autobiographie en écrivant un roman dystopique. Une dystopie est une « société imaginaire régie par un pouvoir totalitaire ou une idéologie néfaste, telle que la conçoit un auteur donné »¹⁴⁷. Apparue au XX^e siècle en réaction à l'utopie, elle se différencie du surréalisme, car, par les ressemblances qu'elle entretient avec le réel du lecteur, la société totalitaire inventée par l'auteur peut sembler plausible. Par exemple, le déclin de la société des Autres dans *Viendra le temps du feu* est une conséquence au réchauffement climatique et aux manifestations des adolescents. Le lecteur du XXI^e siècle vivant la crise environnementale au quotidien, un trouble entre la fiction et la réalité s'effectue. Wendy Delorme ne manque cependant pas de s'inspirer de son propre vécu en insérant quelques éléments autobiographiques dans son récit. Ne serait-ce que par l'orientation sexuelle des femmes. En effet, elles sont lesbiennes, tout comme l'autrice. Tout à la fin du roman, pour donner suite aux annexes et remerciements, un texte de trois pages semble être à la limite entre le personnage fictionnel d'Ève et l'autrice. Le changement de typographie, ainsi que l'ajout du texte après les remerciements fait croire à une note supplémentaire de la part de l'autrice. Cependant, elle y parle des « sœurs », des « Autres » et du « fleuve », éléments présents dans la fiction, ce qui prête à confusion. Là où le lecteur peut y voir la parole de l'autrice, c'est dans ce passage :

À vingt ans j'ai rompu le pacte qui me liait aux Autres en mélangeant ma sueur, ma salive, l'empreinte de mes doigts, les cellules de ma peau, mes ongles, mes cheveux, à ceux d'une autre femme. Et je n'ai eu de cesse ensuite de chercher un autre monde possible, un territoire annexe, un peuple qui n'aurait pas de pères, et pas d'heure à laquelle se coucher. J'ai fui en suivant une amante après l'autre, des bribes d'elles restant ancrées dans ma mémoire, je les porte à jamais comme des cellules-souches. Une amante après l'autre m'a éloignée du centre, m'a menée hors des murs de là où je suis née. M'a fait franchir le fleuve, quitter le territoire. [...] J'ai quitté la rive gauche et sa langue rectiligne, un cahier dans ma poche, voici presque vingt ans.¹⁴⁸

Durant tout le récit, le lecteur n'a pas conscience de l'âge d'Ève alors qu'ici l'âge est mentionné. De plus, Wendy Delorme parle de nombreuses amantes, ce qui n'est pas le cas de l'héroïne, obnubilée par son amour pour Louve. Nous pourrions voir dans cet extrait une métaphore des règles transgressées par l'autrice. Une fois les limites franchies, elle est poussée dans une constante déconstruction et recherche d'un monde détaché de tous ces diktats. Ce qu'elle crée dans son roman avec la société des sœurs.

Nous constatons donc que chacune des autrices imprègne son texte d'un aspect autobiographique à un degré différent. Néanmoins, cet aspect est existant et chacune des autrices fait transparaître son vécu de femme à travers son corps dans le récit.

¹⁴⁷ Définition de « dystopie », dans *Larousse* [en ligne]

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dystopie/187699> (page consultée le 14/06/2022)

¹⁴⁸ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, pp. 264-265.

2.1. Le pronom personnel « je »

Dire « je », pour une femme, c'est politique. Pour Lauren Bastide, le geste le plus féministe qui puisse être accompli, c'est de créer des espaces où les récits de femmes peuvent se déployer sans entraves¹⁴⁹. C'est en donnant l'occasion aux femmes de dire « je » qu'elles peuvent prendre place dans l'espace public. Camille Froidevaux-Metterie ajoute dans *Un corps à soi* que dire « je », c'est assumer une prise de parole incarnée. Cette prise de parole incarnée se trouve être véridique, car « le “je” est parfois plus vrai que le “on” ou le “il”. Il est plus vrai parce qu'il dit ses sources »,¹⁵⁰ précise Luce Irigaray.

Ayant une parole incarnée, les trois autrices sur lesquelles nous nous concentrons utilisent la première personne du singulier dans leur texte. Tout au long du *consentement*, V. parle en « je », ce qui marque l'autobiographie. La narration unique de V. s'oppose aux narrateurs multiples dans les textes de Wendy Delorme et Benoîte Groult. Jan Clausen précise dans *Je transporte des explosifs on les appelle des mots* qu'une des difficultés majeures des autrices politiquement engagées est le lien entre le « je » individuel et le « nous » collectif¹⁵¹. L'utilisation du « nous » est généralement un moyen de légitimer sa pensée. Dans ce cas, nous pourrions trouver une forme de recherche de légitimité de la part des autrices dans *Viendra le temps du feu* et *La touche étoile*. Passant d'un « je » à l'autre entre tous les personnages, elles créent un « nous » collectif où les personnages se rejoignent.

2.2. L'enfance dans l'autobiographie de Vanessa Springora

L'enfance est souvent présente dans les récits de femme, ce qui n'a pas manqué de leur être reproché : elles n'auraient, après leur premier roman, souvent porté sur l'enfance, plus rien à dire. Si les femmes reviennent si souvent sur leur enfance, c'est parce que le retour vers leurs premières années leur permet d'exprimer toute une série de thèmes, de retrouver le visage de la mère et de traduire des pulsions fondamentales.

¹⁴⁹ Pour plus d'informations : BASTIDE Lauren, *Op. Cit.*, p. 198.

¹⁵⁰ IRIGARAY Luce, *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁵¹ Pour plus d'informations : CLAUSEN Jan, *Op. Cit.*, p. 20.

Tenant compte de tout cela, nous ne pouvons nier les similitudes avec l'autobiographie de Vanessa Springora. À travers le récit de son enfance, elle retrouve en effet le personnage maternel. Sa mère à qui elle fait des reproches :

Lorsque je traverse encore des phases de dépression ou des crises d'angoisse irrépessibles, c'est souvent à ma mère que je m'en prends. De façon chronique, je tente d'obtenir d'elle un semblant d'excuse, une petite contrition. Je lui mène la vie dure. Elle ne cède jamais, cramponnée à ses positions. Lorsque j'essaie de la faire changer d'avis en désignant les adolescents qui nous entourent aujourd'hui : Regarde, tu ne vois pas, à quatorze ans, à quel point on est encore une gamine ? elle me répond : Ça n'a rien à voir. Tu étais bien plus mûre au même âge. Et puis, le jour où je lui fais lire ce texte, alors que je redoute sa réaction plus qu'aucune autre, elle m'écrit : Ne change rien. C'est ton histoire.¹⁵²

Mais qu'elle retrouve aussi au plus près d'elle avec ces derniers mots. Par cette autobiographie, elle justifie son mal-être vécu pendant des années, l'explication de ses multiples amants. Elle y traduit ses pulsions fondamentales, ses tensions sexuelles et notamment sa précocité sexuelle qu'elle explique par sa petite enfance : « Dans la journée, disputes de chiffonniers comme deux frère et sœur. Le soir, dans l'ombre de la chambre à coucher, nos petits matelas posés au sol, rapprochement magnétique, sortilège qui nous transforme en insatiables débauchés »¹⁵³.

Béatrice Didier précise l'importance de cette enfance pour les femmes, liée au mythe fondamental du retour :

Le mythe fondamental de toute autobiographie, c'est évidemment celui du retour. Mais le trajet qu'accomplit la femme pour revenir à son enfance semble différent de celui qu'accomplit l'homme ; peut-être, lui est-il donné davantage de revivre ces premières sensations dans leur immédiateté, sans qu'une véritable distance ait été opérée, si elle a su conserver en elle, profondément enfouies, ces sensations premières. L'homme se souvient de ce qui s'est passé ; la femme retrouve ce qui n'a jamais cessé d'être. Certes, comme chaque fois que l'on écrit des généralités, les objections ne manquent pas de s'élever ; je crois pourtant que le mécanisme de la mémoire telle qu'on peut le saisir dans des textes autobiographiques n'est pas exactement le même si l'écrivain est homme ou femme.¹⁵⁴

2.3. L'absence du masculin

Béatrice Didier appuie sur un point précis dans *L'écriture-femme* : l'effacement de l'homme dans les œuvres féminines. Cet effacement est immanquablement lié au caractère autobiographique des textes. Est-il réellement possible d'incarner un personnage qui soit d'un autre genre ou d'un autre sexe que soit ? Si l'écrivain-femme incarne son œuvre, elle le fait par le biais d'un personnage féminin. Ce qui rend les événements plus réalistes et ancrés dans le corps féminin. « Un "je", un "elle" ou tout autre pronom féminin - *Illu*¹⁵⁵ - désigne alors

¹⁵² SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 207.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁴ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 259.

¹⁵⁵ CIXOUS Hélène, *Illu*, Paris, Des Femmes, 1980.

l'instance narratrice, une conscience en qui se réfracte la variété du monde, les images et les fantasmes d'une femme et de toutes les femmes. »¹⁵⁶ Selon la chercheuse, les meilleures romancières parviennent à créer des personnages masculins, mais dont le caractère précisément réside dans l'absence de caractère. « Revanche ? au miroir du roman féminin, l'homme révélerait surtout sa faiblesse, tandis que la société lui décerne force et pouvoir ? »¹⁵⁷.

Si nous portons un regard sur nos trois œuvres, nous constatons que ce sont principalement des personnages féminins qui ont la parole. Avec les personnages de Maurice, Brian et Adrien, Benoîte Groult confirme les propos de Béatrice Didier. Maurice et Adrien sont les maris respectifs de Marion et Alice. Ils sont placés au rang des personnages secondaires et rentrent dans la catégorie de « mari [...] dénué de force et d'individualité »¹⁵⁸. Ils sont présents dans le récit, mais n'interviennent que très peu. Et si c'est le cas, leur avis passe après celui des protagonistes. Comme dans cet extrait où Marion n'écoute pas le conseil de Maurice :

Maurice feint l'épouvante...depuis le temps qu'il me conseille d'écrire un roman ! – Le prochain sera un roman, promis Maurice. Mais il fallait que je rajoute quelque chose à mon premier tome, qui concernait la misogynie courante, normale, disons, celle des hommes, bien connue.¹⁵⁹

Le personnage de Brian, lui, remplit le rôle de l'amant, ce qui fait de lui « l'objet du désir »¹⁶⁰. Mis à part quelques « *Yes indeed* »¹⁶¹ et « *Yes: another pair of sleeves* »¹⁶², Brian ne communique pas par les mots avec Marion car il ne parle pas français. Il n'échange avec Marion que le plaisir des corps :

Il ne sait que dire ni que proposer. Nous nous apercevons que nous ne savons rien faire d'autre ensemble que l'amour ! Jamais n'avons eu le loisir de bavarder de choses et d'autres...en attendant...Jamais n'avons bricolé ensemble, fait des courses, cuisiné. Des questions banales, comme « Veux-tu un drink ? » ou « Et alors, quoi de neuf chez toi ? » paraissent totalement déplacées, nos « chez nous » respectifs ayant perdu toute réalité. Nous sommes ici dans un non-lieu où la seule vérité, c'est ce désir pour le corps bien vivant de l'autre et ce regard éperdu que nous échangeons où vient de surgir toute la violence de nos sentiments.¹⁶³

La barrière de la langue ajoute une dimension d'objet du désir à Brian. Comme l'amène Béatrice Didier dans *L'écriture-femme*, la pire situation pour un personnage masculin, est qu'il soit un obstacle. C'est le cas de G.M. dans *Le consentement*. Il est passé par le rôle d'objet du désir, mais il se double de celui d'obstacle au développement sexuel de V.

Malgré toute la bonne volonté du monde, un adulte reste un adulte. Et son désir un piège dans lequel il ne peut qu'enfermer l'adolescent. Comment l'un et l'autre pourraient-ils être au même niveau de

¹⁵⁶ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁹ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 120.

¹⁶⁰ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁶¹ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 103.

¹⁶² *Ibid.*, p. 77.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 74.

connaissance de leur corps, de leurs désirs ? De plus, un adolescent vulnérable recherchera toujours l'amour *avant* sa satisfaction sexuelle. Et en échange des marques d'affection (ou de la somme d'argent qui manque à sa famille) auxquelles il aspire, il acceptera de devenir un objet de plaisir, renonçant ainsi pour longtemps à être sujet, acteur, et maître de sa sexualité.¹⁶⁴

G.M. n'est pas un simple personnage secondaire, car il a une place essentielle dans l'autobiographie de Vanessa Springora : celle de son agresseur. L'entièreté du livre tourne autour de l'écrivain. Cependant, c'est V. qui monopolise la parole tout du long. Dans *Viendra le temps du feu*, un homme, contrairement aux deux autres textes, fait partie des protagonistes. En donnant la parole à Raphaël dans dix chapitres, Wendy Delorme s'éloigne de la définition du personnage masculin de Béatrice Didier. Dans *L'écriture-femme*, la chercheuse parle d'une « impossibilité à représenter un être vraiment différent »¹⁶⁵. Mais Raphaël se distingue-t-il réellement de Wendy Delorme lorsqu'il révèle son homosexualité à sa mère ? L'orientation sexuelle du personnage fait écho à celle de l'autrice, ce qui permet de faire un parallèle entre les deux. Bien qu'il soit masculin, Raphaël est imprégné d'un caractère autobiographique, ce qui lui donne une place privilégiée dans le récit.

Pourquoi le caractère autobiographique est-il si présent dans l'écriture féminine ? Dans le cas de notre analyse, nous constatons que la mise en avant d'un « je » doublée d'un retrait des personnages masculins permet de faire des femmes des héroïnes incarnées et porteuses d'histoires.

3. Convertir le corps objet en corps sujet

Comme dit dans le chapitre I, des origines antiques jusque dans la modernité, les femmes étaient réduites à leur corps¹⁶⁶. L'organisation patriarcale du monde s'est enracinée en aliénant et objectivant la maternité. Bourdieu parle notamment du corps comme étant l'interface de la domination masculine¹⁶⁷. Les femmes se trouvaient enfermées dans des corps objets jusque dans les années 1970 où les féministes sont venues bousculer ce carcan. « [Le corps] est le point d'ancrage auquel on se rapporte pour s'appréhender comme soi, se gérer, se manipuler, se transformer, se dépasser comme personne ou individu parmi les autres¹⁶⁸ » rappellent les

¹⁶⁴ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 168.

¹⁶⁵ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁶⁶ Pour plus d'informations : FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, *Op. Cit.*

¹⁶⁷ Pour plus d'informations : BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

¹⁶⁸ CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2006. Cité dans OBERHUBER Andrea, « Dans le corps du texte », dans *Tangence*, n°103, 2013, p. 9.

auteurs d'*Histoire du corps*. Ayant un rapport à soi redéfini, le sujet peut entretenir une relation au monde différente que lorsqu'il est réduit à un simple objet et, de ce fait, affirmer sa place en société.

3.1. Comblent l'absence identitaire

Les femmes ont souffert durant des siècles de malaise identitaire avance Béatrice Didier¹⁶⁹. Ce malaise est compréhensible dans des sociétés où elles ne peuvent garder leur nom, où on leur enseigne à s'anéantir et où la plasticité est essentiellement un moyen de les mouler parfaitement à la personnalité de leur partenaire. Sous la tutelle d'un homme, une femme ne pouvait exister en son nom. Dans le monde littéraire, il est commun, avant le XX^e siècle, que les autrices ne signent pas leurs écrits ou qu'elles optent pour un nom d'homme. De ce fait, comment écrire quand une identité vous est refusée ?

Le « je » n'est si envahissant dans la littérature féminine que parce que son existence est contestée. La véritable conquête de l'écriture féminine moderne aura été peut-être, aidée là encore par tout un courant de pensée issu de la foi de la psychanalyse et de l'existentialisme, d'inscrire différemment l'écriture dans le texte.¹⁷⁰

Le jour où Colette décidait de signer ses œuvres de son seul nom et plus de celui de son mari, elle faisait un grand pas dans la voie de la conquête de son style. Aujourd'hui, les autrices signent de leur nom, mais leurs personnages restent imprégnés de ce manque identitaire vécu par les femmes.

La construction identitaire passe notamment par le corps qui, devenant sujet, constitue la facette extérieure de l'identité. Dans *La Vie de Marianne* de Marivaux, Marianne, qui est sans nom et sans famille, ne possède que son corps. Pour suppléer ce manque, elle instaure son corps comme signe d'une identité et d'une « nature » aristocratique. Afin d'accéder à une reconnaissance identitaire dans un univers social fondé sur la naissance, elle se constitue en objet de désir. Et c'est par son corps, qu'elle valorise avec ses vêtements, qu'elle devient désirable.

Au XXI^e siècle, Vanessa Springora, Benoîte Groult et Wendy Delorme s'éloignent de l'idée du corps féminin comme seul objet de désir. Néanmoins, l'absence identitaire est présente

¹⁶⁹ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 34.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

pour les protagonistes. V. perçoit son identité comme un grand vide dans *Le consentement*, ce que lui explicite son psychologue : « Mademoiselle, vous venez de vivre un épisode psychotique, avec une phase de dépersonnalisation, a lâché l'homme à la barbe »¹⁷¹. Notamment par son nominatif, V., qui lui a été donné par G.M. « V., qui résume désormais mon identité (au point que je signe inconsciemment tous mes mails de cette manière) ».¹⁷² Faisant explicitement référence au prénom de l'autrice, Vanessa, celui-ci est réduit à la simple première lettre. Il détache la protagoniste de son identité propre car le lecteur ne prendra jamais conscience de son nom de famille ou de son prénom durant sa lecture. Comme Marianne de Marivaux, elle est sans nom. De sa famille, il ne lui reste que sa mère. Son père, qu'elle ne voit plus après ses dix ans, crée un grand vide dans le quotidien de V., ce qui bouleverse la construction de son identité. C'est cette absence du père qui provoque chez V. un besoin d'être regardée : « Depuis que mon père a disparu des radars, je cherche désespérément à accrocher le regard des hommes. »¹⁷³. Un parallèle peut être fait avec Marianne de Marivaux qui se crée une identité par son corps. Ce manque de la figure paternelle est utilisé par Vanessa Springora pour introduire sa relation avec G.M. En posant les bases de la relation avec son père dans le premier chapitre, l'autrice illustre un vide identitaire qu'elle tente de combler par un corps désiré, une des causes de son attachement à son violeur :

Un père aux abonnés absents qui a laissé dans mon existence un vide insondable. Un goût prononcé pour la lecture. Une certaine précocité sexuelle. Et surtout, un immense besoin d'être regardée. Toutes les conditions sont maintenant réunies.¹⁷⁴

Au cours de son adolescence, elle tente de construire son identité par la relation qu'elle entretient avec G. :

À quatorze ans, on n'est pas censée être attendue par un homme de cinquante ans à la sortie de son collège, on n'est pas supposée vivre à l'hôtel avec lui, ni se retrouver dans son lit, sa verge dans la bouche à l'heure du goûter. De tout cela j'ai conscience, malgré mes quatorze ans, je ne suis pas complètement dénuée de sens commun. De cette anormalité, j'ai fait en quelque sorte ma nouvelle identité.¹⁷⁵

Mais, au fil des années et détachée de cet amour, V. construit sa propre identité et retrouve le chemin de « [son] propre désir¹⁷⁶ ». Elle suit sa voie qui lui permet de fonder une famille :

C'est incroyable. Je n'aurais jamais cru que ce soit possible. Après tant d'échecs sentimentaux, tant de difficulté à accueillir l'amour sans réticences, l'homme qui m'accompagne dans la vie a su réparer beaucoup de blessures que je porte. Nous avons maintenant un fils qui entre dans l'adolescence. Un fils qui m'aide à grandir. Car il a bien fallu cesser d'avoir éternellement quatorze ans pour devenir mère.¹⁷⁷

¹⁷¹ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 184.

¹⁷² *Ibid.*, p. 191.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 206.

L'évolution de l'identité de V. est donc perceptible tout au long de l'autobiographie : partant d'un vide, elle se transforme en objet de désir. Par la suite, c'est à l'identité qui lui est donnée par G.M. et la relation qu'elle entretient avec lui qu'elle s'identifie. En prenant compte, au cours des années, qu'elle est dépossédée d'une identité propre, elle devient un corps sujet et se définit par elle-même.

Dans *Viendra le temps du feu*, le personnage de l'enfant ne possède pas de nom jusqu'à la fin du roman où sa mère la prénommera Rosa. C'est une décision prise par Ève, sa mère, pour que l'enfant puisse créer sa propre identité, indépendamment d'une étiquette. L'utilisation du pronom « elle » indique au lecteur que c'est un personnage de sexe féminin. Mais le déterminant masculin du nom « enfant » porte à confusion. Le personnage de l'enfant peut être perçu comme une représentation de cette absence identitaire qui appelle à toute construction. Notons ici que l'enfant jouit d'une liberté de définition de son genre, il est sorti de tout stéréotype.

Dans le roman de Benoîte Groult, nous pouvons nous appuyer sur un moment clé de la vie de Marion : la découverte de son corps dans un pub irlandais. Jusqu'à ce passage, Marion porte le poids du regard d'autrui sur son corps. Elle ne se sent pas libre de se mouvoir comme elle le souhaite et se sent facilement jugée. Dans le chapitre IV, la protagoniste se lance sur la piste de danse car, étant dans un pays étranger, personne de son entourage ne peut lui dire « Mais qu'est-ce qui t'arrive, Marion ? Tu es saoule ou quoi ? »¹⁷⁸. Libérée de ce regard qui l'enferme dans un corps objet, elle « danse toute seule pour la joie de danser et [se] sen[t] libre, pour la première fois de [sa] vie... »¹⁷⁹. De ce moment découle toute une réflexion du personnage sur sa condition de femme. Elle décrit les hommes comme les maîtres de son destin, quelle que soit sa valeur personnelle. « Dans ma génération, une des dernières en France à se montrer aussi docile, l'avenir pour une jeune fille se résumait à un campement provisoire et chacune se préparait à perdre jusqu'à son nom et parfois sa patrie. »¹⁸⁰ Cette observation sur l'absence identitaire des femmes est immédiatement contrebalancée par sa propre situation : « Les circonstances pour moi, ce fut sans doute l'amour de Brian. Et la rencontre de ce pays d'Irlande où le miracle est l'ordinaire. Et voilà pourquoi, ce soir, ta fille s'est mise à danser, Alice, comme elle savait le faire depuis toujours. »¹⁸¹. En comblant ce manquement, son corps

¹⁷⁸ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, Op. Cit., p. 97.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸¹ *Ibidem*.

se libère et passe d'objet à sujet. Son corps sujet est un corps libéré du regard d'autrui qui se laisse s'exprimer par le mouvement.

3.2. L'individualisation

Les femmes sont généralement associées à de nombreux stéréotypes, notamment lorsqu'elles sont vues *en série*¹⁸². Formes stéréotypées et clichées, c'est ainsi que sont définies les *filles en série* par Martine Delvaux : « Figées en une figure, elles se tiennent entre disparition et apparition, ornement et mouvement, domination et subversion. »¹⁸³. *Les filles en série* sont dépourvues de leur identité, car elles sont détachées de toute individualité. Elles ne sont qu'associées à leur corps, lui-même associé à celui des autres. Benoîte Groult en fait l'expression dans son roman : « toutes les femmes font les mêmes grimaces et se ressemblent dans les miroirs ! »¹⁸⁴. Cette figure est détournée par de nombreux artistes qui inventent de nouvelles formes, d'autres chorégraphies.

Dans *Viendra le temps du feu*, les sœurs forment un groupe. Nous pourrions croire à une mise en série, mais chacune est définie dans son individualité et elles sont toutes considérées comme différentes. Dans leur communauté, chacune est nommée et a une place qui lui est propre. Là où les femmes sont détachées de cette individualité, c'est dans l'enceinte de la société des Autres. Chaque femme est là pour procréer et elles sont généralement enfermées dans leur foyer. Louise, elle, s'enferme dans une sérialité en devenant une femme parmi les autres du Gentlemen's Club, mais ce n'est pas anodin : « Les filles en série refusent l'immobilité. [...] Elles manœuvrent, proposent de fausses pistes, séduisent pour prendre au piège, usant de l'harmonie esthétique pour anesthésier leur public, comme la mante religieuse son partenaire. »¹⁸⁵ En devenant un de ces « corps anonymes et faciles qui ne sont à personne »¹⁸⁶, elle séduit les hommes pour avoir des extras, des avoirs supplémentaires. En faisant d'elle un corps objet de désir, elle accède à un certain savoir :

[Les hommes] ont ce besoin de toucher de la chair chaude et de parler aussi, déposer une partie des secrets qui leur pèsent. C'est comme ça que je sais ce qui se passe pour ceux qui reviennent du service. Leurs

¹⁸² Pour plus d'informations : DELVAUX Martine, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-Ménage, 2013.

¹⁸³ DELVAUX Martine, *Op. Cit.*, p. 213.

¹⁸⁴ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 179.

¹⁸⁵ DELVAUX Martine, *Op. Cit.*, p. 214.

¹⁸⁶ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 76.

femmes en savent très peu, car la plupart des hommes se taisent sur ce qu'ils font, sur ce qu'on leur fait faire, pour que restent étanches les limites du pays.¹⁸⁷

Devenir objet de désir et s'insérer dans une sérialité fait d'elle une femme parmi tant d'autres, mais avec des privilèges de connaissances.

Les femmes peuvent se trouver enfermées dans une sérialité, et ce, malgré elles. C'est le cas de V. dans *Le consentement*. En lisant les écrits de G.M., elle prend conscience qu'elle n'est pas considérée comme une jeune fille à part entière, mais bien que « ses livres [sont] peuplés d'autres Lolita de quinze ans »¹⁸⁸. Si nous nous basons sur les recherches de Martine Delvaux, les Lolitas¹⁸⁹ sont parallèles aux Barbies, les poupées préférées de V. : des petites filles incestuées, le fantasme surréaliste de la femme-enfant fatale. En utilisant le terme Lolita, Vanessa Springora pose une sérialité. Comme nous l'avons vu dans le point précédent, V. définit son identité par sa relation avec G.M. Etant considérée comme une Lolita, elle est dépourvue de son identité et enfermée dans une mise en série. C'est en se détachant de l'emprise de G.M. qu'elle se libère de cette sérialité. Benoîte Groult pose également le problème des *filles en série* lorsqu'elle écrit : « Pas un jour sans nous rappeler [...] l'existence de sièges ascensionnels toujours occupés par des Lolitas »¹⁹⁰. Les Lolitas étant ici de jeunes femmes censées représenter des personnes âgées dans les publicités. De ce fait, l'autrice dénonce le jeunisme et l'absurdité du fantasme de la femme-enfant.

Il est donc observable que la sérialité est étroitement liée au corps féminin. Que ce soit par le corps désiré de Louise, le corps enfantin de V. ou les Lolitas utilisées dans les publicités pour personnes âgées. Mis à part Louise qui tire profit de la sérialité, les autrices prônent l'individualisation et le détachement de toute mise en série.

3.3. Se dégager des stéréotypes

Selon Béatrice Didier, les écrits féminins auraient été marqués par la domination masculine et tenteraient aujourd'hui de s'en libérer. Pour cela, les autrices passent par un inversement des rôles ; les femmes incarnent la sagesse, la maturité et la prudence, attributs généralement masculins. En sortant des stéréotypes féminins liés à la naïveté, les femmes font

¹⁸⁷ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 75.

¹⁸⁸ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 134.

¹⁸⁹ La figure de la Lolita est tirée du roman éponyme de Vladimir Nabokov. Lolita est une jeune fille mineure sous l'emprise d'un pédophile. Elle symbolise la femme-enfant pure et désirée.

¹⁹⁰ GROULT Benoîte, *Op. Cit.*, p. 26.

d'elles des sujets sortis de l'objectivation. Le personnage de Rosa dans *Viendra le temps du feu* incarne les attributs dits masculins. Parmi les premières arrivées dans la sororité, elle est une guide pour toutes les autres femmes.

Une autre façon de sortir des stéréotypes, c'est par l'incarnation de la figure de l'androgynie, présente dans les romans de Wendy Delorme et Benoîte Groult. Une personne androgynie est définie comme « un individu qui possède à la fois les deux sexes »¹⁹¹ et, par extension, une « personne qui, par sa nature morale, possède un comportement ou des qualités généralement caractéristiques de l'autre sexe »¹⁹². Les femmes de la sororité dans *Viendra le temps du feu* peuvent être perçues comme androgynes dans les descriptions :

Les yeux noirs, aux bords aiguisés. Une certaine densité du regard. Une solidité des muscles, les épaules charnues. [...] Sa manière de marcher, le menton relevé, la gloire de sa jeunesse. Marcia n'avait presque pas de seins à l'adolescence, on eut dit un garçon. Les cheveux ras semblaient son crâne bien fait.¹⁹³

Le corps et les comportements de Marcia font appel aux attributs masculins. Mais elle reste identifiée au genre féminin, car elle est comparée aux autres filles : « Nous, les autres jeunes filles, n'étions pas comme elle. »¹⁹⁴. Wendy Delorme appliquerait, de cette manière, le même *dé-marquage*¹⁹⁵ que Monique Wittig dans *Les Guérillères* :

Un apport nouveau et très intéressant est le concept de *dé-marquage*, ou remplacement d'un personnage sociosexué par un personnage qui échappe à cette catégorisation légitimant un rapport de force. Bourque montre comment les procédés formels ne « féminisent » pas les figures de guerriers, ni ne « masculinisent » les personnages d'amantes, c'est-à-dire n'inversent pas les rôles, mais détruisent les pôles de la sociosexuation, ce qui fait émerger des personnages inattendus sur la scène littéraire, les lesbiennes, qui ne se situent plus en fonction des catégories de sexe.¹⁹⁶

Benoîte Groult va plus loin dans *La touche étoile* en intégrant le personnage de Moïra, détaché de toute identité de genre et de sexe. Ce personnage est alors considéré comme neutre et indépendant de tout stéréotype : « Je ne saurais être misogyne, n'ayant pas de sexe »¹⁹⁷.

La question identitaire est omniprésente dans les trois textes, et nous constatons que les mêmes processus sont utilisés. Les femmes présentes dans les récits sont dans une quête qui les mène tout droit vers le statut de sujet et non plus d'objet.

¹⁹¹ Définition de « androgynie » dans le *Trésor de la Langue française informatisé* (TLFi) [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1738079235;r=1;nat=;sol=1>; (page consultée le 12/06/2022)

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 99.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁹⁵ Terme emprunté à BOURQUE Dominique dans MICHARD Claire, *Op. Cit.*

¹⁹⁶ MICHARD Claire, *Op. Cit.*

¹⁹⁷ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 14.

4. Un corps à lire et à écrire

Une des grandes tendances de la création au féminin, c'est la construction de soi en tant que sujet social, comme le montre le passage du corps objet au corps sujet, mais également en tant qu'artiste. Ceci explique l'omniprésence de la littérature dans les trois œuvres analysées ici. Littérature qui se retrouve dans les actions de lecture et d'écriture.

4.1. Quand le corps lit

Comme le dit Virginia Woolf dans *Un lieu à soi*, « la lecture et la critique [peuvent] donner à la femme une vision plus vaste, une plus grande subtilité »¹⁹⁸. La lecture est donc une force, elle amène à la compréhension. Pour les femmes, l'accès à celle-ci n'a pas toujours été évident. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle, période à laquelle elles se libèrent de la tutelle de l'homme en ce qui concerne la lecture, pour qu'elles s'autorisent et soient autorisées à lire dans leur quotidien. C'est réellement durant le XX^e siècle qu'il existe un haut taux d'alphabétisation et que l'école favorise la lecture¹⁹⁹. D'après Kate Flint, la lecture permet aux femmes de prendre conscience de leur personnalité²⁰⁰. Les livres sont donc une invitation à la construction identitaire, ce qui explique les scènes des femmes lisant dans les textes que nous analysons. Louise, personnage de *Viendra le temps du feu*, l'a compris en découvrant et volant un livre interdit par la société des Autres. Certains livres sont proscrits car ils « rendent tristes, [...] tuent les jeunes, il faut les interdire et en faire des nouveaux, des plus divertissants »²⁰¹. En lisant, elle découvre que la neige a existé, que les étés ont été verts. Elle réalise alors petit à petit qu'un autre monde est possible et que celui dans lequel elle vit est sans goût :

Je comprends maintenant pourquoi beaucoup de livres quand ma mère était jeune ont été retirés du commerce officiel et des lieux dédiés, comme des bibliothèques de particuliers. [...] Si tout le monde savait comment c'était avant, notre réalité serait insupportable. Plus je lis plus je crains de perdre peu à peu, au fil de ma lecture, toute motivation pour effectuer les gestes de mon quotidien. Toute envie de faire rire les gosses dans les goûters que j'anime le samedi, d'amuser les parents, de saluer les clientes du grand supermarché, de donner des ballons aux mômes pour un sourire et les voir revenir avec un peu de joie pour le rituel des courses de leurs contributrices.²⁰²

¹⁹⁸ WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, trad. de l'anglais par Marie Darrieussecq, Paris, Gallimard, 2020 (Folio), p. 127.

¹⁹⁹ CAVALLO Guglielmo, CHARTIER Roger, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, trad. de l'italien par Jean-Pierre Bardos, Paris, Seuil, 2001.

²⁰⁰ MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sude, 1998 (Babel essai), p. 325.

²⁰¹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 23.

²⁰² *Ibid.*, p. 29.

La première page du *consentement* commence d'ailleurs par « Les contes pour enfants sont source de sagesse »²⁰³ et le premier chapitre est introduit par l'épigraphe « [n]otre sagesse commence où celle de l'auteur finit, nous voudrions qu'il donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. »,²⁰⁴ tiré du *Sur la lecture*²⁰⁵ de Marcel Proust. Tout au long du récit, V. ne cesse de rappeler son attrait pour la lecture. Cette lecture qui donne lieu à la compréhension, comme lorsqu'elle lit les journaux d'écriture de G.M. L'homme lui en interdit la lecture mais, un jour, V. transgresse le tabou, ce qui entraîne un changement de comportement de sa part et une perte de son amour :

La pornographie de certains passages, à peine dissimulée sous le raffinement de la culture et la maîtrise du style, me donne des haut-le-cœur. [...] Si G. est bien le pervers qu'on m'a tant de fois dépeint, le salaud absolu qui, pour le prix d'un billet d'avion vers les Philippines, s'offre une orgie de corps de petits garçons de onze ans, en justifiant ses actes par le simple achat d'un cartable, alors cela fait-il de moi aussi un monstre ? Je tente immédiatement de refouler cette idée. Mais le venin est entré, et il commence à se répandre. [...] Depuis que j'ai lu les livres interdits, ceux qui étalent sa collection de maîtresses et détaillent ses voyages à Manille, quelque chose de visqueux et sordide est venu recouvrir chacun de ces moments d'intimité dans lesquels je ne parviens plus à voir la moindre trace d'amour.²⁰⁶

4.2. Quand le corps écrit

Le corps et l'écriture sont liés. Écrire est un geste physique et sans ce geste il n'y a pas d'histoire, pas de héros. L'écriture du corps ne serait-elle pas un redoublement, la mise en abîme de l'acte même d'écrire ? Où sont les limites entre le corps et l'écriture ? Où commence l'un et finit l'autre ? Roland Barthes parle d'une relation profonde entre le texte et le plaisir²⁰⁷. Ce plaisir est double, car se il constitue de celui du scripteur et celui du lecteur. C'est donc une double jubilation de ces deux corps, dont le texte, comme l'écriture, ne constitue peut-être que la courroie de transmission.

Toute écriture contient déjà en elle le corps de la lettre, de même peut-on dire en inversant les termes que tout corps est toujours déjà marqué par le fer rouge du langage, de la définition, de la coupure entre les sexes, d'un nom « propre » – assignation de tout sujet à l'intérieur de la division entre masculin et féminin, assignation d'un genre à la fois grammatical et sexuel.²⁰⁸

Andrea Oberhuber parle d'une écriture immanquablement liée au corps. Il n'y a pas de texte sans corps, car l'action d'écrire nécessite une main qui exécute le mouvement.

²⁰³ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 9.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁵ PROUST Marcel, *Sur la lecture*, Paris, Actes Sud, 1993.

²⁰⁶ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 126.

²⁰⁷ Pour plus d'informations : BARTHES Roland, « Écrivains et écrivants », dans *Essais critiques*, 1964, pp. 147-154.

²⁰⁸ OBERHUBER Andrea, « Dans le corps du texte », dans *Tangence*, n°103, 2013, p. 5.

« Pleinement investi dans l'acte d'écriture, le corps se fait *médium* entre l'idée et sa mise en forme verbale. »²⁰⁹

4.2.1. L'omniprésence de l'action d'écrire

Par l'écriture, les personnages se construisent en tant qu'artistes, ce qui fait d'eux des sujets, comme dit précédemment. Le TLFi donne pour définition d'un artiste : « Celui, celle qui cultive un art, qui pratique un des beaux-arts.²¹⁰ », par extension « celui qui est capable de transposer les éléments de la réalité dans le cadre privilégié de son art. »²¹¹. Les personnages écrivant sur leur vécu dans leurs journaux d'écriture, ils transposent la réalité dans la littérature. Ce sont dans ces journaux que se mêlent la réalité et la fiction. L'enfant dans *Viendra le temps du feu* désire écrire. Pour cela, elle vole un cahier dans sa classe. Nous pouvons y voir un désir profond, voire une nécessité d'arriver à cet acte qu'elle garde secret :

J'ai un autre secret, que maman ne sait pas. J'ai fait une chose vraiment complètement interdite, avant-hier à l'école. J'ai volé un cahier. [...] j'aime bien les histoires. Je voudrais en écrire, c'est pour ça que j'ai pris ce cahier sans demander. Je ne sais pas si la maîtresse les compte et qu'elle saura qu'il en manque. C'est trop tard pour le rendre maintenant que j'écris dedans.²¹²

Par la suite, elle émet l'hypothèse que « peut-être que d'écrire ça trouve des solutions quand on ne sait pas quoi faire quand on se sent perdu. Peut-être que c'est pour ça que maman écrit tant. »²¹³. Elle fait alors écho à Ève qui, durant de nombreux chapitres, écrit sans cesse. Elle est tombée dans cette frénésie juste après la visite de Grâce. Grâce est venue lui parler des sœurs, ce qui l'a replongée dans le souvenir de Louve, son amante. L'écriture entraîne Ève dans une perte totale de contrôle, jusqu'à la compréhension de sa relation :

Mes mains ont verrouillé la porte de la maison juste après son départ, [...] ont ouvert mon armoire pour saisir mon cahier et commencer d'écrire. C'est alors que mes doigts se sont mis à trembler et j'ai dû m'allonger. Puis je suis tombée dans un puits très profond, la sensation de chute ne s'arrêtait jamais, sauf lorsque je perdais connaissance tout à fait. Je me suis souvenue pourquoi il n'y a pas de tombe sur laquelle pleurer mon grand amour. [...] Et mon cerveau malade d'être coupée des sœurs, d'être seule chez les Autres, n'a pas pu l'accepter. Mais maintenant je sais. Des bribes me reviennent. [...] À partir du souvenir de ses mains sur ma peau, je me reracontais notre histoire en secret et j'inventais une suite, que j'ai écrite chaque soir tombant dans mes cahiers. Grâce a laissé sa paume chaude sur mon visage assez longtemps pour que je revienne à moi. J'ai gémi sans savoir si c'était de douleur ou de soulagement. Et tout a repris place à l'intérieur de moi.²¹⁴

²⁰⁹ OBERHUBER Andrea, *Op. Cit.*, p. 5.

²¹⁰ Définition de « artiste » dans le *Trésor de la Langue française informatisé* (TLFi) [en ligne] http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfi_v5/visusel.exe?12;s=167179785;r=1;nat=;sol=1 (page consultée le 13/06/2022)

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 185.

²¹³ *Ibid.*, p. 208.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 241-243.

Nous constatons donc que ces journaux d'écriture peuvent être lieu de compréhension, jusqu'à être un lieu de vérité. C'est le cas de ceux de G.M. dans *Le consentement* qui contiennent ses fantasmes pédophiles. Ils sont rédigés par un homme, ce qui s'éloigne ici de la femme qui écrit, mais ils donnent envie à V. d'écrire. La vision de ces cahiers et de G.M. qui écrit poussent V. à faire de même.

Nous ne pouvons passer à côté de l'écriture épistolaire, car celle-ci est présente dans les trois récits analysés. Mary Ann Caws et Lori Saint-Martin qualifient la forme épistolaire d'intimiste dans *Écritures de femmes*²¹⁵. Toujours destinées à un être aimé et proche, les lettres abordent des sujets tabous. Nous percevons que les personnages utilisent une écriture subversive. Par exemple, Alice décrit une scène d'avortement illégal dans une lettre à sa sœur Hélène. En écrivant sur le sujet, elle lève le tabou du risque que cela entraînerait et insiste sur la récurrence de cet acte pour de nombreuses femmes.

Mais...l'avortement. Nos avortements. Le tien, unique il me semble, et tous les miens. [...] On n'imagine pas, on n'imagine plus la détresse qui était la nôtre quand nous *tombions* enceintes. N'importe quoi on aurait tenté. N'importe quoi ! Toutes les riches et les pauvres, les adolescentes et les femmes qui se croyaient ménopausées, les putes et les sages qui n'avaient couché qu'une fois et qui étaient « prises », les abandonnées et les mères de cinq enfants déjà, toutes, prêtes à se faire trafiquer par n'importe qui, n'importe comment, à n'importe quel prix.²¹⁶

De ce fait, les écrits épistolaires ne peuvent être lus par n'importe qui. C'est le cas des lettres de G.M. qui trahissent sa pédophilie dans *Le consentement* :

Dès le début de notre relation, nous avons correspondu par lettres, comme au temps des *Liaisons dangereuses*, me suis-je dit avec ingénuité. G. m'a tout de suite incitée à utiliser ce mode de communication, sans doute parce qu'il est écrivain, en premier lieu, mais par sécurité, aussi, bien sûr, pour protéger notre amour des oreilles et des regards indiscrets.²¹⁷

Les lettres peuvent être tellement intimes qu'elles doivent être détruites. « Brûle ces pages quand tu les auras lues. », ²¹⁸ écrit Raphaël à sa mère après avoir révélé son plan de fuite de la société des Autres. Tous les chapitres consacrés à Raphaël dans *Viendra le temps du feu* sont sous forme de lettres qu'il écrit à sa mère. Dans ces lettres, il lui révèle son homosexualité perçue comme un crime contre la société. Raphaël est le seul personnage qui pratique un échange épistolaire et le seul protagoniste masculin. Contrairement aux deux autres récits, il n'y a pas de femme qui pratique l'écriture épistolaire. Il est supposé que la mère de Raphaël ne réponde pas, car aucun retour à ses écrits n'est émis. Rédigé en 2019, le livre de Wendy Delorme s'inscrit dans un féminisme intersectionnel qui soutient la communauté

²¹⁵ CAWS Mary Ann, GREEN Mary Jean, HIRSCH Marianne, SCHARFMAN Ronnie, *Op. Cit.*, p. 18.

²¹⁶ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 132.

²¹⁷ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 91.

²¹⁸ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 229.

LGBTQIAP+²¹⁹. En décrivant un homme homosexuel en train d'écrire des lettres, nous pourrions imaginer que Wendy Delorme fait entrer une nouvelle composante dans l'écriture-femme en donnant la parole à une minorité qui subit des discriminations similaires aux femmes.

4.2.2. L'écriture comme pouvoir

En parlant d'écriture féminine, Hélène Cixous la définit comme « la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles »²²⁰. Le mouvement féministe des intellectuelles des années 1970, dont Hélène Cixous fait partie, considère l'écriture comme un instrument essentiel et primordial de la lutte des femmes. Cette idée se relie à celle de Roland Barthes pour qui l'« écrivain »²²¹, synonyme d'intellectuel pour le sémiologue, table sur la partie engagée de son écriture. Hélène Cixous appelle donc les femmes à devenir des « écrivains » dans le célèbre *Rire de la méduse* : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps »²²². C'est ce que font Benoîte Groult, Vanessa Springora et Wendy Delorme dans leurs récits. Nous posons un regard sur la deuxième partie de la citation : faire venir les femmes à l'écriture. C'est par le biais de leurs personnages qui écrivent que les autrices font passer le message à leurs lectrices.

Dans *La touche étoile*, les deux protagonistes que sont Alice et Marion sont toutes les deux autrices. Alice a fait toute sa carrière en tant que journaliste pour le magazine féminin *Nous, les Femmes*. Elle y a écrit des articles engagés qui remettent en question les normes esthétiques comme celle de porter des talons. Ne pouvant plus rédiger pour le magazine, elle entreprend d'écrire un livre, notamment pour « surprendre aussi [ses] consœurs de *Nous, les Femmes* »²²³ dit-elle au début du roman. La rédaction de ce livre n'est pas le fil conducteur de *La touche étoile*, elle y est même tue. Mais elle ressurgit dans les dernières pages, juste avant la mort

²¹⁹ Lettres signifiant : Lesbiennes – Gays – Bisexuels – Transgenres – Queers – Intersexes – Asexuels – Pansexuels.

²²⁰ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse*, Op. Cit. Citée dans GRANJON Marie-Christine, « Les femmes, le langage et 'l'écriture' », dans *Raison présente*, n°39, Juillet-Août-Septembre 1976, p. 25.

²²¹ Pour plus d'informations : BARTHES Roland, « Écrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, 1964, pp. 147-154.

²²² CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse*, Op. Cit. Citée dans Hélène Cixous citée dans OBERHUBER Andrea, Op. Cit., p. 7.

²²³ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, Op. Cit., p. 23.

d’Alice, ce qui lui donne une importance primordiale, un accomplissement dans la vie de la protagoniste :

Le Testament féministe parut trois mois plus tard. L’ancien magazine d’Alice, *Nous, les Femmes*, y vit l’occasion de récupérer un lectorat trop longtemps négligé et décida d’en publier les meilleures pages en avant-première. Le succès fut immédiat, inespéré. Alice retrouva des bonheurs oubliés : recevoir un abondant courrier de lectrices, anciennes et nouvelles, être consultée sur les problèmes de société, dire leur fait à ceux qui avaient enterré les féministes, la féminisation, la parité... et participer en vedette à des émissions culturelles où elle sut se montrer d’une virulence et d’une drôlerie imprévues chez une personne de son âge.²²⁴

Marion, elle, est enseignante et autrice reconnue de textes féministes. À la page 120, elle parle de son deuxième tome d’*Histoire de la misogynie* : « Mon second tome s’appellera “l’Automisogynie”, c’est-à-dire le sport pratiqué par les femmes contre elles-mêmes ! »²²⁵. Elle symbolise donc, tout comme sa mère, une femme engagée qui écrit sur son vécu en tant que sujet féminin dans la société.

L’écriture peut être une forme d’arme. Elle l’a toujours été, mais notons qu’elle peut l’être d’autant plus aujourd’hui car les réseaux sociaux permettent une large diffusion. Le mouvement #MeToo l’a bien démontré : les mots peuvent dénoncer les viols et faire avancer la justice. C’est ce que fait Vanessa Springora en écrivant *Le consentement*. S’inscrivant dans la lignée du mouvement, elle va plus loin qu’un témoignage sur Twitter, elle écrit un livre. Ce livre, elle le voit comme un piège pour son agresseur :

Depuis tant d’années, je tourne en rond dans ma cage, mes rêves sont peuplés de meurtre et de vengeance. Jusqu’au jour où la solution se présente enfin, là, sous mes yeux, comme une évidence : prendre le chasseur à son propre piège, l’enfermer dans un livre.²²⁶

Elle pose cette intention dès le prologue de son autobiographie. Le lecteur prend alors conscience que le livre a pour but que Vanessa Springora « [se] réapproprie ce chapitre de [son] existence, écrire étant sans doute le meilleur des remèdes. [...] Parce qu’écrire, c’[est] redevenir le sujet de [sa] propre histoire. »²²⁷. Par les mots, elle dévoile la vérité, qui avait été transformée et sublimée par Gabriel Matzneff dans ses romans. Elle se définit en tant que victime et qualifie l’auteur de pédophile et agresseur sexuel. À la fin du récit, elle pousse les femmes à faire de même. Elle rappelle que la parole des victimes d’agressions se libère et parle des témoignages comme d’une aide précieuse pour autrui.

À vrai dire, je suis surprise qu’avant moi aucune autre femme, jeune fille à l’époque, n’ait écrit pour tenter de corriger la sempiternelle succession de merveilleuses initiations sexuelles que G. déroule dans ses textes. J’aurais aimé qu’une autre le fasse à ma place. Elle aurait peut-être été plus douée, plus habile, plus dégagée

²²⁴ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, Op. Cit., p. 283.

²²⁵ *Ibid.*, p. 120.

²²⁶ SPRINGORA Vanessa, Op. Cit., p. 10.

²²⁷ *Ibid.*, p. 208.

aussi. Et cela m'aurait sans doute soulagée d'un poids. Ce silence semble corroborer les dires de G., prouver qu'aucune adolescente n'a jamais eu à se plaindre de l'avoir rencontré. Je ne crois pas que ce soit la vérité. Je pense plutôt qu'il est extrêmement difficile de se défaire d'une telle emprise, dix, vingt ou trente ans plus tard. [...] Mais à ma connaissance, aucune de ces innombrables maîtresses n'a tenu à témoigner dans un livre de la merveilleuse relation qu'elle avait vécue avec G. Faut-il y voir un signe ? Ce qui a changé aujourd'hui, et dont se plaignent, en fustigeant le puritanisme ambiant, des types comme lui et ses défenseurs, c'est qu'après la libération des mœurs, la parole des victimes, elle aussi, soit en train de se libérer.²²⁸

L'écriture est également une force pour les femmes car elle permet de laisser des traces de leur vécu. Le roman de Wendy Delorme commence d'ailleurs par ces mots d'Ève : « Je ne sais pas si j'ai la force d'écrire cette histoire. Si je meurs sans l'avoir racontée, c'est comme si elles n'avaient pas existé »²²⁹. Avoir un lien avec le passé et la postérité est primordial pour les sœurs dans *Viendra le temps du feu*. Elles tiennent à avoir un témoignage de chacune, ce qui leur donne une individualité et évite qu'elles disparaissent et se retrouvent sans identité.

Notre tradition veut que chaque sœur laisse une trace de sa venue ici pour être célébrée. Son portrait dessiné, l'histoire manuscrite de sa vie telle qu'elle fut, avant son arrivée. Ces mémoires que nous conservions précieusement dans des rouleaux scellés sont toutes ensevelies dans la grande galerie à six mètres sous terre.²³⁰

Mais au-delà du lien avec les autres sœurs et l'individualité de chacune, Rosa écrit son témoignage dans l'espoir qu'il soit retrouvé et que ses lecteurs prennent conscience qu'un monde en dehors de la société des Autres est possible :

Quelqu'un trouvera ces mots, couchés contre mon corps, le jour où l'on viendra soulever ces pierres. J'ai terminé d'écrire mon récit et pourtant il reste tant à dire. Mais c'est une prière qu'il faudrait prononcer, une prière qui aurait le souffle continu du vent dans les branchages, qui ne s'arrêterait jamais. Une prière qui serait litanie des prénoms. Les prénoms de toutes celles qui ont vécu ici, celles qui y sont passées, celles qui y sont mortes, celles qui en sont parties, celles qui nous ont cherchées sans jamais nous trouver, celles qui se souviennent que nous avons vécu, celles qui peut-être encore espèrent nous rejoindre, et celles qui peut-être ont écrit notre histoire, en faisant une légende que certaines partageront comme un secret espoir qui liera les âmes. Celui d'une utopie, d'un monde où la violence ne s'exerçait pas pour soumettre et dominer, seulement pour survivre. D'un monde où l'on touchait la pierre, le bois, la peau, d'une même façon, pleine et caressante. D'un monde où l'on savait que les contours des autres ne commencent pas là où s'arrêtent les nôtres, et que blesser autrui c'est se faire mal à soi. Car nous sommes un tout.²³¹

Elle y parle d'une utopie, « système de conceptions idéalistes des rapports entre l'homme et la société, qui s'oppose à la réalité présente et travaille à sa modification. »²³², tout en utilisant de l'imparfait. Nous pouvons, dans ce cas, poser un paradoxe : une utopie, censée être dans le futur, est décrite dans un temps du passé. L'oscillation entre le passé et le futur sera analysée dans le chapitre IV. Néanmoins, nous pouvons avancer que, en utilisant l'imparfait, Wendy

²²⁸ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 209.

²²⁹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 9.

²³⁰ *Ibid.*, p. 60.

²³¹ *Ibid.*, p. 245.

²³² Définition de « utopie » dans le Trésor de la Langue française informatisé (TLFi) [en ligne], <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=735374100>; (page consultée le 14/06/2022)

Delorme place l'utopie dans la réalité, car elle a déjà été réalisée, et la détache d'une simple fiction. Car c'est entre la fiction et la réalité qu'oscille l'écriture de l'intime.

4.3. Entre fiction et réalité

L'omniprésence des passages de lecture et d'écriture porte les personnages à la frontière entre la fiction et la réalité. Dominique Bourque dit, à propos des *Guérillères* de Monique Wittig, source d'inspiration pour Wendy Delorme :

Dans *Les Guérillères*, la cible littéraire est le roman épique et le principe organisateur des intertextes est l'emmêlement de fragments de genres, lieux et époques divers qui brouille les frontières entre Histoire et Fiction et interroge les notions de « réalité » et d'« imagination ». Dans cette œuvre hybride, Wittig attaque une culture fondée sur l'exclusion et l'invention de l'Autre.²³³

Tout comme le fait Monique Wittig, nos autrices oscillent entre fiction et réalité afin d'interroger une culture fondée sur l'exclusion des femmes et l'invention de celles-ci par le patriarcat. En nous arrêtant sur les études de la réception menées par Vincent Jouve²³⁴, nous pouvons poser l'hypothèse que, à travers une écriture féminine mêlant fiction et réalité, les autrices stimulent la dimension *lectant*, faite d'une attitude critique et distanciée, chez le lecteur²³⁵. De ce fait, par les interventions du réel dans la fiction, le lecteur est réveillé et peut, de cette manière, constater que les diktats sociétaux imposés aux femmes relèvent de l'imagination et peuvent être changés grâce à de nouveaux récits.

Pour cela, elles intègrent de nombreuses références littéraires, ce qui montre que la vie et l'art, la réalité et la fiction sont intrinsèquement liés et illustre l'impact des fictions sur le réel des personnages. L'intertextualité est, dans un premier temps, présente via les textes lus comme *Lolita*²³⁶ de Nabokov dans *Le consentement*. Dans un deuxième temps, elle imprègne le texte de *La touche étoile* en se dissimulant dans l'écrit comme lorsque Moïra parle de « bateaux

²³³ MICHARD Claire, *Op. Cit.*

²³⁴ Pour plus d'informations : JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », dans *Littérature*, n°85, 1992, pp. 103-111.

²³⁵ « Une étude de la réception examinera ensuite les relations — conscientes ou inconscientes — qui se nouent entre le lecteur et les personnages. A partir des travaux de Michel Picard 39, on pourra distinguer trois régimes de lecture : l'attitude critique et distanciée (le *lectant*), l'investissement affectif (le *lisant*) et l'investissement pulsionnel (le *lu*) 4°. Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration un certain nombre de situations fantasmatiques. En d'autres termes, le *lectant* considère le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant* le considère en lui-même, et le *lu* ne l'appréhende qu'à l'intérieur de scènes. On nommera respectivement ces trois lectures du personnage : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Le personnage sera ainsi à étudier comme élément du sens (fonction narrative et indice herméneutique), illusion de personne (objet de la sympathie ou de l'antipathie du lecteur) et alibi fantasmatique (support d'investissements inconscients). » dans JOUVE Vincent, *Op. Cit.*, pp. 110-111.

²³⁶ NABOKOV Vladimir, *Lolita*, Gallimard, 2001 (Folio).

ivres »²³⁷, ce qui fait penser au célèbre poème de Rimbaud²³⁸, ou que Maurice dit « je crains de t’avoir paru d’une insoutenable légèreté... »²³⁹, référence à *L’insoutenable légèreté de l’être* de Milan Kundera²⁴⁰. Finalement, Wendy Delorme intègre des passages des livres qui l’ont directement inspirée pour l’écriture de son roman : *Les Guérillères* de Monique Wittig et *Un appartement sur Uranus* de Paul Preciado.

Les œuvres de Wendy Delorme et Vanessa Springora se rejoignent sur un point : les protagonistes sont enfermées dans une fiction et la confondent avec la réalité, ce qui engendre une perte de contrôle de leur corps. Dans les deux cas, un lien étroit est entretenu avec les textes, rédigés par le personnage même dans le cas d’Ève dans *Viendra le temps du feu* et par autrui dans le cas de V.

Prenons V. dans *Le consentement*. G., dans son rôle d’écrivain, fait de V. le personnage d’une de ses fictions. Il en vient à ce que, « de muse [elle] [s]e transforme peu à peu en personnage de fiction »²⁴¹. Elle qualifie la vie auprès de G. de roman. Dépossédée de toute identité dans le réel, G. la façonne à sa guise :

Dès l’amorce d’un reproche, il s’empresse d’enfourcher sa plume : tu vas voir ce que tu vas voir, ma jolie, et tiens, vlan ! voilà un sacré portrait de toi dans mon carnet noir ! [...] Par la force de l’écrit, il fait de la “petite V.” une fille instable rongée par la jalousie, raconte ce qui lui chante. Je ne suis maintenant plus qu’un personnage en sursis, comme les filles précédentes, qu’il ne tardera pas à gommer des pages de son maudit journal. Pour ses lecteurs, ce ne sont que des mots, de la littérature. Pour moi, c’est le début de l’effondrement.²⁴²

Dans cette fiction, son corps n’est plus le sien, il est l’objet de désir de son agresseur.

Ève, quant à elle, s’enferme dans sa propre fiction. Comme dit plus tôt, l’écriture lui amène la compréhension que son histoire d’amour n’était qu’un songe. Lorsqu’elle dérive sur le pan fictionnel, elle perd tout contrôle de son corps :

J’ai quitté mon corps à cet instant précis. [...] La bouilloire, l’eau brûlante, l’amertume sur ma langue du liquide fumant, le visage de Grâce suspendu devant moi n’étaient pas plus réels que ne l’est la fiction. Et qu’est-ce qui existe ? On peut se raconter tellement de versions de la même réalité. J’avais bifurqué là.²⁴³

De son corps, elle se dépossède par elle-même. Cependant, c’est sous l’emprise de l’amour démesuré pour Louve qu’elle sort de sa corporalité. En entrant en fiction, plus aucune réalité ne

²³⁷ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 19.

²³⁸ RIMBAUD Arthur, « Le bateau ivre », dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010.

²³⁹ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 189.

²⁴⁰ KUNDERA Milan, *L’insoutenable légèreté de l’être*, Paris, Gallimard, 2020 (Folio).

²⁴¹ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 98.

²⁴² *Ibid.*, pp. 138-139.

²⁴³ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 240.

l'atteint, car elle perd son ancrage dans le monde réel. Cet ancrage qui n'est possible que par le corps.

Jusqu'au moment où les deux protagonistes réalisent ce détachement complet de leur corporéité, ce qui en engendre une réappropriation. Wendy Delorme lève le voile sur la frontière entre la fiction et la réalité en passant de l'une à l'autre tout en précisant une prise de conscience d'Ève avec les mots « pour de vrai » et « est devenue réelle » :

[...] l'histoire se désagrège. Celle que j'ai inventée dans ce repli de moi [...] Où deux êtres s'aimaient au point que je franchisse le grand fleuve de nuit. Et je l'ai traversé si souvent dans mes songes que la sensation des galets sous mes pieds, de l'eau sur mes chevilles, est devenue réelle. Une dernière fois et pour de vrai celle-ci, j'ai traversé à gué le fleuve pendant la nuit²⁴⁴.

Cette réappropriation reste liée à l'écrit car, pour les deux femmes, un désir profond les habite : récrire leur propre histoire : « Alors il sera temps, je pourrai rassembler, donner forme et faire sens. Retrouver mes contours et récrire l'histoire pour ce qu'elle a été. »²⁴⁵.

Écrire l'intime c'est écrire et décrire la profondeur de la vie et son expérience vécue. Mêlant la figure androgyne et un langage inclusif, les autrices créent de nouvelles fictions distancées de tous stéréotypes. L'écriture féminine laisse place à la parole des femmes, détachée d'un universel masculin et faite d'une « oralitude » inspirée des images. Les autrices dépeignent, grâce au caractère autobiographique de leurs œuvres portées par un « je » féminin, des personnages à leur image. Dépourvus, au premier abord, de toute identité, car enfermés dans la fiction de la société patriarcale, les protagonistes deviennent maîtres de leur propre récit. Ils deviennent, de ce fait, des modèles pour le lecteur, car l'écriture féminine, poussant celui-ci à devenir *lectant* grâce à l'oscillation entre la fiction et la réalité, l'amène à s'interroger sur sa propre expérience vécue. L'écriture féminine consisterait en un échange porté par la plus grande des intimités, entre l'autrice et le lecteur.

²⁴⁴ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 240.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 252.

CHAPITRE III : ÉCRIRE LA VIE CORPORELLE

L'écriture-femme emmène le lecteur dans la plus grande des intimités. Cette intimité, l'autrice la partage par le vécu. Avec l'écriture féminine, les femmes reprennent possession de leur parole et créent un langage qui leur est propre. Le corps est une thématique et un espace d'exploration sensorielle devenu, au fil du temps, le lieu d'affranchissement des hommes qui se sont approprié l'universel. Nous l'avons vu, les autrices dépassent l'universel dans leur écriture de l'intime. Ce qui les amène à faire de même avec le corps. Ainsi, elles se réapproprient leur parole et leur corps.

Camille Froidevaux-Metterie a revu les concepts phénoménologiques de Merleau-Ponty pour les adapter au corps féminin et sortir du corps « universel » décrit par le philosophe. Les autrices font de même avec l'écriture-femme. À travers ce chapitre, nous verrons comment Benoîte Groult, Wendy Delorme et Vanessa Springora tentent de décrire²⁴⁶ au mieux la vie corporelle d'une femme. Au fil des pages de leurs récits, le corps féminin se dessine et se détache des stéréotypes par l'expression des non-dits.

1. Un corps actif et non passif

« Je suis un corps qui se lève vers le monde. »²⁴⁷ Dans cette phrase, Merleau-Ponty insinue que l'individu est une totalité de fonctions psychiques et physiques solidaires. En ce sens, le corps, directement lié à l'esprit, ne peut être entièrement passif. En permanence stimulé par le psychique, il demeure actif en tout temps. En psychologie, il est dit que le psychique s'exprime à travers le physique, ce qu'insinue le psychanalyste de V. dans *Le consentement* : « Parfois les souffrances psychiques, quand elles restent silencieuses, s'expriment à travers le corps en provoquant des douleurs physiques. »²⁴⁸. En littérature, « la présence du geste et du mouvement, de l'action, est inhérente à l'existence même des corps dans le roman »²⁴⁹. Dans une scène de baiser, par exemple, le corps passe d'une conception anatomique à une conception physiologique où il est désormais dominé par la sensation : « le corps devient le lieu d'une vie et d'une activité qui lui sont propres »²⁵⁰. Le corps étant central dans les textes que nous

²⁴⁶ Rappelons-nous la phrase d'Annie Leclerc : « il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer, ni d'analyser ».

²⁴⁷ Cité dans FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le révolution du féminin*, Op. Cit., p. 345.

²⁴⁸ SPRINGORA Vanessa, Op. Cit., p. 71.

²⁴⁹ DENEYS - TUNNEY Anne, Op. Cit., p. 20.

²⁵⁰ *Ibidem*.

analysons, voyons comment celui-ci demeure actif en mêlant les fonctions psychiques et physiques.

1.1. Le corps en mouvement

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'écriture est un mouvement qui anime les corps. Le geste en lui-même peut être réparateur. Comme lorsqu'Ève y trouve une source d'apaisement dans *Viendra le temps du feu* : « Cette sorte de fureur qui vient je ne sais d'où, que j'ai toujours connue, ne trouve d'apaisement que le temps de t'écrire. »²⁵¹. Dans l'autobiographie de Vanessa Springora, l'écriture est la clef pour reprendre le pouvoir sur son histoire : « Parce qu'écrire, c'était redevenir le sujet de ma propre histoire. Une histoire qui m'avait été confisquée depuis trop longtemps. »²⁵². Le geste d'écriture est donc considéré par ces personnages comme un acte de mouvement, mais aussi comme une réflexion interne.

Les mouvements qui animent les corps et les mettent en contact constituent la chaîne de causes et d'effets qui fait progresser l'action. Le corps en mouvement est donc indispensable au récit. Nous pouvons lire des passages où les personnages sont en train de marcher, de manger ou de réaliser des actions du quotidien. Pour cela, ce sont des verbes de mouvement qui sont utilisés, comme « monter »²⁵³, « bouger »²⁵⁴ et « ouvrir »²⁵⁵. Dans les trois œuvres, au-delà des mouvements quotidiens, les corps sont d'emblée des corps qui se touchent. Entre les peaux nues des sœurs qui fusionnent dans *Viendra le temps du feu* et les abus sexuels vécus par V. dans *Le consentement*, Wendy Delorme et Vanessa Springora mêlent les mouvements de plusieurs corps dans leur écriture. Benoîte Groult, de son côté, se fait plus prude dans les scènes érotiques en utilisant des métaphores. Néanmoins, dans « [s]ans un mot, nous nous laissons aspirer l'un par l'autre et la mort est en nous et le centre de l'univers est où nous sommes. »²⁵⁶, l'action des corps reste perceptible par l'utilisation du verbe de mouvement « aspirer ».

Tous ces actes, sexuels ou non, qui habitent le corps se rapprochent de l'érotisme qui « ouvre sur une écriture qui est une succession de moments qui habitent le corps »²⁵⁷. S'en vient

²⁵¹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 83.

²⁵² SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 208.

²⁵³ *Ibid.*, p. 47.

²⁵⁴ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 112.

²⁵⁵ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 49.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 74.

²⁵⁷ AUZOUX Amélie et KOSKAS Camille (dir.), *Erotisme et frontières dans la littérature française du XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019 (Rencontres, n°422), p. 291.

l'écriture d'une vie de sensations charnelles et corporelles. C'est ici que rentrent en jeu les spécificités de l'écriture féminine. Les simples descriptions de mouvements sont dépassées, car elles s'entremêlent aux sensations.

1.2. Le corps de sensations

Pour Camille Froidevaux-Metterie, l'expérience est incarnée. La femme vit dans sa chair marquée par les événements passés et les émotions traversées. Annie Ernaux parle d'être un corps et non d'avoir un corps, ce qui, inmanquablement, noue le corps et l'esprit. En réhabilitant une dimension incarnée de l'existence d'un point de vue phénoménologique, les femmes s'opposent au dualisme hiérarchisant auquel elles sont réduites : « l'esprit du côté de l'idéalisme et du rationalisme, la matière du côté de l'empirisme et du matérialisme »²⁵⁸. Dans les textes, la description d'une émotion est suivie de l'expression d'une sensation. Prenons Wendy Delorme qui introduit explicitement cette vision phénoménologique dès la première ligne du roman : « Penser à elles me saisit au centre du corps et une coulée de plomb m'emplit. Puis vient la nausée, puissante, quand je pense à la suite. »²⁵⁹ Que ce soit la perte de poids d'Ève lorsqu'elle est amoureuse ou le vide creusé par l'absence de Brian chez Marion, le corps se fait traducteur des sentiments profonds des protagonistes. En étant le miroir des émotions, le corps est lieu de vérité. Lorsque le corps d'Ève se rétracte face à tout contact physique après la perte de Louve, cela manifeste sa « haine des corps qui [ne sont] pas le sien »²⁶⁰. Dans ce cas, les réactions corporelles et les pensées sont étroitement liées. À l'opposé, lorsque les cuisses de V. « se serrent dans un mouvement réflexe incontrôlable »²⁶¹ le corps s'oppose aux désir : « Pourtant, je ne rêve que d'une chose. Dans un mélange de sentiments bravaches et fleur bleue, j'ai déjà acquiescé intimement à cet horizon inéluctable : G. sera mon premier amant. »²⁶². Le corps étant lieu de vérité, les réflexes corporels relèvent des craintes internes, même inconscientes de la protagoniste. En écrivant ce passage, Vanessa Springora rend compte à son lecteur l'emprise émotionnelle qu'elle a subie.

La force de Colette²⁶³ fut l'intensité de ses sensations qui l'a sauvée du joug qu'aurait pu être le « col Claudine ». « Si elle a créé un style spécifique de la femme, c'est tout simplement

²⁵⁸ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le révolution du féminin*, *Op. Cit.*, p. 341.

²⁵⁹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 9.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 146.

²⁶¹ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 54.

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ Autrice du XX^e siècle retenue principalement pour ses écrits subversifs.

parce qu'elle s'est mise à écrire ce qu'elle sentait²⁶⁴. Mais ce n'était pas si simple, quand pendant des générations la femme avait pris l'habitude d'écrire ce que l'homme croyait qu'elle sentait²⁶⁵. »²⁶⁶ Surgit alors un renversement : non plus décrire un corps féminin stéréotypé et vu de l'extérieur tel qu'il est loué par un homme, mais bien exprimer le corps senti de l'intérieur. Nous parlons des sensations qui traversent le corps, mais aussi des émotions vécues et traduites par la corporéité. Prendre conscience de la complexité interne de son corps est possible pour une femme lorsqu'elle se définit en tant que sujet et non plus objet²⁶⁷. Si l'écriture féminine apparaît comme révolutionnaire, c'est bien parce qu'elle permet à la femme de se redéfinir, et ce, grâce à l'écriture de son corps par elle-même. De ce fait, une foule de sensations jusque-là indistinctes, car les autrices étaient limitées à l'écriture du songe, interviennent dans le texte et se répondent. « Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples. »,²⁶⁸ dit Béatrice Didier. Posons un regard sur un extrait de *Viendra le temps du feu* :

Maintenant que je sais, que je me suis souvenu, l'histoire se désagrège. Celle que j'ai inventée dans ce repli de moi, forteresse inviolable où j'ai construit un monde pour ne pas être seule ici parmi les Autres, seule avec mon enfant. Un monde où une autre âme était liée à la mienne. Où deux êtres s'aimaient au point que je franchisse le grand fleuve de nuit. Et je l'ai traversé si souvent dans mes songes que la sensation des galets sous mes pieds, de l'eau sur mes chevilles, est devenue réelle.²⁶⁹

Nous assistons ici à une belle opposition, de la part de Wendy Delorme, aux limites qui étaient données à la littérature féminine. Ève part, certes, d'un songe, mais s'y substituent de nombreuses sensations.

Les corps décrits par les autrices ont ceci de puissant qu'ils sont traducteurs de l'indicible. À plusieurs reprises, les autrices optent pour un « corps pantomime »²⁷⁰, terme utilisé par Anne Deneys-Tunney qualifiant un corps fait de mimes dans une scène picturale. Il s'agirait d'un « corps pantomime » lorsque le corps miroite les émotions tues. Un psychanalyste insinue à V., dans *Le consentement*, que les paralysies de son corps trahissent ses troubles intérieurs : « Je crois que ta maladie est l'expression d'autre chose. D'un malaise plus profond, tu vois ? »²⁷¹. Dans *La touche étoile*, le même syndrome est conté. Peggy, la femme de Brian, est contrainte

²⁶⁴ Nous le verrons plus tard. Par exemple, l'expression de la jouissance féminine.

²⁶⁵ Sont entendues par-là les restrictions qui étaient données aux femmes écrivaines. Pendant longtemps, un champ d'écriture ainsi que des limites leurs étaient fixés. Par exemple, la plainte de la mal mariée, les affaires de cœur et les passions déchirantes. Pour plus d'informations : SLAMA Béatrice, *Op. Cit.*

²⁶⁶ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 35.

²⁶⁷ Voir chapitre II.

²⁶⁸ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 35.

²⁶⁹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 251.

²⁷⁰ DENEYS-TUNNEY Anne, *Op. Cit.*, p. 18.

²⁷¹ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 69.

d'immobilité, conséquence d'une santé fragile. La symbolique liée à ce personnage n'est pas anodine : « [Brian est] tenté d'y voir le châtement divin de son inconduite. Pour Marion enfin, que la perspective d'une épouse promise au fauteuil roulant et d'un petit garçon qui resterait unique rejetait dans le rôle de la Tentatrice inspirée par le Démon. »²⁷². Cette immobilité appelant Brian et Marion à la culpabilité d'avoir été amants peut être perçue comme l'expression corporelle du désir de Peggy que son mari reste au plus près d'elle et ne s'éloigne pas dans les bras de Marion. Dans le roman de Wendy Delorme, l'utilisation du « corps pantomime » est aussi observable. Les nombreuses crises de tremblements du corps de Raphaël²⁷³ se font traductrices d'une colère qui ne sait être dite par les mots :

[...] des crises inouïes révulsaient tout mon corps sans raison apparente et me faisaient trembler, battre l'air de mes pieds, frapper le matelas durant de longs moments. « Tu es né en colère » [...] Si je n'ai la mémoire de ces nuits agitées et des crises nocturnes de ma petite enfance, il m'est resté une chose, qui court entre mes doigts, en un flux invisible. C'est un bouillonnement. [...] Ces mots que je déroule pour toi sur le papier évacuent un moment le trop-plein qui m'agite. [...] Les outils du langage viennent fixer ce qu'ils peuvent de l'expérience humaine. Souvent, c'est moins le sens des mots qui rend pleinement ce qu'ils tentent de décrire, que le rythme qu'ils prennent à l'oreille, qui entend, sans même qu'on les prononce.²⁷⁴

L'utilisation du « corps pantomime », révélateur de vérité, dans l'écriture féminine montrerait la complexité des sensations multiples vécues par les femmes.

Les autrices s'opposent au corps classique fait de sémiotique et d'étendue géométrique en exprimant la profondeur de la vie corporelle. L'écriture féminine se fait traductrice d'un corps actif fait de mouvements internes et externes. Ne se limitant pas aux limites de la rêverie, elle rend compte d'un corps fait de sensations complexes où se mêlent psychique et physique. Les autrices ont, de ce fait, les clefs en main pour lever les tabous et transcrire les non-dits.

2. Sortir la jouissance du silence

« Lorsque les hommes décrivent le fantasme féminin, il y a une part de leur fantasme qui est projetée. Lorsqu'une femme décrit le plaisir masculin, il est difficile de ne pas paraître ridicule. »²⁷⁵ Cette phrase d'Amélie Auzoux explique que, pour parler de la chair, l'artiste n'a pour référence que lui-même. Ce qui engendre des difficultés à exprimer avec justesse les plaisirs et fantasmes d'autrui.

²⁷² GROUPEL Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 146.

²⁷³ Rappelons que Raphaël est un homme. Mais son lien autobiographique avec l'autrice fait de lui un personnage tout aussi intéressant à analyser que les protagonistes.

²⁷⁴ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, pp. 81-82.

²⁷⁵ AUZOUX Amélie et KOSKAS Camille (dir.), *Op. Cit.*, p. 27.

En se fondant sur une expérience sensorielle exclusivement féminine, l'expression de la jouissance libidinale énoncée comme un « langage femme » ou une « écriture femelle » entend rompre avec la littérature érotique où le corps des femmes sert de « métaphore du monde à dominer » en se débarrassant des représentations qui reproduisent leur domination sexuelle, symbolique et sociale.²⁷⁶

L'écriture du corps est donc une porte ouverte qui assure aux femmes le droit de parler d'elles-mêmes en toute autonomie. « En écrivant à partir de leur corps, en mettant au jour la jouissance sexuelle, elles lèvent l'interdit moral qui pesait sur la réception de leurs écrits. »²⁷⁷ De ce fait, elles se réapproprient leur propre parole et se détachent des pensées limitantes qui pèsent sur la littérature féminine.

Xavière Gauthier et Annie Leclerc appellent les femmes à exprimer leur propre jouissance. Plutôt que d'employer des mots « pleins » qui appartiennent aux hommes, elles proposent aux femmes de faire entendre, à la manière de Monique Wittig, Nathalie Sarraute ou Marguerite Duras, « ce qui s'agite et souffre, muet, dans les trous du discours, dans le non-dit, dans le non-sens »²⁷⁸. Sortir du mutisme et manifester la jouissance par un langage féminin.

2.1. Faire surgir les non-dits

Si nous nous basons sur ce qui est dit dans *Parole de femme*, l'expression des non-dits est primordiale. L'écriture-femme s'immisce dans les trous du discours masculin en les bouchant par la réalité du corps féminin. En nous arrêtant sur les analyses des textes de Marivaux faites par Anne Deneys-Tunney, nous constatons que le corps de Marianne est vide de toute profondeur :

La fascination pour le corps de la coquette, ce corps totalement lisse, tout en surface puisqu'il ne recèle aucune passion, aucun désir, c'est la fascination pour un corps devenu signe à l'état pur. Un signe pur qui ne connote la féminité que par la tautologie. La coquette ne communique rien, mais elle ne cesse de produire des signes à déchiffrer, chiffres vides, signes transparents, sans contenu ni destinataire.²⁷⁹

La chercheuse parle du caractère tabou du corps féminin, dans le discours masculin, à un point tel qu'il affecte le statut de la description : « La description est toujours indirecte, médiatisée par un objet, comme si le discours était lui-même frappé d'interdit dès lors qu'il s'agit du corps

²⁷⁶ REID Martine, *Op. Cit.*, p. 401.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ GRANJON Marie-Christine, *Op. Cit.*, p. 27.

²⁷⁹ DENEYS - TUNNEY Anne, *Op. Cit.*, p. 122.

féminin. »²⁸⁰. Afin de sortir au mieux ce corps du tabou, les autrices se doivent d'opter pour une description directe, sans détours, où les non-dits trouvent leur place.

En prenant des femmes comme protagonistes, les autrices ne peuvent en faire des corps sans désir. L'utilisation de la première personne du singulier pousse l'autrice à être au plus près de la réalité de son personnage, de ses pensées et, de ce fait, de ses désirs. Le corps féminin ne devient plus tabou et les non-dits peuvent prendre place dans les descriptions. Dans *Viendra le temps du feu*, les métonymies²⁸¹ n'ont pas lieu d'être, les corps sont décrits sans détours : « Là, il s'agit de n'avoir aucune fourrure : jambes glabres, sexe à découvert, aisselles lisses comme une peau de bébé. Ce n'est pas ma tête qui s'agite alors, mais mes hanches, mes seins. »²⁸² Notons que, au-delà des corps féminins, les corps masculins sont abordés avec la même approche. Des mots comme « bite » se lisent dans *La touche étoile*. Aux descriptions indirectes des corps du XVIII^e siècle dont parle Deneys-Tunney s'opposent les termes « vagin » et « seins » dans les textes de nos autrices. Benoîte Groult en vient jusqu'à parler du clitoris²⁸³ :

S'il n'a jamais su caresser, c'est une question de date de naissance. Né en 1910, il n'a entendu parler de clitoris que trente ans plus tard : il avait pris de mauvaises habitudes. Seuls les surdoués, de tout temps, ont découvert les chemins du plaisir. Nous nous sommes mariés en 39 et moi non plus on ne m'avait jamais présenté mon clitoris – ni le reste.²⁸⁴

Non seulement elle nomme le clitoris mais, en outre, elle aborde la négligence envers celui-ci dans la sexualité. Cependant, elle excuse son mari en dénonçant l'absence de connaissance sur cet organe resté longtemps tabou dans la société française. En traitant du sujet, l'autrice invite les femmes du XXI^e siècle à prendre conscience de leur propre corps et à découvrir leur plaisir.

Parmi les plus grands non-dits qui touchent la sexualité, il y a la vie sexuelle des personnes âgées et celle des petits enfants. Dans son autobiographie, Vanessa Springora ne cache pas à son lecteur les attouchements précoces vécus dans son enfance qu'elle qualifie elle-même de « jeux inavouables » :

Dès que les adultes ont quitté la pièce, après le dernier baiser du soir, la porte à peine refermée, commencent sous nos tentes de vieilles couvertures écossaises, des jeux inavouables, bien qu'encore assez chastes. Nous avons amassé quelques accessoires qui nous semblent hautement érotiques (plumes, morceaux d'étoffe tels que velours ou satin arrachés à de vieilles poupées, lous vénitiens, cordelettes...) et tandis que l'un de nous est désigné prisonnier consentant, les deux autres s'emploient à caresser la victime impuissante, le plus souvent les yeux bandés et les poignets liés, chemise de nuit relevée ou pantalon de pyjama baissé, avec les divers objets soigneusement cachés sous nos matelas durant la

²⁸⁰ DENEYS - TUNNEY Anne, *Op. Cit.*, p. 229.

²⁸¹ La métonymie est une figure de style consistant à exprimer la cause pour l'effet, l'effet pour la cause, le contenant pour le contenu.

²⁸² DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 11.

²⁸³ Rappelons que le clitoris n'est apparu qu'en 2017 dans les manuels scolaires en France. En 2006, il est encore plus que tabou, voir inconnu. Benoîte Groult use donc d'une écriture subversive.

²⁸⁴ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 34.

journée. Ces effleurements délicieux nous ravissent, et il arrive que nous allions jusqu'à poser furtivement nos lèvres, cette fois-ci à travers le filtre d'un tissu, sur un mamelon ou une motte imberbe.²⁸⁵

En emmenant le lecteur dans son intimité et son plaisir les plus précoces, elle lève le tabou sur la sexualité infantile. Benoîte Groult fait de même avec la sexualité des personnes âgées. Elle y aborde le plaisir possible avec « Léa [qui] découv[r]e l'orgasme à soixante-trois ans entre les bras imprévus de son chirurgien esthétique »,²⁸⁶ mais également les difficultés rencontrées lors d'un rapport :

Que se passerait-il si je faisais encore l'amour avec Adrien ? Il enlèverait ses prothèses dentaires et ne pourrait plus me mordre. J'enlèverais mes prothèses auditives et ne pourrais plus entendre ses mots d'amour (si on les garde, ça siffle quand on vous prend la tête entre les mains. Si on les enlève, il faut crier « je t'aime », comme Yves Montand dictant un télégramme d'amour à la demoiselle des Postes dans un numéro célèbre), nous pousserions de petits gloussements que l'autre prendrait pour des cris d'extase alors qu'ils traduiraient une sciatique, une crampe ou quelque difficulté à faire progresser un outil périmé dans un conduit désaffecté. Je lui crierais : « Mais tu m'as mis quelque chose de rouillé, Adrien ! Ôte-moi ça, s'il te plaît ! »²⁸⁷

Les textes relevant de l'écriture-femme sont donc des lieux où la sexualité féminine n'est pas cachée. Les descriptions directes ne laissent pas la place aux sous-entendus et aux mauvaises interprétations.

2.2. Se libérer du fétichisme

Anne Deneys-Tunney parle d'une écriture du corps, par essence fétichiste, sublimant ce qu'on ne saurait voir. Le fétichisme est défini comme étant une « perversion sexuelle, généralement masculine, dans laquelle l'apparition et la satisfaction des désirs sexuels sont conditionnés par la vue ou le contact d'un objet ou d'une partie du corps »²⁸⁸. Se basant sur les textes de Marivaux, Diderot, Rousseau et Laclos, Anne Deneys-Tunney étudie les représentations du corps sur la base d'écrits masculins du XVIII^e siècle. Qualifier l'écriture du corps de fétichiste est alors approprié car les descriptions corporelles sont peu présentes. Le corps entier n'apparaît jamais, comme s'il ne pouvait être intégré tel quel dans l'écriture qui ne fait que le morceler. Le seul élément du corps qui accède à la description est le vêtement. Arrêtons-nous un instant sur *Madame Bovary*²⁸⁹ de Flaubert²⁹⁰. Dans le roman, le vêtement a

²⁸⁵ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 32.

²⁸⁶ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 17.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

²⁸⁸ Définition de « fétichisme » dans le Trésor de la Langue française informatisé (TLFi) [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3041553555>; (page consultée le 01/07/2022).

²⁸⁹ FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Pocket, 2019.

²⁹⁰ Pour plus d'informations : KEMPF Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968, pp. 99-130.

une place privilégiée, et ce, parce qu'il est annonciateur du corps. En effet, la femme aimée se signale par le bruissement de sa robe. Cependant, « [l]a qualité première du vêtement étant sa dévotion au corps, le romancier [doit] empêcher que, selon le mot de Flaubert, la crinoline ne dévore les fesses. »²⁹¹. Mais la robe de Madame Arnoux a pour dessein non pas de révéler son corps, mais bien de l'offusquer, l'interdire et le rendre impénétrable nous dit Roger Kempf. La conclusion d'un corps fétichisé à travers le vêtement serait-elle la même pour nos trois œuvres écrites par des femmes au XXI^e siècle ? En tenant compte de l'importance de la description des non-dits énoncée précédemment, nous pourrions affirmer la négative. Mais vérifions.

Alice, dans *La touche étoile*, montre un penchant pour les présentations morcelées en parlant d'épouses définies par leur « jupe courte sur de longues jambes de faon »²⁹². À la première lecture, nous pourrions y voir une fétichisation par le vêtement similaire à celle de Flaubert. Mais, en remettant le personnage d'Alice dans son contexte social des années 1970²⁹³, nous cernons la critique de ce fétichisme. En juxtaposant un désaccord avec les publicités et les termes pervers, une dénonciation du regard masculin se révèle :

L'image des vieillards a, elle aussi, été réduite à celle de joyeux drilles aux cheveux de neige pédalant sur les contreforts de l'Himalaya ou gravissant la passerelle de paquebots de luxe. Lui n'est jamais chauve ou bedonnant et arbore le sourire de Gary Cooper, tandis que sa compagne le regarde amoureusement, jupe courte sur de longues jambes de faon. Sur les publicités [...] les seuls seniors qu'on nous présente rigolent comme des bossus, sauf qu'ils ne sont jamais bossus²⁹⁴ !

Elle poursuit, plus loin dans le roman, avec la critique d'un objet fétichiste : les talons.

D'abord, saviez-vous qu'à partir d'un talon de seize centimètres, le pied se retrouve vertical, dans le prolongement de la jambe ? Et que le polygone de sustentation se réduit alors aux coussinets des pauvres orteils, retroussés en catastrophe pour assurer un minimum de présence au sol... C'est monstrueux, non ? Eh bien, elles parviennent à faire joli, les femmes, malgré cette horreur anatomique !²⁹⁵

Elle précise qu'elle « les avai[t] bien crus liquidés [...] les talons aiguilles, en vogue dix ans plus tôt et condamnés par le corps médical. [Elle] oubliai[t] un peu vite que les fantasmes masculins, eux, n'étaient qu'assoupis. »²⁹⁶. Les talons sont donc explicitement reliés au fantasme masculin. Ce fantasme qu'elle associe à celui de la femme-enfant. Comme vu dans le

²⁹¹ KEMPF Roger, *Op. Cit.*, p. 115.

²⁹² GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 26.

²⁹³ Rappelons qu'Alice est, d'un point de vue autobiographique, une incarnation de Benoîte Groult.

²⁹⁴ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 26.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 117.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 114.

chapitre précédent, le corps féminin est, dans une société patriarcale, désirable quand il est infantilisé, car « vouloir que la femme reste enfant c'est vouloir qu'elle reste dépendante. »²⁹⁷ :

Alice affirmait que dans l'inconscient masculin le talon aiguille représentait l'équivalent occidental des pieds des Chinoises, transformés en petons attendrissants par le port de brodequins de torture entre deux et sept ans, jusqu'à déformation osseuse irréversible. À chacun sa méthode, le but restant le même : interdire aux filles le bonheur de courir, l'intégrité de leur corps, la liberté en un mot.²⁹⁸

De cette critique du fétichisme découle une conclusion féministe : les femmes, étant enfermées dans les fantasmes, sont dépourvues de l'intégrité de leur corps, de leur liberté. Et, comme V. le précise dans *Le consentement*, l'enfermement permet aux hommes sexistes d'assouvir leur pouvoir : « Avec le recul, je m'en rends bien compte, il s'agit d'un jeu de dupes : reproduire le livre en livre, avec un même fétichisme, cette littérature de jeunes filles en fleurs permet à G. d'asseoir son image de séducteur. »²⁹⁹. Sortir du fantasme est donc primordial pour la réappropriation du corps féminin.

Dénonçant le fétichisme, encore une fois sans détours, les autrices laissent à leur lecteur des indices pour la compréhension de leurs textes. En effet, elles s'éloignent de la description détaillée du vêtement, comme le faisait Flaubert, pour faire surgir celle du corps. Mais attention, ce n'est pas un corps morcelé où sont passées en revue « [l]es dents et [l]es omoplates, [l]a taille, [l]es chevilles »³⁰⁰ de la femme qui est décrit. Les autrices mettent en avant les corps en accentuant une partie spécifique de ceux-ci : le visage. Le visage d'Emma que Charles Bovary oublie tellement il est pris de fascination pour son corps est, au XXI^e siècle, valorisé.

Wendy Delorme se distancie du regard masculin fantasmant en mettant en avant non pas une partie du corps, comme les cuisses ou les seins, mais en faisant un focus sur le visage des personnages :

Elles étaient hautes de taille et leur peau était brune. Les cheveux longs de l'une étaient noués sur sa nuque et ses tempes rasées, l'autre avait le crâne nu. De loin elles ressemblaient à des adolescents. De près elles étaient belles comme des guerrières, et les griffures au coin de leurs paupières révélaient qu'elles avaient quinze ans de plus que nous. On aurait dit des sœurs. Même si leurs visages ne se ressemblaient pas, elles avaient une manière de bouger similaire. Cet art de se mouvoir qui est mien maintenant, fait de gestes coulés en souplesse et maîtrise, je l'ai acquis parmi la centaine de sœurs avec qui elles vivaient.³⁰¹

²⁹⁷ GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 111.

²⁹⁸ GROUTL Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 115.

²⁹⁹ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 93.

³⁰⁰ KEMPF Roger, *Op. Cit.*, p. 103.

³⁰¹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 154.

Un lien étroit entre les descriptions des visages et l'absence identitaire que les autrices tentent de combler par leur écriture³⁰² peut être fait. Le visage est, dans son essence, ce qui constitue l'identité de l'individu. Axer les descriptions sur le visage et non des parties de corps fantasmées montre l'importance accordée à l'identité, et donc au corps sujet, par les autrices. Afin de se libérer au mieux de ce fétichisme, Benoîte Groult décrit un personnage masculin non pas par son corps, mais par son visage entièrement détaillé :

Deux profondes rides verticales creusent ses joues couleur de brique, ses yeux très pâles sous d'épais sourcils s'ouvrent comme à regret sur son monde intérieur et ses cheveux roux sombre, très drus et bouclés serrés, s'adoucissent de fils argentés sur les tempes, donnant à sa chevelure cette couleur indéfinissable qui, chez certains blonds ou rouquins, précède le blanc sans passer par le gris. Il a des cils courts et frisés comme ses cheveux et des taches de rousseur sur les mains et les avant-bras. Il est d'une taille au-dessus de la moyenne et les manches de ses vestes n'arrivent jamais à couvrir ses poignets.³⁰³

En pratiquant cette description, elle montre une égalité entre les deux genres. L'homme n'est pas décrit par son intellect pendant que la femme est réduite à ses jambes ou ses cheveux. De ce fait, les deux peuvent être désirés sans être fétichisés.

2.3. Le désir homosexuel dans *Viendra le temps du feu*

L'homosexualité lesbienne pourrait sembler être un tabou dans les textes écrits par des hommes, mais Xavière Gauthier affirme le contraire :

Les manifestations érotiques entre femmes ne choquent pas autant que la pédérastie. De tout temps, les peintres ont représenté des femmes nues sur un lit, enlacées, sans trop provoquer de scandale. Les hommes trouvent le spectacle charmant, délicieux, attendrissant. C'est que l'excitation manuelle ou linguale n'est pas véritablement considérée comme un acte sexuel ; ce n'est qu'un préliminaire au coït. Si celui-ci n'est pas pratiqué, il n'y a qu'une innocente distraction qui montre bien la douceur, la grâce de ces petits êtres « instinctifs » que sont les femmes.³⁰⁴

Décrire des amours lesbiens relève alors d'un double défi : se détacher du fétichisme masculin et lever les tabous sur la véritable sexualité entre femmes³⁰⁵. Pour Béatrice Didier, la femme qui écrit libre des fantasmes homosexuels qui, sans l'écriture, seraient peut-être demeurés refoulés. Contrairement aux deux autres autrices sur lesquelles nous travaillons, Wendy Delorme s'est attelée à la tâche en ne décrivant que des amours homosexuels dans *Viendra le temps du feu*.

³⁰² Voir chapitre II.

³⁰³ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 56.

³⁰⁴ GAUTHIER Xavière, *Op. Cit.*, p. 242.

³⁰⁵ Dans ce sens, une sexualité non préliminaire au coït, mais bien indépendante de tout homme.

Dès la deuxième page du roman, la relation entre Ève et Louve est introduite : « Il y a eu la main de Louve sur ma nuque. Il y a eu son souffle et le mien entre nos bouches ouvertes l'une à l'autre. Entre nous, l'oxygène a circulé. »³⁰⁶. Ce passage cède rapidement sa place aux scènes plus crues faites de désir et de jouissance :

Je ne peux pas lui dire que le plat du couteau, frais, lisse, aimant, s'est glissé sur ma peau durant de longues minutes. Que le manche est entré dans mon vagin tandis qu'une langue, une bouche, se posaient sur ma vulve. Louve m'a baisée une fois avec ce couteau. Il lui appartient. Elle m'a fait jouir trois fois.³⁰⁷

Nous pouvons lire ici des descriptions directes, éloignées des figures de style, propres à l'écriture féminine. En décrivant les amours lesbiens par le biais de personnages féminins, Wendy Delorme sort du regard masculin qui fantasme sur une « sexualité féminine auto-suffisante [...] que l'homme ne peut atteindre »³⁰⁸. Iris Brey qualifierait cet acte de *female gaze*. Le regard féminin sera abordé plus en détail dans le chapitre IV.

Jusqu'à peu, les amours et les fantasmes homosexuels n'étaient pas tolérés en France, ils relevaient du tabou. Face à cela, les autrices laissaient, selon Amélie Auzoux et Camille Koskas, une abondance de traces de culpabilité dans les textes pour compenser cet amour « non admis » par la société. En 2021, les mariages entre deux personnes du même sexe sont légaux et les comportements homophobes tendent à diminuer. Wendy Delorme est donc, lors de la rédaction de son roman, dans une France qui admet les amours lesbiens. Cela peut expliquer l'absence de traces de culpabilité. Mais les difficultés toujours rencontrées par les homosexuelles sont malgré tout explicitées. En effet, la tolérance présente dans la forêt des sœurs est en balance face à la société des Autres où l'homosexualité n'est pas admise :

Nos amours qui partout doivent se taire, se cacher, ces amours pour lesquelles toutes nous avons dû fuir nos contrées d'origine, à cause desquelles certaines portent un seau d'infamie brûlé à même la chair, ont vu celles qu'elles aimaient pendues, violées, brûlées, enfermées pour toujours selon la loi du lieu où elles vivaient avant, ces amours interdites, chez nous pouvaient se dire, et se vivre au grand jour. Pour réparer la honte, conjurer le silence, les souffrances, le rejet, la violence subie dans nos vies précédentes, nous nous devons de dire à voix haute et claire : « J'aime une telle, et elle m'aime en retour », et puis le célébrer.³⁰⁹

Viendra le temps du feu est un roman où les femmes ne cachent pas leur sexualité. Les corps féminins qui se mêlent sont décrits sans détours avec des phrases courtes à la structure simple. Les actes sont énoncés avec précision :

Nous nous sommes rapprochées après quelques secondes. Nous étions allongées. Je me suis mise au-dessus d'elle. Elle a enlevé le reste de ses vêtements et j'ai ôté les miens. J'ai pris entre mes dents ses cheveux et son cou. Puis je lui ai demandé de venir à l'intérieur de moi. Je voulais la sentir et former avec elle une boucle, alors je suis entrée en elle aussi. Quelque chose s'est produit en cet instant précis, j'ai

³⁰⁶ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 10.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁰⁸ DENEYS-TUNNEY Anne, *Op. Cit.*, p. 160.

³⁰⁹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, pp. 96-97.

senti qu'elle pourrait m'accueillir vraiment. J'ai posé ma bouche sur son sexe tout en restant à l'intérieur d'elle. Sa voix est montée et je l'ai entendue non par mes tympans mais par les pores de toute ma peau.³¹⁰

Pour Hélène Cixous, l'écriture-femme doit être continue, peu ponctuée, pour traduire directement la jouissance dont elle fait son objet. Elle se présente alors comme une « effusion à la fois sans répit et sans origine ponctuelle »³¹¹. Cette tendance n'est pas suivie par Wendy Delorme. Cependant, la jouissance transparait dans l'écrit de l'autrice du XXI^e siècle. Nous pourrions alors émettre l'idée que l'amour lesbien doit, pour sortir des tabous, être plus précis, détaillé et saccadé afin qu'un lecteur hétérosexuel puisse assimiler la jouissance possible entre deux femmes. Et relever, de cette manière, le double défi qui est donné à la description des amours lesbiens dont nous avons parlé plus haut.

2.4. Le cas particulier du *consentement*

Dans *Le consentement*, Vanessa Springora lève un nouveau tabou que nous n'avons pas encore abordé : le viol. Tout au long de son autobiographie, elle laisse transparaitre l'ambiguïté des scènes d'agressions. Les scènes de rapports sexuels créent une tension entre le désir de V. et le viol qu'elle vit³¹² :

De même que l'on doit se signer à coups d'eau bénite avant de franchir le seuil d'une église, posséder un corps et une âme de jeune fille ne se faisait pas sans un certain sens du sacré, c'est-à-dire sans un rituel immuable. Une sodomie à ses règles, se prépare avec application, religieusement. G. me retourne sur le matelas, se met à lécher la moindre parcelle de mon corps, de haut en bas : nuque, épaules, dos, reins, fesses. Quelque chose comme ma présence au monde s'efface. Et tandis que sa langue vorace s'insinue en moi, mon esprit s'envole.³¹³

En lisant la deuxième partie de l'extrait, qui décrit le viol même, nous constatons que la ponctuation est très présente. Le rythme est saccadé. Contrairement aux passages entre Ève et Louve dans *Viendra le temps du feu*, les phrases courtes ne se font pas traductrices de l'unique désir. En effet, elles oscillent entre l'horreur du viol et le désir de V. pour G. Vanessa Springora

³¹⁰ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 96.

³¹¹ GRANJON Marie-Christine, *Op. Cit.*, p. 27.

³¹² Précisons que Vanessa Springora évoque des rapports sexuels non consentis entre elle et Gabriel Matzneff. Néanmoins, elle aborde son désir et son amour pour cet homme. Elle explique sa prise conscience face à ces rapports. Avec du recul, elle réalise qu'ils n'étaient pas consentis, que son agresseur ne lui demandait jamais son avis et qu'elle était forcée, malgré son attirance pour lui. Ce n'est pas une généralité. Chaque viol est vécu différemment par la victime. Dans *Le consentement*, Vanessa Springora traite de sa propre expérience, ne prêtant pas exprimer ce que toutes les femmes violées ont pu vivre.

³¹³ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 55.

aborde ici la dualité de son viol en toute honnêteté. Comme dit précédemment, l'écriture féminine fait surgir les non-dits, qu'ils soient positifs ou négatifs.

En analysant le texte de Wendy Delorme, nous avons supposé que la description de la jouissance par des phrases courtes était propre aux amours lesbiens. Cependant, nous constatons ici qu'un rapport hétérosexuel est décrit de la même manière. Nous pourrions arriver à la conclusion que les descriptions en phrases courtes sont une caractéristique de l'écriture-femme du XXI^e siècle. Les similitudes et différences perçues entre *Viendra le temps du feu* et *Le consentement* nous permettent de faire un rappel : il est impossible de codifier et définir l'écriture féminine, « puisque celle-ci se compromet, se rationalise et “se masculinise” en s'expliquant »,³¹⁴ précise Xavière Gauthier. Les conclusions posées à travers ce mémoire ne sont donc pas enfermées dans un concept essentialisant³¹⁵.

L'écriture féminine est une écriture faite de descriptions sans détours. Les autrices vont droit au but tout en se détachant des fantasmes portés par le regard masculin. Les non-dits marquent le discours et, de ce fait, laissent transparaître toutes les vérités de la jouissance. Petit à petit, le constat se pose qu'une réappropriation corporelle a lieu à travers une « parole de femme ».

3. Un corps changeant

Marqué par les moments de la vie, le corps est en perpétuel changement. La corporité féminine a ceci de particulier qu'elle passe par des étapes qui lui sont propres : les premières règles, la grossesse, dans le cas où la femme tombe enceinte, et la ménopause pour ne citer que les plus évidentes. Ces différents stades sont qualifiés de nœuds phénoménologiques par Camille Froidevaux-Metterie³¹⁶. Ce sont des événements qui affectent non seulement la femme dans son rapport à elle-même et à son corps mais modifient, par la même occasion, sa place dans le monde.

Les trois textes sur lesquels nous nous attardons sont complémentaires car ils se focalisent chacun sur une période de la vie d'une femme. Vanessa Springora nous fait part de la petite

³¹⁴ Citée dans GRANJON Marie-Christine, *Op. Cit.*, p. 27.

³¹⁵ Voir introduction pour une explication plus détaillée.

³¹⁶ Voir chapitre I. Pour plus d'informations : FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, *Op. Cit.*

enfance à la puberté adolescente. Wendy Delorme crée des personnages dont nous ignorons l'âge, mais qui semblent être de jeunes adultes. Quant à Benoîte Groult, elle expose les difficultés d'accepter la ménopause et la vieillesse.

Dans le premier point de ce chapitre, nous avons précisé que le corps féminin décrit par l'écriture-femme est un corps actif par ses mouvements, mais également les sensations qui le traversent. Nous avons tout autant mis en avant l'importance d'écrire les non-dits dans le second point. En abordant l'évolution corporelle que connaît une femme au cours de sa vie, nous pouvons juxtaposer ces deux points et réfléchir à la manière dont les autrices éclairent les tabous portés sur le corps changeant, donc traversé par diverses sensations tout au long de sa vie.

3.1. Les « premières fois »

Les « premières fois » sont régulièrement formulées. Le premier orgasme pour Léa dans *La touche étoile*, les premières caresses pour Grâce dans *Viendra le temps du feu* et les premières règles pour V. dans *Le consentement*. Ces passages d'un avant à un après l'évènement en question sont des nœuds phénoménologiques. Fortement symboliques, les premières menstruations de V. font d'elle « une femme » aux yeux de la société et la sortent, simultanément, de son insouciance infantile :

Jamais nous n'atteignons le paroxysme intuitivement convoité, la connaissance de nos corps demeure encore trop succincte, mais nous restons au bord de ce plaisir durant de longues minutes, guettant chez l'autre l'effet de chaque caresse, avec le désir trouble, plein de terreur, que quelque chose bascule, qui ne vient jamais. Notre entrée au collège sonne la fin de notre insouciance. Un liquide rouge et visqueux s'est mis à couler entre mes cuisses. Ma mère m'annonce : « ça y est, tu es devenue une femme. »³¹⁷

Modifiant leur réalité dans le monde, ces nœuds phénoménologiques sont vécus comme une crainte par les jeunes filles dans *La touche étoile* :

Sur les plages, chaque famille possédait sa cabine de bains, grise en général, repaire d'adolescents en attente de leur premier baiser-avec-la-langue, reçu avec un dégoût concupiscent et refuge des petites filles qui s'y déshabillaient en guettant avec terreur leur premier poil ou la pastille dure qui apparaîtrait sous un mamelon et qu'il faudrait dissimuler aux garçons, comme la peste.³¹⁸

Nous percevons dans cet extrait le tabou qui est associé au corps changeant de la jeune fille. L'utilisation de termes forts comme « dégoût », « terreur » et « peste » montre la peur ressentie par les femmes face à ces tournants qui affectent leur corporéité. Généralement, les nœuds

³¹⁷ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 33.

³¹⁸ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 211.

phénoménologiques ne sont pas décrits dans la littérature masculine. En effet, ils sont plutôt perçus comme « répugnants » et, comme dit précédemment, un artiste n'a que lui-même comme référent. De ce fait, un homme ne saurait transcrire le mal-être d'une jeune fille face à son corps changeant.

Parmi tous les événements vécus par le corps féminin, le plus marquant semble être le premier rapport sexuel. Ce n'est pas anodin, car de nombreux mythes s'exercent sur cette « première fois ». Le corps d'une femme en est marqué bien avant son premier rapport. « La virginité ne se conçoit qu'au féminin [...] Considérée comme une “chose” dont la perte marque un changement d'état social et moral, elle fait l'objet de multiples représentations, mythes et discours », ³¹⁹ écrit Camille Froidevaux-Metterie dans *Un corps à soi*. Présente dans les trois textes, la « première fois » est décrite sous diverses formes. Pour Marion, c'est son premier rapport avec Maurice qui l'a bouleversée. Elle le décrit comme étant « la plus belle chose de la terre » :

Et tu vois, je me souviendrai toujours de la première fois qu'on a fait l'amour ensemble : c'était à Vars, aux sports d'hiver. Je t'ai retrouvée couverte de larmes après et ça m'a bouleversé, venant de toi, justement. / Je découvrais ... je ne dirais pas l'orgasme, ça je l'avais effleuré par-ci par-là. Mais quelque chose de beaucoup moins épisodique, quelque chose comme une fonte de tous mes glaciers. Je n'étais pas réfugiée en moi-même pour une fois, je me sentais complètement mêlée à toi comme si nos frontières d'homme et de femme s'étaient effacées ... On n'était plus monsieur Truc et madame Machin qui baisent... c'était la plus belle chose de la terre qui nous arrivait. Une chose bouleversante ! À pleurer... Voilà !³²⁰

Grâce, elle, se voit chamboulée par son premier désir sexuel pour une femme :

J'étais saisie d'envie que nos corps se mélangent. Sa nuque rase, ses épaules, l'angle noir de ses yeux, le bruni de sa peau, j'étais prise de désir pour la première fois. Cette sorte de désir qui vous habite toute et tourne à l'obsession, s'il ne se consume pas dans de longues étreintes. Et encore en faut-il, des joutes, des corps-à-corps, pour en venir à bout, de ce vrai désir-là.³²¹

Dans *Le consentement*, la perte de la virginité relève d'une obsession doublée de la panique « par la douleur de la défloraison »³²² pour le personnage de V. La première scène qui relate un rapport sexuel est celle où V. « perd une première partie de [sa] virginité »³²³ en se faisant sodomiser. Comme vu précédemment, son corps qui se rétracte traduit sa crainte dans cette scène le viol malgré son désir pour G. Dans le même chapitre, V. subit un autre viol, un viol médical lors d'une consultation gynécologique :

³¹⁹ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, *Op. Cit.*, p. 178.

³²⁰ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 200.

³²¹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 102.

³²² SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 78.

³²³ *Ibid.*, p. 55.

Après m'avoir examinée, il décrète tout joyeux que je suis en effet la « Vierge incarnée » car jamais il n'a vu un hymen aussi intact. Avec dévouement, il me propose dans la foulée une légère incision sous anesthésie locale, qui me permettra d'accéder enfin aux joies du sexe. [...] Je ne sais si on peut parler de viol médical ou d'acte barbare. Mais quoi qu'il en soit, c'est bien sous le coup – habile et indolore – d'un bistouri en inox que je deviens enfin une femme.³²⁴

Une fois encore, l'évènement du nœud phénoménologique est associé au fait de « devenir une femme » dans *Le consentement*. Comme lors de ses premières menstruations où sa mère lui dit « ça y est, tu es devenue une femme »³²⁵, V. « devien[t] enfin une femme »³²⁶ après l'ouverture de son hymen. Nous constatons donc que, pour V., le passage de l'enfance au devenir femme passe par la sexualisation du corps.

3.2. Le corps fertile

Leur corps étant entré dans la sexualité, les femmes se retrouvent face à un autre nœud phénoménologique : l'engendrement. La société patriarcale a fait de la maternité une cage invisible, car « le fait que les femmes portent les enfants à naître constitue l'argument fondateur et récurrent de leur enfermement dans l'ordre domestique, de leur infériorisation sociale et de leur soumission intime »³²⁷. Jusqu'en 1970, quand la conquête des droits procréatifs a marqué une mutation de nature anthropologique, les femmes ne pouvaient contrôler leur capacité à engendrer. Elles vivaient alors leur assignation maternelle comme un destin, « pour ne pas dire une fatalité »³²⁸.

Afin de s'opposer au mieux à cette fatalité, les autrices des années 1970 produisent une écriture de rupture en faisant « de la jouissance la métaphore de leur écriture et de leur écriture la métaphore de la jouissance »³²⁹. De ce fait, elles se joignent au mouvement féministe de la deuxième vague qui prône une double dissociation « entre sexualité et reproduction d'une part, entre existence féminine et maternité d'autre part »³³⁰. Décrivant des corps féminins détachés de toute obligation maternelle, les autrices libèrent les femmes du joug immémorial qui les maintenait dans l'asservissement. L'engendrement est transformé en projet volontaire. Ces avancées féministes ont marqué les femmes, car elles sont toujours énoncées par des autrices

³²⁴ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 78.

³²⁵ *Ibid.*, p. 33.

³²⁶ *Ibid.*, p. 78.

³²⁷ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, *Op. Cit.* p. 261.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ SLAMA Béatrice, *Op. Cit.*, p. 62.

³³⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, *Op. Cit.*, p. 261.

du XXI^e siècle. Alice parle des premières pilules dans *La touche étoile* et V. dit que « dans les années soixante-dix, au nom de la libération des mœurs et de la révolution sexuelle, on se doit de défendre la libre jouissance de *tous* les corps »³³¹.

Dans *Création au féminin*, Marianne Camus amène l'idée que la centralisation sur le corps, si elle parle du sexe procréateur, ignore le plus souvent le corps hors de la dimension sexuée ainsi que le sexe comme source de jouissance. « Comme si les écrivaines ne concevaient leur corps que comme outil de reproduction. »³³² Nous avons mis en avant dans un point précédent que Wendy Delorme, Benoîte Groult et Vanessa Springora entendent le sexe comme source de jouissance. Dans ce cas, traitent-elles également du corps féminin comme procréateur ? Dans les trois écrits, les héroïnes sont mères. Elles s'inscrivent, de ce fait, dans le rôle maternel. Vanessa Springora se limite à une simple énonciation de son rôle en parlant « d'un fils qui aide à grandir. Car il a bien fallu cesser d'avoir éternellement quatorze ans pour devenir mère. »,³³³ alors que Benoîte Groult et Wendy Delorme accordent aux enfants le rôle de narrateur. Le lien mère-fille semble primordial. Pour Béatrice Didier, « la romancière aura tendance à privilégier dans son texte cette relation mère-fille »³³⁴. Vanessa Springora étant la mère d'un garçon, il n'est pas anodin que son rôle maternel ne traverse pas l'autobiographie. L'exemple de Vanessa Springora est loin d'être unique. Alice, dans *La touche étoile*, est mère d'un fils, mais celui-ci s'est éloigné d'elle et leur relation n'est qu'anecdotique dans le roman, contrairement à celle qu'elle entretient avec sa fille Marion. Ce qu'appuie la chercheuse Béatrice Didier :

Vite les femmes-écrivains connaissent l'expérience inverse, ou plutôt le prolongement de la même expérience dans leur relation avec leur propre fille. Relation souvent passionnelle et là aussi il semble, pour autant que l'on puisse faire des telles généralisations, que le fait d'écrire bouleverse les schémas traditionnels du drame familial, et que la femme-écrivain investisse plus dans sa relation avec sa fille, tandis que dans le monde patriarcal, elle se devrait d'être amoureuse de son fils.³³⁵

L'absence des grossesses dans *Le consentement* et *Viendra le temps du feu*, favorise la réappropriation du corps féminin en lui accordant la jouissance. Dans *La touche étoile*, la seule grossesse énoncée est celle de Marion, résultat de nombreuses jouissances dans les bras de Brian. Le corps procréateur est certes énoncé par la relation mère-fille, ainsi que la grossesse

³³¹ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 65.

³³² CAMUS Marianne, *Création au féminin, Volume 1 : Littérature*, Dijon, Université de Dijon, Kaléidoscopes, 2006, p. 11.

³³³ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 206.

³³⁴ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 26.

³³⁵ *Ibidem*.

de Marion dans le cas du roman de Benoîte Groult, mais laisse la place au sexe comme source de jouissance contrairement à la théorie de Marianne Camus.

L'écriture féminine du XXI^e siècle serait une écriture où la maternité n'est pas tue. Au contraire, elle s'inscrit dans le récit au même titre que la jouissance. De plus, le lien mère-fille, qualifié de caractéristique de l'écriture-femme par Béatrice Didier, demeure présent. Encore une fois, l'ambivalence illustre la complexité du corps féminin vécu de l'intérieur.

3.3. Le vieillissement dans *La touche étoile*

Annette Langevin considère que le dévoilement littéraire permet de rendre consciente à autrui une réalité enfouie dans le non-dit³³⁶. Cette réalité est celle du vieillissement féminin dont il vaut mieux cacher les stigmates dans une société portée par le patriarcat. Pression sous laquelle Marion succombe en se faisant un lifting à l'approche de ses 60 ans. Reflet de ce qui caractérise la société, une œuvre littéraire peut être le relais d'une vision symbolique et intériorisée par le lecteur³³⁷. Mais, de manière plus ambitieuse, un roman, en fonction des intentions de l'auteur « remet en cause les attributs habituels du vieillissement et peut ainsi concourir à favoriser chez le lecteur une approche différente en proposant de nouveaux critères de jugement et en suggérant la possibilité de comportements de rupture »³³⁸. Benoîte Groult amène un regard valorisant face au vieillissement du corps par le personnage de Moïra. Immortelle, elle envie les humains d'avoir un âge. Les personnes âgées « savent si fort s'accrocher à ce miracle unique qu'est leur vie, éclore sur le miracle unique qu'est leur planète »³³⁹ qu'elle exprime sa préférence pour les « jeunes vieillards » plutôt que pour les « jeunes gens ». Benoîte Groult bouleverse les critères de jugements en abordant les discriminations faites aux personnes âgées. Victime du jeunisme, Alice n'est plus autorisée à pratiquer son métier au magazine *Nous, les Femmes*, à moins de taire son âge : « On me tolère à condition que je ne révèle pas la vérité sur l'âge et n'en manifeste aucun signe gênant »³⁴⁰. Elle y aborde également les difficultés quotidiennes d'être vieille dans une société où les personnes âgées ne sont plus considérées comme attirantes :

Aujourd'hui, l'âge ingrat, c'est devenu le nôtre ! Passé soixante-cinq ou soixante-dix ans (et je ne parle même pas de la suite) ce n'est plus une partie de plaisir de s'habiller. Les noms des marques à eux seuls

³³⁶ Pour plus d'informations : LANGEVIN Annette, « Vieillesse féminine et littérature de femme », 1996.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ LANGEVIN Annette, *Op. Cit.*, p. 51.

³³⁹ GROULT Benoîte, *La touche étoile, Op. Cit.*, p. 19.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

découragent toute approche : comment se pointer chez Chipie, Les Copains, Petite Nana ou Zazie ?... Les vendeuses ont dix-huit ans et les vendeurs, l'âge du mépris. C'est aussi pénible d'être âgé que d'être obèse. Avec cette différence...de taille...que la vieillesse est sans remède.³⁴¹

Les théories d'Annette Langevin en ce qui concerne l'écriture du vieillissement confirment nos propos sur l'expression des non-dits dans l'écriture féminine. Le temps qui passe et flétrit le corps est un tabou dont les femmes ne parlent pas. Dans *La touche étoile*, Benoîte Groult expose les discriminations vécues par les personnes âgées et l'ambiguïté ressentie par une femme face au vieillissement. En effet, même « si une femme peut sembler bien placée pour décrire le vieillissement féminin, elle n'est pas pour autant protégée des clichés et des images qui façonnent l'opinion et produisent du sens commun fortement stéréotypé »³⁴² précise Annette Langevin. Certains comportements et réflexions d'Alice laissent croire à un complexe sur le corps vieillissant : « Pour compenser, je ne porte plus de tailleurs comme il faut à la manière des femmes-ministres pour aller au journal, mais des jeans dans l'espoir de ressembler au troupeau. »³⁴³. Ce paradoxe montre que, malgré leur détermination et leurs convictions, les autrices restent marquées par les opinions de leur temps.

Ce point nous a permis d'appuyer sur la présence des descriptions et du langage direct qui lève les tabous. Tabous directement liés au corps et, plus précisément, au vécu incarné des femmes. Les autrices pratiquant l'écriture-femme accordent donc bien une importance à mettre en lumière ce qui est absent³⁴⁴ dans la littérature masculine. Nous entendons ici leur vécu incarné fait d'ambivalences.

4. Un corps naturel

Dans son analyse des romans du XVIII^e siècle, Anne Deneys-Tunney remarque que certains traits semblent indiquer une unité secrète qui hante ces différents discours romanesques sur le corps : le corps biologique brut, le corps naturel y est totalement absent. « Comme le soulignait Barthes, chez Sade on sait toujours ce que mangent les personnages. En revanche, dans [les] quatre romans, on ne sait pas comment les êtres jouissent. »³⁴⁵ Sade transcrit donc des corps limités aux mouvements et détachés de toutes sensations. Ce n'est pas le cas dans l'écriture-

³⁴¹ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 31.

³⁴² LANGEVIN Annette, *Op. Cit.*, p. 60.

³⁴³ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 30.

³⁴⁴ Comprendre ici leur vécu incarné comme le considère Camille Froidevaux-Metterie.

³⁴⁵ DENEYS-TUNNEY Anne, *Op. Cit.*, p. 18.

femme, comme vu plus haut dans le chapitre. Dans notre propre analyse, nous avons constaté que la jouissance des héroïnes est contée, sortie des tabous. Le corps qui jouit se rapproche, de ce fait, du corps naturel, biologique. Pour écrire la vie corporelle, le corps naturel doit être présent.

Selon l'anthropologue Nicole-Claude Mathieu, « il faut cesser de cantonner les femmes au naturel et au sauvage, il faut les inclure dans un modèle culturel et leur reconnaître le statut de sujet social »³⁴⁶. Nous comprenons ici la volonté des féministes universalistes de détacher la femme de toute assignation biologique. Étant marquées par la pensée de la troisième vague féministe, les autrices du XXI^e siècle mettent le corps en avant tout en tenant compte des réflexions des décennies précédentes. Mais alors, comment les autrices trouvent-elles un équilibre entre le culturel et le naturel³⁴⁷ dans leurs textes ?

Par l'utilisation des métaphores florales telles que « la fleur de l'âge »³⁴⁸ et la « défloraison »³⁴⁹, Benoîte Groult et Vanessa Springora s'inscrivent dans une vision naturaliste et essentialiste qui réduit le corps féminin au naturel. Mais Luce Irigaray tente d'apporter une nuance dans *Parler n'est jamais neutre* :

La femme, les femmes n'auraient-elles rien à dire d'autre de ce rapport au naturel ? Non pas simplement sur le mode d'un complément ou supplément au dire déjà existant, mais comme articulation différente de l'animal parlant à la nature, à la matière, au corps. Les femmes n'ont pas à se distinguer, comme l'homme, de la mère-nature qui les a produites ; elles peuvent demeurer en affection avec elle, voire s'identifier à elle, sans perte de leur identité sexuelle. Ce qui leur permettrait, n'était l'autorité du principe d'identité à soi édicté par l'homme, d'entrer autrement dans l'univers du dire, d'élaborer différemment l'édifice du langage, le reliant à la matière première selon un mode de parole encore inédit.³⁵⁰

En ce sens, les femmes ne font plus corps avec la nature dans le but de correspondre au « fantasme masculin de pureté et d'innocence »,³⁵¹ mais bien pour demeurer en affection avec elle³⁵². Et c'est par leur parole de femme qu'elles peuvent le faire. Dans *Femme et nature*, les autrices précisent que la thématique de la femme liée à la nature peut relever d'une approche différente du modèle patriarcal :

³⁴⁶ Citée dans FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, *Op. Cit.*, p. 202.

³⁴⁷ Voir point 3 du chapitre I pour plus de détails sur l'ambivalence entre nature et culture.

³⁴⁸ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 9.

³⁴⁹ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 78.

³⁵⁰ IRIGARAY Luce, *Op. Cit.*, p. 284.

³⁵¹ GAUTHIER Xavière, *Op. Cit.*, p. 106.

³⁵² Les théories écoféministes sont plurielles. Nous retenons ici celle de Françoise d'Eaubonne détaillée dans *Naissance de l'écoféminisme*. « Les logiques de destruction de la nature et d'oppression des femmes sont concomitantes et trouvent leurs origines dans la radicalité des valeurs du pouvoir patriarcal structurées au sein du système capitaliste et des institutions d'État » (p. 13). De ce fait, les féministes se rapprochent des combats écologistes et, par la même occasion, de la nature. Pour plus d'informations : D'EAUBONNE Françoise, *Naissance de l'écoféminisme*, Paris, PUF, 2021.

Là où les pères du discours scientifique prônent la distanciation et la neutralité du sujet, au nom de la raison universelle, pour une grande soumission de la nature, il peut exister une autre voie, extrarationnelle, qui fait confiance à l'intuition et qui transforme l'objet-Nature en sujet à la manière dont la biologiste Barbara Mac Clintock laisse la nature venir à elle et féconder le langage de ses propres formes visuelles.³⁵³

C'est dans le texte de Wendy Delorme que le corps féminin est immanquablement lié à la nature sans y être réduit par le regard fantasmant. Béatrice Didier parle de l'écriture féminine comme une écriture du dedans. Nous détaillerons cela dans le chapitre IV. En attendant, prenons en considération que le grand cycle de l'intérieur du corps nie le mythe masculin du progrès technique et de la foi dans le futur. L'écriture féminine est une « écriture lasse d'un dehors à conquérir. [Elle] se laisse volontiers bercer par le rêve du retour aux origines et à notre mère Nature. »,³⁵⁴ selon la chercheuse.

Fortes de leurs liens étroits avec la nature, les femmes dans *Viendra le temps du feu* sont une continuité de celle-ci, comme dans cet extrait où le corps de Louve découle du fleuve : « Je tourne la cuillère dans le liquide brûlant en regardant le ciel déborder par la fenêtre. Autrefois la nuit par cette même découpe qui donne sur le fleuve j'imaginai en bas la silhouette de Louve, je la cherche encore. »³⁵⁵. Habitant en plein cœur de la forêt, les sœurs communient avec les éléments naturels. Les descriptions des corps faits de sensations, vus précédemment, se mêlent à la description de la nature. De ce fait, un lien étroit s'établit entre la forêt et les sœurs :

J'avais trouvé en elles la force nécessaire. Dans la grande âpreté du quotidien vécu sous le sol, dans la pierre, nos peaux cuites de soleil, sous le vent, dans le fleuve, connaissaient la douceur du contact des autres. [...] Les arbres alentour chargeaient l'air d'une fraîcheur qui vivifiait nos âmes. Les arbres ne sont plus, ils ont été liés en des fagots immenses, puis charriés par les eaux pour construire un port. Des bateaux s'y amarrent. J'ai vu les planches poncées, fendues de coups de hache, percées de clous, martelées par les bottes de ceux qui vivent ici. Je me demande si le bois a une mémoire. Le souvenir de nos bras frôlant les troncs la nuit quand on se rassemblait pour brûler des brindilles, élevant un grand feu. On encerclait de pierres le foyer, s'asseyait tout autour et chacune d'entre nous racontait son histoire.³⁵⁶

Elles en viennent jusqu'à ne faire qu'une avec la nature, comme Rosa : « Je suis la pierre. Nous faisons corps. »³⁵⁷. Rosa étant la voix de la sagesse dans la communauté des sœurs, cette fusion avec la Terre peut être vue comme l'idéal à atteindre.

Comme dit plus haut, le rapport qu'entretiennent les sœurs avec la nature diffère de l'approche patriarcale. En ce sens, Wendy Delorme, par son écriture, traduit une réappropriation du corps féminin, éloigné des carcans biologiques, et fait de son langage

³⁵³ BERANGER Elisabeth, CASTRO Ginette et PAOLI Marie-Lise, *Femme et Nature*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997, p. 7.

³⁵⁴ DIDIER Béatrice, *Op. Cit.*, p. 37.

³⁵⁵ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 50.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.69.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

l'expression de la jouissance du corps naturel. Elle s'insère, de cette manière, dans une approche du féminisme étroitement liée à l'écoféminisme, ce qui n'est pas le cas de Benoîte Groult et Vanessa Springora.

Dans le chapitre II, nous avons vu que les autrices se détachent de l'universel en choisissant une écriture féminine qui se fait traductrice de l'intime. Ici, nous avons mis en avant que le désir de sortir de l'universel se trouve tout autant dans des aspects rédactionnels que thématiques. Effectivement, la réappropriation du corps féminin passe par l'utilisation du « je », mais aussi par l'expression des tabous. Ce chapitre traitait de l'écriture des non-dits. Les descriptions directes, sans détours se font révélatrices des thématiques de la jouissance, du corps changeant et du corps naturel. Avec l'écriture-femme, les autrices contemporaines exposent un corps féminin fait de sensations ambivalentes tout en se détachant des fantasmes présents dans la littérature masculine.

CHAPITRE IV : LE CORPS COMME INTERFACE ENTRE L'INTÉRIEUR ET L'EXTÉRIEUR

Comme vu dans le chapitre précédent, la vie corporelle d'une femme est complexe. Prenons les nœuds phénoménologiques explicités par Camille Froidevaux-Metterie dans *Un corps à soi*. Marquant des changements principalement hormonaux, ils impactent les femmes dans leur vécu corporel de manière interne tout au long de leur vie. Mais ces bouleversements influencent également leur quotidien d'un point de vue externe. Le corps évoluant, il devient sexualisé dans l'espace public. La jeune fille est alors perçue comme une femme et les regards posés sur elle sont altérés. La philosophe précise que ce passage au corps sexué nuit aux femmes et non aux hommes :

Si les femmes n'échappent pas aux injonctions qui sont celles de nos sociétés néolibérales en termes d'accomplissement de soi et de performance, si eux [les hommes] aussi doivent souscrire aux impératifs du beau, du jeune et du dynamique, ils n'ont pas à pâtir du fait qu'ils ont un corps sexué. Que leur voix change, leurs poils poussent et leur pénis éjacule, ils ne sont pour autant pas transformés d'un coup en objets sexuels. Qu'ils deviennent père, une fois, deux fois, trois fois, ne nuit pas à leur parcours professionnel ni ne limite leurs projets. Qu'ils boivent beaucoup, déambulent dans les rues la nuit, rentrent seuls au petit matin, ne les met pas en danger d'une agression sexuelle. Qu'ils soient chauves, ventripotents ou ridés, ne les discrédite pas aux yeux des femmes ni ne les discrimine quand il s'agit d'obtenir un poste ou une promotion. C'est même souvent l'inverse, les hommes tirant un certain bénéfice des caractéristiques physiques liées au vieillissement qui sont synonymes pour les femmes de rebut.³⁵⁸

Ceci montre bien que le rapport au corps semble plus complexe pour la gent féminine. Notamment par ses changements internes, mais également externes.

Afin de comprendre au mieux cette dualité du corps qui fait lieu d'interface, nous nous référons aux quatre dimensions phénoménales détaillées par Nathalie Depraz : le temps, l'espace, l'image et la socialité³⁵⁹. Nous verrons d'abord comment l'expérience incarnée du sujet est temporelle, « vécue au présent, mais toujours rapportée au passé qui la nourrit, et orientée vers un futur qui la porte »³⁶⁰. Elle est ensuite spatiale. La philosophe parle d'une inscription dans des lieux concrets, un contexte géographique et un environnement matériel donné. Mais en jouant avec la dualité du corps, nous verrons comment celui-ci peut également faire lieu d'espace. Finalement, dans le point deux *Un corps regardé, un corps raconté*, nous travaillerons sur l'image et la dimension intersubjective du corps. Étant visible par autrui, il est

³⁵⁸ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Op. Cit., p. 23.

³⁵⁹ DEPRAZ Nathalie, *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, 2012 (Cursus), p. 76.

³⁶⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 348.

inséparable de sa relation aux autres. Comment ces dimensions s'inscrivent-elles dans une dimension proprement féminine ?

1. L'espace-temps féminin

Nous ne pouvons aborder l'écriture du corps sans tenir compte des considérations temporelles et spatiales qui aident les femmes à se définir. Tandis que, pour Julia Kristeva, une féminité consciente exige que soit repensée la temporalité, Annie Ernaux peine à imaginer une femme sans sa classe sociale et un moment historique donné.

En refaisant un tour du côté de la phénoménologie, nous comprenons que la vie ne se réduit jamais à la conscience que le sujet a de son existence. Elle enveloppe également son incarnation dans une nature, « laquelle implique que chacun se découvre toujours “en situation”, projeté dans le temps, dans l'espace, dans la culture »³⁶¹. Le corps, précise Merleau-Ponty, « habite l'espace et le temps, il comprend ce qui l'entoure sans le truchement des représentations, sans recourir aux symboles, par immersion spatiale et temporelle »³⁶². Camille Froidevaux-Metterie clarifie en disant que l'absence d'une quelconque attention à la sexuation des corps affirme que « le corps phénoménologique est en fait un corps générique et universel, mâle donc »³⁶³. Or, la femme connaît un espace-temps qui lui est propre. Une cyclicité temporelle s'impose inévitablement au sujet féminin du fait de ses menstruations, mais elle est contrebalancée par la linéarité du corps mené tout droit vers la fin. Au contraire, les hommes « font comme s'ils avaient le temps et que le temps avait moins de prise sur eux. Leurs références temporelles essentielles sont extérieures à leur corps »³⁶⁴, nous dit Sylvain Mimoun. En ce qui concerne l'espace, Iris Marion Young revendique qu'il existe un « style particulier d'attitude corporelle typique de l'existence féminine »³⁶⁵. L'essentiel se condense, selon Camille Froidevaux-Metterie, dans l'articulation des espaces domestiques et publics qui structure la place des femmes dans le monde.

³⁶¹ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 344.

³⁶² *Ibid.*, p. 345.

³⁶³ *Ibid.*, p. 347.

³⁶⁴ Sylvain Mimoun cité dans FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 386. Pour plus d'informations : MIMOUN Sylvain, « Ménopause, andropause, est-ce la même histoire ? », dans *La Ménopause*, Paris, Erès, 2004 (Point Hors Ligne), p. 121.

³⁶⁵ Iris Marion Young citée dans *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 350. Pour plus d'informations : YOUNG Iris Marion, « Throwing Like a Girl: a Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility and Spatiality », dans *On Female Body Experience*, Miami, 1980, p. 31.

De ce fait, le postulat d'un espace-temps féminin mêlé au caractère autobiographique des œuvres vu dans les chapitres précédents fait que nous ne pouvons nier l'intégration de cette spécificité spatio-temporelle dans les œuvres de Benoîte Groult, Vanessa Springora et Wendy Delorme.

1.1. Le temps

D'un point de vue phénoménal, le temps est une situation primordiale, car il permet la sublimation de l'existence biologique en existence personnelle. « Il est inséparable du corps qui noue ensemble le passé, le présent et l'avenir. »³⁶⁶ Avec un regard féministe, deux postulats s'opposent : une cyclicité et une linéarité. Béatrice Didier opte pour un « temps cyclique, toujours recommencé »³⁶⁷ rattaché au rythme biologique féminin alors que Camille Froidevaux-Metterie parle d'un temps féminin qui « apparaît [...] comme un flux incessant qui soumet la femme à des modifications toujours définitives »³⁶⁸, conséquence des nœuds phénoménologiques rencontrés par la femme lors de son existence. La revendication d'une temporalité cyclique nous vient de la deuxième génération de féministes, à laquelle Julia Kristeva s'identifie, qui repense l'histoire et le contrat social : « le féminisme actuel se situe hors du temps linéaire des identités qui communiquent par projection et revendication. Il renoue avec une mémoire archaïque (mythique) aussi bien qu'avec la temporalité cyclique »³⁶⁹. De son côté, Camille Froidevaux-Metterie affirme un rejet de cette cyclicité :

Le temps féminin n'est pas le temps cyclique que l'on associe généralement aux femmes du fait de la répétition mensuelle de leurs « cycles » : il est au contraire tragiquement linéaire, rythmé par ces moments décisifs que sont la puberté et la ménopause qui signalent l'entrée et la sortie de la condition maternelle. Pour le dire d'un trait, l'expérience féminine du temps est celle de l'orientation vers la fin, dans les deux sens de la finalité et de clôture.³⁷⁰

Cependant, elle nuance ses propos en mobilisant l'analyse de l'ethnologue Yvonne Verdier : « Les rythmes biologiques dont les femmes sont le siège font découvrir des rapports privilégiés à la durée. Des points de repère temporels sont ancrés dans leurs corps ; par pulsations mensuelles régulières, *le temps s'écoule des femmes.* »³⁷¹.

³⁶⁶ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 363.

³⁶⁷ DIDIER Béatrice, Op. Cit., p. 33.

³⁶⁸ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 366.

³⁶⁹ CAWS Mary Ann, GREEN Mary Jean, HIRSCH Marianne et SCHARFMAN Ronnie, Op. Cit., p. 213.

³⁷⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 364.

³⁷¹ Cité dans FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 367. Pour plus d'informations : VERDIER Yvonne, *Façon de dire, façon de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979 (Bibliothèque des Sciences Humaines).

Nous en venons alors à nous demander pour quel postulat optent les autrices sur lesquelles nous travaillons. Les femmes de leurs récits sont-elles prises dans un temps linéaire ou un temps cyclique ?

1.1.1. La temporalité cyclique

Mis à part l'annonce des premières règles de V. dans *Le consentement* et un sous-entendu de la « minuterie intérieure »³⁷² dans *Viendra le temps du feu*, les menstruations ne sont pas abordées dans les textes. Dans ce cas, nous ajoutons une nuance à l'expression des non-dits vue précédemment³⁷³. Les autrices tendent vers un langage sans tabous, mais elles restent néanmoins marquées par leur temps et les injonctions contemporaines. Ce qui traduit les propos de Camille Froidevaux-Metterie :

En réfléchissant aux modalités corporelles de la domination patriarcale, elles [les féministes] ont contribué à enraciner les représentations négatives associées au corps des femmes. Ainsi, pour s'affirmer comme des individus de droits, ces dernières devraient effacer en elles ce qui les ramène à leur condition concrète et se présenter au monde comme des êtres que rien ne distingue des autres. On comprend alors qu'une femme *indisposée* doive impérativement faire comme si elle ne l'était pas. [...] Ainsi, et bien malgré elles sans doute, certaines féministes concourent à entretenir l'opprobre social frappant les manifestations physiques de la corporéité féminine.³⁷⁴

Vanessa Springora, Benoîte Groult et Wendy Delorme montrent, de ce fait, l'ambivalence de la corporéité féminine.

Cependant, un rythme cyclique se laisse entrevoir entre les lignes des textes. Par les titres des chapitres, le lecteur de *Viendra le temps du feu* perçoit un retour des personnages. Passant d'un narrateur à l'autre, les intitulés font appel à une ritournelle : Ève – Louise – Ève – Louise³⁷⁵. Nous le verrons plus tard, les titres des chapitres du *consentement* s'opposent à ceux du récit de Wendy Delorme, car ils insinuent une linéarité et non une cyclicité. Cependant, des scènes répétitives, comme lorsque V. lit, sont perceptibles. Effectivement, les nombreux moments de lecture de la jeune fille scandent le récit. Les trois autrices se détachent de la continuité narrative en faisant des analepses³⁷⁶. Benoîte Groult ramène les personnages d'Alice et d'Hélène dans leur jeunesse à travers la correspondance emplie de souvenirs que les sœurs s'échangent. Les femmes y abordent leurs avortements, leur militantisme dans les années 1970,

³⁷² DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 62.

³⁷³ Rappelons que l'écriture féminine relève d'une impossible définition.

³⁷⁴ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, *Op. Cit.*, pp. 371-372.

³⁷⁵ Chaque titre de chapitre est en fait le prénom du narrateur de ce chapitre même.

³⁷⁶ L'analepse est une figure de style. Elle s'assimile à un retour dans le passé au cours d'un récit.

etc. L'autrice fait de même avec les personnages de Marion et Maurice qui relatent leur premier rapport sexuel. Le lecteur prend conscience que c'est une analepse, car il est précisé que ce sont des souvenirs : « toutes ces aiguilles multicolores et nouées d'un brin de laine décolorée, elles ne me rappelaient pas le point de riz ou les torsades, si difficiles à réussir. Mais... l'avortement. »³⁷⁷. De plus, la conjugaison passe du présent à l'imparfait : « Je n'étais pas réfugiée en moi-même pour une fois, je me sentais complètement mêlée à toi comme si nos frontières d'homme et de femme s'étaient effacées... »³⁷⁸. Dans *Viendra le temps du feu*, les sauts dans le temps ne sont pas forcément énoncés comme des souvenirs. Par exemple, nous passons d'un chapitre narré au présent par Ève à un chapitre, également écrit au présent, conté par Rosa. Le changement de typographie pourrait être un indice, mais celui-ci marque davantage l'alternance de narratrice que de temps. De ce fait, le manque d'indications temporelles pousse le lecteur à replacer les événements par ordre chronologique pour sa compréhension. Ce sont quelques chapitres plus loin, quand Ève fait référence à Rosa, que le lecteur peut situer ce personnage dans le temps : Rosa faisait partie de la sororité. Au fil de la lecture, des indices sont glanés afin de comprendre que les écrits de la sœur sont antérieurs au récit narré par les autres protagonistes. Cependant, l'utilisation régulière de l'imparfait dans les chapitres consacrés à Ève emporte le récit dans le passé et met en lumière le détachement de la protagoniste du présent :

Aujourd'hui le fleuve gronde et charrie de la boue. Les flots débordent et lèchent les rives. Les rochers blancs se teintent d'une eau brune et épaisse. J'ai mis une soupe à cuire pour l'enfant. Je tourne la cuillère dans le liquide brûlant en regardant le ciel déborder par la fenêtre. Autrefois la nuit par cette même découpe qui donne sur le fleuve j'imaginai en bas la silhouette de Louve, et je la cherche encore. [...] Des femmes qui vivaient à l'orée de la forêt sous des tissus tendus et qui dormaient au sol venaient certains matins nous demander de l'aide. Une seule parmi nous parlait un peu leur langue, Maïna. Elle était née sur la rive gauche qu'elle avait fuie comme moi, mais avait un aïeul venu des terres du Sud bien avant la clôture des frontières. [...] Cela va faire six ans des souvenirs de ce qui fut, de ce qui n'a pas été, de ce qui aurait pu être. [...] Je suis une comédienne tellement convaincante que personne ne soupçonne qu'en fait je suis ailleurs. Loin dans le passé. [...] J'ai un emploi banal, mes journées se déroulent devant l'ordinateur. Ce sont les jours de repos les plus difficiles. Les heures passées devant la fenêtre. L'enfant se plaint beaucoup désormais qu'elle joue seule. Les promenades au bord du fleuve lui semblent monotones. Elle me demande pourquoi on va toujours là-bas.³⁷⁹

Dans cet extrait, les changements de temps constants sont perceptibles. Ève ayant son esprit pris par le souvenir, les passages du passé au présent font du récit un cycle faisant sans cesse des allers-retours dans le temps. En ce qui concerne l'autobiographie de Vanessa Springora, bien que le récit relate d'emblée des événements passés, c'est majoritairement au présent que sont conjugués les verbes.

³⁷⁷ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, Op. Cit., p. 131.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 200.

³⁷⁹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, pp. 50-53.

Le temps cyclique est illustré également à travers les générations dans *La touche étoile*. La généalogie est le symbole même de retours constants dans le passé par le biais d'événements répétés, mais aussi la génétique qui se transmet de génération en génération. Par exemple, la rousseur des cheveux de Brian, l'amant de Marion, ressurgit avec le personnage de Séverine, sa fille, mais aussi sur le crâne de son petit-fils. Ce gène symbolise l'amour perpétuel de Marion pour Brian qui revient sans cesse : « Mais elle eut le bonheur de voir naître le premier enfant de Séverine et de pleurer d'émotion et de connivence dans les bras de Marion en découvrant que Brian avait réussi une nouvelle fois à se faufiler dans leur descendance sous l'apparence de ce petit garçon d'un roux insolent. »³⁸⁰. Dans le registre des personnages défunts incarnés dans les générations qui leur succèdent, il y a le personnage de Rosa. Figure de proue de la sororité dans *Viendra le temps du feu*, son nom est transmis à l'enfant à la fin du roman dystopique : « Grâce dit que mon prénom est le plus beau du monde, que je le tiens d'une personne qui a vécu ici, qui était comme une sœur pour elle et pour maman. Elle s'appelait Rosa, elle m'a prise dans ses bras après que je suis née. »³⁸¹. Au-delà du prénom, le geste de prendre le bébé dans les bras appuie sur la transmission. Mais ce passage de génération en génération veut, d'un autre côté, être brisé par Ève :

Tout me semblait pavé trop régulièrement jusqu'au bout de la route, j'ai développé une conscience aiguë de chaque borne à mon horizon. J'allais faire des enfants. Les élever comme ma mère a élevé les siens. Travailler la journée, faire à manger le soir, réviser les devoirs avec mes petits, réapprendre un par un les alinéas du Pacte national, qu'on nous fait absorber chaque jour à l'école. Et mes filles allaient faire exactement pareil. Tant qu'on aurait de l'eau, et tant qu'on survivrait aux étés suffocants, tant qu'il y aurait des arbres des deux côtés du fleuve et des terres cultivables à l'Est du territoire. Il n'y a pas d'ailleurs. Nulle part où se rendre. Notre espèce prisonnière d'une planète moribonde, et qui espère survivre juste un peu plus longtemps, me donnait la nausée.³⁸²

La transmission peut être positive lorsque les liens antérieurs sont favorables à l'enfant. Dans le cas contraire, Ève souhaite les détruire. Ici, la cyclicité semble angoissante pour la protagoniste, car elle l'enferme dans une routine dépourvue de toute liberté. C'est pourquoi elle désire une mise en avant vers le futur.

En posant un regard sur *Le consentement*, nous constatons que la vie de V. est un cycle constant auquel elle souhaite mettre un terme. Elle va jusqu'à le qualifier de « cycle infernal » :

C'est si facile de rendre heureux un homme. Puis soudain, au moment de jouir, je fonds en larmes sans raison apparente. [...] Des jours entiers, je ne supporte plus qu'il me touche. Et puis le cycle infernal repart, je me rappelle ma mission dans ce bas monde, donner du plaisir aux hommes. [...] Je fais semblant. Semblant d'aimer de savoir à quoi riment tous ces gestes.³⁸³

³⁸⁰ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 283.

³⁸¹ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 250.

³⁸² *Ibid.*, p. 121.

³⁸³ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 163.

Ce cycle infernal est celui qui l'enferme dans sa relation aux hommes. Elle passe sans cesse d'une relation à l'autre et reproduit un schéma type. Après G., elle entretient une relation avec Youri pour ensuite rencontrer un autre garçon :

Pendant des années, si attentionnés que soient les garçons avec lesquels j'essaierai d'avoir des relations sexuelles sans nuage, je ne parviendrai pas à reprendre là où nous nous étions arrêtés, Julien et moi : à retrouver ce moment de découverte innocente et de plaisir partagé, d'égal à égal. Plus tard, avec un peu plus de maturité et de courage, j'opterai pour une stratégie différente : dire toute la vérité, avouer que je me sens comme une poupée sans désir, qui ignore comment fonctionne son propre corps, qui n'a appris qu'une seule chose, être un instrument pour des jeux qui lui sont étrangers. Chaque fois, la révélation se soldera par une rupture. Personne n'aime les jouets cassés.³⁸⁴

Vanessa Springora accentue les répétitions dans son autobiographie en utilisant des termes comme « chaque jour ». Wendy Delorme fait de même dans *Viendra le temps du feu* lorsque, à la première page du récit, Ève se sent mourir quotidiennement : « Je me sens mourir. Cela me prend une fois par jour au moins. »³⁸⁵. L'autrice instaure, dès le début, un cycle. La mort revenant, Ève se doit de naître quotidiennement. Comme vu dans le chapitre II, l'écriture féminine tente de combler l'absence identitaire des femmes. La mort perpétuelle d'Ève s'en rapproche étant donné un renouvellement de soi constant. Nous pourrions voir en la cyclicité d'une quête identitaire une particularité de l'écriture féminine. Cela se rapproche des propos de Béatrice Didier qui qualifie le temps de « recommencé ». L'extrait du *consentement* qui suit en est un bon exemple :

Il me semble avoir vécu, depuis tant d'existences différentes, si fragmentées que j'ai du mal à trouver le moindre lien entre elles. Ce qui est derrière moi est infiniment loin. Un vague souvenir émerge parfois de cette période, pour s'évanouir aussitôt. Je n'en finis pas de me reconstruire, comme on dit. Mais il faut croire que je m'y prends mal. La faille reste béante. [...] Je me remets sur les rails, mais je me sens comme une page blanche. Vide. Sans consistance. Et toujours marquée au fer rouge. Pour essayer de m'intégrer à nouveau, de vivre une vie normale, je porte un masque, je me cache, je me terre. Deux ou trois vies plus tard, même prénom, même nom, même visage, bien sûr, mais cela a si peu d'importance. Par période de deux ou trois ans, je refais ma vie de fond en comble. Je change d'amant et d'amis, de métier, de style vestimentaire, de couleur de cheveux, de façon de parler, je change même de pays. Lorsqu'on sonde mon passé, quelques images tremblées surgissent d'un épais brouillard sans jamais prendre forme. Je ne cherche à laisser ni trace ni empreinte. L'enfance, l'adolescence, je n'en ai aucune nostalgie. Je flotte au-dessus de moi-même, jamais là où il faut. Je ne sais pas qui je suis, ni ce que je veux. Je me laisse porter. J'ai la sensation d'avoir vécu mille ans.³⁸⁶

V. revient sans cesse au même schéma, dans une recherche identitaire.

Le présent étant un temps ancré, les autrices féminines n'auraient-elles pas tendance à utiliser ce temps de conjugaison afin d'appuyer sur la présence même de leur corps dans l'action et leur identité ? Au-delà des temps passés qui évoquent les souvenirs, Benoîte Groult, Wendy Delorme et Vanessa Springora optent majoritairement pour l'utilisation du présent dans leurs textes. Pour comprendre cela au mieux, comparons nos analyses à celles de Anne Deneys-

³⁸⁴ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 164.

³⁸⁵ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 9.

³⁸⁶ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, pp. 182-183.

Tunney. Dans les textes du XVIII^e siècle, elle constate que le télescopage entre le passé, le présent et le futur, avec au centre l'évaporation du présent, efface la temporalité au profit de la structure spatiale³⁸⁷. Contrairement à Diderot et Marivaux, les autrices contemporaines accordent de l'importance à l'espace-temps dans son entièreté. Comme le précise la sociologue Camille Froidevaux-Metterie, le corps noue le passé, le présent et l'avenir³⁸⁸, ce qui le rend inséparable du temps et le temps inséparable de l'écriture du corps. Aborder la temporalité reviendrait à parler du corps sujet vivant une expérience incarnée, et donc de l'absence identitaire que les autrices tentent de combler par leur écriture féminine. Les récits écrits par les hommes s'opposent à ceux des femmes car ils ne laissent pas la place à un corps sujet fait de sensations vécues dans l'instant présent. Nous pourrions alors conclure que l'utilisation du présent permet aux autrices de rendre compte du corps incarné fait d'une identité propre dans l'instant présent. En jouant avec la cyclicité, Vanessa Springora, Benoîte Groult et Wendy Delorme ajoutent de la nuance à cet ancrage. En effet, l'aspect cyclique de leur écriture insinue la mémoire et donc les souvenirs. Elles traduisent, de ce fait, l'impact, positif ou négatif, du vécu sur le corps féminin et les conséquences qu'il peut avoir sur la corporéité actuelle. Nous mettons donc en lumière que le temps est indéniablement lié à la quête identitaire. Comme le dit Camille Froidevaux-Metterie, l'expérience féminine du temps est projetée vers la fin tout en étant marquée par une quête de soi :

Si l'expérience féminine du temps est celle d'un déroulé linéaire et tragique, orienté vers une fin, elle est aussi processus de création de soi au gré des différents grands *événements* qui scandent l'identification féminine. Les femmes sont des êtres toujours en formation, jamais assurés d'une identité stable. Elles sont placées sous le signe de la mutation permanente, confrontées quasiment au quotidien à l'évidence de ce que leur existence est incarnée et changeante.³⁸⁹

1.1.2. Une linéarité tragique ?

« Un cycle va s'achever. L'avant et puis l'après, les effets et leurs causes, tout cela est question de temporalité. Parfois il faut courir car le temps s'accélère. Les Autres ne le savent pas, mais le temps est venu où il faudra courir. », ³⁹⁰ dit Grâce dans *Viendra le temps du feu*. Le temps féminin est « tragiquement linéaire, rythmé par ces moments décisifs que sont la puberté et la ménopause qui signalent l'entrée et la sortie de la condition maternelle. Pour le dire d'un trait, l'expérience féminine du temps c'est celle de l'orientation vers la fin, dans les deux sens

³⁸⁷ DENEYS-TUNNEY Anne, *Op. Cit.*, p. 142.

³⁸⁸ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, *Op. Cit.*, p. 363.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 382.

³⁹⁰ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 233.

de finalité et de clôture », ³⁹¹ écrit la sociologue Camille Froidevaux-Metterie. En s'opposant au rythme des répétitions, elle s'éloigne des théories de Julia Kristeva ³⁹² et donne une vision pessimiste d'un temps « tragiquement linéaire », si nous reprenons ses mots. Simone de Beauvoir disait : « Bien avant la définitive mutilation, la femme est hantée par l'horreur du vieillissement [...]. Quand s'ébauche le processus fatal, irréversible, qui va détruire en elle tout l'édifice bâti pendant la puberté, elle se sent touchée par la fatalité même de la mort » ³⁹³.

Mais ce mouvement vers la fin est-il si tragique pour nos autrices ? Comme vu précédemment, la cyclicité est présente dans les textes. Mais celle-ci est contrebalancée par une mise en avant temporelle, parfois même désirée. C'en est le thème principal de *La touche étoile*. Le roman relate les vies d'Alice et Marion qui s'écoulent jusqu'à la mort. Au premier abord, le vieillissement, signe d'un corps dit dégradant, est perçu négativement :

Une fois que la mort a posé sa griffe sur toi, elle ne te lâchera plus. Au fond de toi, en silence, elle va s'installer comme un taret. Ta chair va entamer sa dégradation à pas imperceptibles. Des organes que tu ne connais ni d'Ève ni d'Adam vont t'imposer leurs caprices. Ta grâce va devenir un effort, ta beauté une conquête, ta démarche un tour de force, l'insouciance une discipline, ta santé une forteresse assiégée et l'inquiétude une compagne lancinante. ³⁹⁴

Cette description faite par Moïra rejoint, dans ce cas, le temps « tragiquement linéaire » de Camille Froidevaux-Metterie. Mais la Moire poursuit par « il faut croire que l'immortalité fait des envieux. Comme ils ont tort ! C'est dans l'espoir de l'oublier justement que j'interviens parfois pour détraquer les mécanismes. » ³⁹⁵. Dès le début du roman, une vision paradoxale face à la mort est posée : un corps vieillissant, mal considéré par la société, qui avance néanmoins vers la délivrance de l'immortalité. À la dernière page, nous pouvons lire cette libération à travers l'euthanasie désirée par Alice :

Je ne suis pas pressée de voir disparaître mes protégés, dit Moïra. Je m'attache à eux. Je ne devrais pas. Mais je t'aime assez, Alice, pour admettre que tu veuilles renoncer, parce que tu as su saisir tes chances et toutes celles que j'ai pu t'offrir. Y compris la dernière ; mourir à ton heure. Quand tu seras prête, Alice, je serai là. Fais-moi signe en appuyant sur la touche étoile. Je me charge du reste, mon petit. ³⁹⁶

Pour V., dans *Le consentement*, le temps qui passe a ceci de positif qu'il l'éloigne de son agresseur : « le moment est arrivé où – béni soit le cours du temps – sa notoriété a fini par s'estomper, ses livres les plus transgressifs tombant peu à peu dans l'oubli » ³⁹⁷. Ce temps l'a également aidée à prendre la décision d'écrire un livre afin de se libérer. Vanessa Springora

³⁹¹ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 364.

³⁹² Pour plus d'informations : CAWS Mary Ann, GREEN Mary Jean, HIRSCH Marianne et SCHARFMAN Ronnie, *Op. Cit.*, p. 213.

³⁹³ Citée dans FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 375.

³⁹⁴ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, Op. Cit., p. 11.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 284.

³⁹⁷ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 206.

inscrit cette linéarité, doublée d'une fuite vers l'avant, dans les titres des chapitres : L'enfant – La proie – L'emprise – La déprise – L'empreinte – Écrire. Finalement, pour les personnages de *Viendra le temps du feu*, le temps présent ne semble pas avancer. Les protagonistes semblent même vivre dans le passé. Jusqu'aux derniers chapitres où ils sont poussés vers un temps qui avance vers un futur souhaité. Nous pouvons donc déduire que le temps qui passe n'est pas vu comme tragique par nos autrices. Les histoires sont, malgré les souvenirs et l'incarnation dans le présent, portées vers le futur. En faisant avancer la temporalité, les autrices insinuent de l'espoir, un mieux à venir et se détachent de la linéarité tragique.

Tenant compte des deux mouvements dans le temps que sont la cyclicité et la linéarité présents dans les trois œuvres, nous pouvons dégager l'idée que, dans une écriture féminine, les autrices jouent avec des temps cycliques et linéaires. Par exemple, dans le roman de Vanessa Springora, les deux temporalités sont mises en parallèle dans un seul et même passage :

J'ai rencontré G. à l'âge de treize ans. Nous sommes devenus amants quand j'en ai eu quatorze, j'en ai maintenant quinze, et aucune comparaison n'est possible puisque je n'ai pas connu d'autre homme. Pourtant, assez vite, je m'aperçois du caractère répétitif de nos séances amoureuses.³⁹⁸

Le temps de l'écriture-femme serait le présent oscillant entre le passé et le futur et rendant compte de la corporéité féminine. L'utilisation du présent montre l'ensemble des sensations traversées par les femmes vivant une expérience incarnée. Par l'aspect cyclique de la temporalité, les autrices illustrent l'impact du temps passé sur le corps féminin. Et, finalement, aborder le futur leur permet d'insuffler de l'espoir et de montrer à leur lecteur qu'un mieux est possible.

1.2. L'espace

« Se rendre visibles dans le monde et investir chacun des interstices de l'ordre social, tel est le défi qu'elles [les femmes] sont appelées à relever, en permanence »,³⁹⁹ atteste Camille Froidevaux-Metterie. Lauren Bastide complète ces propos en invitant les femmes à créer des espaces où leurs récits peuvent se déployer sans entraves⁴⁰⁰. Investir l'espace social est donc primordial selon les féministes. Au-delà de l'espace physique, l'espace littéraire a son rôle à

³⁹⁸ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 132.

³⁹⁹ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, *Op. Cit.*, p. 353.

⁴⁰⁰ BASTIDE Lauren, *Op. Cit.*, p. 198.

jouer. Roland Bourneuf insiste dans *L'Organisation de l'espace dans le roman*⁴⁰¹ sur l'évolution de cet espace même au fil des générations d'auteurs :

La frontière tend d'ailleurs à s'effacer à mesure que nous nous rapprochons de notre décennie, jusqu'à ce que l'œuvre cesse d'être « un témoignage sur une réalité extérieure » et que le roman « vise [...] à une subjectivité totale » suivant la voie définie par Robbe-Grillet. Ce mouvement qu'opère le roman de l'extérieur vers l'intérieur d'une conscience observante fait apparaître une autre distinction. Chez Balzac ou chez Zola, l'espace préexiste aux personnages et il continue d'exister indépendamment d'eux : le romancier peut donc l'appréhender comme réalité autonome, aux frontières bien marquées. Dans *la Jalousie* ou *Dans le labyrinthe*, l'espace n'existe que par le personnage, c'est-à-dire dans la mesure où il y a une conscience pour le percevoir : il se crée, mais aussi se défait en même temps que le personnage ou le témoin.⁴⁰²

Le défi des autrices du XXI^e siècle serait donc d'investir un espace tout en se détachant d'une spatialité réduite à la simple description d'une réalité extérieure.

1.2.1. L'écriture du Dedans⁴⁰³

Dans les œuvres sur lesquelles nous portons notre analyse, les héroïnes ont un espace bien à elles : leur corps. Ces textes font preuve d'une mise en avant d'un corps espace. Béatrice Didier qualifie l'écriture féminine comme une écriture du Dedans. Une écriture du retour aux origines et à la mère Nature, face au danger des progrès techniques infinis.

L'espace se structure autour d'un corps, comme vu précédemment, orgasmique et sujet aux sensations. « En tant que le corps féminin définit dans le roman un double espace, la ligne de partage qui sépare la forme de la matière, l'intérieur de l'extérieur, il est une métaphore de la représentation comme espace particulier qui s'articule sur cet autre espace qu'est le réel. »⁴⁰⁴ Lors d'une analyse des représentations du corps dans la littérature africaine, André-Patient Bokiba établit une relation directe entre la question identitaire et l'organisation de l'espace dans le roman⁴⁰⁵. Les protagonistes cherchent à passer de corps objet à corps sujet. Afin d'y parvenir au mieux, le corps doit s'inscrire dans l'espace et ainsi, l'investir.

En faisant du corps un espace en soi, les autrices le façonnent comme un lieu d'enfermement ou d'ouverture. Dans les cas de V. qui, sous l'emprise de G., vit prisonnière de son corps objet ou d'Ève qui perd le contrôle de son corps et se coupe du monde c'est

⁴⁰¹ BOURNEUF Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », dans *Études littéraires*, vol. 3, n°1, 2005.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 92.

⁴⁰³ Cfr. le titre de CIXOUS Hélène, *Dedans*, Paris, Grasset, 1969.

⁴⁰⁴ DENEYS-TUNNEY Anne, *Op. Cit.*, p. 155.

⁴⁰⁵ Voir à ce propos l'analyse de BAZIE Isaac, « Corps perçu et corps figuré », dans *Le corps dans les littératures francophones*, vol. 41, n°2., 2005. Il y théorise l'expression du corps dans la littérature négro-africaine.

l'enfermement qui transparait. Au contraire, dans le cas d'une communion entre les corps des sœurs et la nature dans *Viendra le temps du feu* une ouverture se crée. Dans les deux situations, le corps féminin représente le foyer central autour duquel les autres lieux, dans lesquels le corps espace s'insère, gravitent.

C'est donc en explorant et exposant leur espace interne que les femmes peuvent prendre place dans un espace externe.

1.2.2. L'écriture du dehors

Roland Bourneuf parle de deux possibilités pour décrire un lieu⁴⁰⁶. L'auteur peut choisir de placer le décor du lieu en un bloc ou, à l'opposé, émietter cette description au cours du récit par souci d'alléger le rythme ou de mieux intégrer les personnages à leur milieu. Contrairement à Balzac qui consacre plusieurs dizaines de pages à mettre en place ses récits, les autrices contemporaines accordent peu d'importance aux détails des lieux. Le corps espace des personnages a donc toute la place pour s'insérer dans les lieux.

Dans *La touche étoile*, les espaces ne font pas l'objet de grandes descriptions. Les phrases dites par Marion : « On était ensemble, Maman, c'est tout. Ça occupait tout l'espace »⁴⁰⁷, illustrent que le corps espace prévaut sur l'espace externe. Le corps espace ne se limite pas à celui de la protagoniste. Effectivement, il peut s'étendre à d'autres corps. Comme lorsque la corporéité de Marion s'élargit à celle de son amant :

Nous sommes ici dans un non-lieu où la seule vérité, c'est ce désir pour le corps bien vivant de l'autre et ce regard éperdu que nous échangeons où vient de surgir toute la violence de nos sentiments. Sans un mot, nous nous laissons aspirer l'un par l'autre et la réponse est en nous et le centre de l'univers est où nous sommes.⁴⁰⁸

L'espace extérieur n'est plus pris en compte par les personnages, car leurs corps représentent le centre de l'univers. Lorsque la description d'un lieu s'impose dans le récit, c'est par des comparaisons à la corporéité qu'elle est faite. Comme ici, où les poutres sont comparées à des bras et où le chemin est personnifié car il est amené à mourir : « se dressent encore vers le ciel quelques poutres, comme des bras implorant vengeance et, tout au bout du chemin chaotique qui vient mourir parmi les chardons bleus d'une plage, "The Old Cottage" de Brian »⁴⁰⁹. Les

⁴⁰⁶ BOURNEUF Roland, *Op. Cit.*, p. 93.

⁴⁰⁷ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 101.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 70.

lieux en viennent même à être décrits par les corps divers et variés - on y voit une volonté intersectionnelle de la part de Benoîte Groult - qui l'habitent :

Mais le pub est déjà plein de familles irlandaises typiques : enfants de tous âges, une ou deux religieuses en tenue traditionnelle, deux ou trois femmes enceintes avec leur récent nourrisson encore dans les bras, des grand-mères, des infirmes en fauteuil roulant, des filles ravissantes et affreuses ; les hommes sont au bar et sirotent des Guinness en fumant la pipe tandis que le feu de tourbe, compagnon fidèle, brûle en silence. Sur une estrade, une jeune fille chante en s'accompagnant à l'accordéon les chansons célèbres qui disent le malheur irlandais, la cruauté, anglaise, la guerre la mort ou l'exil des jeunes gens. [...] Dans un coin de la piste, quatre petites filles délicieuses dansent à l'irlandaise, les bras immobiles le long du corps, n'agitant en cadence que leurs jambes maigrelettes.⁴¹⁰

Vanessa Springora se distingue de Benoîte Groult. Dans son autobiographie, le corps laisse place à une description plus précise des lieux⁴¹¹. Cependant, l'introduction et la conclusion de cette description portent sur la place accordée aux corps dans cet espace. Tous les détails sont amenés pour faire saisir au lecteur la petitesse de l'espace où les corps peinent à prendre place :

L'espace est trop mince pour pouvoir monter les six étages côte à côte. [...] La porte s'ouvre sur un studio en désordre, avec, à son extrémité, une cuisine des plus spartiates, tellement exiguë qu'on peut tout juste y faire entrer une chaise. On y trouve de quoi préparer le thé, mais à peine une poêle pour se faire cuire un œuf. « C'est là que j'écris », déclare-t-il d'un ton solennel. Et en effet, sur une minuscule table, coincée entre l'évier et le frigo, trônent une pile de feuilles blanches et une machine à écrire. La chambre sent l'encens et la poussière. Un rayon de lumière point par l'encadrement de la fenêtre, une miniature bouddhiste en bronze est posée sur un guéridon auquel manque un pied et qu'une pile de livres maintient debout. Un éléphant levant sa trompe, souvenir manifeste d'un voyage en Inde, se désole, perdu à la lisière du parquet et d'un petit tapis persan. Des babouches tunisiennes, des livres, des livres encore, des dizaines de piles de livres, de toutes les hauteurs, couleurs, épaisseurs, largeurs, jonchent le sol... G. me propose de m'asseoir. Un seul endroit permet de se tenir à deux dans cette pièce, le lit.⁴¹²

Le lieu ne serait donc pas décrit pour lui-même, mais bien pour mettre en avant la place qui est accordée aux corps dans celui-ci. De ce fait, nous constatons que le corps est toujours lié aux descriptions spatiales qui elles-mêmes sont émiettées.

Dans *Viendra le temps du feu*, deux espaces extérieurs s'opposent : la société des Autres et la forêt de la sororité. Les corps n'y ont pas la même place et, de ce fait, n'investissent pas l'espace de la même manière. Dans la société des Autres, les corps sont enfermés dans des espaces clos. Louise étouffe dans son costume de castor et Grâce vit dans un appartement sous-terrain qui semble être un environnement carcéral :

La journée je suis seule dans mon demi-sous-sol. L'endroit est assez sombre mais je m'y sens un peu comme dans les galeries que j'ai longtemps creusées là-bas avec mes sœurs. Avec du charbon, ou des mines de crayon dérobées au travail, je dessine sur les murs de béton lisse et gris. Je trace des visages, qui me tiennent compagnie.⁴¹³

⁴¹⁰ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, Op. Cit., p. 94.

⁴¹¹ Précisons que ce ne sont pas des descriptions similaires à celles présentes dans l'œuvre de Balzac. C'est pourquoi nous considérons que les espaces extérieurs sont peu détaillés.

⁴¹² SPRINGORA Vanessa, Op. Cit., pp. 48-49.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 99.

À l'opposé, la forêt, qui paraît être un espace infini, est un lieu d'expression des corps où ceux-ci ne font qu'un avec la nature, comme dit dans le chapitre précédent. Prenons l'exemple de Rosa : « Je suis la pierre. Nous faisons corps. »⁴¹⁴. Au sein de ce récit, l'espace du dehors tient une place importante car il englobe et influence l'espace corps. En faisant un focus sur le personnage d'Ève, une expression corporelle différente s'observe d'un espace à l'autre. Dans la société des Autres, sa démarche reflète des angoisses et ses gestes sont imprégnés d'une routine :

Elle a payé ses courses avec des avoirs sans même les compter, ce qui indique qu'elle a une grande habitude et pas d'implication dans cet acte d'achat [...] Elle longe l'avenue, puis descend les ruelles qui mènent aux quartiers Ouest construits au bord du fleuve [...] Elle a cette démarche d'animal anxieux, toujours sur le qui-vive, qui veut donner le change. Ses pas sont trop légers, ses yeux sont trop mobiles, et vides en même temps. Cela trahit la peur, l'angoisse qu'on la remarque.⁴¹⁵

Au contraire, dans la forêt, elle vit en sororité avec les autres sœurs et son corps, fait de gestes amples et d'érotisme, fait partie intégrante du grand corps de la sororité : « Elles existaient ensemble comme un tout solidaire, un orchestre puissant, les organes noués en ordre aléatoire, un grand corps frémissant. Et j'étais l'une d'entre elles. »⁴¹⁶. Cette opposition entre les deux espaces, de la part de Wendy Delorme, pourrait être une invitation au lecteur à voir la nature comme un espace de libération, d'ouverture et d'émancipation des conventions sociales. Elle fait de la forêt un eldorado bien réel pour les sœurs :

Parler d'eux comme des « Autres », inversait le rapport entre périphérie et centre. En lisière du pays qu'ils avaient clôturé, nous étions en exil dans une contrée précaire. Avec peu de moyens, nous avons réussi à recréer un monde fait à notre mesure, renvoyant ceux qui avaient tiré dessus et le peuple soumis par la peur, dans les marges de notre nouvelle réalité. Nous étions l'ailleurs. Nous nous nommions les sœurs. Nous n'étions plus des femmes au sens commun du terme. De cette classe et fonction, nous étions évadées. Et de l'autre côté de notre tranchée vive, ils étaient « les Autres ».⁴¹⁷

L'écriture des espaces du dehors relève ici de descriptions directement liées au comportement des corps féminins. La forêt n'est pas définie comme infinie, mais elle est perçue comme telle par le comportement des femmes dans celle-ci.

Néanmoins, un paradoxe se dégage à la lecture de *Viendra le temps du feu* : l'enfermement va au-delà de l'espace clos. Tout comme l'invoque Virginia Woolf dans *Un lieu à soi*, une infinie variété de chambres existe. Un même espace clos peut être une chambre-prison ou une chambre-refuge. Nous avons vu plus haut que la chambre de Grâce semble être une chambre-prison. Cependant, les galeries souterraines que construisent les sœurs dans le récit de Wendy Delorme sont perçues comme paisibles. Marianne Camus atteste, dans *Création*

⁴¹⁴ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 36.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 179.

au féminin⁴¹⁸, que l'espace clos peut être signe d'enfermement, mais aussi de réconfort lorsqu'il s'apparente à l'intimité utérine. Dans *Écriture de femmes*, un rapprochement entre une grotte et l'utérus est mis en avant :

Dans le récit, la grotte, la matrice où naissent les mythes ancestraux de l'appartenance commune, figure de l'utérus de la femme, de la mère et de l'épouse, tient également lieu de repaire secret pour les résistants du Front de Libération Nationale. Dynamitée par les Français, elle est « reprise » par la narratrice et son fils après leur retour d'exil : il faut y voir une réappropriation victorieuse de l'espace féminin.⁴¹⁹

Cette analyse de *La grotte éclatée*⁴²⁰ de Yamina Mechakra fait écho aux galeries des sœurs qui peuvent également être vues comme une figure de l'utérus féminin. La démolition, par dynamites, de celles-ci par les Autres symbolise la volonté d'éclatement de l'espace féminin par la société. Tout comme dans le roman de Yamina Mechakra, les protagonistes retournent sur les lieux du massacre à la fin du récit. De là s'applique une « réappropriation victorieuse de l'espace féminin »⁴²¹.

Relions ce paradoxe à l'angoisse vécue par V. face à la chambre de G. dans *Le consentement* et la tranquillité vécue par Marion dans le petit cottage de Brian dans le texte de Benoîte Groult. Les autrices contemporaines montreraient, par leur écriture, que l'espace clos est, en réalité, un espace fictif fait de l'emprise d'autrui et d'injonctions sociales. De ce fait, l'expression de l'espace est primordiale dans l'écriture féminine. Au premier abord, les espaces semblent peu exploités par les autrices. Mais, avec le prisme d'une lecture du corps, nous comprenons que l'espace qui prime dans ces récits est celui qui suit les femmes où qu'elles soient : leur corps. C'est alors autour de ce corps que se construisent des espaces qui oscillent entre l'enfermement et l'ouverture.

Tout comme pour la temporalité, l'expression de la spatialité semble primordiale pour les autrices. Entre la temporalité vécue de l'intérieure et l'espace corps, nous saisissons que la corporéité féminine reste toujours centrale dans l'écriture-femme. Nos analyses sur l'espace-temps viennent renforcer l'idée qu'une quête identitaire porte les récits. Utilisant un temps spécifiquement féminin, Benoîte Groult, Vanessa Springora et Wendy Delorme participent à la réappropriation du corps sujet. Viennent s'ajouter le corps espace et la démonstration que l'enfermement relève des injonctions et non de quatre murs.

⁴¹⁸ CAMUS Marianne, *Création au féminin. Volume 1 : Littérature*, Dijon, Université de Dijon, Kaléidoscopes, 2006, p. 65.

⁴¹⁹ CAWS Mary Ann, GREEN Mary Jean, HIRSCH Marianne, SCHARFMAN Ronnie, *Op. Cit.*, p. 94.

⁴²⁰ MECHAKRA Yamina, *La grotte éclatée*, Paris, ENAG, 2000.

⁴²¹ CAWS Mary Ann, GREEN Mary Jean, HIRSCH Marianne, SCHARFMAN Ronnie, *Op. Cit.*, p. 94.

2. Un corps regardé, un corps raconté

La réalité propre au corps interne est sans cesse confrontée à la réalité extérieure. Comme explicité au début du chapitre, la manière dont les corps féminins vont se mouvoir, et de ce fait investir l'espace-temps, dépend du regard qui est posé sur eux.

2.1. Un corps sous l'emprise des regards

« De la même façon que le confinement féminin détermine une expérience hésitante et difficile de l'espace public, le fait de ne pouvoir échapper à la visée scrutatrice d'autrui induit une posture singulière qui peut se ramener à la notion de souci esthétique. »,⁴²² déclare Camille Froidevaux-Metterie. Il a été émis, dans le point précédent, que le mouvement et le ressenti d'un corps dans un espace dépendent, entre autres, du jugement posé par autrui. Nous ne pouvons aborder le sujet du corps féminin sans traiter de la pression exercée sur le physique des femmes. Comme il est dit dans *La révolution du féminin*,

[...] l'image et la socialité sont des dimensions phénoménales moins cruciales de prime abord que l'espace et le temps, mais elles sont décisives de notre point de vue. Si le sujet féminin ne se conçoit pas indépendamment de son incarnation, s'il se définit en tant qu'il est un corps, alors il ne peut pas faire comme si celui-ci ne se voyait pas, il ne peut pas faire fi de sa visibilité. L'image, c'est l'expérience du corps en ce qu'il se donne à voir, à soi d'abord comme reflété dans le miroir, au sein du monde ensuite, où nous sommes vus par les autres avant que d'être considérés par eux.⁴²³

Pour Béatrice Didier, écrire c'est précisément briser le miroir qui enfermerait la femme dans une image de paraître. En optant pour l'écriture féminine, les autrices brisent ce miroir et mettent en avant, de manière explicite, l'impératif de désirabilité qui pèse sur les femmes depuis des millénaires.

D'un point de vue thématique, Benoîte Groult, Wendy Delorme et Vanessa Springora ne taisent pas les injonctions. L'autrice de *La touche étoile* en est la plus affirmée. Dénonçant le jeunisme, elle parle des contraintes imposées à la gent féminine, mais plus particulièrement aux femmes âgées. À la question qu'Alice se pose « pourquoi les bonnes femmes acceptent les

⁴²² FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 389.

⁴²³ *Ibid.*, p. 387.

diktats de la mode ? Seraient-elles des connes ? »⁴²⁴, elle dénonce l'emprise des femmes face à ces diktats :

Mais vous ne savez pas le plus beau, je crois que c'est pour ça finalement que le journal a refusé mon article. Je démontrerais que le talon aiguille a un avantage supplémentaire : mettre hors-jeu les guenons vieillissantes ! La moindre gonarthrose ou coxarthrose ou même vulgaire foulure, condamne en effet à poser bêtement le pied à plat sur le sol. Résultat, pas de talons aiguilles pour les vieilles ! Ainsi les mâles ne risquent plus de confondre les bêtes sur le retour avec les jeunes nanas du troupeau ! Je concluais en disant que toute la stratégie des mecs, depuis le sale coup porté par les féministes à leur égo surdimensionné, c'était de remettre les bonnes femmes en précarité : essai réussi.⁴²⁵

Wendy Delorme ne met pas en lumière les injonctions de manière abrupte, mais par une plus grande subtilité, insinue que les contraintes esthétiques détachent les femmes de leur personnalité. Prenons l'exemple d'Ève qui est éloignée de sa corporéité, conséquence des vêtements imposés par les Autres :

Depuis que je suis ici je ne sens plus mes bords, je suis devenue floue. Ça s'est produit je crois à cause des vêtements. Il a fallu s'habiller autrement. Ces petites choses qui vous éloignent du cercle intérieur. Ça n'était pas difficile sur le principe. Pour se couper de soi, laisser les choses se faire. On choisira pour vous ce qui vous sied le mieux. J'ai une silhouette en X, on m'a donné une robe avec un décolleté. Mes jambes savent se mouvoir sous le tissu glissant. De même pour les chaussures, je ne pouvais plus courir⁴²⁶

Benoîte Groult montre qu'il est possible de se détacher des diktats esthétiques. Le personnage d'Alice, bien qu'elle soit restée sous l'emprise des regards tout le long de sa vie, s'en libère en vieillissant. Optant, dans ce cas, pour un bonheur individuel : « L'âge venant, Alice au contraire traversait de plus en plus le miroir des apparences et se détachait des conventions au profit du droit à l'égoïsme et au bonheur individuel. C'est entre génitrices d'ailleurs que l'on peut le plus aisément évoquer ce pouvoir secret des femmes. »⁴²⁷.

De cette manière, les autrices contemporaines accusent le poids des regards portés sur les femmes. Leur écriture féminine consiste à ne pas taire ces injonctions. Pour cela, elles usent des descriptions directes, comme il a été explicité dans le chapitre III. Elles font de leurs héroïnes des femmes victimes de ces regards malgré elles, mais tout en ayant un avis contraire à la société. Ce qui appuie nos propos du chapitre précédent sur l'ambivalence des sensations vécues à travers le corps féminin. De plus, en critiquant et insinuant les diktats, les autrices appellent les lectrices à se détacher des injonctions et ainsi se réapproprier leur corporéité.

⁴²⁴ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 118.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 43.

⁴²⁷ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 151.

2.2. Une littérature portée par le *female gaze*⁴²⁸

Afin de prendre des distances avec l'objectivation des femmes, Benoîte Groult, Vanessa Springora et Wendy Delorme optent pour un regard bienveillant : le *female gaze*. Théorisé par Iris Brey dans *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, le *female gaze*, traduit par « regard féminin » en français, ne se construit pas en miroir au *male gaze*⁴²⁹ mais bien comme une nouvelle façon d'appréhender les images. Comme l'indique le titre de l'essai d'Iris Brey, l'étude porte sur les images perçues sur petits et grands écrans, et non pas dans la littérature. À plusieurs reprises, la chercheuse parle d'artistes et non uniquement de cinéastes. De plus, elle précise que le *female gaze* n'est pas un regard créé forcément par des artistes femmes, mais bien un regard qui « adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience »⁴³⁰. Datant de 2020, cette théorie n'était pas encore émise lorsqu'Hélène Cixous abordait l'écriture féminine et que Béatrice Didier théorisait l'écriture-femme. Nous nous permettons alors ici, afin d'exploiter au mieux les œuvres du XXI^e siècle, d'élargir cette étude cinématographique au monde littéraire. Les mots peuvent-ils avoir le même pouvoir que les images ? Est-il possible de poser ce regard féminin à travers les écrits ?

Le *female gaze* est, pour Iris Brey, un geste conscient. « Il produit de ce fait des images conscientisées, politisées. Le regard féminin n'est pas le fruit du hasard, c'est une manière de penser. »⁴³¹ Il faut se tourner vers Michel Foucault pour réfléchir à la dynamique de domination⁴³² que peut induire un regard. L'objectif des autrices étudiées dans ce mémoire n'est pas d'inverser cette domination de l'homme vers la femme, mais bien de faire sauter l'asymétrie présente dans les rapports de pouvoir et de proposer un désir fait « d'égalité et de partage »⁴³³. Pour cela, elles optent pour la révélation de l'expérience féminine. Les analyses d'Iris Brey rejoignent les nôtres, car le corps y est perçu avec un œil phénoménologique : « La

⁴²⁸ Pour une approche approfondie de ce concept, voir BREY Iris, *Op. Cit.*

⁴²⁹ Le *male gaze* est un concept désignant le fait que la culture visuelle dominante imposerait une perspective d'homme hétérosexuel. Proposé par la réalisatrice Laura Mulvey en 1975, ce concept influence la théorie féministe. Nous parlons de *male gaze* lorsque le corps féminin est représenté comme objet de désir. Par exemple, lorsque la caméra s'attarde sur les formes du corps féminin.

⁴³⁰ BREY Iris, *Op. Cit.*, p. 9.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴³² « Dans son livre *Surveiller et Punir*, il analyse le type particulier d'architecture carcérale, le panoptique, qui permet au gardien de prison de voir tous les prisonniers sans qu'eux sachent qu'ils sont observés. Pour lui, le "Panoptisme" est un agencement optique qui dénonce non seulement une société de surveillance, mais aussi un système de pouvoir entre celui et celle qui regarde et celui ou celle qui est regardé.e. De la même manière que les prisonniers intègrent l'oppression du regard qui surveille, les femmes intègrent celle du regard qu'elles subissent sur nos écrans et dans la réalité. Mais si le modèle foucauldien permet de réfléchir à la manière dont le regard instaure une dynamique de domination, où le regard contrôle les femmes, il ne théorise pas la place du désir. » tiré de BREY Iris, *Op. Cit.*, pp. 24-25.

⁴³³ BREY Iris, *Op. Cit.*, p. 19.

phénoménologie devient alors un cadre théorique adapté pour explorer la possibilité du regard féminin au cinéma et dans les séries, car c'est le corps en tant que sujet qui est au cœur de l'expérience du *female gaze*. »⁴³⁴. Comme dit dans les chapitres précédents, les textes se font traducteurs d'une expérience incarnée du corps féminin. En optant pour le *female gaze*, les autrices emportent le lecteur au plus proche de ce corps :

Si nous devons définir le *female gaze*, ce serait donc un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle. La différence entre ressentir et s'identifier est capitale, car ma démarche s'éloigne du cadre théorique psychanalytique où la question de l'identification reste centrale. Elle repose sur une approche phénoménologique où le ressenti de l'expérience vécue par le personnage et les spectateur.rice.s devient la base de ma réflexion [...]. Le *female gaze*, par conséquent, n'est pas un « portrait de femme », la question n'est pas seulement d'avoir un personnage féminin comme personnage central, mais d'être à ses côtés. Nous ne la regardons pas faire, nous faisons avec elle. [...] On peut ainsi dire que faire l'expérience du *female gaze*, c'est avoir la sensation de partager celle du personnage principal. Là où le *female gaze* devient genré, où il devient « féminin », c'est quand les spectateurs et spectatrices vivent ce que ressent une héroïne, un personnage de genre féminin.⁴³⁵

Viendra le temps du feu, *Le consentement* et *La touche étoile* étant centrés sur les héroïnes, c'est d'un *female gaze* genré, « féminin », dont il est question.

Poser un regard féminin est un acte éminemment politique. Le *female gaze* transforme une expérience féminine considérée comme minoritaire en expérience majoritaire. Les autrices écrivant leur propre vécu, elles mettent, chacune à leur manière, une expérience féminine en évidence et la rendent majoritaire. Benoîte Groult nous parle du vieillissement du corps féminin, Vanessa Springora aborde le viol et la pédophilie et Wendy Delorme traite des amours lesbiens. Dans les trois cas, le sujet est peu commun sous le *male gaze* car non désirable dans le cas de la peau flétrie par le temps, ni valorisant dans le cas du viol et des rapports sexuels entre femmes où l'homme n'est pas le bienvenu. Leur première entrée dans le *female gaze* se fait donc par ces thématiques affirmées féministes.

Benoîte Groult porte, dès le début de son roman, un regard distancié de tout genre avec la figure androgyne de Moïra. Personnage divin, elle s'apparente à une force supérieure aux humains qui veille sur les protagonistes tout au long du roman. Avec ce personnage, l'autrice introduit un regard détaché de toutes misogynie et désir sexuel pour les héroïnes. Moïra en vient même à porter un regard bienveillant et compatissant envers les femmes :

Je ne saurais être misogyne, n'ayant pas de sexe, mais je sais que c'est encore plus vrai pour toi, femme, que pour ton compagnon. Car l'homme, né sur la terre le premier comme il a pris soin de le démontrer dans *Les Écritures* de toutes les religions et resté partout aux commandes grâce à ses méthodes de gangster, réussit à conserver très longtemps sa masse moléculaire. Le moindre freluquet a droit à sa place

⁴³⁴ BREY Iris, *Op. Cit*, p. 47.

⁴³⁵ *Ibid.*, pp. 39-40.

sur un trottoir mais toi, femme, à mesure que ta beauté ou ta jeunesse s'estompent, tu t'apercevras que tu deviens peu à peu transparente.⁴³⁶

Dans ses analyses cinématographiques, Iris Brey s'attarde sur le film *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) de Céline Sciamma. L'amour entre Marianne et Héloïse marque le public et retient l'attention de la sociologue, car il repose sur l'idée d'égalité et de partage. Cette œuvre cinématographique incarne la définition même du *female gaze*. Les scènes d'amour entre Ève et Louve dans *Viendra le temps du feu* peuvent s'apparenter à un désir similaire, détaché des rapports de pouvoir. L'utilisation du pronom « nous » montre une symétrie des corps dont les mouvements se coordonnent. Ève décrit deux corps en communion, en partage. Ce qui les relie n'est pas le poids de l'une sur l'autre, mais bien une force invisible, un arc électrique qui les a traversées « en même temps par le centre du corps »⁴³⁷ : « Nous sommes restées pantelantes l'une contre l'autre, il a fallu ensuite s'écarter un instant. L'arc était trop puissant. Nous nous sommes rapprochées après quelques secondes. Nous étions allongées. »⁴³⁸. Un lien extérieur unissant un homme et une femme peut également être écrit avec le *female gaze*. Comme lors de la rencontre entre Marion et Brian dans *La touche étoile*. Ici, ce n'est pas le « nous », mais le « ils » qui traduit la communion égalitaire entre les deux êtres :

Au premier regard une vague les submergea qu'ils n'eurent pas le loisir de discuter. Quand Brian repartit pour Dublin quelques jours plus tard, un lien indissoluble s'était tissé entre eux. C'était comme si, dès la première rencontre, ils avaient élu domicile l'un dans l'autre pour la vie.⁴³⁹

Vanessa Springora décrivant des scènes de rapports non consentis, elle ne peut parler d'une communion entre les deux corps. Cependant, elle se détache du *male gaze* présent dans la culture du viol avec un geste précis : sortir le corps féminin de l'érotisation. Iris Brey dénonce l'ambiguïté des scènes représentant des abus sexuels dans les films inscrits dans le *male gaze* : la victime, majoritairement une femme, car dans 95% des cas ce sont des femmes qui se font violer⁴⁴⁰, bien qu'elle se débatte au début, finit toujours par enlacer son agresseur et ressentir du plaisir. L'acte de viol, très souvent « utilisé comme un moyen narratif paresseux pour ajouter du piment à une intrigue »⁴⁴¹ est érotisé et pousse l'excitation du spectateur. De plus, ces scènes ne donnent généralement pas de suite à l'impact psychologique et physique que vit la victime. Un viol vu à travers un *male gaze* est qualifié de spectacle par Iris Brey. Au contraire, lorsqu'il

⁴³⁶ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 14.

⁴³⁷ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 95.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁴⁰ BREY Iris, *Op. Cit.*, p. 136.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

est vu par un *female gaze*, il devient une expérience qui marque la chair. « Le viol est un acte de déshumanisation, mais si la mise en scène adopte le point de vue du violeur, nous n'avons pas accès à l'expérience corporelle vécue par la femme, qui la fait passer en quelques minutes de sujet à objet. »⁴⁴² Comme dit dans le chapitre III, Vanessa Springora sort son héroïne du fétichisme par la description de son corps, non plus morcelé, mais unifié. En décrivant la réalité du viol à travers le personnage de V., donc la victime, l'autrice pose un regard féminin sur les scènes d'abus sexuels. Reprenons la scène du premier viol :

Impossible de se frayer un passage. Mes cuisses se serrent dans un mouvement réflexe incontrôlable. Je hurle de douleur avant même qu'il m'ait touchée. Pourtant, je ne rêve que d'une chose. Dans un mélange de sentiments bravaches et fleur bleue, j'ai déjà acquiescé intimement à cet horizon inéluctable : G. sera mon premier amant. Et si je suis ici allongée sur le lit, c'est bien pour cette raison. Alors pourquoi mon corps s'y refuse-t-il ? Pourquoi cette peur irrépressible ? [...] posséder corps et âme une jeune fille ne se fait pas sans un certain sens du sacré, c'est-à-dire sans un rituel immuable. Une sodomie a ses règles, se prépare avec application, religieusement. G. me retourne sur le matelas, se met à lécher la moindre parcelle de mon corps, de haut en bas : nuque, épaules, dos, reins, fesses. Quelque chose comme ma présence au monde s'efface. Et tandis que sa langue vorace s'insinue en moi, mon esprit s'envole. Voilà comment je perds une première partie de ma virginité. *Comme un petit garçon*, me glisse-t-il dans un murmure.⁴⁴³

Nous y percevons l'ambivalence présente dans la tête de V. Elle souhaite que G. soit son amant, elle a du désir pour lui. Mais ici, son corps n'est pas prêt à accueillir le rapport. En partant du constat émis précédemment que le corps est lieu de vérité, le corps de V. traduit son non-consentement⁴⁴⁴. Malgré ses cuisses qui se ferment et son cri, son agresseur ne la lâche pas et la sodomise. À aucun moment, le point de vue ne devient celui du violeur, ce qui explique l'absence d'érotisation dans la scène. Du début à la fin de la scène, le lecteur est aux côtés de V. et l'accompagne dans la perte de son corps. Avant même la lecture de l'autobiographie, le lecteur est prévenu que le récit qui va suivre aborde le viol du point de vue de la victime du fait de son titre : *Le consentement*. Contrairement aux viols racontés par un *male gaze*, une suite est donnée à celui vécu par V. Vanessa Springora transcrit, au fil des chapitres, l'impact psychologique, physique et relationnel qu'a eu son histoire avec G. sur sa vie.

En plongeant le lecteur dans la corporéité du personnage féminin, les autrices lui font éprouver l'expérience de l'exclusion. Notamment lorsque V. dénonce le *male gaze* présent dans la société en parlant des lecteurs de G. :

J'imagine soudain de vieux messieurs ignobles – que j'affuble aussitôt d'un physique tout aussi révoltant – électrisés par ces descriptions de corps juvéniles. En devenant une des héroïnes des romans de G., de ses carnets noirs, deviendrai-je moi aussi le support de pratiques masturbatoires pour lecteurs pédophiles ?⁴⁴⁵

⁴⁴² BREY Iris, *Op. Cit.*, p. 103.

⁴⁴³ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, pp. 54-55.

⁴⁴⁴ Ajoutons à cela qu'aucune demande de consentement n'est émise de la part de l'agresseur.

⁴⁴⁵ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 126.

Dans le monde du cinéma, Iris Brey définit le spectateur comme un être actif face à l'œuvre qui se déroule sous ses yeux :

Comme celui d'Héloïse, notre regard est actif, nous sommes convoqué.e.s par le cinéma. Ce principe devient la clé pour comprendre la notion de *female gaze*. Le regard féminin de Sciamma nous demande de ne pas rester dans l'immobilisme de notre siège, mais au contraire de participer au film en traversant l'expérience des personnages, en ressentant leur amour et le déchirement qui les attend dans notre chair. Comme Héloïse et Marianne sont à égalité de regards, Sciamma nous dit que nous sommes dans cette même égalité avec elle.⁴⁴⁶

Par l'écriture féminine, Benoîte Groult, Vanessa Springora et Wendy Delorme proposent à leur lecteur de changer de regard. Elles invitent les femmes à se libérer du regard pesant d'autrui. Par symétrie, elles incitent la société patriarcale à regarder et considérer la femme comme ayant un corps sujet et non plus un corps objet.

Ce chapitre marque donc la finitude de notre analyse. Nous y avons vu comment les quatre dimensions phénoménales de Nathalie Depraz, que sont le temps, l'espace, l'image et la socialité peuvent être propres au corps féminin. Les autrices contemporaines inscrivent cette dimensionnalité dans les textes. En usant d'une écriture-femme faite d'une quête identitaire et d'une réappropriation corporelle. Cette écriture se fait traductrice d'un corps ancré dans le présent, mais marqué par son expérience passée et se lançant dans une vie futur, synonyme de libération. Ce corps est aussi un espace propre, suffisant à lui-même, mais marqué par les lieux extérieurs. Finalement, nous avons vu que le comportement corporel est influencé par le regard d'autrui et comment un *female gaze* peut laisser place au corps féminin et à la réappropriation de celui-ci par les femmes.

⁴⁴⁶ BREY Iris, *Op. Cit.*, p. 63.

CONCLUSION

En août 2019, le critique français Stéphane Delorme publie un éditorial, intitulé « Une histoire des réalisatrices »⁴⁴⁷ qui se termine par cette remarque : « Cette traversée suit en cela les historiennes qui ont travaillé sur le sujet [...], qui s'intéressant à "l'écriture-femme" ont fait fi de ces distinctions inutiles. »⁴⁴⁸. Pour Iris Brey, ce que le critique ne voit pas, c'est que l'intérêt porté au genre et aux stéréotypes qui y sont rattachés permet de produire des œuvres majeures. Citons l'autrice du *regard féminin* :

Trop buté ou trop paresseux, le rédacteur en chef refuse de comprendre l'historicité de l'expression d'écriture féminine et la différence entre « femme » et « féminin ». Ceux et celles qui produisent une écriture féminine [...] ne font pas « fi de ces distinctions inutiles », au contraire ils et elles ont compris que le genre est une question centrale et que c'est grâce au style [...] que peut se déployer un nouvel imaginaire non colonisé par les traditions patriarcales.⁴⁴⁹

Ce nouvel imaginaire, Vanessa Springora, Wendy Delorme et Benoîte Groult l'ont pensé et rédigé dans les textes. Leurs récits sont un lieu de réappropriation corporelle où leur propre corps, ainsi que celui des autres femmes, trouve une place pour s'exprimer.

« Ce qui n'est pas nommé n'existe pas »,⁴⁵⁰ déclare Chloé Delaume dans *Mes bien chères sœurs*. Avec l'écriture féminine, les autrices exposent les images manquantes et les nomment. Wendy Delorme détaille sans tabous des relations sexuelles entre deux femmes. Le personnage d'Alice, dans *La touche étoile*, manifeste le mal-être des femmes vieillissantes face à un jeunisme dominant. Et l'autrice du *consentement* révèle les troubles physiques et psychiques qui succèdent au viol. De ce fait, ce qui était mis sous silence a maintenant le droit d'exister.

La prouesse de leur écriture se trouve dans l'utilisation du « je » qui devient multiple. À travers les expériences personnelles de leurs héroïnes, c'est un « nous » qui surgit. Un « nous » intersectionnel fait de toutes les femmes. Un « nous » qui s'adresse aux lectrices qui se sentent seules dans leur mal-être corporel. Un « nous » qui invite les femmes à les rejoindre, comme le souhaitait Hélène Cixous dans *Le rire de la méduse*. Un « nous » sororal. Par leur écriture, les autrices « sororisent »⁴⁵¹ :

La sororisation c'est l'action de sororiser, sororiser c'est rendre sœurs. C'est créer, par la qualité des liens, une relation qui amène à l'état de communauté féministe. Une communauté soudée, animée par la même

⁴⁴⁷ DELORME Stéphane, « Une histoire des réalisatrices », dans *Les Cahiers du cinéma*, n°757, 2019.

⁴⁴⁸ Cité dans BREY Iris, *Op. Cit.*, p. 229.

⁴⁴⁹ BREY Iris, *Op. Cit.*, pp. 233-234.

⁴⁵⁰ DELAUME Chloé, *Op. Cit.*, p. 111.

⁴⁵¹ Terme emprunté à Chloé Delaume dans *Mes bien chères sœurs*. Elle définit "sororiser" comme le fait de rendre sœurs. Pour plus d'informations : DELAUME Chloé, *Op. Cit.*, p. 112.

volonté de déjouer les stratégies paternalistes et la violence sexiste ordinaire, terreau fertile aux viols et aux uxoricides.⁴⁵²

Que ça soit Hélène et Alice liées par leurs liens familiaux, V. et les autres victimes de G. unies par la souffrance ou encore les marginales dans *Viendra le temps du feu*, toutes sont qualifiées de « sœurs ». Les livres laissent place à un langage fait de sororité. Prenons l'exemple de l'avortement d'Hélène effectué par Alice. L'acte étant désacralisé, il en devient sororal, il unit les femmes et ouvre le dialogue entre elles. Au-delà des nouvelles images, les autrices créent de nouvelles réalités qui s'éloignent du régime dominant porté par le patriarcat. C'est là que l'écriture féminine contemporaine trouve sa spécificité. C'est une écriture où les corps sont montrés sans détours et où de nouvelles réalités s'offrent à eux.

Les trois textes se terminent par un moment fort, un acte marquant la fin d'une vie antérieure faite d'oppressions pour un quotidien nouveau, libéré et inscrit dans un corps propre aux héroïnes. Afin de ne laisser aucune trace de son agresseur, V. découpe minutieusement, à l'aide d'« une belle paire de ciseaux »⁴⁵³, les livres dédiés et les lettres de G. qu'elle a récupérés récemment. Pour ensuite les jeter au vent « un jour de tempête, quelque part, dans un coin secret du jardin du Luxembourg »⁴⁵⁴. Cet acte symbolique est commis par la protagoniste afin de ne rien laisser de cette histoire à la postérité. La destruction semble inspirer également Wendy Delorme, car c'est face à la ville prise par les flammes qu'Ève ressent « une joie pure. Une force »⁴⁵⁵ dans les dernières lignes du récit. Alice, quant à elle, appuie sur la touche étoile et se laisse être emportée par sa dernière volonté : « mourir à [son] heure »⁴⁵⁶. En allant voir du côté des théories d'Iris Brey, nous pouvons cerner, dans ces scènes, un appel à la joie et la liberté pour toutes les femmes :

C'est ce que font à mon sens les grandes œuvres du *female gaze*. Au lieu de nous abandonner, de nous renvoyer à notre solitude, elles [les héroïnes] nous saluent. Elles nous considèrent. Le déchirement à l'idée de quitter ces héroïnes demeure, mais on les laisse partir. Il n'y a pas de rapt. Elles sont autonomes. Elles sont libres. Reste la joie du souvenir, de savoir qu'elles vivent maintenant dans nos imaginaires.⁴⁵⁷

La réappropriation du corps féminin ne passe pas que par les textes littéraires. Toutes les formes d'art s'y prêtent et les artistes font preuve de créativité pour déployer les corps sous les yeux des spectateurs. Au cinéma, le dernier film de la réalisatrice Céline Sciamma, *Portrait de la jeune fille en feu*, a marqué les esprits pour la justesse de ses scènes. Comme dit précédemment, toute érotisation du corps féminin est exclue, ce qui n'empêche pas l'expression

⁴⁵² DELAUME Chloé, *Op. Cit.*, pp. 111-112.

⁴⁵³ SPRINGORA Vanessa, *Op. Cit.*, p. 211.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ DELORME Wendy, *Op. Cit.*, p. 252.

⁴⁵⁶ GROULT Benoîte, *La touche étoile*, *Op. Cit.*, p. 284.

⁴⁵⁷ BREY Iris, *Op. Cit.*, p. 240.

des désirs d'Héloïse et Marianne l'une pour l'autre. Pour la chanson *Clit is good*⁴⁵⁸ de la chanteuse Suzane, la photographe et réalisatrice belge Charlotte Abramow met en scène des femmes de tout âge et de toute corpulence en train de se masturber (voir annexe 2). La chanteuse déclare dans une interview :

C'était pour nous une manière de nous réapproprier notre corps et notre propre plaisir. Car j'ai l'impression que l'on vit dans une société où on éveille le désir des autres avec le corps de la femme, mais une fois que la femme prend son propre plaisir, ça fait vachement peur à tout le monde.⁴⁵⁹

La censure qui a suivi sa mise en ligne sur la plateforme YouTube est révélatrice du chemin qu'il reste à parcourir. Notons la révocation du droit à l'avortement aux USA qui a été déclarée le 24 juin 2022⁴⁶⁰. Rien n'est acquis, Simone de Beauvoir le disait : « n'oubliez jamais qu'il suffira d'une crise politique, économique ou religieuse pour que les droits des femmes soient remis en question »⁴⁶¹. Encore aujourd'hui, Camille Froidevaux-Metterie se doit de rappeler dans son dernier essai que les corps sont soumis à des diktats :

Tout l'enjeu du moment où nous sommes se condense dans le projet de retrouver les voies et les modalités d'une corporéité affranchie des diktats objectivants. Il s'agit de reprendre possession des dimensions incarnées de nos vies, jusqu'au plus intime de nous-mêmes, pour les débarrasser des normes et des exigences patriarcales qui les contraignent, et pour en transformer radicalement l'expérience en la plaçant sous le signe de la libération.⁴⁶²

Elle conclut *Un corps à soi* sur l'espoir que la révolution féministe contemporaine débouche sur un monde nouveau où nous serions toutes et tous des corps sujets. Pour cela, elle compte sur chaque « être humaine »⁴⁶³, chaque femme transgenre, chaque homme, chaque artiste, pour révéler les corps tels qu'ils sont, le tout dans un « nous » sororal. D'autres autrices prendront la plume, d'autres corps seront écrits, d'autres corporéités seront traduites. Qu'en sera-t-il de cette écriture féminine ?

⁴⁵⁸ SUZANE, « *Clit is good* », publié en mai 2022 sur la plateforme YouTube [en ligne] [HTTPS://www.youtube.com/watch?v=WoX4adG2RbA&ab_channel=Suzane](https://www.youtube.com/watch?v=WoX4adG2RbA&ab_channel=Suzane) (Page consultée le 30/07/2022)

⁴⁵⁹ FRAICHES, « Rencontre – Suzane et Charlotte Abramow, la censure », publié en juin 2022 sur la plateforme YouTube [en ligne]

https://www.youtube.com/watch?v=4r5SousxhQI&ab_channel=FRAICHES (Page consultée le 30/07/2022)

⁴⁶⁰ BELGA, « Révocation du droit à l'avortement aux USA : “ C'est un triste jour pour le pays, un retour de 150 ans en arrière ”, déclare Joe Biden », sur rtbf.be [en ligne], publié le 24 juin 2022

<https://www.rtbf.be/article/revocation-du-droit-a-lavortement-aux-usa-cest-un-triste-jour-pour-le-pays-un-retour-de-150-ans-en-arriere-declare-joe-biden-11019157> (Page consultée le 30/07/2022)

⁴⁶¹ Phrase rapportée par Camille Monteil dans MONTEIL Camille, *Simone de Beauvoir et les femmes aujourd'hui*, Paris, Odile Jacob, 2011.

⁴⁶² FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Op. Cit., p. 369.

⁴⁶³ Terme amené par Camille Froidevaux-Metterie dans *La révolution du féminin*. L'« être humaine » fait appel à la fin du masculin générique et le début d'une humanité incarnée. Pour plus d'informations : FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Op. Cit., p. 453.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

DELORME Wendy, *Viendra le temps du feu*, Paris, Cambourakis, 2021.

GROULT Benoîte, *La touche étoile*, Paris, Seuil, 2006.

SPRINGORA Vanessa, *Le consentement*, Paris, Grasset, 2020 (Le livre de poche).

Corpus secondaire

La pensée féministe

- Ouvrages

BASTIDE Lauren, *Présentes. Ville, médias, politique...Quelle place pour les femmes ?*, Paris, Allary, 2020.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BREY Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions L'Olivier, 2020.

CHOLLET Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

CIXOUS Hélène *Le rire de la méduse. Et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

CIXOUS Hélène, *Dedans*, Paris, Grasset, 1969.

CIXOUS Hélène, *Illa*, Paris, Des Femmes, 1980.

COVA Anne, *Maternité et droits des femmes en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Economica, 2004.

D'EAUBONNE Françoise, *Naissance de l'écoféminisme*, Paris, PUF, 2021.

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe, I & II*, Paris, Gallimard, 1949.

DELAUME Chloé, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Seuil, 2019.

DELVAUX Martine, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-Ménage, 2013.

DURU-BELLAT Marie, *La tyrannie du genre*, Paris, SciencesPo Les Presses, 2017.

FEDERICI Silvia, *Caliban et la Sorcière*, Paris, Entremonde, 2014.

GAGE Matilda Joslyn, *Woman, Church and State. The Original Exposé of Male Against the Female Sex*, 1893.

GROULT Benoîte, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset, 1977.

JUDY Grahn, *True to Life Adventure Stories*, Crossing Press, 1981.

LECOQ Titiou, *Les Grandes oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*, Paris, L'Iconoclaste, 2021.

MAGDA Michielsens, *175 ans de femmes. Égalités et inégalités en Belgique 1830-2005*, Bruxelles, Conseil de l'Égalité des Chances entre Hommes et Femmes, 2005.

MILLET Kate, *La politique du mâle*, Paris, Stock, 1970.

VERDIER Yvonne, *Façon de dire, façon de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979 (Bibliothèque des Sciences Humaines).

WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

WITTIG Monique, *Le corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

WOOLF Virginia, *Trois guinées*, Paris, Éditions 10/18, 2002.

WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, Paris, Gallimard, 2020 (Folio).

ZENTER Alice, *Je suis une fille sans histoire*, Paris, L'Arche Éditeur, 2021 (Des écrits pour la parole).

- Ouvrages collectifs

BERANGER Elisabeth, CASTRO Ginette et PAOLI Marie-Lise, *Femme et Nature*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997.

CHAPERON Sylvie, BARD Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.

- Articles

AYOMA Kuaru, « Le féminisme est pluriel », dans *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n°60, 2006.

CHARNLEY Joy, « La remise en question de la grossesse et de la maternité chez Anne Cuneo, Marie-Claire Dewarrat et Anne-Lise Grobéty », dans *Études françaises*, vol. 41, n°2, 2005, pp. 135-147.

COLLIN Françoise, AUBENAS Jacqueline, BOUCQUENY Éliane, CUVEILLIEZ Marie-Thérèse, JEANSON Jane, « Le féminisme en France depuis mai 68 », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°24, 1989, pp. 55-68.

MICHARD Claire, « Compte-rendu de BOURQUE Dominique, *Écrire l'inter-dit : la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmattan, 2006 (Bibliothèque du féminisme) », dans *Recherches féministes*, vol. 20, n°1, 2007, pp. 201-205.

MONACELLI Martine, « Femmes et citoyenneté dans la Grande-Bretagne du XIX^e siècle : reconnaissance de l'égalité ou différence des sexes ? », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 39, 2009, p. 137.

PEEMANS-POULLET Hedwige, « Féminité et féminisme », dans *Les Cahiers du GRIF*, n°1, 1973, pp. 5-22.

PICQ Françoise, « Un féminisme hexagonal », dans *Raison présente*, n°100, 1991, pp. 69-77.

RICH Adrienne, « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision » (1971), dans *On Lies, Secrets, and Silence*, Norton, 1979, pp. 48-49.

- Revues

AUBENAS Jacqueline, « Sorcières », Paris, Editions Albatros, 1976.

- Dictionnaires en ligne

Définition de « féminisme » dans le Trésor de la Langue française informatisé (TLFi) [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?42;s=601682190;b=13;r=2;nat=;i=1> (page consultée le 10/03/2022).

Définition de « sororité » dans le Trésor de la Langue française informatisé (TLFi) [en ligne] : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3910593045>; (page consultée le 03/04/2022).

Le rapport au corps et son écriture

- Ouvrages

DENEYS - TUNNEY Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992 (Écritures).

DEPRAZ Nathalie, *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, 2012 (Cursus).

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, Paris, Points, 2014.

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2015 (Folio Essais).

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Paris, Seuil, 2021 (La Couleur des idées).

JÜNE Plã, *Jouissance club. Une cartographie du plaisir*, Paris, Marabout, 2019.

- Ouvrages collectifs

AUZOUX Amélie et KOSKAS Camille (dir.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019 (Rencontres, n°422).

COLLECTIF, *Notre corps, nous-mêmes – Manuel féministe*, Marseille, Hors d'atteinte, 2020.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2006.

GAULIER Emanuèle (dir.), *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

ZOBERMAN Pierre, TOMICHE Anne et SPURLIN William J. (dir.), *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2013 (Rencontres, n°63).

- Articles

BAZIE Isaac, « Corps perçu et corps figuré », dans *Études françaises*, vol. 41, n°2, 2005, pp. 9-24.

BELGA, « Révocation du droit à l'avortement aux USA : “ C'est un triste jour pour le pays, un retour de 150 ans en arrière ”, déclare Joe Biden », sur rtbf.be [en ligne], publié le 24 juin 2022 <https://www.rtf.be/article/revocation-du-droit-a-lavortement-aux-usa-cest-un-triste-jour-pour-le-pays-un-retour-de-150-ans-en-arriere-declare-joe-biden-11019157> (Page consultée le 30/07/2022).

BISANSWA Justin, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », dans *Études littéraires*, vol. 41, n°2, 2005, pp. 99-114.

CHARPENTIER Isabelle, « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », dans *Politix*, vol. 7, n°27, 1994, pp. 45-75.

COURTINE Jean-Jacques, « Corps, Regard, Discours », dans *Langue française*, n°74, 1987, pp. 108-128.

DELVAUX Martine, « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », dans *Tangence*, n°103, 2013, pp. 79-91.

DHAINAUT, « Le texte et son corps », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°30, 1978, pp. 245-259.

MAERTENS Jean-Thierry, « Écrire le corps ? », dans *Études littéraires*, vol. 12, n°3, 1979, pp. 339-350.

MEMBRADO Monique, « Le genre et le vieillissement : Regard sur la littérature », dans *Recherches féministes*, vol. 26, n°2, 2013, pp. 5-24.

OBERHUBER Andrea, « Dans le corps du texte », dans *Tangence*, n°103, 2013, pp. 5-19.

PAGES Max, « La libération du corps », dans *L'homme et la société*, n°29-30, 1973, pp. 153-175.

SAILLANT Francine, « Un corps de l'autre... », dans *Études littéraires*, vol. 12, n°3, 1979, pp. 331-337.

VANDENINDEN Élise, « Comment le texte touche le corps », dans *Études littéraires*, vol. 41, n°2, 2010, pp. 81-88.

- Vidéos

FRAICHES, « Rencontre – Suzane et Charlotte Abramow, la censure », publié en juin 2022 sur la plateforme YouTube [en ligne]

https://www.youtube.com/watch?v=4r5SousxhQI&ab_channel=FRAICHES (Page consultée le 30/07/2022).

SUZANE, « Clit is good », publié en mai 2022 sur la plateforme YouTube [en ligne]

https://www.youtube.com/watch?v=WoX4adG2RbA&ab_channel=Suzane (Page consultée le 30/07/2022).

- Dictionnaires en ligne

Définition de « androgyne » dans le *Trésor de la Langue française informatisé* (TLFi) [en ligne]

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1738079235;r=1;nat=;sol=1>; (page consultée le 12/06/ 2022).

Définition de « fétichisme » dans le Trésor de la Langue française informatisé (TLFi) [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3041553555>; (page consultée le 01/07/2022).

Définition de « intime », dans le Trésor de la langue française informatisé (TLFi) [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=267436095;cat=1;m=1%27+intime>; (page consultée le 19/06/2022).

Définition de « intime », dans Larousse [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intime/43908> (page consultée le 19/06/2022).

L'écriture féminine

- Ouvrages

CAMUS Marianne, *Création au féminin, Volume 1 : Littérature*, Dijon, Université de Dijon, Kaléidoscopes, 2006.

CLAUSEN Jan, *Je transporte des explosifs on les appelle des mots*, Paris, Cambourakis, 2019.

DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981 (Écriture).

GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

IRIGARAY Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 (Critique).

LECLERC Annie, *Parole de femme*, Paris, Actes Sud, 2001.

OZOUF Mona, *Les Mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Paris, Gallimard, 1995.

- Ouvrages collectifs

ADLER Laure, BOLLMANN Stefan, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Paris, Flammarion, 2017.

CAWS Mary Ann, GREEN Mary Jean, HIRSCH Marianne, SCHARFMAN Ronnie, *Écritures de femmes. Nouvelles cartographies*, New Haven, Yale university press, 1996.

PERROT Jean, HADENGUE Véronique, *Écriture féminine et littérature de jeunesse*, Eaubonne, Éditions La Nacelle, 1995.

REID Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II*, Paris, Gallimard, 2020.

SOCQUET Jeanne, HORER Suzanne, *La création étouffée*, Paris, Horay, 1973.

- Articles

AUGER Manon, HUGLO Marie-Pascale, « Un siècle, deux littératures : le XX^e siècle français », dans *Tangence*, n°100, 2012, pp. 79-103.

BOURIN André, « Aujourd'hui : roman féministe ou roman féminin ? », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°46, 1994, pp. 129-143.

CASTRO Ginette, « La critique littéraire féministe : une nouvelle lecture du roman féminin », dans *Revue Française d'Études Américaines*, n°30, 1986, pp. 393-398.

GRANJON Marie-Christine, « Les femmes, le langage et "l'écriture" », dans *Raison présente*, n°39, 1976, pp. 25-32.

LANDEVIN Annette, « Vieillesse féminine et littérature de femme », dans *Cahiers du GEDISST (Groupe d'étude sur la division sociale et sexuelle du travail)*, n°15, 1996, pp. 49-66.

SLAMA Béatrice, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », dans *Littérature*, n°44, 1981, pp. 51-71.

VALAT Colette, « Regard sur la littérature écrite par les femmes. La journée d'études sur Maïssa Bey à Toulouse », dans *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, n°60, 2009.

- Mémoires

DIDIER Célia, *Érotisme, androgynie et mortifère : le rapport au corps dans l'écriture-femme. Analyse de Ravages de Violette Leduc*, mémoire de l'Université catholique de Louvain, 2017.

Littérature : lecture et écriture

- Ouvrages

DE MARIVAUX Pierre, *La Vie de Marianne*, Paris, Éditions Garnier, 1963.

DE MARIVAUX Pierre, *Le paysan parvenu*, Paris, Éditions Garnier, 1992.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Pocket, 2019.

KEMPF Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.

KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 2020 (Folio).

MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 1998 (Babel essai).
MECHAKRA Yamina, *La grotte éclatée*, Paris, ENAG, 2000.
NABOKOV Vladimir, *Lolita*, Gallimard, 2001 (Folio).
PROUST Marcel, *Sur la lecture*, Paris, Actes Sud, 1993.
RIMBAUD Arthur, « Le bateau ivre », dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010.

- Ouvrages collectifs

CAVALLO Guglielmo, CHARTIER Roger, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001.

- Articles

BARTHES Roland, « Écrivains et écrivants », dans *Essais critiques*, 1964, pp. 147-154.
BOURNEUF Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », dans *Études littéraires*, vol. 3, n°1, 1970, pp. 77-94.

- Définitions

Définition de « artiste » dans le *Trésor de la Langue française informatisé* (TLFi) [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=167179785;r=1;nat=;sol=1> (page consultée le 13/06/2022).

Définition de « dystopie », dans *Larousse* [en ligne] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dystopie/187699> (page consultée le 14/06/2022).

Définition de « utopie » dans le *Trésor de la Langue française informatisé* (TLFi) [en ligne], <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=735374100>; (page consultée le 14/06/2022).

Bibliographie suggestive

- Ouvrages

BURNIER Marcia, *Les orageuses*, Paris, Cambourakis, 2020.

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Seins. En quête d'une libération*, Paris, Points, 2022 (Points Féministe).

SORENTE Isabelle, *Le complexe de la sorcière*, Paris, Lattés, 2020.

- Podcasts

BEAUZAC Julie, *Vénus s'épilait-elle la chatte ? : épisode Picasso, séparer l'homme de l'artiste*, diffusé sur Spotify, mai 2021, 78 minutes.

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La Maison de la poésie : épisode Le corps des femmes avec Annie Ernaux*, diffusé sur Spotify, 7 avril 2022, 1 heure 17.

ANNEXES

Annexe 1

1. *La touche étoile* (2006) de Benoîte Groult

Résumé

« Ni Dieu ni Diable, Moïra, dans la mythologie grecque représente la destinée. Et c'est elle qui dans ce roman, observe, commente, juge et parfois intervient dans la vie des personnages. Amoureuse de l'existence terrestre qu'elle ne connaîtra jamais, elle s'attache à faire advenir l'improbable chez ses protégés en brouillant les cartes quand elle les juge mal distribuées. Ainsi Marion, qui s'est mariée en espérant former un couple moderne, respectueux de la liberté de l'autre, découvrira qu'on souffre comme au temps de Racine même si on a signé le contrat de Sartre et Beauvoir. Mais Moïra veille et lui fera vivre, en marge, une liaison passionnée et inattendue avec un Irlandais un peu fou, un peu poète, comme les celtes le sont si souvent. Sa mère Alice, 80 ans, journaliste féministe de choc, grand-mère indigne et pourtant tendre, s'est juré de ne pas se laisser déborder par la vieillesse. Un défi osé, que Moïra invisible et présente, l'aidera à relever avec panache. Alice affrontera son âge avec une lucidité impitoyable et un humour décapant, dans un monde où le jeunisme est érigé en valeur et où “vieillir est un délit”. Jusqu'au jour où elle choisira de mourir dans la dignité. Chacun vit au rythme d'un métronome dont la cadence s'accélère à mesure qu'on se rapproche de la fin. Mais Moïra, cherchant toujours à saisir ce qui rend la vie des humains si désirable, si riche, si tragique parfois va réussir à infléchir le destin des créatures qu'elle s'est choisi. »

Résumé tiré du site internet de la maison d'édition Grasset : <https://www.grasset.fr/livres/la-touche-etoile-9782246670315> (page consultée le 14/08/2022)

Précisons certains personnages :

Alice est mariée à Adrien. Ensemble ils ont eu deux enfants : Marion et Xavier. Alice a une sœur, Hélène, qu'elle ne voit plus mais dont elle est très proche.

Marion est marié à Maurice mais elle entretient une relation avec Brian, un Irlandais.

Biographie de Benoîte Groult

Benoîte Groult (1920-2016) est une journaliste et romancière féministe. Au cours de sa vie, elle rédige pour plusieurs journaux : *Libération*, *ELLE*, *Parents*, *Marie Claire*, etc. C'est avec sa sœur Flora qu'elle se lance sur la scène littéraire en publiant *Journal à quatre mains* (1958). Elle devient ensuite l'auteur de plusieurs best-sellers, romans comme essais : *La Part des choses* (1972), *Ainsi soit-elle* (1975), *Les Trois-Quarts du temps* (1983), *Les Vaisseaux du cœur* (1988), *La touche étoile* (2006) et *Mon évasion* (2008). Le féminisme est une clé de lecture essentielle à la compréhension de ses œuvres. En effet, elle est la première à dénoncer publiquement les mutilations génitales féminines. En 1978, elle fonde le mensuel féministe *F Magazine*. De plus, elle assure la présidence de la Commission de terminologie pour la féminisation des noms de métiers, de grades et de fonctions entre 1984 et 1986. Elle est également membre du comité d'honneur de l'Association pour le droit de mourir dans la dignité.

2. *Le consentement* (2020) de Vanessa Springora

Résumé

« Au milieu des années 80, élevée par une mère divorcée, V. comble par la lecture le vide laissé par un père aux abonnés absents. À treize ans, dans un dîner, elle rencontre G., un écrivain dont elle ignore la réputation sulfureuse. Dès le premier regard, elle est happée par le charisme de cet homme de cinquante ans aux faux airs de bonze, par ses œillades énamourées et l'attention qu'il lui porte. Plus tard, elle reçoit une lettre où il lui déclare son besoin "impérieux" de la revoir. Omniprésent, passionné, G. parvient à la rassurer : il l'aime et ne lui fera aucun mal. Alors qu'elle vient d'avoir quatorze ans, V. s'offre à lui corps et âme. Les menaces de la brigade des mineurs renforcent cette idylle dangereusement romanesque. Mais la désillusion est terrible quand V. comprend que G. collectionne depuis toujours les amours avec des adolescentes, et pratique le tourisme sexuel dans des pays où les mineurs sont vulnérables. Derrière les apparences flatteuses de l'homme de lettres, se cache un prédateur, couvert par une partie du milieu littéraire. V. tente de s'arracher à l'emprise qu'il exerce sur elle, tandis qu'il s'apprête à raconter leur histoire dans un roman. Après leur rupture, le calvaire continue, car l'écrivain ne cesse de réactiver la souffrance de V. à coup de publications et de harcèlement.

“Depuis tant d’années, mes rêves sont peuplés de meurtres et de vengeance. Jusqu’au jour où la solution se présente enfin, là, sous mes yeux, comme une évidence : prendre le chasseur à son propre piège, l’enfermer dans un livre”, écrit-elle en préambule de ce récit libérateur.

Plus de trente ans après les faits, Vanessa Springora livre ce texte fulgurant, d’une sidérante lucidité, écrit dans une langue remarquable. Elle y dépeint un processus de manipulation psychique implacable et l’ambiguïté effrayante dans laquelle est placée la victime consentante, amoureuse. Mais au-delà de son histoire individuelle, elle questionne aussi les dérives d’une époque, et la complaisance d’un milieu aveuglé par le talent et la célébrité. »

Résumé tiré du site internet de la maison d’édition Grasset : <https://www.grasset.fr/livres/le-consentement-9782246822691> (page consultée le 14/08/2022)

Le consentement est une autobiographie. Vanessa Springora y relate sa relation avec l’écrivain Gabriel Matzneff.

Biographie de Vanessa Springora

Née en 1972, Vanessa Springora est une éditrice, autrice et réalisatrice française. Elle publie *Le consentement* en 2020 où elle dénonce l’emprise que l’écrivain Gabriel Matzneff a exercée sur elle. Elle y dénonce les relations sexuelles qu’ils entretenaient alors qu’elle avait 14 ans et lui 49. Vanessa Springora explique que c’est l’obtention du prix Renaudot essai par Gabriel Matzneff en 2013 qui la révolte et la pousse à écrire sa version des faits. *Le consentement* a été d’un impressionnant retentissement médiatique. De nombreuses autrices témoignent leur soutien à Vanessa Springora. À la suite des révélations du livre, l’association *Innocence en danger* demande à ce que les ouvrages de Gabriel Matzneff soient retirés de la vente.

3. *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme

Résumé

« ‘Elles étaient toutes brisées et pourtant incassables. Elles existaient ensemble comme un tout solidaire, un orchestre puissant, les organes noués en ordre aléatoire, un grand corps frémissant. Et j’étais l’une d’entre elles.’ »

Une société totalitaire aux frontières closes, bordée par un fleuve. Sur l'autre rive subsistent les vestiges d'une communauté de résistantes inspirée des *Guérillères* de Monique Wittig. Dans la capitale du territoire fermé, divers personnages se racontent, leurs aspirations, leurs souvenirs, comment survivre, se cacher et se faufiler dans un monde où les livres sont interdits.

Une dystopie où se reflètent les crises que nous traversons aujourd'hui. Un roman choral poétique et incandescent, où l'on parle d'émancipation des corps, d'esprit de révolte et de sororité. Un hommage à la littérature et à son potentiel émancipateur et subversif. »

Résumé tiré du site internet de la maison d'édition Cambourakis : <https://www.cambourakis.com/tout/sorcieres/viendra-le-temps-du-feu/> (page consultée le 14/08/2022)

Précisons certains personnages :

Les chapitres se partagent entre plusieurs narrateurs. Il y a Ève, Louise, Raphaël, Rosa, Grâce et l'enfant.

Ève est l'héroïne principale que nous suivons tout au long du récit. Elle a vécu dans la forêt avec les sœurs pendant plusieurs années jusqu'à ce qu'elle accouche de l'enfant. Elle est ensuite retournée dans la société des Autres pour retrouver Louve, son amante qui l'a quittée.

Louise vit dans la société des Autres. Elle est en paire avec Raphaël. Elle travaille dans le centre commercial le jour et au Gentlemen's club le soir. Au fil du récit, elle prend contact avec Ève et se révolte contre la société des Autres.

Rosa et Grâce sont des femmes de la sororité. Rosa fait partie des premières à y vivre. Elle décède dans lors d'une attaque des Autres. Grâce est la seule survivante à ce massacre. Après une longue agonie, elle s'infiltré dans la société des Autres pour retrouver Ève.

Biographie de Wendy Delorme

« Wendy Delorme, 28 ans, est doctorante et enseignante en sciences humaines et sociales, elle est aussi comédienne burlesque, auteur et traductrice de guides d'éducation sexuelle, pin up alternative et performeuse dans des films X lesbiens et queer indépendants. Elle est une activiste féministe queer et appartient au genre "fem", soit "une gouine qui n'a rien contre les jupes, les talons hauts, le vernis à ongles et le maquillage. Voire éventuellement en surajoute. J'ai ça en commun avec les travestis et les drag queens de savoir qu'être une femme ça relève de la

performance théâtrale, qu'on soit sur les planches d'un cabaret transformiste ou bien dans une salle de réunion à la Défense. Je sais que le matin (ou le soir) dans ma salle de bains je me fabrique, je me transforme en femme, parce qu'être une femme, ce n'est pas seulement une question de biologie, c'est aussi une affaire de déguisement et de conviction.' »

Présentation tirée du site internet de la maison d'édition Grasset : <https://www.grasset.fr/auteurs/wendy-delorme> (page consultée le 14/08/2022)

Annexe 2

SUZANE, *Clit Is Good*, 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=WoX4adG2RbA&ab_channel=Suzane



Fig 1. ABRAMOW Charlotte, extrait du clip *Clit Is Good* de Suzane (1'11)



*Fig. 2. ABRAMOW Charlotte, extrait du clip *Clit Is Good* de Suzane (1'23)*



*Fig. 3. ABRAMOW Charlotte, extrait du clip *Clit Is Good* de Suzane (2'00)*

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