

Faculté de philosophie, arts et lettres

Corporalités et identités monstrueuses

Comment les femmes utilisent-elles la monstruosité pour réécrire les normes ?

Autrice : Clémence Guissard
Promotrice : Madame Marta Sábado Novau
Année académique 2022-2023
Master en langues et lettres modernes, orientation générale, à finalité approfondie

Université Catholique de Louvain

Corporalités et identités monstrueuses

Comment les femmes utilisent-elles la monstruosité pour
réécrire les normes ?

Clémence Guissard

Sous la direction de Madame Marta Sábado Novau

Année académique 2022-2023

Master en langues et lettres modernes, orientation générale, à finalité approfondie

REMERCIEMENTS

L'aboutissement de ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'aide et le soutien de quelques personnes à qui j'aimerais témoigner ma gratitude.

Je voudrais, tout d'abord, exprimer toute ma reconnaissance à la promotrice de ce mémoire, Madame Marta Sábado Novau, pour sa disponibilité et ses précieux conseils qui ont guidé ma recherche et m'ont permis de la mener à bien.

J'adresse également mes remerciements à tous les professeurs et intervenants qui, tout au long de mon parcours à l'Université Catholique de Louvain, m'ont apporté un enseignement de qualité, ont entretenu mon intérêt pour la littérature et ont alimenté mes réflexions.

Enfin, je tiens à remercier ma famille et mes proches de m'avoir soutenue et encouragée durant la rédaction de ce mémoire.

INTRODUCTION

*Fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems.*¹

Quel est le rapport des écrivaines à la monstruosité ? Lorsque l'on pense au monstre, l'on pense souvent à *un* monstre, au masculin, *un* monstre écrit par un homme. Dracula, Cthulhu ou Mr. Hyde, nos imaginaires en regorgent. La liste des monstres féminins, quant à elle, s'établit moins vite. L'on nommera évidemment sans hésiter la récurrente sorcière, quelques vampires ou autres sirènes. Toutefois, il s'agit de figures types auxquelles s'associe moins vite un personnage précis et identifié, moins individuellement marquantes face à la pensée du monstre dans toute sa terreur. La littérature a pourtant aimé représenter les femmes comme méchantes, vicieuses et moralement monstrueuses. Si les monstres ont d'ailleurs rarement de pères, ils ont bien plus souvent des mères. Comme le montrait Toni Morrison dans son essai sur Beowulf, ces mères mythiques ou épiques qui prennent la suite de celle de Grendel sont presque inévitablement des figures vengeresses et destructrices aux émotions incontrôlables². La monstruosité féminine porte donc en elle quelque chose de paradoxal, deux pôles irréconciliables auxquels les femmes ont été restreintes. Soit la femme est une incarnation de pureté et ne peut par conséquent pas être un monstre, la monstruosité féminine étant dans ce cas une déviance contradictoire. Soit la nature de la femme est celle du vice et le monstre féminin est une simple métaphore révélatrice de cette essence.

Face à ce constat s'expliquerait aussi qu'écrire les monstres a souvent été une préoccupation masculine, comme l'a en fait été écrire au sens large. Pourtant, il existe un fantastique féminin qui se développe notamment à partir des *ghost stories* anglaises du XIX^e siècle et dont *Frankenstein* est une des œuvres les plus marquantes. Alors, pourquoi les femmes se sont-elles emparées de ce motif si ambigu qu'est la monstruosité ? Quelle est la spécificité de la monstruosité lorsqu'elle est écrite par les femmes et quels en sont les enjeux ? Afin de répondre à ces questions, ce mémoire fera l'étude de trois romans de femmes

1. Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 2009 [1981], p. 2.

2. Toni Morrison, « Grendel and His Mother », in *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019.

investissant de manières différentes la monstruosité : *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley¹, *Frankissstein* (2019) de Jeannette Winterson² et *Truismes* (1996) de Marie Darrieussecq³. Ce choix nous permettra de placer notre réflexion dans deux époques distinctes mais aussi dans deux espaces langagiers différents et ainsi de montrer que malgré leurs éloignements ils partagent des rapports souvent proches à la monstruosité.

Etat de l'art

Comme nous l'avons déjà évoqué, la question de la monstruosité mise au féminin a largement été explorée du point de vue du monstre féminin. Des travaux comme *Unbecoming Female Monsters* de Cristina Santos⁴ ou *Les Fiancées du diable* de Camille Laurens⁵ ne sont que deux références majeures dans un domaine d'étude féministe devenu fructueux. Bien que particulièrement intéressantes, ces figures du Mal au féminin sont déjà amplement théorisées. C'est pourquoi nous avons choisi de renverser notre approche de la monstruosité, ne nous intéressant non pas aux monstres féminins mais aux monstres écrits par les femmes. En vue de ce lien historiquement péjoratif qu'entretient la représentation de figures féminines comme monstrueuses, il nous semble particulièrement cohérent de se demander pourquoi et comment les autrices utilisent ce motif littéraire – une réappropriation que nous aimerions établir, au fil de ce mémoire, comme subversive. Il n'existe, à notre connaissance, pas encore d'ouvrage qui traite à proprement parlé de cette relation. Le champ de recherche le plus proche, auquel nous nous référerons grandement, est celui du fantastique féminin. En effet, dans le monde anglophone particulièrement, la littérature fantastique a déjà été identifiée comme un genre particulièrement productif pour les autrices. Il s'agit non seulement d'une littérature où les femmes se sont exprimées en grand nombre, mais qui a aussi été identifiée comme une forme propice à une expression distinctement féminine, voire féministe, car elle permettrait notamment, grâce à la couverture du surnaturel, d'exprimer des désirs autrement inexprimables et de faire, indirectement, la critique de cette oppression. Ce sont des ouvrages comme *The Female Fantastic* de Harris McCormick et al.⁶ ou *The Past That Might Have*

1. Mary Shelley, *Frankenstein*, seconde édition critique par HUNTER, J. Paul, New York, W.W. Norton & Company, 2012 [1818].

2. Jeannette Winterson, *Frankissstein*, Londres, Vintage, 2019.

3. Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, P.O.L., Folio, 1998 [1996].

4. Cristina Santos, *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins*, Lanham, Lexington Books, 2016.

5. Camille Laurens, *Les Fiancées du diable, enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Éditions du Toucan, 2011.

6. Lizzie Harris McCormick, Jennifer Mitchell et Rebecca Soares (éd.), *The Female Fantastic: Gendering the Supernatural in the 1890s and 1920s*, New York, Routledge, 2019.

Been, the Future That May Come de Lauren J. Lacey¹ qui ont permis ces lectures et qui se posent comme base de notre réflexion, laquelle nous proposons d'étendre à l'étude spécifique du monstrueux.

En ce qui concerne les romans de notre corpus, une critique abondante existe déjà, particulièrement quant à l'œuvre de Mary Shelley. Depuis sa publication en 1818, *Frankenstein* est devenu un classique dont la critique est innombrable. Héritier du genre gothique et romantique, précurseur de la science-fiction, mais avant tout œuvre unique et inclassable, il serait impossible de lister le nombre de perspectives selon lesquelles *Frankenstein* a été étudié. Pour cette raison, notre ambition n'est pas d'apporter un discours nouveau sur l'œuvre en elle-même, mais de nous y référer comme l'œuvre certainement la plus centrale dans le champ de la monstruosité. Pour ce faire, nous nous limiterons à des références que nous estimons révélatrices pour notre recherche : ses lectures féministes dont Anne K. Mellor² est l'initiatrice principale et les perspectives du double identitaire envisagées notamment chez Rosemary Jackson³. *Frankissstein*, en tant que réécriture de *Frankenstein*, a évidemment été étudié en rapport avec celui-ci – nous retiendrons principalement l'étude comparative éclairée par Butler de Mia Uremović⁴ – mais a aussi été envisagé dans une dimension postmoderne s'intéressant le plus souvent à sa narration historique⁵ et ses rapports au posthumanisme⁶. Ce sont des dimensions qui nous intéresseront mais que nous utiliserons pour identifier ce qu'il reste du sentiment monstrueux dans cette réécriture romancée, une question qui n'a pas encore été posée. *Truismes*, enfin, est l'élément le plus novateur de notre comparaison car il n'a, à notre connaissance, jamais été étudié en rapport avec les deux autres œuvres et crée un pont entre deux cultures littéraires différentes. La critique a principalement envisagé le roman comme un récit d'apprentissage et une métaphore de l'oppression des femmes dans la société contemporaine⁷. Toutefois, nous nous éloignerons de ces lectures car l'étiquette du roman d'apprentissage dont l'issue devrait être l'intégration à la société ne convient, selon nous, qu'à demi, tandis qu'une approche purement métaphorique tiendrait

1. Lauren J. Lacey, *The Past That Might Have Been, the Future That May Come: Women Writing Fantastic Fiction, 1960s to the Present*, Jefferson, McFarland & Company, 2014.

2. Anne K. Mellor, *Mary Shelley: her life, her fiction, her monster*, Londres, Routledge, 1988.

3. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit.

4. Mia Uremović, « "Be Men, or Be More Than Men": *Frankenstein*, *Frankissstein*, and Judith Butler », *Patchwork Student Journal*, vol. 7, 2021, pp. 86-98.

5. Jana L. French, « "I'm telling you stories... Trust me": Gender, Desire, and Identity in Jeanette Winterson's Historical Fantasies », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 10, n°3, 1999, pp. 231-252.

6. Emily McAvan, « Posthuman Monsters in Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *M/C Journal*, vol. 24, n°5, octobre 2021, URL : <https://doi.org/10.5204/mcj.2843>, page consultée le 20 janvier 2023.

7. Jeanette Gaudet, « Dishing the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », *Women in French Studies*, vol. 9, 2001, pp. 181-192.

d'un certain spécisme que nous jugeons limitatif. En tant que récit de métamorphose, *Truismes* nous permettra de mettre en avant une autre forme de monstruosité particulièrement liée à l'abjection qui, bien que différente des monstres scientifiques de *Frankenstein* et *Frankissstein*, nous permettra d'établir certaines dynamiques récurrentes. Ainsi, par la mise en lien de ces trois œuvres, nous espérons apporter la perspective nouvelle du potentiel commun que porte la monstruosité écrite par les femmes dans des œuvres pourtant très différentes.

La place du fantastique

Pour commencer cette recherche, nous nous intéresserons tout d'abord au fantastique en tant que genre au sein duquel la monstruosité s'épanouit le plus souvent. Il sera, néanmoins, important de remarquer qu'il s'agit d'un genre très vaste et qui a difficilement été décrit à cause des nombreuses formes qu'il peut prendre. Les trois romans travaillés illustreront d'ailleurs très bien cette problématique puisqu'ils prennent chacun des formes distinctes allant du roman épistolaire à la science-fiction historique, en passant par un récit de métamorphose. Malgré la complexité du genre, la description la plus influente qui en ait été faite est celle de Todorov dans son *Illustration à la littérature fantastique*¹ au sein de laquelle il distingue deux types principaux de récits fantastiques. Il y aurait, d'une part, ceux traitant du *je* et, d'autre part, ceux traitant du *tu* ou plutôt du *non-je*, de l'Autre. Dans un cas, la source de la menace réside dans le sujet lui-même. *Frankenstein* sera identifié comme faisant partie de ce type, à travers la quête de raison notamment. Dans le cas du *non-je*, la menace est extérieure. C'est le cas notamment dans *Truismes* où le personnage subit une métamorphose produite par des causes qu'elle ne maîtrise pas. Nous verrons que *Frankissstein* se pose, lui, à la limite des deux catégories et nous permettra d'illustrer leur chevauchement. Nous nous intéresserons, par ailleurs, au mythe de la métamorphose par opposition à la constitution scientifique du monstre. Nous l'envisagerons notamment comme un rapport métaphorique et métonymique entre le changement psychologique et physique à l'aide du travail d'Irving Massey² mais aussi comme une personnification s'éloignant moins du monstre que l'on ne le penserait. Enfin, s'ajoutera à l'approche structurale du genre par Todorov, l'approche plus politico-sociale de Jackson³ qui envisage le fantastique comme inévitablement influencé par son

1. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 1976 [1970].

2. Irving Massey, *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, Berkeley, University of California Press, 1976.

3. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit.

contexte d'écriture et, par là, comme inévitablement subversif en puissance. Cette lecture du fantastique comme genre subversif est celle qui nous intéressera principalement afin de créer un parallèle avec l'écriture féminine.

Les enjeux féminins du monstrueux

En effet, un second chapitre s'attardera à démontrer l'intérêt d'une approche féminine de l'écriture de la monstruosité. Pour ce faire, nous commencerons par établir une définition du monstre et nous demanderons pourquoi celui-ci est-il monstrueux et pourquoi aime-t-on le lire s'il est monstrueux. Dans cette optique seront parcourus quelques aspects de la théorie littéraire du monstre, à travers notamment *The Monster Theory Reader* de Jeffrey A. Weinstock¹ ou *Monster Theory* de Jeffrey J. Cohen². Il s'agira principalement de définir le monstre et d'illustrer qu'il incarne un Autre qui se pose en miroir de nos réalités, car si l'on établit que le monstre est l'anormal, l'on comprend vite que le monstre en tant qu'incarnation de la différence se pose aussi comme un antagoniste de la norme. Puisqu'il est anormal, il définit la norme, mais puisqu'il existe il démontre également que cette norme est imparfaite et son existence même nous rappelle que la nature ne se limite pas à ce que l'on connaît. Puisque le monstrueux et le dégoût qu'il provoque sont donc liés à l'altérité, comme l'a montré Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*³, nous démontrerons que l'écriture de la monstruosité motive notamment l'illustration de l'exclusion ou de divers enjeux éthiques, mais aussi qu'elle peut être libératrice et permettre de repenser la norme à travers l'acceptation de l'altérité – ce qui mettra d'ailleurs en perspective les enjeux de l'altérité féminine.

La seconde partie de ce chapitre s'attardera donc à démontrer l'intérêt d'une approche féminine de l'écriture de la monstruosité. A partir de l'essai fondateur de Cixous, *Le rire de la Méduse*⁴, le concept d'écriture féminine postule la spécificité de l'écriture des femmes parce qu'être une femme est une expérience qui ne peut être dite que par les femmes et parce que « [p]our une femme, écrire a toujours été subversif »⁵. En effet, la théorie de l'écriture-femme s'est en partie développée contre la littérature féminine qu'ont essayé de décrire nombreux hommes, l'arrétant à des manques et des limites pour, toujours, la cantonner à un statut

1. Jeffrey A. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020.

2. Jeffrey J. Cohen (éd.), *Monster Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

3. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

4. Hélène Cixous, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

5. Béatrice Slama, « De la "littérature féminine" à "l'écriture-femme" : différence et institution », *Littérature*, n°44, 1981, p. 51.

d'infériorité. Puisqu'être une femme est alors inévitablement être Autre, il sera ici considéré que l'écriture féminine tient de l'expression et de l'exploration de cette identité, mettant en jeu dans certains de ces thèmes des perspectives et questionnements identitaires. Il est important de préciser, toutefois, que postuler l'existence de l'écriture féminine ne signifie pas postuler l'existence de *la* Femme. L'écriture féminine ne sera pas considérée comme l'expression d'une essence féminine unique mais plutôt comme l'appropriation de l'expérience *autre*, en confrontation avec la norme masculine, qu'est être une femme – expérience plurielle explorée différemment par toutes *les* femmes – par opposition à l'étiquetage qui a été fait historiquement de la réalité et de la littérature féminine. L'écriture féminine sera mise en lien avec la conception du fantastique féminin établie par Harris McCormick et Lacey, ainsi qu'avec l'idée du genre fantastique comme subversif mise en place par Jackson et qui propose que puisque le fantastique met en jeu l'irréel, il permet à travers celui-ci de révéler le non-dit. Le fantastique, tout en se séparant du réel dans la forme, serait donc tout de même intrinsèquement lié à son époque et à son contexte de création dont il se ferait critique – l'irréel questionnant le réel. Sur base de ce concept, nous proposerons que l'écriture féminine du fantastique développe, en plus de questionnements sociaux généraux, des questionnements propres à l'expérience identitaire féminine qui nous mèneront à nous attarder plus particulièrement sur les enjeux des normes de genre. Ceux-ci seront illustrés par la comparaison de *Frankenstein*, *Frankissstein* et *Truismes* à travers deux thèmes révélés par le motif de la monstruosité écrite par les femmes : la corporalité et l'exploration d'identités alternatives.

Corporalité et identité

Les deux chapitres suivants seront dédiés à l'analyse de ces deux thèmes au sein de notre corpus. Les œuvres seront étudiées individuellement et en comparaison afin de révéler les spécificités de chacune, mais aussi ce qui les lie. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la corporalité car elle se situe au croisement des deux perspectives explorées. Non seulement la monstruosité implique inévitablement la corporalité car le monstre est un être physique et la sensation de dégoût elle-même est corporelle, mais l'écriture féminine elle aussi est toujours au moins partiellement une expression du corps. Il s'agira d'explorer quels sont les différents rapports des trois textes au corps, notamment à travers les thèmes récurrents de la maternité et de la sexualité, mais également d'établir comment la monstruosité peut permettre cette expression. Pour ce faire, nous nous attarderons un instant

sur le concept d'abjection proposé par Kristeva afin de comprendre d'où vient notre dégoût du monstre et sa place dans les trois romans, mais aussi afin d'illustrer deux réactions qu'elle met en place : l'exclusion et la quête de contrôle. Puisque la place de la science dans *Frankenstein* n'est plus à prouver, le travail d'Anne K. Mellor permettra d'en faire une analyse plus précise, celle d'une critique féministe de la science dont l'enjeu principal est le contrôle masculin sur la création de la vie¹ qui sera mise en lien avec la problématique de la corporalité. Par ailleurs, le sujet de la domination de la nature permettra un lien avec l'écocritique mais aussi avec les formes du sublime dans le roman où la nature romantique est en tension avec l'horreur. Cette approche donnera notamment lieu à une comparaison, dans notre réflexion sur l'exclusion au sein du corpus, avec *Truismes* à travers un questionnement sur l'imaginaire de la nature comme inférieure et du spécisme. L'étude de *Frankissstein*, quant à elle, tiendra évidemment aussi d'une comparaison avec *Frankenstein* dont elle s'inspire et montrera que les questionnements soulevés par l'œuvre de Shelley nous concernent toujours puisque les limites de la science sont encore ce qui préoccupe sa réécriture. Il s'agira, cette fois, néanmoins, des intelligences artificielles. *Truismes* et *Frankissstein* seront, finalement, mis en rapport dans l'idée d'une expression contemporaine du corps comme identifiée notamment par Michèle Schaal² et caractérisée par l'expression de la sexualité et l'écriture du traumatisme. L'expression du *je* de la narratrice de *Truismes* sera comparée à celle de Ry, posant en miroir leurs rapports aux normes, aux autres et à leur corps. L'exploration de corporalités alternatives et, donc, la monstruosité apparaîtront en parallèle dans les deux romans comme la solution à ces problématiques : devenir l'Autre permettant de se libérer des attentes normées.

Le dernier chapitre sera consacré à l'analyse du rapport entre monstruosité et identité. Nous soulignerons que la monstruosité, comme incarnation de l'altérité, est un moyen d'échapper à l'ego mais aussi d'en explorer des formes interdites, de nier son unicité pour mieux affirmer sa multiplicité – un lieu de réflexion particulièrement propice à la déconstruction de l'identité féminine et, par extension, de toute identité normée. Suivant cette idée, nous établirons dans un premier temps un lien narratif entre gothique et postmodernité³, celui d'une narration instable et hybride refusant justement toute fixité. A ce stade, entreront donc en comparaison la non-fiabilité de *Frankenstein*, de sa forme épistolaire, et de la

1. A. K. Mellor, *Mary Shelley: her life, her fiction, her monster*, op. cit.

2. Michèle A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, Boston, Brill, 2017.

3. David Punter et Glennis Byron, « Gothic Postmodernism », in *The Gothic*, Malden, Blackwell Publishing, 2004, pp. 50-53.

narratrice de *Truismes*, mais aussi la multiplication des genres narratifs au sein de ce dernier ainsi que dans *Frankissstein*. La double narration en patchwork associant attestations historiques et intertextualités multiples y sera analysée dans la perspective d'un parallélisme avec la constitution morcelée du monstre¹. Dans un deuxième temps, le chapitre identifiera pour chaque roman un rapport particulier au thème de l'identité.

Notre approche de *Frankenstein*, tout d'abord, consistera à illustrer que le thème de la monstrosité est aussi celui du double et que la créature créée par Frankenstein est, avant d'être un Autre abject, le reflet de ses propres inadéquations et des dangers de sa quête de connaissance. Cela permettra une mise en rapport avec la théorie du *je* de Todorov à travers une analyse des scènes de confrontation au miroir présentes dans les trois romans et un rapprochement particulier avec *Truismes*. En effet, bien que seront soulignées les différences entre la constitution du monstre et la métamorphose, l'idée du double symbolisera néanmoins un rapprochement entre les deux car le monstre de Frankenstein avec qui celui-ci entretient un rapport d'indifférenciation peut, à cette manière, être considéré comme une métamorphose extériorisée du personnage – les transformations étant donc, dans les deux romans, provoquées par une faille identitaire. En ce qui concerne *Frankissstein*, nous nous intéresserons au posthumanisme en lien à la transidentité de Ry, lesquels seront mis en rapport afin d'interroger les possibilités subversives du corps posthumain et de la séparation du corps physique comme mettant fin à la binarité. Enfin, la métamorphose dans *Truismes* sera envisagée comme une dynamique du devenir. D'une part, le thème de l'écriture sera considéré comme une forme de devenir *artiste* mis en lien avec la nécessité pour la création d'une nouvelle forme d'identité, de son expression. Et d'autre part, le devenir *autre* ou animal sera analysé comme une forme de libération mais aussi d'harmonie avec l'altérité. Ces trois liens entre le corps monstrueux et l'exploration de l'identité serviront à illustrer que la monstrosité est un lieu productif pour la pensée d'un nouveau rapport entre norme et identité.

Globalement, cette recherche consistera donc à établir un lien entre le potentiel du motif de la monstrosité et de l'écriture féminine. L'étude des formes de la monstrosité dans les trois œuvres choisies nous permettra, quant à elle, de montrer que ce rapport s'établit sur les plans de la corporalité et de l'identité qui leur sont communs, constamment en résonance.

1. Mojca Krevel, « The Monstrous Cosmos of Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *ELOPE*, vol. 18, n°2, 2021.

L'abjection – intrinsèquement liée dans ce cadre à l'expression du corps et présente en tant que sentiment provoqué par la monstruosité – se pose dans les trois cas comme un vecteur de critique sociale mais aussi de libération d'une corporalité contemporaine alternative s'opposant aux attentes normées, laquelle vient aider à l'expression de l'expérience féminine et de ses problématiques. Cette expression corporelle centrale à la monstruosité sera associée à l'exploration d'identités nouvelles où l'unicité de sujet est déconstruite, le corps monstrueux offrant un espace d'exploration de l'altérité physique mais aussi, par extension, intellectuelle. Le tout sera donc d'illustrer que malgré les configurations très diverses que peut prendre la monstruosité, elle se veut toujours représentante d'une forme d'altérité, laquelle est créatrice de l'horreur mais laquelle est aussi subversive en tant qu'elle conteste une norme, notamment masculine, et se pose contre celle-ci pour s'en libérer.

CHAPITRE 1 : LE MONSTRE, UN AUTRE FANTASTIQUE

L'un des premiers liens à établir entre les œuvres étudiées est celui du genre. Puisque le monstre est avant tout un être hors normes, voire surnaturel, son existence littéraire est intrinsèquement liée au genre fantastique. Il s'agit, néanmoins, d'un genre qui se définit avec difficultés de par la grande diversité de nuances et sous-catégories qu'il englobe. Les romans qui seront ici comparés sont représentatifs de cette multiplicité, s'attachant tous au fantastique à travers des branches différentes de celui-ci. Ce premier point commun est donc aussi un point de divergence et c'est dans cette optique qu'il se présente comme une porte d'entrée intéressante à leur étude comparée. Une approche théorique du genre permettra, d'une part, de situer les œuvres à différents moments de ce dernier et d'éclairer, par la même occasion, les impacts de leurs contextes de production. Elle permettra, d'autre part, d'établir un premier cadre caractéristique pour la définition plus précise de la monstruosité qui sera entreprise au chapitre 2. En effet, le monstre est avant tout un être ou, comme nous le verrons, un Autre fantastique dont les spécificités découlent de ce genre lui donnant lieu. Les enjeux du fantastique sont donc, en grande partie, les prémices de ceux de la monstruosité et ils permettent d'établir un premier rapport entre nos œuvres.

1. Hésitation et hybridité

Durant les premiers temps de sa théorisation, la définition du fantastique s'est longtemps limitée à une mise en opposition avec le courant réaliste. Ainsi, le fantastique était défini par ce qu'il n'était pas et largement illustré par ses thèmes, dans des listes allant des vampires aux fantômes. Bien qu'établissant la variété de types de fantastiques, cette tendance n'établissait pas le critère littéraire commun unissant ces diverses catégories au sein d'un genre unique. Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*¹, a été l'un des premiers à établir des conditions plus claires au fantastique. Selon lui, le genre découle de trois critères principaux. Tout d'abord, le fantastique ne se définirait pas seulement par l'existence d'un événement surnaturel mais bien par l'hésitation entre réel et imaginaire qui en découle. C'est, d'après Todorov, « [l]a possibilité d'hésiter entre les deux [qui] crée l'effet

1. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit.

fantastique »¹ car si l'explication surnaturelle est pleinement acceptée, l'on tombe dans le merveilleux, tandis que si elle est purement refusée, l'on tombe alors simplement dans l'étrange. Pour cette même raison, Todorov établit que le fantastique naît également du rejet de toute lecture poétique ou allégorique des événements surnaturels – lesquelles expliqueraient l'étrange et mettraient, par conséquent, fin à toute incertitude. Pour que le genre fantastique existe, il doit donc y avoir une hésitation constante entre les lois naturelles connues des personnages et une potentielle explication surnaturelle. Si cette hésitation est souvent transmise au lecteur à travers l'expérience d'un personnage, Todorov souligne toutefois que ce n'est pas inévitablement le cas et pose comme dernière condition que cette hésitation soit avant tout celle du lecteur. Cette place centrale attribuée au lecteur dans l'expérience du fantastique invite par ailleurs à souligner l'importance attribuée à la peur par Lovecraft : « le critère définitif d'authenticité [du fantastique] n'est pas la structure de l'intrigue mais la création d'une impression spécifique. [...] Un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur »². Hésitation et peur peuvent dès lors être rapprochées en tant que la première sera très clairement créatrice de la seconde. Les deux critères établis par ces auteurs peuvent donc, selon nous, être posés comme conditions compatibles et principales du genre fantastique.

Ainsi, s'il est possible d'hésiter dans la catégorisation de romans comme *Frankenstein* ou *Truismes*, ces conditions les placent néanmoins inévitablement dans le registre fantastique. *Frankenstein*, tout d'abord, est un roman épistolaire contant l'histoire de Victor Frankenstein, scientifique ayant découvert le moyen de donner la vie à toute matière inerte et qui, à partir de cadavres humains, va réussir à créer un être vivant à l'aspect néanmoins monstrueux qui lui échappera et qu'il poursuivra pour le reste de sa vie. Il s'agit avant tout d'un roman à la fois héritier de la littérature romantique et de la littérature gothique. Comme le suggère Rosemary Jackson, les deux genres se rencontrent dans l'illustration d'une quête d'idéal – celle, ici, de la connaissance – mais malgré une présence importante du sublime romantique, ce serait, dans le cas de *Frankenstein*, le gothique qui primerait en tant que cette quête s'avère largement désenchantée³. Nora Crook a, d'ailleurs, souligné que le roman présente toutes les caractéristiques du genre bien qu'elles soient déguisées derrière un nouveau décor

1. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 30.

2. Howard Phillips Lovecraft, cité dans T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 39.

3. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit., p. 60.

scientifique¹ – à la seule exception que l'ordre n'est y pas rétabli à la fin du récit, comme il l'est dans le gothique. Pour cette raison, *Frankenstein* est aussi reconnu comme l'un des précurseurs de la science-fiction. A travers cette diversité, *Frankenstein* est donc avant tout un roman hybride ouvrant de nouvelles portes littéraires, se situant notamment dans le développement du genre fantastique. En effet, son lien indéniable avec la littérature gothique, qui a été identifiée par Jackson comme l'une des racines les plus évidentes du fantastique², le place directement en relation avec ce dernier. Par ailleurs, les deux critères que nous avons identifiés s'y trouvent respectés. Non seulement les descriptions du monstre et de ses actes meurtriers créent l'atmosphère de peur demandée par Lovecraft, mais le statut de reclus de Victor Frankenstein dont l'histoire nous est rapportée par une série de lettres mystérieuses crée une hésitation quant à la véracité de ce récit : est-ce celui d'une véritable découverte fantastique ou plutôt celui d'un scientifique rendu fou par l'isolement ?

Frankissstein, de la même manière que son prédécesseur, place son lecteur face à une similaire hybridité. Jeanette Winterson réécrit le motif de la manipulation scientifique de la vie humaine dans le contexte moderne de l'intelligence artificielle (IA) et de la cryogénisation à travers l'histoire d'amour entre Ry, médecin transgenre, et Victor Stein, chercheur féru d'IA. Ce dernier, dans la lignée de Frankenstein, mène des expériences clandestines grâce à des membres humains fournis par Ry dans le but ultime de ramener à la vie le cerveau cryogénisé de son mentor, I. J. Good, afin de télécharger son contenu sur un robot expérimental. D'une part, ces personnages sont identifiés comme des doubles modernes de Mary Shelley et Victor Frankenstein, mais le roman présente également une deuxième couche narrative historique imaginant l'expérience personnelle de Mary Shelley, sur base de faits historiques romantisés. La narration de *Frankissstein* se construit donc dans un parallèle hybride entre histoire et science-fiction, le romantisme gothique de Shelley étant remplacé par le goût pour l'érotisme et la comédie de Winterson. Ici, la peur et l'hésitation fantastique sont principalement instaurées à travers le personnage de Ry et de ses inquiétudes quant à l'implication des travaux de Victor et de l'IA plus largement. Cette hésitation est concrétisée à la fin du roman par la disparition complète de Victor suite au potentiel accomplissement de son expérience : a-t-il réussi à transférer la vie sur ordinateur ou Ry a-t-il simplement imaginé toute cette histoire ? Le roman ne nous en donne pas la réponse.

1. Nora Crook, « Mary Shelley, Author of Frankenstein », in PUNTER David (éd.), *A New Companion to the Gothic*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, p. 110.

2. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit., p. 57.

Truismes, finalement, se situe entre roman d'apprentissage déconstruit et récit de métamorphose. Il raconte l'histoire d'une narratrice sans nom vivant dans une société dystopique et qui, après avoir intégré un emploi dans une étrange parfumerie où elle sera exploitée sexuellement, va progressivement se transformer en truie. Cette métamorphose va, d'une part, la mener à la réclusion mais va aussi engendrer la volonté d'écrire son histoire, de laquelle découlera le récit. Tandis que nos deux premiers romans sont intimement liés, *Truismes* s'en distingue donc inévitablement. Alors que les premiers représentent la manipulation du corps inerte par la science, c'est ici de la transformation d'un corps vivant en animal qu'il s'agit. Si la forme est différente, l'implication fantastique permet un rapprochement. La peur est associée, dans les trois cas, aux formes du corps et à certaines dérives de la société tandis qu'à nouveau l'élément de transformation fantastique implique l'hésitation entre sa réalité ou la potentielle déstabilisation du personnage. Comme nous le verrons, ces différentes expressions du fantastique associées à des contextes réalistes peuvent être rapprochées autour du thème de la transformation corporelle et de la métamorphose comme expressions de questionnements sociétaux et identitaires.

2. Les thèmes du *je* et du *tu*

Todorov distingue deux types de fantastique, lesquels peuvent aider à éclaircir les oppositions entre nos trois romans¹. Le genre serait divisé entre les récits traitant de thèmes du *je* et ceux traitant de thèmes du *tu*. Les premiers tiendraient de la représentation d'une déstabilisation de la limite entre matière et esprit, résultant en la concrétisation physique de la pensée et une entrée en communication de ces éléments a priori opposés. Jackson simplifie cette idée en proposant que, dans les thèmes du *je*, la source de la menace fantastique est générée par le *je*, par l'intériorité d'un personnage et tient donc souvent d'une recherche de connaissance, de raison². Ainsi, *Frankenstein* est selon elle le modèle type de ces thèmes. Dans ce scénario, un esprit donne lieu à la naissance d'un Autre qui n'a pas d'existence autonome. Les thèmes du *tu*, d'autre part, mettent en jeu une interaction avec des Autres, et auraient pour cela souvent le désir comme tension principale. Dans ce cas, Jackson suggère que la source de la menace fantastique est extérieure, que le *je* devient partie intégrante d'une physicalité autre : un vampire ou un animal, par exemple. La distinction qui se faisait

1. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., chapitres 7 et 8.

2. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit., pp. 33-34.

pressentir entre *Frankenstein* et *Truismes* apparaît donc ici plus clairement. Le premier impliquerait un thème du *je* tandis que le second impliquerait un thème du *tu*. Cette opposition n'est toutefois parfaite qu'en surface et doit être nuancée.

Le premier conflit face à cette classification apparaît lorsque l'on essaye de situer *Frankissstein* dans l'un de ces thèmes. S'il semblerait cohérent qu'en tant qu'héritier de *Frankenstein* il appartienne aux thèmes du *je*, cette hypothèse est assez vite déstabilisée par une comparaison avec les caractéristiques de son concurrent. En effet, si *Frankissstein* rentre a priori dans le moule des thèmes du *je*, il présente aussi de nombreuses particularités des thèmes du *tu*, lesquelles font hésiter quant à sa catégorisation. Todorov souligne notamment que les thèmes du *je* portent une attention particulière à la perception à travers une présence importante des sens et particulièrement de la vue, tandis que les thèmes du *tu* s'intéresseraient plus particulièrement à l'interaction et au langage. De ce point de vue, *Frankissstein* pose problème car si la perception y est présente, il se démarque plus largement comme un roman animé par le dialogue. Le Victor Stein de Winterson, contrairement au Frankenstein de Shelley, n'est pas un scientifique reclus et c'est principalement par son échange avec Ry qu'évolue l'histoire. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que Winterson a sous-titré son récit, *a love story* – plaçant cette relation au centre du livre et, par là, le livre au sein de la poétique du désir établie par Todorov comme centrale aux thèmes du *tu*. Il ne s'agit, de plus, pas de la seule relation animant le roman : *Frankissstein* est construit autour de l'interaction de plusieurs conversations, celle de Victor et Ry mais aussi celle de Ron Lord et Claire ou de Mary et Percy Shelley. La transformation sur laquelle Victor travaille n'est elle-même pas concrètement engendrée par sa propre personne et connaissance puisqu'elle tient d'une collaboration entre lui-même et son mentor. La présence du *tu* y est donc indéniable, mais peut-on pour autant renoncer à son appartenance aux thèmes du *je* ?

Si l'on revient aux définitions de Jackson, les thèmes du *je* présentent une transformation générée par l'intériorité du *je* tandis que dans les thèmes du *tu*, le *je* devient Autre. Mais où situer *Frankissstein* ? Dans un premier temps, si l'on observe l'expérience de Victor elle-même, il est clair qu'elle résulterait dans un être produit d'une quête de connaissance individuelle similaire à celle de Frankenstein. Néanmoins, cette expérience ne tient pas de la création de la vie mais plutôt de la réanimation. Si l'on considère donc maintenant la transformation subie par I. J. Good dont le cerveau cryogénisé se voit transféré

sur un robot, l'on se trouve en présence d'un *je* rejoignant une physicalité nouvelle : un thème du *tu*. Mais quel est alors le rôle de Victor en tant qu'instigateur de cette transformation ? *Frankissstein* résiste donc largement à la catégorisation, mais pour éclaircir ce problème, il est nécessaire de souligner une distinction entre le roman et son prédécesseur. Tandis que dans *Frankenstein*, l'expérience est le point de départ du récit, l'expérience marque la conclusion de *Frankissstein* et il est dès lors possible de supposer que leur rôle soit différent. L'intrigue de *Frankenstein* repose sur la poursuite de l'être fantastique engendré par Frankenstein tandis que l'intrigue de *Frankissstein* repose sur le dialogue entre Ry et Stein concernant l'expérience future, une expérience qui permettrait à l'avenir à chacun et chacune de rejoindre un nouvel état virtuel de l'être. De ce point de vue, *Frankissstein* représente donc plutôt une discussion sur la concrétisation possible d'un thème du *tu*. Mais cela ne nie pas pour autant la présence du *je* dans le roman et l'on soulignera d'ailleurs que Todorov lui-même a proposé la présence possible du *je* dans le *tu*, mais pas l'inverse¹.

Truismes, d'une certaine manière, investi également cette interférence. Bien qu'il soit plus clair de prime abord qu'il s'agit d'un roman appartenant aux thèmes du *tu* puisque sa protagoniste se transforme en truie, incarnant parfaitement la transformation vers une physicalité autre, une certaine présence du *je* y est aussi à noter. En effet, nous avons souligné précédemment que Todorov associait aux thèmes du *je* l'expression de la perception sensorielle, or c'est un motif largement présent dans le roman. Cela commence au départ de la transformation de la narratrice qui est décrite en termes de sensations physiques et, de manière significative, à travers la confrontation avec son image dans le miroir – un motif qui est établi par Todorov comme récurrent dans les thèmes du *je*². Cette importance de la perception se concrétisera ensuite après la transformation, le texte prenant certains aspects d'une expression pastorale³ dans laquelle la narratrice décrit la découverte d'une forme d'harmonie avec la nature à travers sa nouvelle sensorialité animale. Cette communion naissante résultant en une progressive transformation de l'espace et de la temporalité, complètement redécouverts par la narratrice dans son nouveau corps, est normalement aussi associée au fantastique du *je*⁴.

1. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 163.

2. *Ibid.*, pp. 127-130.

3. Anat Pick, « The Indignities of Species in Marie Darrieussecq's *Pig Tales* », in *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, New York, Columbia University Press, 2011, pp. 79-100.

4. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., pp. 124-126.

*J'entendais, en haut des arbres, les plumes des moineaux se froisser dans leur sommeil précoce, leurs paupières battre soyeusement dans les derniers réflexes de la veille, et je sentais leurs rêves glisser sur ma peau avec les derniers rayons du couchant. [...] Je n'étais plus si seule. Je ne rêvais plus de sang. Je rêvais de fougères et de terre humide. Mon corps me tenait chaud. J'étais bien.*¹

Ainsi, *Truismes* illustre également une certaine présence inévitable du *je* au sein du *tu* et souligne que malgré certaines distinctions claires de catégories entre les romans étudiés, il existe aussi entre eux de plus nombreuses interactions que pressenti de prime abord. Des interactions qui peuvent notamment être incarnées par le thème de la métamorphose.

3. La métamorphose

L'appartenance évidente de *Truismes* au récit de métamorphose nécessite de mener un questionnement parallèle sur les caractéristiques spécifiques de ce sous-genre fantastique et d'établir dans quelle mesure cette spécificité le place à l'écart de la monstruosité fabriquée de *Frankenstein* et *Frankissstein*. Dans *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*², Irving Massey commence par souligner la presque impossibilité de définir structurellement la métamorphose en littérature. Selon lui, le seul principe commun aux récits de métamorphose est celui d'une quête d'identité et d'une expression personnelle face à l'impossibilité de faire sens dans le langage public, lequel est forcément emprunté et dépossédé de tous. Kay Mikkonen remarque également que l'Autre en lequel est changé un personnage lors d'une métamorphose est presque inévitablement un être non linguistique³. Ainsi, la métamorphose permettrait au personnage de fusionner avec son propre langage intérieur et de protéger celui-ci des demandes de l'expression publique⁴. Suivant cette idée, Massey propose que les figures animales souvent utilisées pour la métamorphose ne seraient donc pas envisagées comme des êtres inférieurs devant encore atteindre le niveau supérieur du langage mais, au contraire, comme des êtres libérés des obligations de la communication sociale, échappant à l'aliénation.

1. Marie Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., pp. 80-81.

2. I. Massey, *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, op. cit.

3. Kai Mikkonen, « Theories of Metamorphosis: From Metatropé to Textual Revision », *Style*, vol. 30, n°2, Penn State University Press, 1996, p. 309.

4. I. Massey, *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, op. cit., p. 31.

La transformation dans *Frankissstein* tient, selon nous, elle aussi d'une forme de métamorphose similaire. En effet, nous avons établi précédemment le roman comme un thème du *tu*, représentant donc le passage du *je* vers une physicalité nouvelle, autrement dit une métamorphose. L'on pourrait l'identifier comme une métamorphose postmoderne, elle devient volontaire grâce à la science et est incarnée par le posthumanisme, mais ses motivations sont en fait très proches de celles de la métamorphose traditionnelle. En effet, ce que cherchent Victor Stein et I. J. Good dans le transfert de la conscience sur un ordinateur est à échapper aux limites du corps pour atteindre une expression brute dématérialisée de l'identité – à échapper à l'aliénation du langage, comme identifié par Massey. Il sera, de plus, intéressant de mettre plus tard en lien cette idée avec le sujet de la transidentité.

La métamorphose serait, par ailleurs, un procédé métaphorique ou métonymique selon les théories. Pierre Brunel¹ propose que la métamorphose soit une pure métaphore filée tandis que Günther Anders² suggère qu'elle est une dramatisation de la figure de style traditionnelle rendue littérale et par là une remise en question de celle-ci³. Selon ce point de vue, la transformation en truie de la narratrice de *Truismes* pourrait être rapprochée d'une littéralisation de l'image de la *cochonnette* et de ses connotations. Le roman a d'ailleurs souvent été lu comme une métaphore de l'oppression des femmes dans cette idée, mais comme nous le verrons cette lecture tient néanmoins à être élargie. En parallèle à ceci, des approches comme celles de Jakobson⁴ ou Jackson⁵ constituent la métamorphose comme un procédé tenant aussi de la métonymie. En effet, la métamorphose n'implique pas seulement le rapprochement de deux choses pour en créer une troisième mais implique plutôt une certaine continuité entre celles-ci : pour qu'il y ait métamorphose il faut que quelque chose de la forme originale, du personnage original, persiste⁶. La métamorphose serait donc à la fois métaphorique en tant qu'elle remplace une chose par une autre et métonymique en tant qu'elle combine différents signes selon un principe de contiguïté⁷. Pour nous, ce serait d'ailleurs cette dernière option qui prendrait le dessus, la coexistence primant sur la similarité. La narratrice de *Truismes* ne deviendra jamais complètement truie, sa conscience humaine continuera à coexister avec ce corps nouveau.

1. Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004 [1974].

2. Günther Anders, *Kafka : Pro und Contra. Die Prozess-Unterlagen*, München, Verlag C.H.Beck, 1951.

3. K. Mikkonen, « Theories of Metamorphosis: From Metatope to Textual Revision », *art. cit.*

4. Roman Jakobson, « The Statue in Pushkin's Poetic Mythology », in *Pushkin and His Sculptural Myth*, The Hague, Mouton, 1975, pp. 1-44.

5. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, *op. cit.*

6. K. Mikkonen, « Theories of Metamorphosis: From Metatope to Textual Revision », *art. cit.*, p. 310.

7. *Ibid.*, pp. 317-318.

Finalement, c'est une dernière lecture de la métamorphose comme personnification ou prosopopée qui va particulièrement nous intéresser. Ainsi, pour Paul de Man, la métamorphose d'une statue en être vivant comme dans le mythe de Pygmalion tient de la prosopopée, « the giving of a voice, a persona, to an absent, deceased, or voiceless entity »¹. Cette proposition est particulièrement intéressante pour nous, car si la prosopopée est une métamorphose, ne peut-on pas décrire la création du monstre de Frankenstein comme une certaine forme de celle-ci ? En effet, l'expérience réalisée par Frankenstein donne bien une voix à un corps constitué d'entités cadavériques, comme demandé par cette définition. De la même façon, Victor Stein chez Winterson cherche à redonner une voix à un être déjà décédé. Massey nous rejoint dans cette idée et affirme que, bien que *Frankenstein* ne soit pas un récit de pure métamorphose, il en est très proche puisqu'il présente « a radical transformation of initial materials »². La métamorphose par personnification serait, d'ailleurs, une forme d'autodéfinition rhétorique permettant l'expression par extériorisation de l'identité du personnage, illustrant par extension l'impossibilité de la cohérence totale de cette identité ultimement désunie³. Or, les lectures de *Frankenstein* faites par Massey et Jackson correspondent bel et bien à cette proposition. Pour Massey, Frankenstein est un personnage ayant abandonné son identité pour se consacrer à sa pratique scientifique et, dans cette optique, la création du monstre, de la vie, vient combler ce manque⁴. De ce fait, Frankenstein ne fabrique pas purement un monstre. Il s'agit plutôt d'une forme de double qui restera indifférencié de son créateur, comme l'a démontré Jackson⁵. Le monstre ne recevra, en effet, jamais son propre nom et donc sa propre identité et les existences des deux personnages n'existent pas l'une en dehors de l'autre. L'identité de l'un est définie par l'identité de l'autre, ultimement unies mais aussi divisées. Ainsi, l'on peut comprendre *Frankenstein* comme le motif d'une métamorphose servant à l'extériorisation d'un *je* qui ne pourrait être autrement exprimé, incarnant par là l'impossibilité de l'unicité de l'identité. Renforçant ce raisonnement, Jackson définit les thèmes du *je* comme des métamorphoses autogénérée, provoquées par le *je*⁶. L'on peut donc établir que, dans nos trois romans, la monstruosité implique une dynamique de métamorphose, aux formes simplement différentes.

1. Paul de Man, cité dans K. Mikkonen, « Theories of Metamorphosis: From Metatope to Textual Revision », *art. cit.*, p. 321.

2. I. Massey, *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, *op. cit.*, p. 124.

3. K. Mikkonen, « Theories of Metamorphosis: From Metatope to Textual Revision », *art. cit.*, pp. 320-321.

4. I. Massey, *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, *op. cit.*, pp. 126-129.

5. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, *op. cit.*, p. 59.

6. *Ibid.*, p. 34.

4. Poétique ou politique ?

Dans son analyse du fantastique, Jackson se repose largement sur le travail de Todorov qu'elle reconnaît comme théorie majeure du genre, mais qu'elle vise néanmoins à compléter par sa recherche. En effet, ce qu'a établi Todorov, selon elle, est une *poétique* du fantastique identifiant ses formes et ses effets mais laissant de côté ses implications sociales et politiques contextuelles. Elle se propose donc d'identifier l'enjeu *politique* du genre. Cette idée repose sur deux constats. D'une part, sa réflexion se base sur l'idée que la littérature ne soit jamais libre et soit, au contraire, toujours influencée de près ou de loin par son contexte sociohistorique. D'autre part, elle met en avant un lien entre la place centrale de l'inconscient dans le genre fantastique et le rapport que le genre entretient avec le concept d'idéologie.

*Ideology – roughly speaking, the imaginary ways in which men experience the real world, those ways in which men's relation to the world is lived through various systems of meaning such as religion, family, law, moral codes, education, culture, etc. – is not something simply handed down from one conscious mind to another, but is profoundly unconscious. It seems to me that it is important, when dealing with a kind of literature which deals so repeatedly with unconscious material, not to ignore ways in which that material represents the relations between ideology and the human subject.*¹

Afin d'expliquer l'importance de ce lien entre fantastique et inconscient, Jackson se repose sur les lectures qui en ont été faites par la psychanalyse et, de manière particulièrement significative, sur l'interprétation de l'inquiétante étrangeté d'Hélène Cixous². D'après cette dernière, la caractéristique déterminante de l'inquiétante étrangeté, et par extension selon Jackson du fantastique, est qu'elle n'existe qu'en opposition avec le familier, la norme. En rendant visible l'invisible, c'est donc le visible lui-même qui est mis en question, les sens et significations sur lesquels sont construits nos réalités et nos sociétés. Il ne s'agit pas seulement d'illustrer des réalités nouvelles mais aussi de déconstruire, par là, celles qui préexistent : « Un-doing those unifying structures and significations upon which social order depends, fantasy functions to subvert and undermine cultural stability. It proposes what

1. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit., p. 36.

2. Hélène Cixous, « La fiction est ses fantômes : une lecture de l'*Unheimliche* de Freud », *Poétique*, n°10, 1973, pp. 199-216.

Cixous calls “a subtle invitation to transgression” »¹. Ce pouvoir subversif et son lien avec le contexte de production sont facilement identifiables dans nos trois romans qui questionnent chacun des réalités qui leur sont contemporaines. *Frankenstein* est né dans une période de développement scientifique marquée par la primauté de la raison et une réflexion sur les potentiels dangers de ce contexte se retrouve dans l’œuvre. De la même façon, il peut aussi, par exemple, être mis en parallèle avec la récente Révolution française, le projet de Frankenstein se posant comme une critique de l’utopisme poussé à l’excès². *Frankissstein* suit de manière évidente une même vague d’inquiétude face au développement de la science mais en s’ancrant dans son contexte contemporain qui est celui des intelligences artificielles, tandis que *Truismes* place sa narratrice dans un régime autoritaire dystopique qui semble largement dérivé d’un capitalisme emmené jusqu’à l’extrême. Cette dynamique critique a été largement étudiée et pourrait faire lieu d’une analyse bien plus longue mais n’étant pas centrale à notre recherche, nous nous contenterons de l’évoquer.

Cette subversion est liée, comme nous venons de l’évoquer, à l’influence du contexte d’écriture dont les réalités se retrouvent questionnées – ce qui est notamment à mettre en lien avec les racines grotesques et carnavalesques du genre. Mais Jackson identifie une subversion spécifique au fantastique moderne : celle de l’identité. En effet, elle remarque qu’avec la modernité le fantastique passe d’une représentation du Mal comme un être surnaturel à une représentation de celui-ci comme manifestation de la vie intérieure humaine³ – résultant en l’importance des figures du double et de la métamorphose. Le fantastique moderne est donc caractérisé par la représentation de corps transformés, démembrés ou déformés qui, selon Jackson, sert à déconstruire l’unité du personnage développée dans le réalisme et, plus largement, l’unité de l’identité soutenue par la culture occidentale. Dans cette optique, ces changements développeraient une esthétique et un idéal d’*indifférenciation*⁴. La transposition du sujet dans un Autre extériorisé ou sa transformation vers d’autres physicalités créent non seulement une indistinction avec l’altérité mais aussi un idéal de multiplicité. L’identité n’est pas seulement divisée ou incomplète, elle est multiple. Dans ce sens, le fantastique est un genre qui subvertit l’idée d’une identité fixe et normée. Ce constat est, pour nous, particulièrement intéressant parce que les *corps désintégrés*⁵ desquels découlent cette

1. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit., p. 40.

2. N. Crook, « Mary Shelley, Author of Frankenstein », art. cit., p. 112.

3. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit., p. 32.

4. *Ibid.*, p. 42.

5. *Ibid.*, p. 48.

subversion et qui sont identifiés par Jackson comme caractéristiques du fantastique moderne sont précisément le lieu de la monstruosité. Nous pourrions donc élargir sa proposition à l'idée que le fantastique moderne et postmoderne soient des fantastiques du monstrueux, desquels les trois romans que nous avons choisi d'étudier seraient des représentants. Et, par ailleurs, leur pouvoir de déconstruction de l'identité pourra être, plus tard, identifié comme la caractéristique qui en fait un motif productif pour l'écriture féminine.

CHAPITRE 2 : L'ÉCRITURE FÉMININE DES MONSTRES

1. Le monstre

1.1. Tentative de définition

Qu'est-ce qu'un monstre ? Le concept de monstruosité apparaît à travers de nombreux domaines et ses sens sont multiples. Etablir une définition précise de ce qu'est le monstre en littérature est une tâche complexe qui se doit de passer par un aperçu de cette existence large. Le monstre est omniprésent dans la culture mais, dans *The Monster Theory Reader*, Jeffrey A. Weinstock lui remarque trois domaines d'étude principaux qui nous aideront dans notre approche du concept : la tératologie, la mythologie et la psychologie¹. En effet, les monstres apparaissent dans nos cultures de deux manières primaires : à travers nos mythes et légendes où ils incarnent le Mal dans des oppositions souvent manichéennes puis, dès la Renaissance, à travers un nouvel intérêt scientifique et l'apparition de nombreux recueils de prodiges. Si l'on envisage la première approche considérant le monstre comme figure du Mal, qui est certainement celle qui continue de venir à l'esprit de chacun et chacune à son évocation, l'on pourrait baser sa définition sur des théories comme celle de Carroll qui propose que la caractéristique constitutive du monstre soit la menace qu'il représente.

Horrific monsters are threatening. This aspect of the design of horrific monsters is, I think, incontestable. They must be dangerous. This can be satisfied simply by making the monster lethal. That it kills and maims is enough. The monster may also be threatening psychologically, morally, or socially. It may destroy one's identity [...], seek to destroy the moral order [...], or advance an alternative society [...].²

De ce premier point de vue, le monstre est donc celui que l'on craint mais aussi qui évoque le dégoût et l'impureté. Le monstre est l'antagoniste. Le développement de la science et la tératologie peuvent, néanmoins, apporter une première nuance à cette image. Jean Céard écrit qu'à la renaissance, le monstre est « d'abord un écart par rapport à "l'ordinaire cours des

1. J. A. Weinstock (éd.), *The Monster Theory Reader*, op. cit., p. 4.

2. Noël Carroll, « Fantastic Biologies and the Structures of Horrific Imagery », in J. A. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, op. cit., p. 136.

choses” »¹. Ainsi, le monstre n’est plus un ennemi mais plutôt celui qui s’écarte d’une norme, d’un archétype. En tératologie, le monstre ne représente donc pas une opposition à un idéal, il représente une exception à celui-ci et Céard remarque que « [c]ette capacité de variation ne signifie pas que la nature peine à reproduire l’archétype ; tout au contraire, la variation est constitutive de l’ordre »². Dans cette optique, le monstrueux fait partie intégrante de la réalité et c’est un constat qui est pour nous déterminant. En effet, la monstrosité à l’œuvre dans les romans que nous avons choisi d’étudier ne tient pas de l’antagonisme mythique. Comme nous l’avons vu au chapitre précédent, le fantastique moderne n’illustre plus le Mal comme une altérité ennemie mais comme inhérente à l’être humain. A cela, Weinstock rajoute d’ailleurs que le monstre contemporain est devenu un narrateur en soi, à qui l’on permet désormais de raconter sa propre histoire³. Si le monstre n’est donc plus exactement l’ennemi, comment le définir ?

Le monstre face à la norme

Le monstre en tant que figure littéraire n’est en fait pas si différent de celui que considère la science tératologique et nous aimerions prendre comme facteur principal de sa définition, sa divergence quant à une norme. Il a, en effet, largement été identifié comme une figure dont l’essence est de déstabiliser les catégories. Ici, il est possible d’élargir les théories de Jackson sur le fantastique à la monstrosité. Le monstre est un mort-vivant, un humain-animal ou encore un humain-machine. Il s’identifie par rapport à une catégorie familière qu’il vient inévitablement déstabiliser. Il représente une altérité qui contrarie une norme tout comme Jackson identifiait que le fantastique, en représentant l’étrange, se construit par rapport au familier dont il se pose donc comme opposé mais surtout comme critique⁴. Selon nous, c’est en ce point que tous les monstres, peu importe leur forme, se rencontrent et que l’on peut par conséquent les définir de manière inclusive. Que l’on considère la norme comme un « [é]tat habituel, régulier, conforme à la majorité des cas »⁵ ou un ensemble de « [r]ègles, prescriptions, principes de conduite, de pensée, imposés par la société »⁶, le monstre est celui

1. Jean Céard, « L’énigme des monstres. Aperçus sur l’histoire culturelle et scientifique de la monstrosité », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 13, 2004, p. 18.

2. *Idem*.

3. J. A. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, *op. cit.*, p. 28.

4. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, *op. cit.*

5. *TLFI : Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF – CNRS & Université de Lorraine, URL : <http://www.atilf.fr/tlfi>, page consultée le 08 mai 2023.

6. *Idem*.

qui la défie – non seulement quand il fait le mal à la place du bien, mais surtout dans son impossibilité d'appartenir pleinement aux catégories sociales binaires « normales » sur lesquelles se construisent nos sociétés. Le monstre n'est ni mort, ni vivant, ni machine. Il n'a pas de genre, de corps parfaitement « humain », de nationalité, d'appartenance sociale. Le monstre est celui qui perturbe les cases selon lesquelles nous comprenons le monde.

*[The] monster is that which unsettles or challenges established cognitive categories and interpretive strategies: [...] the monster is the thing that, from a particular perspective in a given context, shouldn't be, but is. The monster is that which threatens understandings of the world, the self, and the relations between the two [...].*¹

Jeffrey Jerome Cohen a établi une théorisation majeure de la monstruosité comme sujet d'étude distinct, laquelle permet de renforcer cette piste de définition. Dans *Monster Theory*, il propose sept thèses permettant « la compréhension de nos cultures à travers ses monstres »². Son travail et sa première thèse reposent sur l'idée que les monstres soient des figures purement culturelles – soulignant, comme chez Jackson, que les œuvres qui leur donnent lieu sont des produits de leur contexte de création, de leur lieu et de leur temps. Ainsi, Cohen propose que les monstres nous parlent des cultures qui les créent, mais cela signifie pour nous également que les monstres se définissent par rapport à la culture. Or, une culture c'est aussi des systèmes de valeurs et de croyances en miroir desquels le monstre se positionne donc. Le monstre est le produit d'un contexte qu'il déstabilise. La mise en place de cette déstabilisation est détaillée par les six autres thèses de Cohen que nous listons ci-dessous³.

- Thèse II : Le monstre est un changement en puissance. Sa corporalité est instable, sensible à toutes sortes de changements et, souvent, il transcende la mort dont il revient ou à laquelle il échappe tout simplement. C'est l'imprédictibilité de ses capacités qui en fait, d'ailleurs, une menace a priori.
- Thèse III : Le monstre échappe à la catégorisation. Puisqu'il contrarie des principes binaires, en faisant cohabiter des opposés supposément contradictoires, il contrarie

1. J. A. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, op. cit., p. 3.

2. J. J. Cohen (éd.), *Monster Theory*, op. cit., p. 3.

3. *Ibid.*, pp. 3-25.

également une pensée duale de manière générale, invitant à considérer la possibilité d'un entre-deux qui ne soit pas manichéen. Il développe une nouvelle orientation du sens : « it breaks apart bifurcating, “either/or” syllogistic logic with a kind of reasoning closer to “and/or” »¹.

L'on notera, d'ailleurs, la distinction intéressante que fait Carroll à cet égard². Il existe, selon lui, deux façons de créer un monstre, lesquelles se différencient par la façon dont elles perturbent nos catégories cognitives. La *fusion* crée des créatures qui se refusent aux distinctions binaires et fusionnent donc plusieurs caractéristiques opposées, le mort-vivant en est l'exemple typique. La *fission*, par ailleurs, consiste en la réunion métaphysique d'identités distinctes voire opposées, c'est le cas du loup-garou ou de la truie dans *Truismes*.

- Thèse IV : Le monstre incarne la différence : « In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond »³.
- Thèse V : En conséquence de la thèse IV, le monstre est aussi une figure de transgression. Il défie normes et lois et a, pour cela, longtemps été une figure péjorative servant de contre-exemple. Ainsi, une femme qui sortirait des attentes de son genre risquerait de devenir monstrueuse et détestable. Cohen souligne d'ailleurs que la monstruosité a souvent été utilisée, historiquement, pour exagérer la différence culturelle et servir la discrimination et le racisme à travers des monstres représentant celui qui est étranger comme un danger.
- Thèse VI : Le monstre libère. Il n'est pas seulement un antagoniste à abattre, mais aussi une figure qui attire par le fait qu'elle représente l'interdit. Il permet, justement, l'exploration de celui-ci à travers la sécurité de la fiction.
- Thèse VII : Les monstres « nous demandent pourquoi nous les créons »⁴. Puisqu'ils incarnent ce que l'on devrait craindre mais qu'ils nous fascinent pourtant tellement, ils

1. J. J. Cohen (éd.), *Monster Theory*, op. cit., p. 7.

2. N. Carroll, « Fantastic Biologies and the Structures of Horrific Imagery », art. cit., pp. 136-147.

3. J. J. Cohen (éd.), *Monster Theory*, op. cit., p. 7.

4. *Ibid.*, p. 20.

nous forcent à nous demander pourquoi. Les monstres sont des perturbateurs de nos systèmes de valeurs qu'ils nous poussent, par leur existence, à remettre en question et à repenser.

Le travail de théorisation de Cohen rend particulièrement évidente l'importance de la norme dans la définition du monstrueux. C'est elle qui constitue, par opposition, ses caractéristiques : le monstre est changement, entre-deux, différence. Et, puisque les règles et lois qu'il contredit sont toujours enracinées dans des conceptions et croyances culturelles, il permet de les questionner. Mais, alors que nous avons désormais une certaine idée de ce qu'est le monstre, apparaît une nouvelle question : pourquoi l'écrire ? Les deux dernières thèses de Cohen, que nous considérerons comme centrales, ouvrent la piste sur cette réflexion. Son intérêt résiderait dans sa capacité à déconstruire les normes sur lesquelles il se définit. Néanmoins, plusieurs enjeux de la monstrosité ont été identifiés par la critique.

1.2. Enjeux subversifs

*We have too often demonized the 'other' in western culture out of fear. But if we can become more mindful of who the other is – [...] we will, I am convinced, be less likely to live in horror of the dark.*¹

Comme nous l'avons évoqué, la monstrosité moderne à laquelle nous nous intéressons s'est détachée de la figure antagoniste du monstre comme ennemi afin de lui donner une place et une voix que nous établissons comme subversive. Il est important, toutefois, de rappeler qu'avant d'atteindre ce stade, la monstrosité a été manichéenne et qu'elle a, pour cela, souvent été utilisée comme mécanisme de contrôle social, ainsi qu'évoqué par la thèse V de Cohen. Michel Foucault établit une théorisation importante de cette dynamique dans ses *Cours au Collège de France. 1974-1975*, au sein desquels il remarque que le lien de la monstrosité aux lois et à leur transgression sert à influencer certains ordres de pensées et comportements² : les caractéristiques de l'ennemi deviennent celles qu'il faut discriminer. Le travail de Foucault se développe en parallèle des grands mouvements pour l'égalité du XX^e

1. Richard Kearney, *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*, Londres, Routledge, 2003, p. 18.

2. Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, cité dans J. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, op. cit., p. 26.

siècle et a donc pour but d'illustrer comment la représentation monstrueuse a pu servir la marginalisation de certains groupes. Cohen donne notamment comme exemple de ce mécanisme les caricatures des musulmans dans les chansons de geste qui célébraient les croisades et justifiaient celles-ci en faisant d'eux des personnages bestiaux et démoniaques¹. C'est une instrumentalisation dont les Juifs ont également été victimes du Moyen Age jusqu'au nazisme et qui a largement servi les colonisations. Ainsi, lorsque la monstruosité est directement associée à un groupe, lorsqu'elle fait de l'Autre un monstre, elle sert l'oppression. Cette dynamique change, néanmoins, lorsque le monstre quitte sa place d'ennemi et devient lui-même personnage pour nous donner une autre version des choses. Le fait même que son passé soit ancré dans la discrimination fait de sa réappropriation une arme subversive. Donner une voix au monstre c'est donner une voix à la tolérance et se demander pourquoi l'on a fait de lui un monstre.

Dans un deuxième temps, l'écriture du monstre peut avoir une valeur de récit d'apprentissage mettant à l'épreuve nos valeurs morales et notre vulnérabilité. Dans *The Philosophy of Horror*, Carroll propose que ce ne soit pas tellement le monstre qui attire le lecteur mais plutôt assister à la lutte du protagoniste humain contre celui-ci². Dans la même idée, Stephen T. Asma suggère que le monstre serait un motif permettant l'exploration de nos réactions face au danger, une sorte de préparation par procuration au scénario catastrophe permettant d'entraîner notre morale³. D'une certaine manière, c'est partiellement ce qui est en jeu dans *Frankenstein* et *Frankissstein*. Il ne s'agit pas exactement d'envisager une lutte, mais des questionnements éthiques et moraux sont néanmoins mis en jeu. Ce sont des romans qui nous poussent à nous demander où la quête de connaissance doit s'arrêter et jusqu'où la science peut aller. Ils appellent à la responsabilité et la transparence scientifique⁴ en nous faisant vivre le scénario catastrophe de ceux qui ont dépassé les limites. Mais cet aspect tient pour nous, toutefois, plus de la science-fiction que de la monstruosité et si certains récits éveillent en effet un questionnement moral, il est difficile d'arrêter notre compréhension du monstre à ce seul enjeu qui pourrait, d'ailleurs, être contradictoire quant à notre définition de ce dernier. Le monstre n'est pas un être de morale puisqu'il la transgresse et dans sa

1. J. J. Cohen (éd.), *Monster Theory*, op. cit., p. 8.

2. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, cité dans J. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, op. cit., p. 19.

3. Stephen T. Asma, « Monsters and the Moral Imagination », in J. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, op. cit., pp. 289-294.

4. Kim Hammond, « Monsters of Modernity: Frankenstein and Modern Environmentalism », *Cultural Geographies*, vol. 11, n° 2, 2004, pp. 181-198.

représentation en dehors de la lutte, il ne peut donc pas se limiter au simple entraînement de nos valeurs.

La thèse VI de Cohen est particulièrement centrale à la compréhension de notre attrait pour le monstrueux. Cohen postule précisément que le monstre ne se contente pas de nous repousser. Il le sort de sa position d'antagoniste pour illustrer pourquoi il s'agit d'un personnage que l'on aime lire ou regarder pour lui-même. Sa réponse réside dans le fait que l'interdit que représente le monstre et la norme qu'il transcende peuvent en fait être perçus comme une forme de liberté qu'envie le lecteur. Il nous permet d'explorer les limites que nous posent nos réalités et fonctionne donc comme un alter ego nous permettant de faire l'expérience d'identités et expériences alternatives : « monsters serve as secondary bodies through which the possibilities of other genders, other sexual practices, and other social customs can be explored »¹. Dans cette idée, Cohen propose que le monstre nous permette d'incarner notre désir de transgression, ce qui transparait largement dans le lien intime que le monstre entretient avec la mort. Il permet de la contourner et d'explorer des réalités nouvelles, un enjeu qu'illustre parfaitement *Frankissstein*. La cryogénisation qu'entraîne Victor Stein est précisément en lutte contre la mort et tente de lui échapper en donnant à la vie une nouvelle corporalité désincarnée, laquelle efface la physicalité de l'identité et particulièrement le genre. C'est par ce type d'imagination que la monstruosité nous permet d'explorer les limites de nos réalités, ses interdits et nos désirs de les transcender. Cohen établit ici un lien intéressant avec les dynamiques de pouvoir que Judith Butler identifie comme productrices d'un « extérieur », d'altérité : « power also works through the foreclosure of effects, the production of an “outside”, a domain of unlivability and unintelligibility that bounds the domain of intelligible effects »². Butler a mis en lumière la possibilité d'utiliser cette mise à la marge comme lieu de relecture des pouvoirs dominants qui la crée et, de la même manière, nous pensons que l'altérité incarnée par le monstre représente un lieu d'exploration et de questionnement des normes et réalités par rapport auxquelles cette altérité est définie. C'est pourquoi la monstruosité se pose potentiellement comme un moyen productif pour les femmes d'explorer les normes qui les contraignent : elle offre la possibilité du recul des contraintes et la liberté de les déconstruire. Comme le pose la septième thèse de Cohen : « le monstre se tient au seuil

1. J. J. Cohen (éd.), *Monster Theory*, op. cit., p. 18.

2. Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of « Sex »*, New York, Routledge, 1993, p. 22.

du devenir »¹. En donnant voix à l'altérité, il questionne la norme ainsi que ses exclusions et par conséquent, en invitant à la repenser, ouvre les portes à l'écriture d'alternatives nouvelles.

*[Monsters] bring not just a fuller knowledge of our place in history and the history of knowing our place, but they bear self-knowledge, human knowledge – and a discourse all the more sacred as it arises from the Outside. These monsters ask us how we perceive the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. They ask us to reevaluate our cultural assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance toward its expression. They ask us why we have created them.*²

2. Etre femme, être autre

Afin d'envisager les enjeux du monstre lorsqu'il est écrit par les femmes, il est nécessaire de commencer par se demander si une écriture spécifiquement féminine existe et quelles en seraient les caractéristiques. Historiquement, le concept de « littérature féminine » s'est avéré problématique. Alors que les femmes commençaient à peine à prendre la plume, leur propre identité s'est vue utilisée comme facteur déterminant et limitatif de leur écriture. Leur littérature ne pouvait exister qu'au sein de cette « littérature féminine », un terme qui recouvrait tous les textes de femmes sans aucune distinction, comme si les femmes écrivaient toutes et écriraient toujours une même et unique littérature. Non seulement ce statut était limitatif mais il était, évidemment, aussi rangé à un statut d'infériorité quant à la littérature masculine, la définissant comme « une littérature du *manque* et de *l'excès*. Manque d'imagination, de logique, d'objectivité [...]. Trop de facilité, trop de facticité, trop de mots, trop de phrases, de mièvrerie, de sentimentalité [...]. »³. Cet état des choses a poussé les femmes, dans un premier temps, à s'éloigner de cet adjectif dans la volonté d'écrire au même titre que les hommes, sans être constamment rappelées à leur genre⁴. A partir des années 1970, toutefois, un mouvement d'intellectuelles féministes incluant Hélène Cixous et Luce Irigaray va proposer une réappropriation de cet adjectif. A travers le concept d'écriture féminine, elles vont revendiquer la nécessité et l'existence d'une littérature rendant compte de l'expérience féminine en dehors du langage patriarcal.

1. J. J. Cohen (éd.), *Monster Theory*, op. cit., p. 20.

2. *Idem*.

3. Béatrice Slama, « De la "littérature féminine" à "l'écriture-femme" : différence et institution », art. cit., p. 53.

4. *Ibid.*, p. 58.

Dans *Le rire de la méduse*, Cixous met en avant qu'il n'a existé que peu de littérature donnant voix à l'expérience féminine, laquelle est soit invisibilisée, soit cantonnée à des représentations stéréotypées¹. Selon elle, il est nécessaire de remédier à cette situation par l'expression de l'être au monde propre aux femmes. Elle postule que le statut de femme, en tant qu'il a été constamment marginalisé au cours de l'histoire, est une expérience d'altérité en soi, en opposition avec la neutralité supposée du masculin. Dans cette idée, l'écriture féminine serait celle qui refuserait la perpétuation d'un discours investi par le patriarcat pour l'investir, à la place, d'une conscience féminine. Cixous décrit trois raisons rendant cette écriture nécessaire². D'une part, elle permet à l'écrivaine une prise de pouvoir individuelle par l'appropriation de sa propre identité et, d'autre part, inscrit la voix des femmes dans l'histoire tout en donnant aux futures lectrices un modèle auquel se référer. Ainsi, être femme serait une expérience en soi, une expérience d'altérité qui pourrait être exprimée est expérimentée à travers l'écriture. Toutefois, ce concept d'écriture féminine a aussi été largement critiqué.

L'écriture féminine a principalement été accusée d'essentialisme : « [w]ithin feminist criticism, the term has come to mean the belief that woman has an essence, inborn attributes that define her as an unchanging being across all time and cultures »³. Selon certaines féministes, supposer l'existence d'une expression féminine opposée au masculin serait limitatif et maintiendrait une binarité patriarcale, surtout lorsque cette expression est associée à une écriture du corps comme proposé par Cixous. Comment serait-il possible de se libérer en utilisant précisément les cases auxquelles l'identité féminine a toujours été limitée ? La critique souligne trois problèmes majeurs déjouant cette possibilité. D'une part, le féminisme ayant déjà prouvé que le genre et la sexualité sont des concepts construits, il serait bancal d'établir une nouvelle définition de l'identité féminine sur base de concepts si instables risquant de maintenir d'anciennes distinctions binaires⁴. De plus, l'idée d'une identité unique présente un problème de représentation car il existe autant d'expériences du féminin qu'il existe de femmes. Par ailleurs, l'on a aussi fait à cette expression le reproche d'être purement artistique et de ne pouvoir résoudre en rien l'oppression matérielle⁵. Ce sont des critiques qui

1. Hélène Cixous, *Le rire de la méduse et autres ironies*, op. cit., pp. 42-43.

2. *Ibid.*, pp. 45-48.

3. Mary D. Garrard, « Feminist Art and the Essentialism Controversy », *The Centennial Review*, vol. 39, n°3, 1995, p. 469.

4. Ann Rosalind Jones, « Writing the Body: Toward an Understanding of "L'écriture féminine" », *Feminist Studies*, vol. 7, n°2, 1981, pp. 253-256.

5. Arleen B. Dallery, « The Politics Of Writing (The) Body: Écriture Féminine », in Alison M. Jaggar et Susan R. Bordo (éd.), *Gender/body/knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 60.

ont, selon nous, parfaitement lieu d'être et qui nous permettent une relecture plus large du concept d'écriture féminine.

Comme le remarque Delphine Naudier, l'écriture féminine n'a pas fait école, certainement à cause des critiques évoquées, mais représente toutefois une étape importante dans la prise de parole des femmes car elle a manifesté l'importance d'exprimer et d'explorer une identité qui, jusqu'alors, avait toujours été définie par opposition à une norme masculine¹. Selon Naudier, l'écriture féminine ne consiste en fait pas exactement en l'expression d'une identité sexuée fixe mais cherche plutôt à créer un territoire littéraire pour les femmes. Cixous elle-même soulignait d'ailleurs qu'il est impossible de définir une pratique unique de l'écriture féminine car elle représente une pluralité trop vaste pour être théorisée². Ses théoriciennes n'ont, de plus, jamais prétendu à plus qu'un impact symbolique, bien que l'on puisse proposer que changer l'ordre de pensées soit un premier pas vers le changement de l'ordre matériel des choses. Il s'agit donc de la « transposition littéraire d'une revendication politique » dans laquelle « mon corps m'appartient » devient une esthétique³. Dans cette idée, le rapport entre l'écriture féminine et l'expression du corps ne tiendrait pas de l'idée d'une expérience unique du corps et de la sexualité féminine mais plutôt de la volonté de donner vie à ce corps en dehors du regard masculin, dans toute sa multiplicité. Le corps devient sujet plutôt qu'objet et n'est pas seulement opposé au masculin mais plutôt exprimé dans sa diversité, déstabilisant l'idée de binarité⁴. C'est sur cette conception de l'existence d'une écriture féminine comme lieu de réappropriation de l'expérience féminine que nous aimerions situer l'enjeu d'analyser l'écriture du monstre par les femmes. Il n'existe, pour nous, pas d'écriture féminine unique et nous ne sommes pas non plus à la recherche de l'essence féminine, concept limitatif n'ayant pas lieu d'être. Nous ne souhaitons pas nous référer à l'écriture féminine comme théorie pure, mais plutôt comme l'affirmation de l'écriture comme espace où la libération de l'expérience féminine peut potentiellement avoir lieu car écrire, pour une femme, est un acte politique. Il s'agit de s'approprier la langue, un espace historiquement patriarcal, pour contourner son oppression, la mettre au jour et la subvertir en lui donnant une nouvelle voix.

1. Delphine Naudier, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, vol.44, n° 4, 2001, p. 71.

2. H. Cixous, *Le rire de la méduse et autres ironies*, op. cit., p. 50.

3. D. Naudier, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », art. cit., p. 66.

4. A. B. Dallery, « The Politics Of Writing (The) Body: Ecriture Féminine », art. cit., p. 58.

Ainsi, nous pensons que l'écriture féminine met en jeu l'expression de la marginalité à laquelle les femmes ont été réduites et, face à celle-ci, la recherche d'une identité nouvelle qui s'éloignerait des définitions binaires limitatives du patriarcat pour explorer la multiplicité de l'expérience féminine : « We write our 'selves' into the margins »¹. Et, selon nous, la monstruosité est un motif littéraire qui se montre particulièrement propice à cette écriture car, comme nous essayerons de le démontrer, les deux concepts se rencontrent sous deux aspects : l'importance de la corporalité et, à travers elle, l'expression d'une identité marginale. Comme le soulignait Cixous dès l'entrée de son essai fondateur, si l'écriture féminine se rapporte largement au corps c'est parce que les femmes ont été privées par les mêmes lois de l'écriture, de leur corps et, nous rajouterons, de la liberté de leur identité². La réappropriation de l'un passe donc par la réappropriation de l'autre. C'est pourquoi le monstre semble un lieu idéal pour exprimer une identité dont la seule essence est son altérité, sa capacité de transformation et sa pluralité.

*[D]'une part, [la femme] s'est constituée nécessairement en cette "personne" capable de perdre une partie d'elle-même sans être perdue. Mais secrètement, silencieusement, en son for intérieur, elle s'étend et se multiplie, car, d'autre part, elle en sait sur vivre et sur le rapport entre l'économie pulsionnelle et la gestion du moi, beaucoup plus long que tout homme. [...] S'il y a un "propre" de la femme, c'est paradoxalement sa capacité de se dé-proprier sans calcul : corps sans fin, sans "bout", sans "parties" principales, si elle est un tout, c'est un tout composé de parties qui sont des tous, non pas simples objets partiels, mais ensemble mouvant et changeant [...].*³

3. Le fantastique féminin

Comme l'ont souligné Harris McCormick et al., il n'existe pas de fantastique féminin unique qui serait délimité par des caractéristiques précises⁴. En effet, autant le fantastique que l'écriture féminine sont des concepts pluriels et hybrides pouvant prendre des formes

1. Sheena J. Vachhani, « Rethinking the politics of writing differently through écriture féminine », *Management Learning*, vol. 50, n°1, 2019, p. 12.

2. H. Cixous, *Le rire de la méduse et autres ironies*, op. cit., p. 37.

3. *Ibid.*, p. 60.

4. L. Harris McCormick, J. Mitchell et R. Soares (éd.), *The Female Fantastic: Gendering the Supernatural in the 1890s and 1920s*, op. cit., p. xviii.

diverses. Le fantastique féminin est donc un domaine vaste et protéiforme mais uni, toutefois, par un potentiel subversif commun. Puisque le fantastique est un genre qui questionne et déstabilise la réalité et ses normes et que la position d'écrivaine est, elle aussi, largement une position de contestation, les deux concepts se rencontrent et s'unissent sous un potentiel de critique sociale.

*Supernatural and symbolic texts are ideal sites for the encryption of radical queries and pervasive anxieties related to gender, sexuality, religion, medicine, science, ethnicity, and colonialism. Female-identified writers are often occupied with such anxieties, and so the fantastic becomes a genre ideal for experimentation and critique.*¹

Historiquement, le mode fantastique apparaît de manière régulière dans la littérature, évoluant en parallèle à de nouveaux genres et de nouvelles réalités sociales. L'utilisation de ce mode par les femmes est elle-même récurrente et ce fantastique féminin n'appartient donc pas à une période précise mais constitue plutôt une motivation d'expérimentation qui traverse les différents moments de l'histoire littéraire féminine et de ses questionnements² : « creating in the fantastic mode is an action that has tremendous power to open up space for new embodiments, identities, and relationships »³. C'est pourquoi il est particulièrement intéressant d'explorer cette dynamique à travers des époques et des espaces différents. Bien que motivée par des réalités sociales différentes, nous pensons que l'écriture de la monstruosité de *Frankenstein*, *Frankissstein* et *Truismes* est animée par une volonté commune de déconstruction.

Pour Lauren J. Lacey, ce potentiel subversif du fantastique féminin tient d'une *éthique du devenir* (ethics of becoming)⁴. Nous avons déjà évoqué que le fantastique perturbe l'espace et la temporalité et sur cette base Lacey propose que les autrices contemporaines du fantastique traitent du présent en usant justement du passé et du futur. Certaines le font à travers la métafiction historiographique ou autrement dit le roman historique postmoderne, et d'autres à travers la dystopie – deux cas dont *Frankissstein* et *Truismes* sont représentatifs à

1. L. Harris McCormick, J. Mitchell et R. Soares (éd.), *The Female Fantastic: Gendering the Supernatural in the 1890s and 1920s*, op. cit., p. xviii.

2. *Idem*.

3. *Ibid.*, p. xix.

4. Lauren J. Lacey, *The Past That Might Have Been, the Future That May Come: Women Writing Fantastic Fiction, 1960s to the Present*, op. cit.

leur façon. Dans cette idée, les premières déstabilisent le présent en s'intéressant aux dynamiques et relations de pouvoir dont nous avons hérité et que nous reproduisons tandis que les secondes le font en imaginant les futurs auxquels nos dynamiques présentes pourraient conduire. Le produit de ces explorations serait, lui, une éthique du devenir car les lois et la morale du passé sont problématisées pour être remplacées par une éthique nouvelle qui se base sur l'ouverture et la pluralité, autrement dit sur un idéal de changement et d'évolution constante à travers lequel idées fixes et manichéennes sont refusées.

They question the very foundations of identity and self-knowledge by working against essentialized and concretized models of being, and by reimagining subjectivity as open, contingent, and creative. [...] In effect, the processes of rewriting the past or of envisioning the future can be read as methods of reconsidering what is possible now.¹

Le fantastique féminin n'est donc pas un genre en soi, mais plutôt une relation productive à travers laquelle les moyens d'un genre permettent l'expression de motivations communes qui, dans ce cas, se regroupent autour de la libération d'identités opprimées et l'imagination de nouveaux possibles. La monstruosité écrite par les femmes est un produit précis de cette relation qui met en jeu le thème du corps et de l'altérité, le monstre représentant un corps anormal transcendant toutes sortes de limites. Grâce à lui, l'écriture féminine peut dès lors réfléchir aux pouvoirs qu'exerce la norme sur le corps et élargir cette réflexion à l'exploration d'une subjectivité désaliénée qui, dans sa propre inadéquation, réfutera les limites qui lui sont imposées et montrera que de nouvelles formes d'existence les dépassant sont possibles.

1. L. J. Lacey, *The Past That Might Have Been, the Future That May Come: Women Writing Fantastic Fiction, 1960s to the Present*, op. cit., p. 6.

CHAPITRE 3 : QUESTIONS DE CORPORALITÉ

1. Des corps contestés, des corps fabriqués

Le corps a toujours été un objet de fascination pour l'art et la littérature. Comme le remarque Peter Brooks, la relation au corps est double car le corps fait à la fois partie intégrante de nous mais est aussi incontrôlable et autonome¹. Il fait partie de notre identité et est le lieu primaire de nos sensations et réalités tout en nous échappant toujours partiellement. Il échappe, d'ailleurs, à la langue et c'est pourquoi, selon Brooks, les histoires qui s'écrivent depuis si longtemps sur le corps tiennent d'un effort de le comprendre, de se l'approprier, de le faire signifier². Ainsi, le corps est le premier représentant d'une opposition entre nature et culture. D'une part, il précède la langue et la transcende, il nous inscrit dans la nature avant toute chose et, dans un deuxième temps, il se construit socialement. L'écriture du corps est partiellement responsable de cette construction puisque c'est elle qui, en lui donnant du sens, le fixe. Toutefois, il s'agit d'un mouvement d'exploration qui semble continu au fil de l'histoire, un signe qu'aucune définition ne semble satisfaire et qu'il est constamment nécessaire de le repenser. Ainsi, si la littérature se préoccupe sans cesse de corporalité, elle nous rappelle que même dans la mesure où elle signifie, elle nous échappe. Ecrire le corps est une dynamique de construction, en tant qu'elle cherche à donner sens à nos réalités physiques, mais c'est aussi une dynamique de déconstruction qui accepte que ce sens soit inévitablement fabriqué et incomplet. C'est dans ces deux mesures que nous souhaitons envisager la corporalité dans notre corpus et c'est, d'ailleurs, de manière significative que nous remarquerons qu'une opposition entre corps et langage est présente dans les trois romans. Ce chapitre se préoccupera donc des différentes présences du corps dans les œuvres, de l'exploration de nos réalités physiques et de leurs enjeux tandis que le chapitre 4 s'attardera sur le lien entre cette corporalité, l'identité et la construction du sens.

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les corps de la femme et du monstre sont tous deux des corps qui sont construits à la marge, auxquels l'on donne comme seule définition leur altérité. Ainsi, la présence du corps dans la littérature est souvent celle de

1. Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993, p. 1.

2. *Ibid.*, p. 5.

représentations qui discriminent, qu'elles soient sexistes ou racistes. Marie Mulvey-Roberts remarque, par exemple, que le genre gothique est particulièrement propice à la misogynie mais elle souligne également que c'est précisément pour cela qu'il permet en parallèle l'illustration de ce problème en le rendant visible – une constatation qui peut, selon nous, s'étendre à la littérature de manière plus générale : « The misogyny to be found in Gothicised literary representation is a permeable membrane to the outside world. This mirrors in myriad ways the violations perpetrated against the female body which continue unabated today »¹. De la même manière, nous avons déjà remarqué auparavant que la monstruosité est historiquement ancrée dans de nombreuses dynamiques d'exclusion². L'utilisation féminine de ce motif est donc, pour nous, un lieu propice pour représenter les situations de discrimination auxquelles font face les femmes. Dans une écriture de la monstruosité, cet enjeu est inévitablement lié à la répression du corps qui se constitue, par conséquent, comme un thème central dans notre corpus. Qu'il s'agisse d'exclusion sociale, de viol ou d'exploitation sexuelle, les corps de nos trois œuvres sont des corps opprimés : le monstre de Frankenstein pour sa laideur, Ry pour sa transidentité ou encore la narratrice de *Truismes* à travers la prostitution. La mise en avant de ce thème nous permettra de montrer que la monstruosité, dans ces trois romans, sert de différentes manières à mettre en avant les formes de contrôle exercées par la société sur le corps des femmes, mais aussi sur toute altérité de manière plus générale.

Ainsi, l'écriture du corps dans notre corpus est une écriture de la déconstruction, mais comme nous l'avons proposé, nous souhaitons aussi l'identifier comme une écriture de la construction. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement d'une écriture qui dénoncerait mais aussi et surtout d'une écriture qui libérerait. Nous avons suffisamment établi, désormais, le pouvoir subversif du fantastique et de la monstruosité. Dans ce cadre, nous nous attarderons donc aussi à la corporalité en tant qu'exploration. Tout comme Sylvia Kelso soulignait que le vampire permettait de donner une voix et un point de vue à la sexualité féminine³, nous montrerons que la monstruosité permet de diverses façons d'explorer des perspectives féminines nouvelles. A travers des thèmes communs aux trois œuvres comme la maternité ou la sexualité ainsi que la construction et déconstruction du corps, nous verrons que les

1. Marie Mulvey-Roberts, « The Female Gothic Body », in A. Horner et S. Zlosnik (éd.), *Women and the Gothic*, Edinburgh University Press, 2016, p. 117.

2. Voir chapitre 2, pp. 33-34.

3. Sylvia Kelso, « The Feminist And The Vampire: Constructing Postmodern Bodies », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 8, n°4, 1997, p. 483.

monstres permettent l'expression d'un corps nouveau qui, à travers toutes ses transformations, se fabrique et se construit lui-même en refusant l'unicité pour lui préférer une multiplicité choisie de plein gré.

2. Abjection : dégoût et altérité

Parler de corporalité lorsque l'on traite de la monstruosité, c'est aussi, inévitablement, parler de l'abjection, de ce sentiment de dégoût et d'horreur créé par le monstre. En effet, la monstruosité n'est pas seulement suscitée par ces êtres qui font peur en tant qu'ils sont dangereux pour notre intégrité physique, dans quel cas *Truismes* et *Frankissstein* pourraient à peine être étudiés sous cet angle. La monstruosité tient aussi du sentiment de répulsion provoqué par le corps anormal et c'est précisément en ce point que notre corpus se rejoint. Alors, avant d'observer les différentes présences de ces corps dans les œuvres, il est important de se demander pourquoi et comment ce corps monstrueux fait-il peur.

*What we saw we could scarcely believe. [...] The face was shrunken. The hair, wispy. The moustache bristled – each individual strand standing out. The lips were sunken and invisible. The head itself sat like a waxwork. The eyes were closed. Nitrogen vapours swirled around the head. He – it – was like a thing summoned at a seance, ghastly and unknowable.*¹

*[But] these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips. [...] Oh! no mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived.*²

Dans le premier extrait, la scène de la découverte de la tête sans corps de I. J. Good dans *Frankissstein* rappelle fortement la scène de la création du monstre dans *Frankenstein* dont le deuxième extrait est tiré. Dans les deux cas, le visuel prédomine et se concentre sur la

1. J. Winterson, *Frankissstein*, op. cit., p. 268.

2. M. Shelley, *Frankenstein*, op. cit., pp. 35-36.

description de corps aux aspects surnaturels (*wispy, invisible, shrivelled*, etc.) qui développent un sentiment d'horreur jusqu'au point culminant d'une forme de déshumanisation rejoignant le monstrueux. Les adjectifs s'accumulent pour décrire un physique désagréable et inquiétant (*he was ugly then*) jusqu'à ce que cette simple figure de laideur devienne une chose *ghastly and unknowable, telle que même Dante n'aurait pu la concevoir*. Dans les deux extraits, d'ailleurs, cette culmination de l'horreur provoque une transition du pronom *he* vers le pronom *it*, décrivant des réalités si monstrueuses qu'elles ne semblent plus pouvoir être humaines.

Le concept d'abjection proposé par Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* explique en grande partie les raisons de la monstruosité de ces corps. Selon elle, le dégoût est la « répulsion », le « haut-le-cœur » provoqué par l'organique lorsqu'il est extériorisé, rendu visible : un déchet, un fluide corporel, un cadavre¹. Comme elle le note, la seule véritable propriété de l'abject est de « s'opposer à je »² car ces substances qui nous repoussent et qui représentent des altérités physiques sont en fait expulsées de nous. En nous quittant, elles nous rappellent à notre incomplétude et, surtout, à notre mortalité. L'abject réside donc dans la division, celle qui nous rappelle le « manque fondateur de tout être »³, celle qui déstabilise nos limites : « Ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre »⁴. Or, le monstre de Frankenstein et la tête d'I. J. Good perturbent précisément notre définition de l'humain et notre sens de la complétude. Chacun de ces corps est le produit d'une division qui réfute tout concept d'unicité. D'une part, la tête d'I. J. Good incarne la division même puisqu'elle est séparée de son corps, convoquant une mort certaine qu'elle réfute pourtant. D'autre part, le monstre de Frankenstein est un corps morcelé, mais aussi extrêmement organique puisque constitué de membres provenant de cadavres humains et animaux. Dans les deux cas, intégrité physique et mortalité sont perturbées, rendant difficile de placer ces corps sur le spectre de l'humain et les condamnant donc à rejoindre celui du monstrueux.

Le corps dans *Truismes*, quant à lui, incarne aussi une division mais qui se situe, elle, dans la transformation. C'est un corps divisé entre l'humain et l'animal qui provoque l'abject, principalement à travers l'organique. Non seulement le cochon est une figure d'impureté dans

1. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, op. cit., pp. 10-11.

2. *Ibid.*, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 13.

4. *Ibid.*, p. 12.

de nombreuses sociétés, notamment puisqu'il vit dans la saleté et se nourrit de déchets, mais la narratrice elle-même adopte ce comportement et ira jusqu'à se nourrir de cadavres (p.96), un acte particulièrement monstrueux. La narratrice de *Truismes* représente dès lors deux autres caractéristiques de l'abject soulignées par Kristeva. L'abject est apparenté à l'animalité, en tant qu'elle nous rappelle que nous ne sommes nous-mêmes que nature dégradable, et à la perversion, en tant qu'elle détourne les lois et les interdits. Ainsi, selon Peker, l'abject n'est pas seulement lié au biologique comme proposé par Kristeva, mais tient aussi d'un dégoût moral, lequel serait toujours le résultat d'une construction sociale transgressée¹. Puisque dégoût et altérité – en tant que perturbation d'une norme – sont donc intrinsèquement liés dans la représentation du corps monstrueux, l'exclusion se pose de manière assez claire comme un second thème commun découlant de celui de l'abjection. Puisque ce corps est abject et anormal, on lui refusera de diverses manières l'intégration.

2.1. Cas d'exclusion

L'exclusion est au centre de la société illustrée par *Truismes*. Tout y va si mal que Catherine Rodgers considère que le roman pourrait être considéré comme un texte décadent². Dans cette société a priori futuriste mais à la fois très proche de la nôtre règne un néo-libéralisme où le commerce fait loi et tout, même les êtres humains, est objet de consommation. S'il est clair que c'est avant tout en tant que femme que la narratrice subit cette société, la discrimination est loin de s'y arrêter au sexisme. Le racisme y est tellement omniprésent qu'il est intégré par la narratrice et sous le régime d'Edgar, toute altérité sera condamnée.

*[L]orsqu'il prend le pouvoir, Edgar se débarasse – par l'extermination ou la déportation – de tous ceux et celles qui, comme la narratrice, « ne respectent pas les limites » autant symboliques que sociales : les malades mentaux, les clochards, les personnes de couleur et les migrants. [...] Les Autres sociaux se voient exterminés, emprisonnés, rejetés ou confinés d'une manière ou d'une autre.*³

1. Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, cité dans Marie Fleury Wullschleger, « Du déchet au dégoût. Une lecture de *Truismes* de Marie Darrieussecq », *A contrario*, vol. 19, n°1, 2013, p. 106.

2. Catherine Rodgers, « Aucune évidence : les truismes de Marie Darrieussecq », *Romance Studies : A Journal of the University of Wales*, vol. 18, no 1, 2000, p. 70.

3. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, op. cit., pp. 66-67.

Toutes les altérités, dans ce monde, sont donc condamnées et c'est ce qui fait proposer à Schaal que le roman soit fortement conscient de la notion d'intersectionnalité¹. En effet, en plus de son genre, la narratrice est aussi constamment désavantagée par sa classe sociale. Le manque d'argent ainsi que la peur du chômage sont sans cesse rappelés comme l'un des facteurs principaux la poussant à rester à la parfumerie malgré l'exploitation qu'elle y subit. De plus, Schaal souligne que le *je* qu'elle incarne est hautement performatif. Non seulement elle adopte naïvement toutes les normes imposées par cette société et ce de manière parfois inquiétante, mais elle change aussi de comportement de manière fluide au fil des changements de ces normes. Cette performativité fait d'elle une victime de la norme, mais la pousse également à perpétrer cette norme. Ainsi, elle dénonce ses amis SDF (p.94) ou soumet des livres au Service de la Censure (p.100). L'exclusion est donc centrale dans *Truismes* qui l'illustre autant comme subie qu'acceptée, soulignant l'étendue de son pouvoir.

En ce qui concerne l'exclusion de la narratrice elle-même, c'est évidemment sa transformation en truie qui en est la source. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'animalité autant que le comportement qui y est lié dans le cas de *Truismes* sont source d'abjection. La narratrice va donc progressivement, au fil de sa métamorphose, être poussée de plus en plus en marge de la société. Cette exclusion transparait de deux manières parallèles. Dans un premier temps, l'interaction sociale va peu à peu lui être refusée jusqu'à ce qu'elle devienne invisible aux yeux des autres, un thème récurrent que Schaal identifie comme le « refrain de la méconnaissance »². Ensuite, cette exclusion sociale va être répercutée dans le décor, la narratrice étant géographiquement poussée toujours plus en périphérie. Ainsi, c'est Honoré avec qui elle vit qui, au départ de sa transformation, va mettre cette dynamique en mouvement en choisissant de la mettre à la porte. Cette première exclusion va forcer la narratrice à se réfugier dans une première périphérie proche, celle du square près de la parfumerie. Cet espace, encore relativement urbain et familier, lui interdit toutefois l'accès au confort de la société humaine. C'est dans le square, d'ailleurs, qu'elle fait les premières expériences de son invisibilité puisque Honoré y passe tous les jours sans jamais sembler la voir et qu'elle-même ne se reconnaît pas sur l'affiche électorale d'Edgar (pp.71-74). Cette exclusion va ensuite la pousser progressivement en périphérie complète. D'abord, elle essayera de trouver refuge dans une église dont même le curé la chassera et son chemin sera alors poussé vers un hôtel à

1. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, op. cit., chapitre 1.

2. *Ibid.*, p. 86.

l'extérieur de la ville puis parmi un groupe de SDF et enfin dans un asile abandonné.

Comme l'a remarqué Anat Pick, le fait qu'un grand nombre des lectures de *Truismes* associent la métamorphose de la narratrice à une métaphore de l'oppression féminine est assez problématique¹. L'idée que la narratrice soit simplement traitée *comme* une truie tient d'un certain spécisme où l'animal représente un être inférieur à l'humain et ne questionne à aucun moment pourquoi l'animal, lui, serait traité comme tel. Si cette analogie pose bel et bien problème, nous pensons, toutefois, que la transformation de la narratrice tient d'un autre rapport dans lequel une altérité permet d'en révéler une autre. En effet, nous avons remarqué que la société de *Truismes* est une société où toute altérité est opprimée et c'est aussi le cas de la nature qui y est détruite et remplacée artificiellement comme à l'Aqualand où une piscine imite la mer et des requins sont assassinés². Dans ce cadre, la narratrice possède au départ un rôle relativement privilégié grâce à son acceptation des normes en place et, particulièrement, grâce à son acceptation des normes de genre qui font d'elle un produit de consommation parfait pour cette société qui exploite les femmes. Ainsi, la transformation de la narratrice permet plutôt, selon nous, de lui ôter son appartenance aux normes de genres afin de révéler qu'une fois celles-ci réfutées, l'exclusion a lieu. Plus qu'en tant que cochon, c'est donc en tant que femme libre qu'est repoussée la narratrice. Sa métamorphose est d'ailleurs associée au développement d'un esprit critique³ : « Il me venait de drôles d'idées, des idées que je n'avais jamais eues, je peux le dire maintenant. Je commençais à juger mes clients. » (p.26). Ainsi, en se mettant à penser et en rejetant la norme, la narratrice prend part, tout comme la truie, à cette altérité qui est, dans les deux cas, exclue par la société du roman. Le rapport de comparaison qui existe dans cette métamorphose dépasse donc, selon nous, le spécisme car il établit, justement, une proximité entre ces altérités et l'injustice de leurs traitements – à tel point que la narratrice finira d'ailleurs par accepter son état animal et par y trouver un confort et une force plutôt qu'une infériorité.

Le pouvoir arbitraire de la beauté

Cette non-adhésion à la norme comme lieu d'exclusion est également présente sous certaines formes dans *Frankenstein*. Le monstre, tout comme la narratrice de *Truismes*, est

1. Anat Pick, « The Indignities of Species in Marie Darrieussecq's *Pig Tales* », *art. cit.*, pp. 79-100.

2. C. Rodgers, « Aucune évidence : les truismes de Marie Darrieussecq », *art. cit.*, p. 70.

3. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, *op. cit.*, p. 90.

poussé en marge de la société et ce principalement à cause de sa laideur, décrite à maintes reprises comme trop insupportable pour être observée par les différents personnages. L'aspect physique du monstre est d'autant plus important qu'il est en fait, dans ce cas, la seule justification donnée pour son exclusion. Tandis que la truie représente une réalité connue et déjà connotée, le monstre de Frankenstein est une création et donc un être nouveau et, de la même façon qu'un nouveau-né, dénoué de langage et d'appartenance référentielle. Les personnages n'ont, toutefois, pas l'occasion de développer un jugement moral quant au comportement du monstre puisqu'à cause de sa laideur même, ils refusent de prime abord toute interaction avec lui. Cette constatation a servi comme point de départ à Nancy Fredricks pour proposer une lecture de *Frankenstein* comme critique des normes de beauté¹. Comme nous l'avons vu dans l'extrait de la scène de sa création, le monstre n'est décrit qu'en termes physiques, lesquels sont associés à l'horreur et la laideur. Or, Fredricks remarque que cette apparence terrifiante, parce qu'anormale et non humaine, est la seule justification motivant Frankenstein à abandonner le monstre². C'est notamment ce point qui, selon elle, rapproche la situation du monstre d'une situation féminine.

*The monster's unjust treatment stems from what Mary Wollstonecraft would call beauty's « arbitrary power ». Physical beauty, she reminds us, is merely an accident of birth, not an indicator of an individual's true worth as a being. [She] explores how the pursuit of beauty can lead women in particular to objectify themselves for men to the detriment of their physical, mental, and social well-being.*³

Il est important de noter que Wollstonecraft à qui Fredricks fait ici référence est, en fait, la mère de Mary Shelley, une relation qui établit presque avec certitude que Shelley devait être conscience du pouvoir des normes de beauté sur lesquelles avait écrit sa mère. Ainsi, le monstre de Frankenstein se retrouve dans une situation d'exclusion et d'objectification particulièrement féminine, causée par son non-respect des normes de beauté. C'est une constatation qui le rapproche d'autant plus du cas de *Truismes* où le pouvoir arbitraire de la beauté est aussi particulièrement présent, la narratrice travaillant dans une parfumerie où les photos de mannequins l'obsèdent (p.27) et où elle vole des produits pour essayer de remédier aux débuts de sa transformation et à sa prise de poids (pp.56-57).

1. Nancy Fredricks, « On the Sublime and Beautiful in Shelley's Frankenstein », *Essays in Literature*, vol. 23, n° 2, 1996, pp. 178-189.

2. *Ibid.*, p. 178.

3. *Ibid.*, p. 179.

*Ce matin-là je ne suis pas allée à la parfumerie. Ou plutôt si, je suis allée furtivement relever le rideau, et j'ai volé des parfums et des produits de beauté. Je sais que ce n'est pas bien, mais j'étais un peu déboussolée, dans mon état normal je n'aurais pas fait ça. [...] Il fallait absolument que je sois belle pour quand Honoré rentrerait.*¹

Ainsi, l'on peut établir que, dans les deux romans, la monstruosité est une forme de mise en avant par la non-adhésion aux normes d'apparence physique, de la pression que celle-ci peut représenter et, par extension, de l'exclusion à laquelle elle peut mener. L'importance de cette norme est rendue plus présente encore, dans le cas de *Frankenstein*, par l'opposition entre langage et visuel remarquée par Brooks². En effet, ce n'est que lorsque la vue est retirée aux autres personnages que le monstre, à travers le langage, peut enfin exprimer son existence. C'est notamment le cas à travers le personnage de De Lacy qui, étant aveugle, est le seul à accepter d'écouter le monstre et à être compréhensif de sa situation (pp.92-93), ou à travers l'acte symbolique à travers lequel le monstre couvre les yeux de Frankenstein de ses mains pour que celui-ci puisse enfin l'écouter lors de leur première confrontation (p.69). C'est donc en se libérant de son aspect physique que le monstre peut enfin s'exprimer, tout comme c'est à travers sa transformation et par son invisibilité que la narratrice de *Truismes* fait la découverte de son esprit critique.

Par ailleurs, la représentation des personnages féminins dans *Frankenstein* est aussi intéressante à considérer du point de vue de l'exclusion. Non seulement les femmes représentent uniquement des personnages secondaires mais, comme le remarque Fredricks, elles sont également presque uniquement décrites en termes de beauté, une constatation pour laquelle elle donne l'exemple de l'idéalisation d'Elisabeth dont on sait pourtant si peu de la personnalité ou de Safie qui a été sauvée pour la seule raison de sa beauté³. Pour ces mêmes raisons, l'on pourrait a priori juger compliqué de proposer une lecture féministe d'un roman où les figures féminines sont si effacées et dont la représentation participe d'un regard limitatif. Toutefois, comme nous l'avons proposé pour *Truismes* et comme Fredricks le propose elle-même⁴, nous pensons que cette mise en scène de l'exclusion participe justement de l'illustration et de la dénonciation de celle-ci. Ainsi, si les sociétés des deux romans sont

1. M. Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., pp. 56-57.

2. P. Brooks, « What Is a Monster? (According to *Frankenstein*) », in *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, op. cit., pp. 199-220.

3. N. Fredricks, « On the Sublime and Beautiful in Shelley's *Frankenstein* », art. cit., pp. 180-181.

4. *Ibid.*, p. 183.

des sociétés d'oppression c'est pour que leurs protagonistes puissent, par leur monstruosité, les dénoncer mais aussi leur échapper.

*[...] [T]he strange system of human society was explained to me. I heard of the division of property, of immense wealth and squalid poverty; of rank, descent, and noble blood. [...] And what was I? Of my creation and creator I was absolutely ignorant; but I knew that I possessed no money, no friends, no kind of property. [...] Was I then a monster, a blot upon the earth, from which all men fled, and whom all men disowned?*¹

2.2. La quête de contrôle

Si la monstruosité est un produit dénonciateur de l'exclusion, c'est en grande partie à travers la représentation de dynamiques de pouvoir et ces dynamiques sont aussi largement animées par la quête de contrôle dont le monstre se fait révélateur des dérives. Ce mouvement se devine de manière assez claire à travers le lien des romans à la science-fiction, dans la mesure où celle-ci est associée à un avertissement envers les débordements possibles de la science. Mais, plus largement, les trois romans étudiés se rejoignent dans l'illustration d'une quête de contrôle du corps, particulièrement féminin, et de la nature.

Frankenstein, voleur du feu sacré

Il est assez évident, dans ce cadre, de commencer par faire référence au personnage de Victor Frankenstein qui a rejoint la culture populaire comme la figure type de la quête de connaissance. Mais plus qu'un scientifique sans limite, Anne K. Mellor l'a aussi identifié comme un usurpateur du féminin. En effet, en plus d'atteindre une certaine science ou connaissance, l'objectif de Frankenstein est de réussir à donner la vie, une capacité strictement féminine qui serait, par là, déniée, représentant une prise de contrôle du seul domaine sur lequel les hommes n'ont pas la primauté. Comme le remarque Mellor, la réussite potentielle de Frankenstein représente la possibilité, non seulement, de créer la vie, mais surtout de créer une société qui n'aurait plus besoin des femmes et qui aurait donc le pouvoir de supprimer purement et simplement leur existence :

1. M. Shelley, *Frankenstein*, op. cit., p. 83.

*By stealing the female's control over reproduction, Frankenstein has eliminated the female's primary biological function and source of cultural power. Indeed, for the simple purpose of human survival, Frankenstein has eliminated the necessity to have females at all. One of the deepest horrors of this novel is Frankenstein's implicit goal of creating a society for men only: his creature is male; he refuses to create a female; there is no reason that the race of immortal beings he hoped to propagate should not be exclusively male*¹.

Cette quête de contrôle, selon Mellor, s'attarde à usurper trois formes de pouvoir : celui de Dieu, de la nature et des femmes². Ce sont principalement les deux derniers qui nous intéresseront, mais le contexte de production de *Frankenstein* donne évidemment aussi toute sa place au premier puisque le développement des sciences à l'époque de Mary Shelley se positionnait, notamment, comme une concurrence à la religion. Dans ce cadre, le roman peut être interprété comme un avertissement quant aux limites de la science, laquelle ne devrait pas s'attaquer au domaine de Dieu, la création de la vie, au risque de créer d'autres monstres. En effet, ce n'est pas sans raison que le roman est sous-titré *The Modern Prometheus*. En essayant de créer la vie, c'est au feu sacré que Frankenstein s'en prend. Mellor précise, toutefois, qu'il ne s'agit pas purement d'une condamnation de la science face à la religion mais plutôt de la valorisation d'une science qui chercherait à décrire plutôt qu'à contrôler³. Si l'on suit le fil de cette idée, c'est aussi une prise de contrôle sur la nature que la science de Frankenstein essaye d'établir. Non seulement son expérience implique la manipulation potentielle de tout ce qui vit, retirant à la nature ses droits sur ce domaine, mais pour la réaliser Frankenstein vient aussi nier et perturber les cycles de la nature à laquelle il reprend les corps morts qui devraient lui retourner. Comme Mellor le remarque, Frankenstein et Walton également ont appris à appréhender la nature comme un objet passif⁴, sur lequel ils cherchent donc à exercer un contrôle, et cette même nature est genrée au féminin⁵ : « They penetrate into the recesses of nature, and shew how she works in her hiding place » (p.29) ; « I pursued nature to her hiding place » (p.33).

1. Anne K. Mellor, « Possessing Nature: The Female in *Frankenstein* », in M. Shelley, *Frankenstein*, seconde édition critique par J. P. HUNTER, New York, W.W. Norton & Company, 2012, p. 355.

2. A. K. Mellor, « A Feminist Critique of Science », in *Mary Shelley: her life, her fiction, her monster*, op. cit., pp. 89-114.

3. *Ibid.*, p. 90.

4. *Ibid.*, p. 110.

5. *Ibid.*, p. 90.

Les noms communs n'étant normalement pas genrés en anglais, cette utilisation du pronom *she* et du déterminant *her* en référence à la nature est particulièrement significative. Cela établit un lien entre l'objectification de la nature et des femmes. La description de l'une comme de l'autre comme objets passifs incite à un sentiment de supériorité et une recherche de domination quant à cet objet et c'est cette problématique qu'illustre le cas de Frankenstein. Ainsi, la création du monstre nie le pouvoir de Dieu, de la nature et du corps féminin. Cette quête de pouvoir, toutefois, va être punie par cette nature contrariée, non seulement puisque la création s'avère un échec que Frankenstein refusera de reproduire, mais en d'autres façons également puisque la nature jouera constamment en sa défaveur. En effet, comme le remarquait Mellor¹, la poursuite du monstre se caractérise par un climat de tempête et d'orage à travers des paysages menaçant, des Alpes au pôle Nord, ainsi que par la dégradation de la santé de Frankenstein suite à son état d'anxiété constante. La monstruosité et l'atmosphère de peur qui l'entourent sont donc, dans ce cas, une sorte de punition envers l'égoïsme de la quête de contrôle et de pouvoir. Selon les mots de Bette London, l'histoire de Frankenstein est celle de la rupture des « fondations instables du privilège masculin » qui, dans sa crainte du pouvoir que représente le corps féminin, cherche à le contrôler². D'une autre façon, la réduction du corps du monstre de Frankenstein à sa matérialité et sa manipulation sont aussi une inversion des rôles où le corps masculin est désormais celui sur lequel une domination est établie³.

***Frankenstein* et la fin du corps physique**

La question du contrôle de la vie est aussi largement présente au sein de *Frankenstein* où la quête de connaissance de Victor Stein se rapproche, évidemment, de celle du Frankenstein de Shelley, à la seule différence que Victor ne cherche plus à créer la vie mais plutôt à empêcher la mort. Les enjeux de pouvoir sur la nature et le corps ont, toutefois, les mêmes implications puisque la possibilité d'immortaliser l'esprit humain au sein d'un robot dénie d'une part le cycle naturel de la vie et de la mort, mais met également fin au corps physique qui devient complètement contrôlable. D'une certaine manière, le transhumanisme

1. A. K. Mellor, « Possessing Nature: The Female in *Frankenstein* », *art. cit.*, p. 364.

2. Bette London, « Mary Shelley, *Frankenstein*, and the Spectacle of Masculinity », in M. Shelley, *Frankenstein*, seconde édition critique par J. P. Hunter, New York, W.W. Norton & Company, 2012, p. 395.

3. *Ibid.*, p. 394.

prôné par Victor est une façon de dompter les faillibilités du corps qui échappe inévitablement à notre contrôle et de rendre, par là, l'esprit tout-puissant. Le débat que soulève cette possibilité est illustré à travers les positions en constante opposition des personnages comme Victor, pour qui le corps est un obstacle à dépasser et l'intelligence artificielle une vie en elle-même, et de Ry ou Claire qui questionnent cette certitude et son éthique. Ainsi, deux questions reviennent constamment au fil du roman : l'IA représente-t-elle une forme de vie ? Et l'esprit a-t-il besoin du corps ?

There is nothing in the Bible against robots.

It says in the Bible that thou shalt not make unto thee a graven image. That is one of the Ten Commandments.

Is a robot a graven image, Claire?

It's a ballpark likeness of a God-given human.

A likeness that comes to life?

I wouldn't call it life. We're fooling ourselves if we call a robot alive. Only God can create life.

*Claire, are you sure?*¹

Dans cet extrait, Claire, personnage particulièrement attaché à la religion chrétienne, fait remarquer à Victor que l'imitation de la vie qu'il pratique à travers la création de ses robots est condamnable et le doute que sème Victor sur la vie qu'incarnent ou non ces robots fait de lui, potentiellement, un créateur aux motivations similaires à celles de Frankenstein. Ses robots, tout au long du roman, sont apparentés à une forme de vie potentielle (p.59, 68, 135) et rendent palpable une certaine envie de parvenir à créer la vie, à la contrôler – une manipulation à laquelle participe d'ailleurs Ry en fournissant à Victor les membres humains sur lesquels il pratique ses expériences. Cette motivation sera rendue plus claire encore une fois que Victor aura expliqué à Ry son projet de réanimer le cerveau cryogénisé de I. J. Good. Le dessein de Victor va finalement plus loin encore que celui de Frankenstein puisqu'en plus de rendre la vie, c'est une forme d'immortalité qui est visée. Mais une nouvelle question émerge à partir de ce point, la nature peut-elle être contrôlée au point de supprimer le corps pour le remplacer par la machine, par un corps fabriqué ?

1. J. Winterson, *Frankissstein*, op. cit., p. 32.

Really, Ry, when you consider the human as a collection of limbs and organs, then what is human? As long as your head is on, pretty much everything else can go, can't it? And yet you dislike the idea of intelligence not bound to a body. That is irrational of you.

*We are our bodies, I said.*¹

*From my perspective, said Victor, the body can be understood as a life support system for the brain.*²

Les perspectives du corps proposées par Victor et Ry sont en complète opposition. Comme il le suggère dans ces extraits, le corps représente pour Victor un simple support matériel pour l'esprit, n'est qu'un réceptacle et cette vision en fait pour lui un objet qui peut être manipulé, modifié, reproduit voire supprimé. Néanmoins, cette réalité représente pour Ry quelque chose de monstrueux, car comme il l'exprime à la page 148 : « We are our bodies », nous sommes nos corps. Pour cette raison la science de Victor incarne pour lui une pratique déshumanisante, en déformant les corps c'est aussi la vie et la nature qu'il déforme. A la différence de Frankenstein, pourtant, nous ne pouvons pas avoir la certitude que Victor soit puni de quelque façon que ce soit pour ses expérimentations. S'il n'est pas clair à la fin du roman que son expérience réussisse, rien ne nous prouve non plus qu'elle ne réussisse pas et l'ambiguïté éthique de son travail reste irrésolue mais la quête de contrôle qu'elle représente aux yeux de Ry et certainement du lecteur, quant à elle, est incontestable.

Dans les trois romans, le corps représente donc un lieu d'oppression et d'exclusion. Le corps monstrueux est un corps manipulé et transformé, sur lequel l'on cherche à exercer un contrôle physique comme moral et que l'on exclut s'il ne respecte pas les lois qu'on lui impose. D'une part, il devient objet de consommation et fait face à des normes de beauté répressives dans *Truismes* ou *Frankenstein* et, d'autre part, il devient l'objet d'une science individualiste qui cherche à le dominer dans *Frankissstein* et *Frankenstein*. Mais, dans les trois cas, ce corps, comme le corps féminin, est sujet à l'objectification.

1. J. Winterson, *Frankissstein*, op. cit., p. 148.

2. *Ibid.*, p. 184.

3. Maternité et sexualité

Un aspect supplémentaire que Kristeva a relié à son concept d'abjection est celui du refoulement originaire¹. Selon elle, si le corps décomposé ou extériorisé nous fait horreur c'est parce qu'il nous ramène au rejet de la mère, à nos tentatives primaires de nous séparer de l'entité maternelle dans un stade pré-identitaire mais aussi à l'incapacité ensuite rencontrée de faire Un et à l'obligation d'être toujours Autre. Plus tard, cette abjection première continuera donc à surgir « lorsque le sujet constitué se trouvera face à la destruction d'une harmonie provoquée par un élément perturbateur »², dans toute perturbation de l'unité. Ainsi, et puisque nous avons vu que la monstrosité est aussi liée à une volonté de contrôle de la capacité à donner la vie, une proximité logique s'établit entre la corporalité monstrueuse et la maternité, que nous élargirons aussi au thème de la sexualité largement présent dans *Truismes* et *Frankenstein*. En effet, la monstrosité s'avère être un motif efficace pour mettre en jeu l'expression du corps féminin si souvent réprimé.

3.1. La parentalité dans *Frankenstein*

La création du monstre dans *Frankenstein*, puisqu'elle implique de donner la vie, implique également une certaine notion de parentalité, bien que refusée. L'abandon du monstre par Frankenstein a d'ailleurs été lu à plusieurs reprises en lien avec la position ambivalente que Shelley entretenait avec la maternité³ ou comme une illustration de la dépression postpartum⁴. De manière globale, l'on peut en tout cas proposer que *Frankenstein* réfléchisse, de plusieurs manières, sur ce que représente la parentalité. Cela transparait, tout d'abord, dans l'importance que prennent les relations interpersonnelles au sein du roman. Comme le remarque Brooks, chaque couche de la narration implique un narrateur mais aussi un interlocuteur⁵ : Frankenstein raconte son histoire à Walton, Walton raconte son histoire à sa sœur et le monstre voudrait raconter son histoire mais ne trouve pas son interlocuteur. En effet, comme nous l'avons déjà vu, puisqu'il est refusé au monstre une existence physique au sein de la société, c'est son apprentissage de la langue qui va l'introduire au monde humain

1. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, op. cit., p. 20.

2. Marie Fleury Wulschleger, « Du déchet au dégoût. Une lecture de *Truismes* de Marie Darrieussecq », *A contrario*, vol. 19, n°1, 2013, p. 105.

3. Ellen Moers, « Female Gothic », in G. Levine (éd.), *The Endurance of Frankenstein*, Berkley, University of California Press, 1979, p. 79.

4. Barbara Johnson, « My Monster / My Self », *Diacritics*, vol. 12, n°2, 1982, p. 6.

5. P. Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, op. cit., p. 200.

mais aussi lui permettre de se rendre compte qu'il est exclu de ces relations intersubjectives dont la langue même a besoin pour exister. C'est ce qui va le pousser à se tourner vers Frankenstein comme sa seule source de relation possible¹. D'une certaine manière, c'est en fait de la figure parentale dont il a été privé qu'est en quête le monstre et ce manque se pose en miroir de l'absence de la mère de Frankenstein lui-même, décédée alors qu'il avait 17 ans. Ce thème est d'autant plus renforcé par les scènes de création où Frankenstein adopte le rôle d'un créateur divin autant que d'un père.

*Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs.*²

*I learned from your papers that you were my father, my creator; and to whom could I apply with more fitness than to him who had given me life?*³

Dans ce premier extrait, l'évocation de la vie et la mort ainsi que d'une lumière jetée sur un monde obscur montre que Frankenstein associe sa création à un acte divin et, comme proposé plus tôt, vole d'une certaine manière le feu sacré des Dieux. Mais, en parallèle, il s'annonce également comme une figure paternelle à laquelle sa créature devrait reconnaissance. Cette constatation supprime la possibilité d'expliquer son rejet du monstre par le seul fait d'une distance scientifique qui suggérerait qu'il ne se serait jamais perçu comme une figure paternelle pour le monstre et que celui-ci aurait été demandeur d'une relation qu'il n'aurait jamais ressentie. Au contraire, jusqu'à sa création concrète, Frankenstein anticipe ce rôle de créateur avec impatience et un certain fantasme. Autant Frankenstein que le monstre entrent donc dans cette relation de parentalité. Toutefois, ce qui est illustré est que ce modèle peut être inadéquat et insuffisant puisque Frankenstein ne parvient pas à offrir à sa créature les repères dont il a besoin. Sans nom et sans relation, le monstre ne parvient pas à développer son identité. Or, cette position rappelle celle d'une identité féminine qui n'arrive pas à s'écrire en dehors des seuls modèles masculins qui lui sont fournis et souligne l'importance d'en créer de nouveaux. Il reproduit la situation d'Eve

1. P. Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, op. cit., pp. 202-207.

2. M. Shelley, *Frankenstein*, op. cit., p. 33.

3. P. Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, op. cit., p. 96.

qui, contrairement à Adam qui est créé à l'image de Dieu, n'a pas de point de référence auquel s'identifier¹. De ce manque découle un désir de ressemblance qui s'élargit à l'entièreté du roman et que Johnson relie à un désir autobiographique² : Frankenstein se rêve créateur divin ; lorsque le monstre demande à Frankenstein de créer une créature féminine, celle-ci est simplement imaginée comme une version féminine de lui-même et Walton comme Frankenstein, dans leur recherche d'amitié, idéalisent un Autre à leur image.

Frankenstein : *But in Clerval I saw the image of my former self.*³

Walton : *I desire the company of a man who could sympathize with me; whose eyes would reply to mine. [...] I have no one near me, gentle yet courageous, possessed of a cultivated as well as of a capacious mind, whose tastes are like my own, to approve or amend my plans.*⁴

Le monstre : *I am alone, and miserable; man will not associate with me; but one as deformed and horrible as myself would not deny herself to me. My companion must be of the same species, and have the same defects. This being you must create.*⁵

Ainsi, les trois narrateurs de *Frankenstein*, miroirs les uns des autres, sont des personnages solitaires en quête de modèles à leur image auxquels se référer pour pouvoir se raconter. Et, si l'on s'en rapporte au travail de Johnson, ils représentent d'une certaine manière le processus d'écriture vécu par Mary Shelley : le désir d'écrire, l'obligation de le faire à travers des modèles masculins inadéquats et le besoin d'en créer de nouveaux. A ce sens *Frankenstein* serait donc une expression autobiographique de ce que représente la création pour Shelley⁶ : un processus puni au résultat monstrueux parce qu'échappant à la norme et manquant d'un modèle auquel s'identifier.

Par ailleurs, le fait que Frankenstein ne parvienne pas à adopter le rôle de modèle paternel adéquat pour le monstre a été interprété à plusieurs reprises comme une

1. P. Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, op. cit., p. 217.

2. B. Johnson, « My Monster / My Self », art. cit., pp. 2-10.

3. M. Shelley, *Frankenstein*, op. cit., p. 113.

4. *Ibid.*, p. 10.

5. *Ibid.*, p. 101.

6. B. Johnson, « My Monster / My Self », art. cit.

représentation de l'échec des modèles familiaux traditionnels et de la séparation des sphères publiques et privées en sphères strictement masculines et féminines¹. Comme l'a remarqué Mellor, la société de *Frankenstein* représente un modèle patriarcal où les femmes sont restreintes au foyer et au travail domestique tandis que le travail à l'extérieur est réservé aux hommes². C'est pourquoi, en vue de son accomplissement scientifique, Frankenstein quitte le foyer et s'établit complètement en dehors de la sphère familiale, où la connaissance et le travail vont devenir le centre de son monde, le détachant complètement de toute relation et de tout sentiment : « I wished, as it were, to procrastinate all that related to my feelings of affection until the great object, which swallowed up every habit of my nature, should be completed. » (p.34). Selon Mellor, ce retrait de Frankenstein de la sphère privée et son absorption complète par son travail sont responsables de son incapacité de ressentir de l'affection et donc d'offrir au monstre, l'attention parentale nécessaire. C'est, d'ailleurs, au sein de la famille De Lacy que le besoin de relation du monstre va s'éveiller, une famille que Mellor identifie comme représentant un modèle opposé au modèle patriarcal :

*In contrast to this pattern of political inequality and injustice, the De Lacey family represents an alternative ideology: a vision of a social group based on justice, equality, and mutual affection. [...] In the impoverished De Lacey household, all work is shared equally in an atmosphere of rational companionship, mutual concern, and love.*³

Il est assez significatif, dans ce contexte, que le vieux De Lacy soit le premier et l'un des seuls à offrir au monstre une forme de bienveillance que Frankenstein ne lui reconnaitra jamais. Dans cette opposition, c'est donc un modèle patriarcal où le soin et la parentalité sont réservés aux femmes qui est condamné.

3.2. Expressions contemporaines du corps

Dans *Une troisième vague féministe et littéraire*, Michèle Schaal a associé plusieurs caractéristiques de l'écriture féminine contemporaine à la troisième vague féministe, une écriture qu'elle décrit comme interrogeant « la signification d'être du genre féminin dans la

1. Kate Ellis, « Monster in the Garden : Mary Shelley and the Bourgeois Family », in G. Levine (éd.), *The Endurance of Frankenstein*, Berkley, University of California Press, 1979, pp. 128-42.

2. A. K. Mellor, « Possessing Nature: The Female in *Frankenstein* », art. cit., pp. 356-358.

3. *Ibid.*, p. 358.

société contemporaine »¹. Bien qu'elle ne cherche pas à identifier un mouvement littéraire en soi, elle cherche à souligner que les nouvelles générations d'écrivaines s'attardent sur des sujets communs et sa proposition nous intéresse particulièrement parce que les thèmes qu'elle identifie se retrouvent de manière très présente dans *Truismes* et *Frankissstein*. Nous retenons, du travail de Schaal, trois caractéristiques principales pour cette expression contemporaine. Tout d'abord, ces autrices cherchent à montrer qu'elles peuvent tout écrire, c'est-à-dire qu'aucun aspect de l'écriture n'est réservé aux hommes, en investissant tous les domaines, de l'écriture du traumatisme à l'expression de la sexualité et même l'écriture pornographique. Leur écriture se caractérise, ensuite, par une mise en scène de soi, passant notamment par une mise en scène du corps, laquelle motive l'expression d'identités plurielles et contradictoires, ce qui nous intéressera particulièrement au chapitre suivant. Enfin, cette multiplicité de formes se répercute dans une hybridité esthétique qui fait de la narration un terrain d'expérimentation.

Ecriture du traumatisme

Truismes comme *Frankissstein* sont des romans écrits à la première personne – ce qui est aussi typique selon Schaal de cette génération d'autrices² – et dont le *je* entretient une relation complexe et notamment performative avec son corps. D'une part, la narratrice de *Truismes* laisse la société prendre possession de son corps et se plie à ses normes, jusqu'à ce que son corps lui échappe complètement par la transformation. Ry, quant à lui, se trouve dans la situation inverse puisqu'à travers sa transidentité, il refuse l'unité de genre imposée par sa propre société mais affirme donc une expression corporelle difficile à comprendre pour la plupart des autres personnages. En parallèle, le personnage de Mary Shelley imaginé par Winterson exprime également une lutte avec son corps féminin, notamment son corps de mère. Le corps des différents narrateurs et narratrices a donc une place centrale dans ces deux romans, à la fois libéré mais toujours tourmenté. En effet, dans les deux livres, les protagonistes sont victimes d'agressions et participent ainsi à une certaine écriture du traumatisme qui illustre que, malgré les libertés gagnées par les femmes au fil des générations précédentes, le corps féminin est toujours opprimé. Dans *Frankissstein*, par exemple, Ry est

1. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, op. cit., p. 8.

2. *Ibid.*, p. 34.

victime d'une agression sexuelle suite à laquelle il décide pourtant de garder le silence (pp.241-244).

This isn't the first time. It won't be the last. And I don't report it because I can't stand the leers and the jeers and fears of the police. And I can't stand the assumption that somehow I am the one at fault. And if I am not at fault, then why didn't I put up a fight? And I don't say, try working on the Accident and Emergency unit for a few nights and see where putting up a fight gets you. And I don't say the quickest way is to get it over with. And I don't say, is this the price I have to pay for...?

*For... For what? To be who I am?*¹

Après avoir échappé à son agresseur, Ry évoque ici deux choses importantes : une forme d'habitude quant à l'agression et l'idée que laisser faire est la solution la plus rapide car les conséquences de se débattre ou de porter plainte seraient pires. Le motif de l'habitude et de l'acceptation sont largement présent dans *Truismes* également, de manière peut-être même plus significative encore puisque les violences qui y sont omniprésentes semblent avoir été complètement normalisées par la narratrice. Si cela peut être perçu comme une perpétuation, il est aussi possible de lire ce comportement comme une forme de dissociation permettant à la narratrice de supporter les violences qui lui sont faites.

*Quand ils ont tous eu fini de s'amuser, elle s'est mise à errer à quatre pattes dans la salle les yeux complètement révoltés, un coup de fatigue sans doute, le manque d'habitude. [...] D'autres jeunes filles et même des jeunes garçons ont été amenés pour faire la fête avec nous. [...] J'ai eu pitié des jeunes garçons, eux n'ont pas tellement l'habitude, et je me suis mise à rogner les liens de l'un d'entre eux qu'on avait laissé là en plan [...]. Vous ne me croirez pas mais un type m'a remarquée à côté du jeune homme et s'est mis à me faire des trucs pendables. Je voulais lui faire comprendre qu'il se trompait, que je n'étais pas du tout celle qu'il croyait — mais rien à faire. Comme j'étais rétive j'ai pris des coups de fouet, mais il pouvait y aller, j'avais la peau dure maintenant.*²

1. J. Winterson, *Frankissstein*, op. cit., p. 244.

2. M. Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., pp. 107-108.

Dans cet extrait, la notion d'habitude revient à deux reprises. Pour la narratrice, si les autres personnages supportent les agressions moins bien qu'elle-même c'est parce qu'ils n'ont pas encore l'habitude. Elle évoque également que la protestation empire sa situation car la mène à recevoir des coups de fouet et c'est, dans ce cas, sa forme animale qui la protège puisque sa peau de truie est bien plus épaisse qu'une peau humaine. Dans les deux romans, le corps est donc un corps meurtri par une société où il est plus simple de se taire que de protester.

Expressions de la sexualité

Si les écrivaines contemporaines dénoncent donc l'oppression du corps, Schaal propose également qu'elles expriment – en réponse – son expression, en donnant une voix à la sexualité féminine. Ainsi, lorsque la narratrice de *Truismes* commence sa transformation, elle commence également à ressentir et exprimer son propre plaisir. Néanmoins, en exprimant ses désirs, la narratrice va toucher à une forme d'interdit social puisqu'elle va provoquer la colère de ses clients¹. En devenant sujet, elle contredit sa propre objectification or, comme le remarque Rodgers, « [l']objet sexuel ne doit pas aimer le sexe »².

*Je me suis mise à avoir très envie, pour appeler les choses par leur nom, d'avoir des rapports sexuels. [...] D'ailleurs, alors que les clients n'en avaient plus que pour mon derrière, moi j'aurais préféré qu'on s'intéresse à moi autrement. [...] Alors, pour que les clients s'intéressent à autre chose, j'ai volontairement laissé craquer mon décolleté, et j'ai pris l'initiative. La première fois que je me suis mise à califourchon sur un client, ça s'est très mal passé. Il m'a traitée de noms que je n'ose pas répéter ici. J'ai compris que ce serait difficile de ne pas laisser l'initiative aux clients et donc difficile d'obtenir ce que moi je voulais.*³

Frankissstein met également en jeu une représentation double de la sexualité. Le style de Winterson est d'ailleurs caractérisé par le thème récurrent du désir qu'elle exprime à travers un langage qui s'attarde sur les sensations et la réappropriation d'un certain lyrisme,

1. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, op. cit., pp. 61-62.

2. C. Rodgers, « Aucune évidence : les truismes de Marie Darrieussecq », art. cit., p. 72.

3. M. Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., pp. 37-38.

s'opposant à l'aliénation du désir symptomatique de la société contemporaine¹. Ce désir est principalement exprimé à travers Ry qui trouve, dans sa relation avec Victor, l'espace pour exprimer un désir à la fois sexuel et romantique qui apparaît, dans l'extrait suivant, à travers la nostalgie et la familiarité évoquées par les souvenirs et l'odeur des bougies.

I went round the back and up the fire escape. We've done this before, he and I, sneaking in like teenagers having sex for the first time.

Is that what it felt like?

Maybe it did. [...]

*His sliding doors were unlocked. I went in. That familiar smell. His pomegranate candles.*²

La liberté de ce désir, toutefois, est confrontée au fait que Victor n'accepte qu'en façade la transidentité de Ry et est sans cesse en situation d'opposition avec une perception patriarcale et matérialiste de la sexualité, principalement incarnée par Ron et ses sexbots. McAvan a d'ailleurs proposé que ces sexbots représentent une forme de monstruosité dans le roman³, laquelle est assez proche de l'étrangeté liée à la machine définie par Mori et dans quel cas la réalisation qu'une forme a priori humaine n'en est pas une se fait la source de la monstruosité⁴. Non seulement ces robots représentent une réalité inquiétante car ils perturbent notre perception humaine, mais ils incarnent également la perpétuation d'un système patriarcal où le corps féminin devient littéralement un objet et où seul le désir masculin est visibilisé puisqu'absolument tous ces robots sont féminins et pensés uniquement pour un public masculin⁵. Tandis que Ry incarne une réappropriation du corps et de la sexualité, Ron et ses sexbots la limitent à une réalité commerciale, les deux entretenant une tension constante. De la même manière, la libération sexuelle de la narratrice de *Truismes* est liée à une écriture pornographique répétant largement une sexualité basée sur des modèles patriarcaux. Cette approche est donc complètement double car d'une part elle perpétue la primauté du désir masculin mais, par ailleurs, incarne aussi une liberté de pouvoir tout

1. Christy L. Burns, « Fantastic Language: Jeanette Winterson's Recovery of the Postmodern Word », *Contemporary Literature*, vol. 37, n°2, 1996, pp. 280-294.

2. J. Winterson, *Frankissstein*, *op. cit.*, p. 333.

3. E. McAvan, « Posthuman Monsters in Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *art. cit.*

4. Masahiro Mori, « The Uncanny Valley », in J. Weinstock, *The Monster Theory Reader*, *op. cit.*, pp. 89-94.

5. E. McAvan, « Posthuman Monsters in Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *art. cit.*

essayer, même les pratiques sexuelles les plus patriarcales¹. Ainsi, le thème de la sexualité dans *Truismes* et *Frankissstein* cherche à libérer l'expression du plaisir féminin, mais illustre également l'obstacle constant que représente la norme patriarcale dans cette exploration.

Wouldn't you like to fall in love, Ron? I say.

Ryan, I know you think you're smart, but let me tell you something about relationships. Most of the people, most of the time, are in horrible relationships, dreaming about being in a good relationship. And it's a fantasy. It's like the beach body you'll never have [...]. So I say, face the facts, Max, and get your subscription plan to include a sexbot.²

Dualisme de la maternité

La dualité est aussi présente en ce qui concerne le thème de la maternité, un thème qui découle presque inévitablement de l'écriture de la corporalité féminine. Dans *Truismes*, la grossesse apparaît à deux reprises, une première fois au début du roman alors que la narratrice commence à percevoir les premiers symptômes de sa transformation, ceux-ci se confondant avec ceux d'une grossesse, et une seconde fois sous sa forme de truie. Dans le premier cas, elle représente un présage majoritairement négatif puisque la narratrice craint non seulement que cela l'enchaîne à Honoré : « J'avais décidé de ne rien lui dire parce que s'il avait su que j'étais enceinte, il aurait fait tout son possible pour me garder à la maison » (p.28), mais elle craint également que cela lui fasse perdre son travail : « D'ailleurs, je suis persuadée qu'à part ma cliente un peu spéciale les clients se seraient détournés de moi s'ils m'avaient devinée enceinte. Ils m'aimaient saine, mais pas à ce point. » (p.24). A travers ces deux craintes s'affirme une autre dualité entre l'idéalisation du rôle maternel et l'abjection du corps maternel³. En effet, les stéréotypes sur l'instinct maternel sont présents à plusieurs reprises dans le livre et il est assez clair que sa société fait de la maternité une obligation sociale et naturelle puisque la narratrice est menée à craindre d'être forcée à rester au foyer par Honoré. Cet aspect, toutefois, se trouve en opposition avec le fait que, comme nous l'avons déjà évoqué, le corps maternel est associé à l'abjection et, en parallèle d'être un idéal, la mère ne

1. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, op. cit., p. 32.

2. J. Winterson, *Frankissstein*, op. cit., p. 228.

3. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, op. cit., p. 68.

peut pas représenter un corps désirable. Elle est de plus, diabolisée, quand arrive le thème de l'avortement qui, au sein du livre, suscite une réelle violence : « Il me venait des angoisses terribles à l'idée de cet avortement. Ils ne sont pas tendres avec les avortées. On dit même qu'on ne gâche pas une anesthésie pour ces femmes-là, elles n'ont qu'à faire attention » (p.30). Face à cette situation paradoxale, la narratrice entretient une relation complexe à la maternité car, si elle absorbe d'habitude facilement la norme qui lui est imposée, les signaux que lui envoie dans ce cas la société sont complètement contradictoires.

La deuxième grossesse, vécue par la narratrice sous sa forme de cochon et cette fois menée à terme, est assez différente. Tandis que pendant la première, la narratrice n'arrive pas à percevoir qu'elle est enceinte, la deuxième ne pose aucun doute et est relativement acceptée. De plus, la mort rapide des six porcelets auxquels elle donne la vie représente un choc face auquel cette narratrice qui, précédemment, semblait tout pouvoir encaisser, se dissocie complètement de la réalité. De manière assez intéressante, le sentiment illustré dans ce passage est assez proche de celui exprimé par le personnage de Mary Shelley face au décès de ses enfants, dans *Frankenstein*.

*Je me suis évanouie. Le SAMUSDF est arrivé et c'est eux qui m'ont réveillée. Je me sentais bizarre. [...] A côté de moi par terre il y avait six petites choses sanglantes qui remuaient. Vu la forme que ça avait j'ai bien vu que ça ne ferait pas long feu. Le gendarme a voulu s'approcher et j'ai montré les dents. Les gens du SAMUSDF n'osaient pas s'emparer de moi. Je me suis relevée avec difficulté, j'avais très mal au ventre J'ai mis les six petites choses dans ma gueule, j'ai défoncé une plaque d'égout et je suis descendue sous terre. J'ai léché les petites choses le plus soigneusement possible. Quand elles sont devenues froides, ça a fait comme si ça ne pouvait plus continuer en moi. Je me suis roulée en boule et je n'ai plus pensé à rien.*¹

My little daughter caught a fever. My husband had travelled to Venice and I made the decision to follow him when I should have stayed and nursed my child in quiet. Four days of carriages, dust, filth, rattle, noise, polluted water, and by the time I reached

1. M. Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., pp. 91-92.

*Venice and he ran for the doctor my beautiful Ca had stopped breathing in my arms. I would not give her up. I held her cooling body to me. What is there to say?*¹

Les deux extraits suivent un schéma similaire. D'abord, un environnement malsain et un pressentiment de la mort puis sa confrontation qui, dans les deux cas, est symbolisée par le corps devenant froid et provoque un sentiment similaire d'impuissance : « et je n'ai plus pensé à rien », « What is there to say ? ». Dans les deux cas, la représentation de la maternité est associée à une confrontation avec la mort, s'opposant au thème de la création évoqué notamment dans *Frankenstein*. Ce n'est pas sans raison que Winterson fait dire à Shelley : « But in childbirth, there is no me/not me. [...] I lost something of myself » (p.12). Il y a, dans l'écriture féminine de la corporalité, une tension constante entre la vie et la mort – une ambivalence qui se retrouve dans le corps monstrueux, lequel se situe précisément dans l'espace liminal qui les sépare, mais aussi dans le corps féminin qui est capable de donner la vie comme la mort.

4. Le corps monstrueux, un corps libérateur ?

Le corps monstrueux, dans notre corpus, est donc un corps en tension avec une norme, qui n'arrive pas à faire sens. Il constitue un entre-deux, une division qui représente, selon Kristeva, la source de l'horreur : un mort-vivant, un humain-machine, un humain-animal. Il s'agit d'un corps qui intrigue parce qu'il perturbe nos catégories, notre conception traditionnelle du monde. Et, ces trois corps hybrides sont le produit d'une quête de contrôle, d'individus cherchant à dominer le cours spontané de la nature ou d'une société qui fait du corps un objet commercial et manipulable. La monstruosité n'est donc pas un choix autonome mais le produit d'une force extérieure et va donc provoquer, dans un premier temps, un dégoût chez les protagonistes eux-mêmes. Non seulement le corps monstrueux ne convient pas aux attentes de sa société qui va, donc, l'exclure, mais il provoque un sentiment similaire chez le monstre lui-même qui voudrait être intégré. Ainsi, la narratrice de *Truismes* essaye à tout prix d'éviter sa prise de poids et de cacher les symptômes de sa transformation sous des cosmétiques, tandis que le monstre de Frankenstein essaye d'adopter les normes humaines. Toutefois, malgré tout effort d'intégration, la monstruosité reste plus forte et les personnages se voient dans l'obligation d'accepter leur place en marge de la société et de l'appivoiser.

1. J. Winterson, *Frankenstein*, op. cit., pp. 247-248.

La quête d'acceptation à laquelle mène le monstrueux est celle d'un entre-deux constant où les tentatives d'exprimer sa propre voix sont sans cesse confrontées à des attentes normatives omniprésentes. Le corps monstrueux, comme le corps féminin, font face au paradoxe d'être définis en comparaison à un modèle qu'ils ne respectent pas et, donc, à ne pouvoir exister que comme des Autres. Dans leur exploration de leur corps, le monstre et la femme révèlent donc des systèmes aux divisions dysfonctionnelles : le corps féminin doit être sexuel et maternel, mais jamais simultanément ; l'homme est créateur, mais pas paternel ; le genre est binaire, mais pas double. Le monstrueux est l'expression d'une dualité et d'une contradiction constante. En forçant en dehors de la norme, cependant, il ouvre la porte d'une existence où ces oppositions coexistent, où naissent la transidentité de Ry, la liberté sexuelle de *Truismes* et la pensée féminine de Shelley. De cette façon, la monstruosité n'est pas seulement une transformation du corps mais aussi une transformation de sa perception et de l'identité qui l'accompagne. Elle donne lieu à l'acceptation qu'aucun modèle unique n'existe, puisque tant de réalités tombent en marge de cette unicité, et qu'il est possible d'exister dans la multiplicité, avec la liberté de ne pas choisir d'adhérer à une norme ou une autre.

CHAPITRE 4 : IDENTITÉS ALTERNATIVES

Le corps monstrueux est un corps double qui libère de la norme et ouvre à l'exploration de la multiplicité. Cette remise en question ne se limite pas au corps mais s'élargit, au contraire, au domaine psychologique et identitaire. En effet, la monstruosité au sein des romans étudiés est rencontrée par des personnages tous, de près ou de loin, en quête d'identité. Richard Kearney apporte une approche philosophique de la monstruosité qui éclaire cette piste¹. Selon lui, le monstre est un concept qui nous rappelle que l'ego et l'identité sont des réalités instables qui n'existent que dans l'opposition et la comparaison. Historiquement, leur unité a été maintenue par le rejet de l'altérité, mais Kearney propose que les monstres invitent justement à une solution alternative, celle d'accepter notre incomplétude.

*Most strangers, gods and monsters [...] are, deep down, tokens of fracture within the human psyche. They speak to us of how we are split between conscious and unconscious, familiar and unfamiliar, same and other. And they remind us that we have a choice: (a) to try to understand and accommodate our experience of strangeness, or (b) to repudiate it by projecting it exclusively onto outsiders.*²

Au sein de la philosophie à laquelle Kearney se réfère, la construction de l'ego apparaît en effet largement comme développée en relation à l'Autre, chez Platon ou Hegel, voire comme une altérité absolue, chez Levinas par exemple³. C'est pourquoi le monstre nous rappelle l'importance de maintenir cette relation possible et de ne pas succomber à la pure opposition, laquelle efface purement l'existence de l'Autre social et découle sur la discrimination mais efface aussi la pluralité qui constitue notre propre identité. Le monstre permet l'exploration de nouvelles identités qui acceptent leur propre diversité comme centrale.

1. R. Kearney, *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*, op. cit.

2. *Ibid.*, p. 4.

3. *Ibid.*, pp. 15-16.

1. Le postmoderne gothique : Perspectives instables

Si le monstre permet l'établissement de cette nouvelle identité, c'est notamment parce qu'il représente un personnage double, incarnant précisément la pluralité qui cherche à être exprimée. Or, dans leur comparaison entre les modes gothiques et postmodernes autour desquels se situe notre corpus, Punter et Byron¹ ont remarqué une dynamique commune propice à cette expression. Selon eux, la déstabilisation des perspectives narratives, qui représente l'une des caractéristiques principales du gothique, réapparaît dans l'esthétique postmoderne, faisant de ce dernier un héritier du premier : « the distortion of perspective which is a constant hallmark of Gothic fiction finds a further 'home' in the postmodern »². Cette distorsion apparaît, dans les deux cas, sous deux formes distinctes : un espace spatio-temporel flou et perturbé ainsi qu'une expression double ou divisée du *soi* des personnages. Le monstre se situe donc comme un point de rencontre parfait de ces spécificités puisqu'il incarne, d'une part, le surnaturel et, d'autre part, la transformation et la dualité. Nous pensons donc que la monstrosité représente un moyen idéal, à travers les genres, d'exprimer des identités plurielles à travers l'utilisation de perspectives instables qui déroutent nos réalités.

Frankenstein et *Frankissstein* : Questions de fiabilité

La non-fiabilité de la narration est le premier point commun qui unit les trois romans étudiés autour de ce thème de l'instabilité. Non seulement les narrations y prennent des formes hybrides qui déstabilisent nos conceptions des genres et de la progression narrative mais les narrateurs et narratrices eux-mêmes sont parfois non fiables. Si l'on considère, en premier lieu, le cas de *Frankenstein*, ses récits enchâssés multiplient les points de vue et sa forme épistolaire en fait un récit rapporté dont le lecteur ne peut jamais être certain de la véracité. Shelley utilise des genres établis comme le romantisme ou le gothique mais les perturbe à travers la discontinuité de la narration³. Tout d'abord, le fait que Walton soit celui qui raconte l'histoire de Frankenstein en fait un récit rapporté qui pourrait donc être déformé. Le lecteur ignore également à peu près tout de la destinataire de ses lettres, Mrs Saville. Il sait seulement qu'elle est la sœur de Waton. L'expérience de la réception des lettres ne nous est pas racontée et il est donc difficile d'établir si elles ont été reçues ou même envoyées,

1. D. Punter et G. Byron, « Gothic Postmodernism », *art. cit.*

2. *Ibid.*, p. 53.

3. Devon Hodges, « *Frankenstein* and the Feminine Subversion of the Novel », in *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 2, n°2, 1983, p. 162.

l'existence même de Mrs Saville n'est pas vérifiable. D'autant plus que ni Walton ni Frankenstein, dans la solitude, la maladie et l'isolation du pôle Nord, ne représentent des narrateurs parfaitement fiables : « Frankenstein's story is also insufficient since it is broken by faints, fevers, dreams, inexplicable silences that dislocate narrative sequence »¹. Par ailleurs, comme l'a remarqué Morton, le roman multiplie les décors mais aussi les perspectives et nous rappelle constamment qu'il n'existe pas de vérité absolue :

*Mrs Saville gets to hold at least three kinds of spacetime in her hands, three modes of being-into: Walton's, Frankenstein's, the creature's. [...] The many environmental modes of the novel overlap and fail to overlap in all kinds of fascinating ways. Sometimes we glimpse something happening from the environmentality of Frankenstein, only to witness it differently from the environmentality of the creature.*²

Ainsi, *Frankenstein* multiplie les points de vue, démontrant qu'il n'existe pas de réalité unique mais seulement des perceptions multiples. La physicalité imaginée du format épistolaire lui-même donne une existence indépendante à l'histoire : ces lettres n'étant pas adressées au lecteur, elles devraient hypothétiquement exister ailleurs dans le monde, insaisissables³. *Frankenstein* et *Truismes* nous rappellent également, à leur façon, que la fiction et la réalité sont des objets fabriqués qui existent en dehors de nous. *Frankenstein*, par exemple, utilise un fantastique réaliste qui déstabilise notre réalité tout en nous y ramenant constamment. Non seulement le roman mélange les temporalités en développant en parallèle les perspectives de Ry, médecin transgenre à l'ère du posthumanisme, et Mary Shelley, personnage historique. Mais, tout comme Shelley elle-même, Winterson détourne aussi constamment la continuité narrative à travers des références métafictionnelles. Ainsi, non seulement plusieurs réalités sont confrontées, mais le lecteur est lui aussi ramené à sa propre réalité et à l'aspect fictionnel de l'histoire qu'il est en train de lire. Cela transparait à travers les nombreuses références littéraires, dont le Sonnet 53 de Shakespeare qui revient à six reprises (p.5, 14, 30, 61, 245, 341), les diverses citations qui séparent les différents chapitres, l'utilisation de définitions citées hors narration à la page 143 ou à travers la note de l'auteur à la page 226, dont l'attribution est d'ailleurs très floue. Cette multiplication de références et

1. D. Hodges, « *Frankenstein and the Feminine Subversion of the Novel* », *art. cit.*, p. 158.

2. Timothy Morton, « *Frankenstein and Ecocriticism* », in Andrew Smith (éd.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge University Press, 2016, p. 150.

3. *Ibid.*, p. 152.

d'informations à été comparée par Krevel à la constellation de données qui constitue les réseaux sociaux et qui, selon elle, nous rappelle à la coexistence constante de multitudes de réalités potentielles¹. Tout comme Shelley, Winterson multiplie donc les points de vue mais les confond également. En effet, l'absence de ponctuation typique de l'écriture de Winterson fait complètement disparaître les dialogues qui ne sont marqués ni par des tirets, ni par des guillemets, rendant l'attribution des paroles et pensées des personnages parfois peu évidente, de la même façon que les différentes narrations se mélangent sans marqueurs clairs². Ainsi, les points de vue se mélangent au point que le lecteur ne sache pas toujours à quel personnage appartient la perspective qu'il explore. Cette fusion, enfin, rejoint l'identité même des protagonistes puisque les personnages se font clairement miroirs les uns des autres, les personnalités de Ry et Mary ; Victor et Frankenstein ; Lord Byron et Ron Lord se construisant en parallèle. La réalité de leur propre identité est, d'ailleurs, questionnée par les personnages eux-mêmes lorsque Ry se demande, par exemple, à la page 189, « Is he the teller? Am I the tale? », une question qui est répétée par Victor à la page 196³. Les perspectives, dans *Frankissstein*, sont donc transcendées et transcendantes, rendues constamment instables et la fin du roman, à travers la disparition de Victor, évoque même la possibilité que son existence même ait été une complète illusion⁴.

***Truismes* : Réalités confondues**

En termes de narration, *Truismes* présente une grande proximité avec *Frankissstein*, les deux romans mettant en place une hybridité similaire. Tout d'abord, l'espace spatio-temporel de *Truismes* est particulièrement flou. L'on devine que l'histoire se déroule à Paris mais la ville n'est ouvertement citée qu'à partir de la fin du roman, apparaissant pour la première fois à la page 124, mais la plupart des lieux centraux à l'histoire sont fictifs et il est relativement impossible de les situer géographiquement. La temporalité, quant à elle, restera indéterminée puisqu'aucune indication temporelle n'est donnée au cours du roman. Il est assez clair qu'il s'agit d'un contexte futur au nôtre puisque sa réalité ne nous est pas parfaitement familière mais que l'histoire se déroule en 2050 ou 2150 est difficile à déterminer. Toutefois, une familiarité suffisante persiste pour favoriser l'idée d'un futur proche, voir très proche, un

1. M. Krevel, « The Monstrous Cosmos of Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *art. cit.*, p. 90.

2. *Ibid.*, p. 95.

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 88.

sentiment qui est renforcé par de nombreuses références à des concepts contemporains tels que l'Euro, la SPA ou le SMIC¹. Darrieussecq donne donc un contexte volontairement flou à son récit, lequel oblige le lecteur à se concentrer sur les événements eux-mêmes tout en le rappelant à sa propre réalité par rapport à laquelle le cadre est, par conséquent, obligé de se définir. Ce rappel, comme chez Winterson, fonctionne grâce à de nombreux intertextes et références populaires².

*On a écumé toutes les pizzerias de Paris afin de brouiller les pistes, Speedo Pizza, Mobylette Pizza, Flash Pizza, Vroum vroum pizza, Solex Pizza, etc. [...] On a vécu une vraie vie d'aventure, on était les nouveaux Bonnie and Clyde. [...] La catastrophe de Los Angeles avait fait affluer vers Paris une nouvelle variété d'immigrés qui s'étaient tous spécialisés dans la fast-pizza, et ils étaient délicieux d'après Yvan, bien gras avec comme un petit arrière-goût de Coca-Cola ; Yvan, par sobisme de classe peut-être, a toujours apprécié la junk food. Moi, pourtant, un léger ennui me gagnait, et c'est comme ça que je me suis mise à regarder de plus en plus la télévision. J'ai été considérablement perturbée par Un seul être vous manque. J'aurais dû écouter Yvan qui détestait ces trucs racoleurs. Cette émission avait beaucoup de succès à cause de tous ces disparus depuis la Guerre et les Grands Procès. Ma mère est apparue sur l'écran, je l'avais complètement oubliée. Elle, visiblement pas. Elle tenait en main des numéros de Voici Paris et de Nous Aussi, et des photos en gros plan de moi et d'Yvan défilaient sur l'écran.*³ [Nous soulignons]

Cet extrait, à travers ses nombreuses références (soulignées dans le texte), est une véritable satire de notre époque qui fait de l'espace de *Truismes* une réalité presque identique à la nôtre. Grâce à l'intertextualité, le futur du roman se pose très clairement comme une réponse à notre présent. Comme dans *Frankissstein*, ce réseau de références prend également une forme métacritique car *Truismes* détourne plusieurs genres littéraires afin de les moquer et ainsi nous dévoiler la « fausse neutralité de la littérature »⁴. En effet, Schaal a remarqué que la narratrice, étant plusieurs fois victime d'emprisonnements, incarne une sorte d'héroïne gothique ratée et que sa relation avec Yvan parodie à plusieurs reprises (tout comme dans

1. C. Rodgers, « Aucune évidence : les truismes de Marie Darrieussecq », *art. cit.*, p. 73.

2. *Ibid.*, p. 78.

3. M. Darrieussecq, *Truismes*, *op. cit.*, pp. 130-131.

4. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, *op. cit.*, p. 79.

l'extrait ci-dessus) le conte de fées et le roman d'amour où la narratrice incarne une amoureuse transie tournée au ridicule¹. Le rôle de la fiction est donc ici déconstruit par la multiplication de représentations stéréotypées. Ceci est renforcé, comme chez Winterson, par le rappel que le texte lui-même est une construction à travers la présence du procédé d'écriture de la narratrice qui revient sur son histoire de manière rétrospective – ce qui rappelle, d'ailleurs, la présence de l'auteur dans *Frankissstein*.

A travers le seul fil conducteur de la métamorphose, *Truismes* passe donc par des genres et des thèmes divers qui le rendent difficile à classer. Ce problème est répercuté chez la narratrice qui, comme nous l'avons déjà proposé, se caractérise par sa performativité. En effet, le fait que celle-ci change sans cesse de comportement en fonction de ce que son milieu et son entourage attendent d'elle la rend difficile à cerner. Il est impossible pour le lecteur de déterminer quelle est sa véritable personnalité. L'on se demande constamment si elle est authentique ou en train de jouer un rôle. Par ailleurs, sa naïveté la rend d'autant moins fiable et il est même, parfois, difficile d'avoir de l'empathie pour elle lorsqu'elle reproduit certains schémas de discrimination et adopte des vocabulaires racistes ou dégradants. Si nous avons établi que de tels passages servent, en fait, à illustrer l'intégration des normes par la narratrice, ils mettent néanmoins parfois fortement en doute les valeurs du roman. Toutefois, comme le propose Schaal : « l'impossibilité de s'accorder quant à la nature féministe ou misogyne de *Truismes* relève aussi de son hybridité fondamentale »². Darrieussecq refuse d'adopter une position unique et l'enjeu même du roman est qu'il en regorge d'une multitude.

Selon nous, l'hybridité narrative qui unit les trois romans n'est pas une coïncidence. Comme le corps du monstre, elle est un lieu de déconstruction et de multiplication, ce que Krevel appelle un patchwork³. Il y a donc une potentielle analogie à établir entre le corps morcelé du monstre et la narration éparpillée des romans qui le racontent. Tout l'intérêt de ce rapprochement réside dans son interaction avec un troisième facteur : l'identité. Dans notre corpus, l'instabilité narrative réside non seulement dans l'accumulation des genres et l'intertextualité mais surtout dans la non-fiabilité des narrateurs et narratrices, laquelle peut notamment être expliquée par le fait que les identités de ceux-ci sont, elles aussi, des

1. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, op. cit., p. 77.

2. *Ibid.*, p. 89.

3. M. Krevel, « The Monstrous Cosmos of Jeanette Winterson's *Frankissstein* », art. cit., p. 87.

patchworks instables. C'est pourquoi nous pensons que la monstruosité est un motif littéraire qui permet la déconstruction du concept d'identité dans le but, par la libération des lois restrictives qui la définissent, d'une exploration nouvelle de celle-ci – un rapport que nous étudierons au sein des trois romans dans la suite de ce chapitre.

2. Le double ou l'inaccessibilité du *je*

Le monstre de Frankenstein a très souvent été établi comme le double de son créateur, une relation mettant forcément en jeu certaines questions identitaires. Quelle est la partie de l'ego de Frankenstein qui se matérialise dans ce monstre ? Et pourquoi a-t-il ressenti le besoin de le créer ? *Frankenstein* a parfois été comparé à *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* dans cette optique, mais le monstre de Frankenstein est bien plus qu'une extériorisation d'un côté malfaisant de la personnalité de son créateur. L'enjeu, dans ce cas, dépasse largement la question du Bien et du Mal. Jackson et Massey sont en accord sur l'idée que le monstre incarnerait plutôt, de manière globale, les parties de la personnalité de Frankenstein qu'il n'accepte pas, celles qui dépassent et perturbent la complétude de son identité si elles ne sont pas refoulées. Massey remarque, en effet, que la création du monstre résulte de l'isolation totale de Frankenstein qui, en s'enfermant dans sa science, refuse non seulement tout contact humain mais aussi, par extension, l'existence de sa propre identité sociale¹. Frankenstein s'est conduit dans une telle position de réclusion qu'il n'en existe même presque plus aux yeux de la société et n'a, lui-même, plus de réelle conscience de ce que représente la vie à l'extérieur de son laboratoire. Pour Massey, dans un tel contexte, donner vie au monstre permet à Frankenstein de remplacer les deux obligations sociales desquelles il s'est exclu : l'échange social et la constitution de son identité, laquelle ne peut avoir lieu que dans l'échange avec l'Autre. Le monstre est, dès lors, le produit d'une identité fracturée mais, précisément parce qu'il est le produit de cette même identité, il ne parviendra pas à combler ce manque, sa propre identité étant incomplète. Ainsi, autant le monstre que son créateur se retrouvent dans une position d'aliénation, deux parties incomplètes d'un tout qui ne peuvent donc pas exister l'une en dehors de l'autre. Frankenstein n'a pas exactement créé l'Autre qu'il espérait mais plutôt un double, une extériorisation de lui-même dont il ne pourra se séparer que dans la mort.

1. I. Massey, « Singles and Doubles: *Frankenstein* », in *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, op. cit. pp. 124-137.

Pour Jackson aussi, le monstre n'est qu'un produit de l'identité de Frankenstein et, plus encore, elle propose qu'il représente le reflet de son existence avant le stade du miroir¹, c'est-à-dire avant la création de l'idéal du Moi et, nous ajouterons, avant l'acceptation de l'idéal de complétude du *je*. C'est pourquoi elle souligne que leurs existences au cours du roman sont indifférenciées. Le fait que le monstre ne porte aucun nom est particulièrement significatif à cet égard. Dans nos sociétés, le nom est un des premiers facteurs de l'identité. Quelle place prend un être qui n'en porte pas ? Ne pas avoir de nom équivaut presque à ne pas exister et cela signifie dans ce cas au moins une non-appartenance à l'humanité. Le monstre ne sera jamais accepté au statut d'égal de Frankenstein, sera toujours restreint au rôle de créature anonyme. Mais cela ne signifie pas seulement qu'il ne pourra pas développer d'existence au sein de la société, cela signifie surtout qu'il ne pourra pas obtenir d'existence qui soit séparée de celle de Frankenstein, son seul facteur de rattachement identitaire. La scène durant laquelle il reconnaît sa monstruosité pour la première fois est particulièrement importante dans ce contexte puisqu'elle est celle qui va lier le monstre à Frankenstein par la réalisation que sa monstruosité lui refusera inévitablement toute relation et que la seule qu'il n'aura donc jamais est avec son créateur.

Le stade du miroir

*I had admired the perfect forms of my cottagers – their grace, beauty, and delicate complexions; but how was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification.*²

Cette scène est particulièrement intéressante en tant qu'elle prend la forme, comme proposé par Brooks, d'une inversion du stade du miroir³ qui nous rappelle au lien établi par Todorov entre les thèmes du *je* et le thème du miroir. Avant de découvrir pour la première fois son propre aspect physique dans le reflet de l'eau, l'ego du monstre est unifié mais la découverte de sa monstruosité fracture complètement cette unité et lui fait voir qu'il ne pourra jamais avoir d'identité ni d'existence normée. A ce stade, l'on pourrait envisager que

1. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit., p. 59.

2. M. Shelley, *Frankenstein*, op. cit., pp. 78-79.

3. P. Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, op. cit., pp. 206-207.

Frankenstein endosse une position de supériorité par rapport au monstre dont il est le créateur et c'est en partie le rôle qui était idéalisé avant la création. Toutefois, la poursuite du monstre va pousser Frankenstein à délaisser sa propre existence et les deux personnages vont donc se retrouver inséparables dans l'aliénation, n'ayant ni l'un ni l'autre d'existence sociale en dehors de leur antagoniste. Cela va être imposé à Frankenstein par le monstre lui-même puisqu'il décide d'assassiner la majorité de son entourage. Dans cette dynamique, l'on peut voir la vengeance de la non-acceptation : puisque Frankenstein refuse au monstre son identité, son statut d'être à part entière, le monstre va priver Frankenstein de sa propre existence sociale. Cette motivation transparaît particulièrement dans l'assassinat d'Elizabeth résultant du refus de Frankenstein de créer un monstre féminin à son image. Cette demande est en fait la seule solution qui a été trouvée par le monstre pour s'offrir la possibilité d'une existence sociale en dehors de Frankenstein mais puisque celui-ci va finalement la lui refuser, le monstre va le priver de son propre mariage et, symboliquement, de son propre rapport à l'Autre.

“Shall each man,” cried he, “find a wife for his bosom, and each beast have his mate, and I be alone? I had feelings of affection, and they were requited by detestation and scorn. Man, you may hate; but beware! Your hours will pass in dread and misery, and soon the bolt will fall which must ravish from you your happiness for ever. Are you happy, while I grovel in the intensity of my wretchedness? You can blast my other passions; but revenge remains – revenge, henceforth dearer than light or food! [...] Man, you shall repent of the injuries you inflict.”¹

Ainsi, Frankenstein et son monstre sont tous deux privés en parallèle d'une existence sociale et de la construction, à travers elle, d'une identité qui en découle. Ils sont forcés à n'exister que l'un dans l'autre. Toutefois, cette malédiction est aussi le produit d'une décision, celle de Frankenstein de créer une créature anonyme. Autant qu'il pense pouvoir exister en reclus, Frankenstein pense que sa créature devrait être capable d'exister par elle-même. Mais ces deux affirmations sont fausses, car autant l'un que l'autre ont une identité complètement lacunaire. Ainsi, le double que représente le monstre n'est pas une pure quête de création mais plutôt l'extériorisation d'un manque, de l'inaccessibilité d'un sens du Moi, du je.

1. M. Shelley, *Frankenstein*, op. cit., pp. 120-121.

Un *je* pluriel

Face à cette dernière constatation, nous aimerions souligner qu'il est aussi possible de lire ce rapport comme la déconstruction de l'idée d'unité identitaire, comme proposé notamment par London¹ ou Hodges². En effet, Frankenstein semble croire à ce concept très masculin prescrivant qu'il soit possible de construire par soi-même une identité propre qui serait complète et finie – une complétude qui a bien évidemment parfois été considérée comme impossible à atteindre pour les femmes. Ce principe particulièrement individualiste réfute la nécessité de l'Autre mais aussi la possibilité de la différence et du changement. Selon nous, la confrontation de Frankenstein avec son monstre, avec son double, va précisément mettre à mal cette croyance. D'une part parce que sa créature sera incapable d'atteindre cette auto-identification, mais surtout parce qu'elle va lui prouver qu'il n'a lui-même pas atteint cette identification en étant capable de la détruire sans problème, son existence et projet se retrouvant main dans la main voués à l'échec.

Cette proposition est renforcée par certaines constatations que nous avons déjà faites plus tôt et à travers lesquelles nous avons montré que le roman déconstruit des valeurs masculines telles que l'individualisme à travers des conceptions égocentrées de l'amitié, la séparation des sphères publiques et privées ou la négation des sentiments au profit de la connaissance et de la raison. D'une certaine façon, l'échec et la fin tragique de Frankenstein sont donc causés par un système de valeurs masculin. A travers cette idée, s'éclaire aussi la question de comment Shelley aurait pu faire entendre une voix féminine à travers l'écriture de personnages principalement masculins. Comme l'a très bien relevé Hodges, « in adopting a male voice, the woman writer is given the opportunity to intervene from within, to become an alien presence that undermines the stability of the male voice »³. Non seulement Shelley a déconstruit un système identitaire essentiellement masculin, mais elle a aussi ouvert la porte à la proposition d'une identité qui ne chercherait pas à tout prix à être fixe et qui intégrerait différence et instabilité, des valeurs à la fois monstrueuses et féminines grâce auxquelles Frankenstein n'aurait peut-être pas été destiné au même sort.

1. B. London, « Mary Shelley, *Frankenstein*, and the Spectacle of Masculinity », *art. cit.*

2. D. Hodges, « *Frankenstein* and the Feminine Subversion of the Novel », *art. cit.*

3. *Ibid.*, p. 157.

3. Posthumanisme et transidentité

*Why should she not remake herself? What is identity but what we name it?*¹

L'identité est considérée sous deux aspects importants au sein de *Frankissstein* : le posthumanisme défendu par Victor et la transidentité de Ry. Bien que différentes, ces deux positions ont en commun le fait qu'elles s'opposent à un système binaire duquel l'identité se trouve libérée. A travers les intelligences artificielles, la robotique et son projet de dématérialiser la conscience humaine, ce que voit Victor est la possibilité de dépasser les limites du corps, que ce soit le genre, le handicap ou tout autre aspect physique discriminant. Il est évident que l'esprit désincarné ne marque pas une pure fin idéalisée de la discrimination ou de toute binarité comme présenté à travers les idéaux de Victor. Toutefois, cette vision se rapproche de celle du cyborg proposée par Donna Haraway : « The cyborg is a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self. This is the self feminists must code »². Le monde de cyborgs proposé par Victor est subversif car c'est un monde où il est possible d'influencer librement son corps comme son identité, où les limites du « naturel » sont transcendées. Selon Haraway, c'est un concept particulièrement productif pour le féminisme puisqu'il expose une conception de l'identité qui est libre d'évolution, de construction et déconstruction, de changements et redéfinitions constantes, et ce en échappant aux normes de genre car un robot n'est pas sexué.

Perhaps, in our early efforts to distance ourselves from the alchemists who came before us, we forgot that naming is power. I cannot conjure spirits, but I can tell you that calling things by their right names is more than giving them an identity bracelet or a label, or a serial number. We summon a vision. Naming is power.

*He comes forward to the front of the platform, the toes of his boots right on the edge, and he says, The world I imagine, the world that AI will make possible, will not be a world of labels – and that includes binaries like male and female, black and white, rich and poor.*³

1. J. Winterson, *Frankissstein*, op. cit., p. 62.

2. Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », in *Simians, Cyborgs, and Women*, New York, Routledge, 1991, p. 163.

3. J. Winterson, *Frankissstein*, op. cit., p. 79.

L'importance qu'accorde Victor dans cet extrait au rôle du nom est particulièrement significative. Elle nous rappelle à la place que joue la langue dans chacun des romans : un espace d'expression mais aussi un espace limitatif dont son utilisateur est prisonnier. Victor nous rappelle ici qu'il existe un univers vaste entre le signifiant et le signifié, entre les cases qui définissent la norme et c'est en plein cœur de celui-ci que se situe le monde qu'il propose à son public. Ce monde est non seulement celui des cyborgs, mais c'est aussi celui des monstres, celui des femmes et celui de toute personne qui se situe en dehors d'une norme. C'est le monde de Ry. Bien qu'il soit réticent quant aux travaux de Victor, Ry subvertit la binarité d'une façon assez proche de celle de Victor. Pour cela, le nom joue dans son cas aussi un rôle très important. Comme le souligne Victor dans son discours, c'est en nommant que nous définissons et établissons des règles et c'est pour cela que, ne portant pas de nom, le monstre dans *Frankenstein* reste exclu de toute société et identité. Alors, en choisissant de changer son nom, transformant Mary en Ry, celui-ci performe un acte particulièrement fort par lequel il choisit de se redéfinir par lui-même.

To live with doubleness

Cette continuité entre le monstre de *Frankenstein* et Ry s'étend, d'ailleurs, de manière bien plus large. Comme l'a souligné Uremović, le corps transgenre a souvent été appréhendé comme un corps monstrueux puisque tous deux sont des corps scientifiquement modifiés qui déjouent la binarité. Pour cette raison, leurs deux points de vue sont dans des positions d'altérité et d'anormalité qui nous révèlent que les concepts de norme et de naturel sont construits et déconstructibles¹. Il y a pourtant une différence centrale entre ces deux monstruosités : tandis que le monstre souffre de son anonymat et essaye d'entrer dans le système binaire en demandant à Frankenstein de lui créer une partenaire féminine, Ry souffre lui de ce système binaire auquel il était a priori intégré et décide de refuser de s'y prêter : « Unlike the creature's tragic fate and choice in the face of an impossibility of integration, Ry's decision is based on the knowledge that forced assimilation is neither possible nor necessary »².

1. M. Uremović, « "Be Men, or Be More Than Men": *Frankenstein*, *Frankissstein*, and Judith Butler », *art. cit.*, pp. 93-94.

2. *Ibid.*, p. 96.

Frankissstein représente donc une vision de l'identité complètement différente de celle de *Frankenstein*. En complète opposition avec un principe d'identité fixe, Winterson propose que l'identité postmoderne, de manière globale, soit définie par l'hybridité et l'autodéfinition¹. Cela concorde avec la théorie de Baudrillard selon laquelle la postmodernité serait définie, notamment, par un sujet *fractal*, c'est-à-dire un sujet dont l'identité est constituée d'une multitude de référents culturels et personnels². Cette identité est donc construite contextuellement, performative, mais aussi changeante et modifiable. C'est une identité plurielle que le personnage de Ry incarne parfaitement et exprime dans une scène qui, de manière significative, réinstaure le thème du miroir.

*When I look in the mirror I see someone I recognise, or rather, I see at least two people I recognise. That is why I have chosen not to have lower surgery. I am what I am, but what I am is not one thing, not one gender. I live with doubleness.*³

Tandis que le monstre dans *Frankenstein*, lorsqu'il voit son reflet pour la première fois, est confronté à une image qu'il n'arrive pas à reconnaître ou à accepter, Ry souligne dans cette scène qu'il est familier avec la personne qu'il voit dans le miroir. L'un comme l'autre, toutefois, sont forcés de voir, dans leur reflet, une forme de dualité qui confronte la norme, le monstre par sa laideur et Ry par sa transidentité. Mais tandis que le monstre va chercher désespérément à trouver une alternative à sa monstruosité pour parvenir à entrer dans un système normé sans jamais y parvenir, Ry a, lui, accepté qu'il pouvait incarner plusieurs réalités à la fois et que son identité pouvait se construire sur des appartenances multiples et contradictoires. L'on notera ici, néanmoins, les critiques qui ont été faites à ce sujet quant à l'illustration faite par Winterson de la transidentité. Comme l'a assez bien expliqué McAvan, la transidentité de Ry est décrite par Winterson comme fluide et intégrant le sexe qui lui a été attribué à la naissance comme une part de son identité, cependant cela contredit la compréhension contemporaine d'une transidentité où l'identité post-transition est celle qui est authentique⁴. Nous pourrions suggérer à cet égard que l'identité de Ry aurait peut-être plus largement dû être décrite en termes de non-binarité. Toutefois, s'il est justifiable de faire ce reproche à l'autrice, ce que nous voulons surtout retenir de l'expression de l'identité de Ry au

1. E. McAvan, « Posthuman Monsters in Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *art. cit.*

2. Jean Baudrillard, cité dans M. Krevel, « The Monstrous Cosmos of Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *art. cit.*, p. 90.

3. J. Winterson, *Frankissstein*, *op. cit.*, p. 89.

4. E. McAvan, « Posthuman Monsters in Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *art. cit.*

sein du roman est qu'elle souligne qu'il est possible d'échapper aux attributions de genre et d'exister en dehors d'elles.

Cette pluralité postmoderne de l'identité ressort également dans la multitude d'interconnexions et d'instabilités entre les personnalités des personnages de *Frankissstein*. Et, ce jeu de déstabilisation et multiplication des points de vue est, selon nous, une autre manière par laquelle Winterson souligne que l'identité est construite et peut être reconstruite. Le patchwork corporel et identitaire que représente le monstre dans *Frankenstein* est incarné, chez Winterson, dans l'hybridité des identités¹. Finalement, ce que le thème du posthumanisme et de la transidentité au sein du roman soulignent est que la monstruosité nous appartient à tous car les modifications qu'explorent Victor et Ry nous concernent déjà largement. En effet, il n'y a pas que le corps transgenre et le corps posthumain qui soient modifiés consciemment par la science. Comme l'avait justement remarqué Paul Preciado, la plupart d'entre nous fait, au quotidien, le choix d'influencer la nature de son corps avec l'aide de la science en utilisant la contraception, en consommant des somnifères ou en utilisant toute sorte de médicaments et de chirurgies². Et si nous sommes tous des monstres produits de la science, qui sont les êtres humains ? Alors, puisque nous sommes déjà tous capables d'intervenir sur nos corps, pourquoi ne serions-nous pas aussi capables d'intervenir sur nos identités qui, comme l'illustrent nos romans, sont au moins aussi peu fixes et stables que nos corps ? L'exploration identitaire mais aussi narrative de *Frankissstein* nous rappelle, non seulement, que nos définitions sont construites par la langue, par la culture et les contextes – tous inévitablement limitatifs – dans lesquels elles naissent. Mais elle nous rappelle aussi que puisqu'il a été possible de les construire, il est également possible d'en construire de nouvelles et de les multiplier. Pour utiliser les mots de Victor : « tout cela nous prépare à une compréhension plus souple et plus libre de nous-mêmes en tant que contenu dont le contexte peut changer »³.

Isn't content also context? I ask him. Your experiences, your circumstances, the time you live in? Consciousness isn't free-floating; it's enmeshed.

That is true, he says, but you know, I believe that the modern diaspora – that so many of us find ourselves somewhere else, migrants of some kind – global,

1. M. Krevel, « The Monstrous Cosmos of Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *art. cit.*, p. 98.

2. Paul Preciado, cité dans E. McAvan, « Posthuman Monsters in Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *art. cit.*

3. J. Winterson, *Frankissstein*, *op. cit.*, p. 110.

*multicultural, less rooted, less dependent on our immediate history of family or country to shape ourselves – all of that is preparing us for a looser and freer understanding of ourselves as content whose context can change.*¹

4. La métamorphose comme devenir

Dans les premiers temps du roman, *Truismes* met son lecteur face à un concept d'identité particulièrement flou. Non seulement sa narratrice est anonyme et ne semble donc pas avoir d'identité publique à proprement parler, mais elle n'a pas non plus de personnalité propre en dehors de sa naïveté. Elle apparaît comme un pur produit de sa société dont elle se fait l'objet et le réceptacle. Cet anonymat joue, pour nous, deux rôles déterminants. Dans la continuité de l'absence de nom du monstre de Frankenstein, il positionne la narratrice dans un statut marginal où l'identité devra être construite en opposition aux lois de la société, mais il sert aussi à universaliser la narration. En effet, comme souligné par Schaal, le *je* choisi pour la narration de *Truismes* possède une nature « ambigüe et paradoxale » car « il est à la fois personnel et pluriel, indéterminé et indéterminable »². Ajouté au fait que la narratrice n'adopte aucun nom, le choix du *je* est stratégique car la narratrice peut devenir à travers lui n'importe quelle femme : « Tout le monde peut être “je” »³. Elle représente donc, d'une certaine façon, une situation universelle. Il ne s'agit toutefois pas de l'essentialisation d'une condition féminine mais plutôt de celle de la relation de détermination que nous entretenons tous avec nos sociétés et leurs normes. La naïveté de la narratrice est aussi la nôtre à différentes échelles et *Truismes* nous met face à notre propre propension à accepter et reproduire les normes avec lesquelles nous vivons.

Le mouvement qui anime *Truismes*, à travers celui de la métamorphose, est donc un mouvement de refus du truisme, de la vérité unique. C'est d'ailleurs dans cette dynamique qu'a lieu la confusion avec le roman d'apprentissage. La narratrice évolue d'une position d'anonymat vers la construction de son identité mais plutôt que d'atteindre une situation normée et morale, elle réalise le parcours inverse. Elle passe d'une existence normée à une existence marginale où aucune performance ne lui permet plus d'être acceptée et où elle se

1. J. Winterson, *Frankenstein*, op. cit., p. 110.

2. M. A. Schaal, *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, op. cit., p. 71.

3. *Idem*.

voit obligée d'exister en dehors de règles et de cases, forcée à se déterminer par elle-même. De cette manière, il s'agit d'un roman de libération plutôt que d'apprentissage. Plutôt que de trouver son rôle, elle y échappe. La métamorphose ouvre la porte à une identité libérée de la performance et illustre la transition entre un langage normé dont la narratrice est prisonnière vers la quête d'une expression personnelle.

Dans l'espace d'avant sa métamorphose, la narratrice n'est capable de ressentir ni souffrance ni empathie. A l'opposé du *je* de Ry, elle ne possède pas d'esprit critique et est dans un état d'acceptation totale qui la mène à vivre à travers le langage qui lui est dicté sans jamais le questionner. Cette position d'acceptation la rend capable d'accepter n'importe quelle réalité qui lui soit annoncée comme une norme et c'est pourquoi Fleury propose que, chez elle, « [l]e dégoût ne joue pas son rôle protecteur, qui interdit au corps d'ingurgiter des ordures, et cette absence de barrières physiques fait écho à l'absence de barrières psychiques de la narratrice qui accepte l'exploitation de tout son être. »¹. Autant physiquement que psychologiquement, la narratrice accepte son sort tant qu'il est perçu comme ce qui est attendu d'elle. Cette position va toutefois changer grâce à sa métamorphose et c'est en devenant elle-même objet de dégoût qu'elle va, pour la première fois, ressentir l'abjection² à travers les rillettes achetées par Honoré et l'égorgement de son cochon d'Inde. Ces scènes la confrontent à sa propre vulnérabilité animale et, en plus du dégoût provoqué, sont liées à un sentiment d'injustice naissant. Dans ce processus de transformation, le miroir joue un rôle important à nouveau. Comme dans les deux autres romans, il permet la réalisation de la marginalité, de la dualité. C'est en se regardant dans le miroir que la narratrice de *Truismes* observe l'évolution de ses transformations, d'abord avec déni. Mais c'est finalement face à ce reflet qu'elle devra aussi accepter ce qu'elle est en train de devenir.

J'étais tellement bouleversée par tout ce qui venait de se passer que j'ai senti le besoin de me regarder dans la glace, de me reconnaître en quelque sorte. J'ai vu mon pauvre corps, comme il était abîmé. De ma splendeur ancienne tout ou presque avait disparu. La peau de mon dos était rouge, velue, et il y avait ces étranges taches grisâtres qui s'arrondissaient le long de l'échiné. Mes cuisses si fermes et si bien galbées autrefois s'effondraient sous un amas de cellulite. Mon derrière était gros et

1. M. Fleury Wullschlegel, « Du déchet au dégoût. Une lecture de *Truismes* de Marie Darrieussecq », *art. cit.*, p. 109.

2. *Ibid.*, p. 110.

*lisse comme un énorme bourgeon. J'avais aussi de la cellulite sur le ventre, mais une drôle de cellulite, à la fois pendante et tendineuse. Et là, dans le miroir, j'ai vu ce que je ne voulais pas voir.*¹

Tandis qu'elle ne s'exprimait avant jamais comme un sujet et se comprenait uniquement à travers le regard des autres, sa métamorphose la pousse à un besoin « de se reconnaître ». Cette scène du miroir est plus que la concrétisation de sa métamorphose, c'est son passage de sujet passif à sujet pensant, la naissance d'un sens d'identité et d'une expression personnelle. Comme nous l'avons vu, cette transformation va être liée avec le développement d'un esprit critique et l'expression de ses propres désirs sexuels qui entreront en confrontation avec ceux de ses clients. C'est pourquoi, l'anormalité physique ainsi qu'une prise de parole en dehors de son rôle iront de pair pour provoquer le rejet de la narratrice par sa société. Avant sa transformation, l'identité de la narratrice est une mise en scène complète où l'expression, que ce soit du désir ou de la souffrance, est impossible car elle ne possède pas l'espace ou le langage adéquat pour lui donner lieu. Ainsi, l'on pourrait proposer que la transformation soit une réaction à cette impossibilité : « Ce qui ne peut être dit et, dans une certaine mesure, ressenti, s'inscrit dans le corps »². La narratrice n'ayant aucun moyen de symboliser sa souffrance ou son non-dit, c'est son corps qui l'exprimera à sa place et, d'une certaine manière, sa transformation se fera protectrice car son exclusion signifiera aussi temporairement la fin de son exploitation.

Ecrire pour devenir

La métamorphose représente donc une forme de libération à diverses échelles. Si dans un premier temps être poussée en marge de la société représentera un drame pour la narratrice, elle y fera assez vite l'expérience d'un retour à la nature qui se constituera comme un espace d'harmonie et de bienveillance finalement bien plus sûr que la société humaine où elle évoluait auparavant. Cette rencontre avec la nature va, par ailleurs, de pair avec le développement d'une voix lyrique. Comme le remarquait Rodgers, « [l]es passages les plus poétiques du texte sont consacrés à ses relations avec la nature »³ et la caractéristique la plus

1. M. Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., p. 55.

2. M. Fleury Wullschleger, « Du déchet au dégoût. Une lecture de *Truismes* de Marie Darrieussecq », art. cit., p. 111.

3. C. Rodgers, « Aucune évidence : les truismes de Marie Darrieussecq », art. cit., p. 73.

personnelle de sa narration est sans aucun doute l'originalité de ses analogies qui apparaissent en même temps que sa chair *pneumatique*¹.

*L'envie de la vie faisait des vagues sous ma peau, ça me venait de partout, comme des galops de sangliers dans mon cerveau, des éclats de foudre dans mes muscles, ça me venait du fond du vent, du plus ancien des races continuées.*²

D'une part, sa transformation va lui ouvrir la porte d'un espace bien plus accueillant que celui qu'elle connaissait, mais au fil de l'acceptation de sa nouvelle forme, elle va également y découvrir une harmonie avec son propre corps et la liberté de s'exprimer. C'est sous sa forme de truie qu'elle va découvrir le plaisir de la lecture mais aussi l'envie d'écrire, or le thème de la formation de l'identité à travers le processus d'écriture est un thème récurrent chez Darrieussecq³. Il est donc significatif que ce soit la métamorphose qui provoque, chez la narratrice, l'expression lyrique et la volonté de raconter son histoire. Transformation et écriture se trouvent liées dans la découverte et l'exploration de l'identité personnelle, libérée des attentes de la société. Le statut libérateur et protecteur de la métamorphose est rendu d'autant plus évident par le fait que lorsque la narratrice évolue dans un environnement bienveillant où elle trouve une place, elle a tendance à reprendre une forme humaine⁴. C'est le cas à l'hôtel avec l'homme de ménage ou dans la solitude de l'asile lorsqu'elle découvre la lecture, suggérant que sa forme animale sert à la protéger de l'exploitation et des violences que la société lui fait subir.

Cette défense culminera finalement dans la vengeance puisque le roman se termine par le meurtre de sa mère et de l'ex-patron de la parfumerie. A travers cet acte symbolique, la narratrice reconnaît enfin les injustices qu'elle a subies et exprime enfin la souffrance qu'elle n'a jamais eu l'occasion de ressentir. Libérée de ce poids, elle devient actrice et donne vie à sa propre réalité, acceptant de vivre sous sa nouvelle forme marginale. Elle accepte donc finalement, comme Ry, une existence en dehors de la norme, mais aussi une existence hybride puisqu'elle continuera à reprendre sa forme humaine pour écrire et c'est ici que persiste une

1. M. Darrieussecq, *Truismes*, op. cit., p. 13.

2. *Ibid.*, p. 141.

3. Helena Chadderton, « Marie Darrieussecq: Controversy, Ambivalence, Innovation », *Dalhousie French Studies*, vol. 98, 2012, p. 3.

4. M. Fleury Wulschleger, « Du déchet au dégoût. Une lecture de *Truismes* de Marie Darrieussecq », art. cit., p. 112.

certaine ambiguïté. D'une part, l'écriture est le centre du devenir. C'est, avec la métamorphose, ce qui permet à la narratrice d'échapper au carcan de la société et d'explorer sa propre identité. Toutefois, pour ce faire, elle reste prisonnière des limites de la langue et, malgré le nouveau confort découvert dans sa marginalité, elle continuera à vivre en paria. La libération n'est donc finalement que partielle et toujours dépendante de la norme. De cette manière, Darrieussecq nous montre les limites de la langue et souligne qu'elle ne permet d'écrire aucune vérité ou identité absolue. A travers l'hybridité littéraire, narrative mais aussi l'hybridité corporelle et identitaire de sa narratrice, *Truismes* souligne avant tout qu'il n'existe pas de sens unique mais plutôt une pluralité de sens qu'il est impossible de fixer, que toutes les vérités et que toutes les existences sont ambiguës.

CONCLUSION

'Fantastic' character deformation suggests a radical refusal of the structures, the 'syntax' of cultural order. Incoherent, fluid selves exist in opposition to precious portraits of individuals as whole or essential. They break the boundaries separating self from other, leaving structures dissolved, or ruptured, through a radical open-endedness of being.¹

Alors finalement, comment les femmes utilisent-elles la monstruosité pour réécrire les normes ? A travers ce mémoire, nous avons montré que la monstruosité, en tant qu'expression particulière du genre fantastique, peut prendre des formes variées et multiples. Il n'existe donc pas de réponse unique à cette question. Une piste réside, toutefois, dans le rapport qu'entretient le genre à la norme, au naturel. En effet, pour qu'un « surnaturel » ait lieu, il faut qu'un « naturel » délimité existe. A l'aide de la théorie de Rosemary Jackson, principalement, nous avons démontré que ce lien qu'entretient le genre fantastique à la norme lui procure un pouvoir subversif qui, par l'illustration de l'anormal, lui permet de mettre en question les limites de ces catégories à travers lesquelles nous comprenons le monde et de s'en poser comme critique. La mise en lien de cette hypothèse avec le travail de Cohen et Weinstock sur la monstruosité nous a permis d'établir que le monstre est un exemple clé de cette caractéristique du fantastique. Nous avons appuyé l'idée que le monstre moderne et postmoderne ne peut plus uniquement se définir par une position d'ennemi, de représentant de la peur et du Mal, mais se définit plutôt par le fait qu'il transcende toujours une norme, peu importe sa forme.

Ainsi, malgré les distinctions de forme établies entre les différentes monstruosité de notre corpus, de la métamorphose à la constitution scientifique, nous avons souligné que toutes mettaient en jeu des positions de transgression et de marginalité. L'établissement de ce point commun est central à notre recherche puisqu'il nous a permis de poser la monstruosité comme un lieu littéraire propice au questionnement de la norme. En partant de cette base, nous avons pu dessiner un lien entre celle-ci et la position particulière de l'écriture féminine.

1. R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, op. cit., p. 50.

Etre une femme représentant une expérience d'altérité quant à un système normatif majoritairement masculin, nous avons proposé que la monstruosité représente une forme littéraire productive pour les écrivaines en tant qu'elle permet précisément l'expression de voix alternatives. Puisque le monstre permet la critique sociale, il permet entre autres celle des normes de genre et son existence marginale offre la possibilité aux écrivaines d'explorer justement la potentialité d'une existence qui les transcende. Les femmes utilisent donc la monstruosité pour déstabiliser, notamment, les normes qui dictent leurs perceptions de leurs identités.

Pour ce faire, les écrivaines font largement appel à l'aspect corporel du monstre. En effet, le monstre tient toujours d'une fabrication ou d'une transformation du corps et, dans notre corpus, c'est cette dynamique qui permet en premier lieu de mettre en doute la norme. Quand son physique est repoussant, il met en jeu les normes de beauté. Quand il devient marginal, sa sexualité le devient également. Quand la vie lui est donnée par un créateur extérieur, il met en jeu la parentalité et les limites du « naturel ». Tant de sujets qui impactent et dictent l'existence des femmes, mais aussi l'existence genrée de tous. Ce que le monstre permet donc aux écrivaines est d'illustrer qu'une individualité existe au sein de ces réalités marginales – en dehors de la norme – et qu'en adoptant cette perspective nouvelle de l'altérité, elles ne sont finalement plus si monstrueuses. Cette approche du corps, nous l'avons également rapprochée, grâce à notre corpus, à une quête identitaire car la monstruosité s'y trouve invariablement provoquée par une identité troublée. Dans les trois œuvres étudiées, le monstrueux est l'incarnation physique d'une altérité qui ne peut être exprimée autrement. Le monstre de Frankenstein, par exemple, est le produit de sa réclusion et de valeurs défectueuses tandis que la transformation de *Truismes* est le résultat d'une performativité si extrême que l'autonomie de l'identité y est refoulée. Les robots de *Frankissstein*, quant à eux, sont une tentative de prendre le pouvoir sur le corps et d'en libérer l'identité. Qu'elle soit peinte comme une conséquence ou une libération de l'invisibilisation, la monstruosité est donc, de manière commune, un moyen de donner une existence littéraire à des identités passées sous silence par la norme. Nous avons d'ailleurs montré que cette altérité est généralement appuyée par des narrations hybrides qui multiplient et perturbent les perspectives, les genres ou même le cadre spatio-temporel, rendant une lecture unique impossible et faisant de l'Autre le centre de leurs mouvements.

Selon nous, le point commun de ces monstruosités écrites par les femmes ne se situe donc pas dans une forme particulière du monstre mais plutôt dans le fait qu'elles refusent les vérités uniques. Elles réfutent la croyance que le corps autant que l'identité puissent rentrer dans un cadre normé limité et proposent que chaque individualité soit composée, comme celles de ces monstres, d'altérités qui devraient pouvoir faire partie intégrante de nos identités. C'est en faisant de la monstruosité un motif de pluralité que les écrivaines réécrivent la norme. Elles proposent, à travers leurs monstres, des existences qui se définissent par leur multiplicité et nous montrent grâce à elles qu'il est possible d'exister entre et au-delà d'étiquettes et de normes binaires ou manichéennes.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres primaires

SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, seconde édition critique par HUNTER, J. Paul, New York, W.W. Norton & Company, 2012 [1818].

WINTERSON, Jeanette, *Frankissstein*, Londres, Vintage, 2019.

DARRIEUSSECQ, Marie, *Truismes*, Paris, P.O.L, Folio, 1998 [1996].

Fantastique

ANDERS, Günther, *Kafka : Pro und Contra. Die Prozess-Unterlagen*, München, Verlag C.H.Beck, 1951.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004 [1974].

CIXOUS, Hélène, « La fiction est ses fantômes : une lecture de l'*Unheimliche* de Freud », *Poétique*, n°10, 1973, pp. 199-216.

FREUD, Sigmund, « The Uncanny » in WEINSTOCK, Jeffrey A. (éd.), *The Monster Theory Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020, pp. 59-88.

PUNTER, David et BYRON, Glennis, « Gothic Postmodernism », in *The Gothic*, Malden, Blackwell Publishing, 2004, pp. 50-53.

HARRIS MCCORMICK, Lizzie, MITCHELL, Jennifer et SOARES, Rebecca (éd.), *The Female Fantastic: Gendering the Supernatural in the 1890s and 1920s*, New York, Routledge, 2019.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 2009 [1981].

LACEY, Lauren J., *The Past That Might Have Been, the Future That May Come: Women Writing Fantastic Fiction, 1960s to the Present*, Jefferson, McFarland & Company, 2014.

JAKOBSON, Roman, « The Statue in Pushkin's Poetic Mythology », in *Pushkin and His Sculptural Myth*, The Hague, Mouton, 1975, pp. 1-44.

MASSEY, Irving, *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, Berkeley, University of California Press, 1976.

MIKKONEN, Kai, « Theories of Metamorphosis: From Metatropé to Textual Revision », *Style*, vol. 30, n°2, Penn State University Press, 1996, pp. 309-340.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 1976 [1970].

Monstruosité

CEARD, Jean, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 13, 2004, pp. 17-26.

CHEVALIER, Kim-Anh, « La méchanceté des femmes dans la littérature française du XVII^e siècle : un imaginaire spécifiquement masculin ? », *TRANS-*, Journées d'études, 01 juillet 2018, URL : <http://journals.openedition.org/trans/1798>, page consultée le 09 mai 2022.

COHEN, Jeffrey Jerome (éd.), *Monster Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

KEARNEY, Richard, *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*, Londres, Routledge, 2003.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

LAURENS, Camille, *Les Fiancées du diable, enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Éditions du Toucan, 2011.

LINDSEY, Kayla Marie, « *The pull of dark depths* » : *Female monsters in nineteenth-century gothic literature*, thèse réalisée à l'Appalachian State University, Août 2011.

MORRISON, Toni, « Grendel and His Mother », in *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019.

PEKER, Julia, *Cet obscur objet du dégoût*, Latresne, Le Bord de l'eau, 2010.

SANTOS, Cristina, *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins*, Lanham, Lexington Books, 2016.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (éd.), *The Monster Theory Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020.

Écriture féminine

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

DALLERY, Arleen B., « The Politics Of Writing (The) Body: Écriture Féminine », in JAGGAR, Alison M. et BORDO, Susan R. (éd.), *Gender/body/knowledge: Feminist reconstructions of being and knowing*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 52-67.

GARRARD, Mary D., « Feminist Art and the Essentialism Controversy », *The Centennial Review*, vol. 39, n°3, 1995, pp. 468-492.

JONES, Ann Rosalind, « Writing the Body: Toward an Understanding of “L’Écriture Feminine” », *Feminist Studies*, vol. 7, n°2, 1981, pp. 247-263.

NAUDIER, Delphine, « L’écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, vol.44, n° 4, 2001, pp. 57-73.

SCHAAL, Michèle A., *Une troisième vague féministe et littéraire : Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, Boston, Brill, 2017.

SLAMA, Béatrice, « De la “littérature féminine” à “l’écriture-femme” : différence et institution », *Littérature*, n°44, 1981, pp. 51-71.

VACHHANI, Sheena J., « Rethinking the politics of writing differently through écriture feminine », *Management Learning*, vol. 50, n°1, 2019, pp. 11-23.

Corporalité

BROOKS, Peter, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993.

BUTLER Judith, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of « Sex »*, New York, Routledge, 1993.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre: Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005 [1990].

GALLOP, Jane, *Thinking Through the Body*, New York, Columbia University Press, 1988.

KELSO, Sylvia, « The Feminist And The Vampire: Constructing Postmodern Bodies », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 8, n°4, 1997, pp. 472-487.

MULVEY-ROBERTS, Marie, « The Female Gothic Body », in HORNER Avril et ZLOSLIK Sue (éd.), *Women and the Gothic*, Edinburgh University Press, 2016, pp. 106-119.

Frankenstein

BROOKS, Peter, « Godlike Science/Unhallowed Arts: Language and Monstrosity in *Frankenstein* », *New Literary History*, vol. 9, n°3, 1978, pp. 591-605.

CROOK, Nora, « Mary Shelley, Author of *Frankenstein* », in PUNTER David (éd.), *A New Companion to the Gothic*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 110-122.

ELLIS, Kate, « Monster in the Garden: Mary Shelley and the Bourgeois Family », in LEVINE, George (éd.), *The Endurance of Frankenstein*, Berkley, University of California Press, 1979, pp. 128-42.

FREDRICKS, Nancy, « On the Sublime and Beautiful in Shelley's *Frankenstein* », *Essays in Literature*, vol. 23, n° 2, 1996, pp. 178-189.

HAMMOND, Kim, « Monsters of Modernity: *Frankenstein* and Modern Environmentalism », *Cultural Geographies*, vol. 11, n° 2, 2004, pp. 181-198.

HODGES, Devon, « *Frankenstein* and the Feminine Subversion of the Novel », in *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 2, n°2, 1983, pp. 155-164.

JOHNSON, Barbara, « My Monster / My Self », *Diacritics*, vol. 12, n°2, 1982, pp. 2-10.

LONDON, Bette, « Mary Shelley, *Frankenstein*, and the Spectacle of Masculinity », in SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, seconde édition critique par HUNTER, J. Paul, New York, W.W. Norton & Company, 2012, pp. 391-403.

MELLOR, Anne K., *Mary Shelley: her life, her fiction, her monster*, Londres, Routledge, 1988.

MELLOR, Anne K., « Possessing Nature: The Female in *Frankenstein* », in SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, seconde édition critique par HUNTER, J. Paul, New York, W.W. Norton & Company, 2012, pp. 355-68.

MELLOR, Anne K., *Romanticism and Gender*, New York, Routledge, 1993.

MOERS, Ellen, « Female Gothic », in LEVINE, George (éd.), *The Endurance of Frankenstein*, Berkley, University of California Press, 1979, pp. 77-87.

SMITH, Andrew (éd.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge University Press, 2016.

Frankissstein

BURNS, Christy L., « Fantastic Language: Jeanette Winterson's Recovery of the Postmodern Word », *Contemporary Literature*, vol. 37, n°2, 1996, pp. 278-306.

FRENCH, Jana L., « "I'm telling you stories... Trust me": Gender, Desire, and Identity in Jeanette Winterson's Historical Fantasies », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 10, n°3, 1999, pp. 231-252.

HARAWAY, Donna, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », in *Simians, Cyborgs, and Women*, New York, Routledge, 1991, pp. 149-181.

KREVEL, Mojca, « The Monstrous Cosmos of Jeanette Winterson's Frankissstein », *ELOPE*, vol. 18, n°2, 2021.

MCAVAN, Emily, « Posthuman Monsters in Jeanette Winterson's *Frankissstein* », *M/C Journal*, vol. 24, n°5, octobre 2021, URL: <https://doi.org/10.5204/mcj.2843>, page consultée le 20 janvier 2023.

UREMOVIĆ, Mia, « "Be Men, or Be More Than Men": *Frankenstein*, *Frankissstein*, and Judith Butler », *Patchwork Student Journal*, vol. 7, 2021, pp. 86-98.

Truismes

CHADDERTON, Helena, « Marie Darrieussecq: Controversy, Ambivalence, Innovation », *Dalhousie French Studies*, vol. 98, 2012, pp. 3-13.

FLEURY WULLSCHLEGER, Marie, « Du déchet au dégoût. Une lecture de *Truismes* de Marie Darrieussecq », *A contrario*, vol. 19, n°1, 2013, pp. 105-114.

GAUDET, Jeanette, « Dishing the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », *Women in French Studies*, vol. 9, 2001, pp. 181-192.

JORDAN, Shirley, « Saying the unsayable: identities in crisis in the early novels of Marie Darrieussecq », in RYE, Gill et WORTON Michael, *Women's writing in contemporary France: New writers, new literatures in the 1990s*, Manchester University Press, 2002, pp. 142-153.

PICK, Anat, « The Indignities of Species in Marie Darrieussecq's *Pig Tales* », in *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, New York, Columbia University Press, 2011, pp. 79-100.

RODGERS Catherine, « Aucune évidence : les truismes de Marie Darrieussecq », *Romance Studies : A Journal of the University of Wales*, vol. 18, n° 1, 2000, pp. 69-81.

SCHAAL, Michèle A., « Le “je” comme “jeu” : genre féminin et performance dans “Truismes” de Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, vol. 98, 2012, pp. 49-58.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	5
Introduction	6
Chapitre 1 : Le monstre, un Autre fantastique	16
1. Hésitation et hybridité	16
2. Les thèmes du <i>je</i> et du <i>tu</i>	19
3. La métamorphose	22
4. Poétique ou politique ?	25
Chapitre 2 : L'écriture féminine des monstres.....	29
1. Le monstre	29
1.1. Tentative de définition	29
1.2. Enjeux subversifs	33
2. Etre femme, être <i>autre</i>	36
3. Le fantastique féminin	39
Chapitre 3 : Questions de corporalité	43
1. Des corps contestés, des corps fabriqués.....	43
2. Abjection : dégoût et altérité	45
2.1. Cas d'exclusion.....	47
2.2. La quête de contrôle.....	52
3. Maternité et sexualité.....	57
3.1. La parentalité dans <i>Frankenstein</i>	57
3.2. Expressions contemporaines du corps	60
4. Le corps monstrueux, un corps libérateur ?.....	67
Chapitre 4 : Identités alternatives	70
1. Le postmoderne gothique : Perspectives instables	71
2. Le double ou l'inaccessibilité du <i>je</i>	76
3. Posthumanisme et transidentité	80
4. La métamorphose comme devenir.....	84
Conclusion.....	90
Bibliographie.....	94

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