

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Jana Grochol

Métamorphoses du corps féminin dans la littérature française
contemporaine

Metamorphoses of the feminine body in the contemporary
French literature

Praha, 2009

vedoucí práce :

PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 30. dubna 2009

Jana Ovčáková

Remerciements

J'aimerais remercier en premier lieu Eva Voldřichová Beránková pour m'avoir permis à compléter ce mémoire sous sa direction, pour avoir toujours été à ma disposition et surtout pour la rapidité avec laquelle elle répond aux emails.

Toute ma gratitude va aussi à Margarete Zimmermann, professeure de littérature française à l'Université Libre de Berlin (Freie Universitaet Berlin), qui a guidé mes lectures et grâce à laquelle la problématique de ce mémoire a pu prendre des formes concrètes.

Métamorphoses du corps féminin dans la littérature française contemporaine - résumé

L'importance croissante de l'image du corps, que l'on observe dans les dernières décennies, ouvre la voie aux dysfonctionnements divers. En parallèle, le mouvement féministe qui connaît un grand essor dans la deuxième moitié du XX^e siècle

La problématique de la perception du corps féminin regroupe les oeuvres choisies pour la présente étude : *Biographie de la faim*¹ d'Amélie Nothomb, *Truismes*² de Marie Darrieussecq et, dans une moindre mesure, *Rosie Carpe*³ de Marie NDiaye. Publiés au tournant du millénaire par des écrivaines du même âge, ces trois romans mettent en scène un personnage féminin dans une situation de crise d'identité contribuant ainsi à l'édification de l'identité littéraire féminine. La présente étude se propose d'analyser les différentes métamorphoses du corps vécues par les femmes et racontées par les femmes ; avant tout la transformation du corps de l'enfant en celui de la femme chez Amélie Nothomb et la métamorphose à la limite du fantastique d'une femme en truie chez Marie Darrieussecq. Consacré aux textes écrits par des auteurs de sexe féminin, ce travail tente de dégager les traits spécifiques de l'écriture féminine et le lien entre les sujets traités et le discours féministe.

Dans *Biographie de la faim*, roman ouvertement autobiographique, Amélie Nothomb place son enfance et son adolescence dans la perspective de la faim qui gouverne toute sa vie. Il ne s'agit pas seulement de la faim de nourriture qui chez elle a mené jusqu'à l'anorexie, mais aussi de la faim de boisson, de livres, d'amour ou de découvertes que l'écrivaine raconte à travers les déplacements de son père. *Truismes*, de Marie Darrieussecq, constitue un rapport de la métamorphose progressive d'une jeune employée de parfumerie en truie que cette dernière raconte en rétrospective et à la première personne. L'histoire se passe en France dans un futur pas très lointain et fournit le cadre pour une critique sociale et politique féroce. Et ce qui est le plus troublant, c'est l'emballage de cette fable inquiétante dans un titre signifiant banalité. Et enfin le roman de Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, raconte le parcours épique de l'héroïne éponyme à la vaine recherche d'une famille fonctionnelle. Elle débarque en Guadeloupe avec son fils pour rejoindre son frère Lazare et ses parents qui l'ont abandonnée en France. Espé-

¹Nothomb, Amélie (2004) *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel.

²Darrieussecq, Marie (1996) *Truismes*. Paris : POL.

³NDiaye, Marie (2001) *Rosie Carpe*. Paris : Éditions de Minuit.

rant commencer une nouvelle vie, elle arrive enceinte d'un inconnu et cette grossesse mystérieuse va encadrer sa quête. À la fin, elle avorte le bébé tout comme avortent ses rêves de famille.

Chacun des trois romans s'inscrit de façon particulière dans le monde postmoderne. *Biographie de la faim*, comme le reste de l'oeuvre d'Amélie Nothomb, par son caractère à rédaction rapide et consommation instantanée. *Truismes* et *Rosie Carpe* par un questionnement plus sérieux du dysfonctionnement du monde contemporain qui reflète les mutations de la société française. Face à la perte des repères associée au tournant du millénaire, Marie Darrieussecq et Marie NDiaye dressent le portrait d'une famille fragmentée qui n'est d'aucun réconfort à l'individu.

Dans le domaine de l'intertexte, les auteures puisent souvent dans les mythes antérieurs au patriarcat. C'est par la relecture au féminin des modèles générateurs de la civilisation que le personnage féminin peut être revalorisé. Cette démarche permet également de créer une mémoire intertextuelle féminine. Alors que Nothomb bâtit ses romans sur les références intertextuelles, celles-ci deviennent de moins en moins nombreuses dans l'oeuvre de Darrieussecq et NDiaye témoignant d'une identité littéraire assez solide.

Étant écrits par des femmes, les trois romans touchent aux sujets très spécifiques, sur deux plans surtout - celui des relations dans la famille et dans la société, et celui du corps féminin. La famille est très féminisée, avec un père absent ou faible. Les écrivaines s'intéressent beaucoup au lien entre la mère et son enfant et plus particulièrement à la relation entre mère et fille qui est souvent troublée. L'élaboration de l'identité féminine nécessite en effet un affranchissement de la mère.

Le corps revient en littérature et il est exploré à tous les âges et dans tous ses états. Les écrivaines thématisent les événements clés de la vie d'une femme : puberté, menstruation, grossesse, avortement, vieillissement. On remarque aussi une attirance pour les transformations traumatiques ou vécues comme telles, que ce soit la puberté et l'anorexie qui en découle chez Nothomb ou la métamorphose incontrôlée en truie chez Darrieussecq qui, paradoxalement, amène la narratrice à retrouver son intégrité féminine.

C'est dans le passage au corps adulte que Nothomb voit l'origine de la séparation entre le corps et l'esprit. Elle vit la naissance de la femme en elle comme une expé-

rience de la perte et s'y oppose en fermant son corps. Dans le dégoût du corps féminin mature, l'anorexie constitue un moyen de lutter contre l'abjection. Le corps abject est abondamment dépeint chez Darrieussecq et NDiaye. Les corps de la femme-truie et de Rosie Carpe traversent des transformations qui font dépasser les frontières d'un corps féminin idéalisé, la première prend des formes porcines et la deuxième devient énorme.

Il y a très peu de portraits psychologiques dans les romans étudiés, les personnages sont le plus souvent caractérisés par leur aspect physique. Le corps est porteur de sens et devient un signe textuel important. La protagoniste de *Biographie de la faim* s'efforce de garder l'unité primordiale entre le corps et l'esprit, *Truismes* prend la forme d'un journal minutieux témoignant des sensations corporelles, et l'approche des personnages dans *Rosie Carpe* se fait sur le mode de physiognomonie.

Les écrivaines qui ont fourni la base de la présente étude sont à la recherche d'une mémoire culturelle pour les femmes. Par la mise en fiction du corps féminin, et surtout par sa représentation au cours des transformations variées, elles contribuent à la constitution de l'identité féminine. Avec ses interrogations sur le statut de la femme, Darrieussecq s'inscrit encore dans la deuxième vague du féminisme. *Truismes*, qui s'élabore autour de l'exploration du corps, est un bel exemple de l'écriture féminine. NDiaye, quant à elle, vise d'autres objectifs. L'écriture féminine étant dépassée, son oeuvre s'enracine dans le postféminisme. Préoccupée des relations au sein de la famille, elle questionne le fonctionnement de celle-ci après la destitution de l'ordre patriarcal.

Mots-clés : corps féminin, image du corps, féminisme, ordre patriarcal, abjection, anorexie

Metamorphoses of the feminine body in the contemporary French literature - abstract

The present study focuses on the problematics of perception of the bodily image as it appears in a women-written corpus. The theme of the metamorphosing female body has been investigated in three contemporary French novels : *Biographie de la faim* by Amélie Nothomb, *Truismes* by Marie Darrieussecq and *Rosie Carpe* by Marie NDiaye. All written by female authors around the same age, these novels report on what it is like being a woman in a postmodern world. The female heroes are confronted with their own bodily self and the long-standing tradition of a male-dominated society. These testimonies, that comprise traumatising bodily experiences and difficult relationships with others, contribute to forge the feminine identity.

The three female protagonists of the investigated corpus embark on an identity quest. They struggle against the established order to find their place in the society. Nothomb's narrator thematizes the difficult passage from a child to an adult body which imposes the body/mind separation on women. She perceives this transformation as a traumatizing experience of loss and denies it by confining her body. In a revulsion towards the adult female body anorexia is an attempt to defeat abjection. The hero of *Truismes*, on the other hand, constitutes an incarnation of the abject body. Providing a detailed recording of the disturbing metamorphosis of the narrator into a sow, Darrieussecq explores the specificities of the leaking female body and the fear it inspires. Her protagonist struggles in the phallogocentric world until she finds her way as a writer, though in a porcine body. Finally, the quest in *Rosie Carpe* is directed to the questions of belonging. While desperately seeking a family, the protagonist becomes increasingly estranged from the world attaining in the end a complete dissolution of identity.

The female body reenters literature with the raising feminine voices in the end of the millennium. Women's fiction is defined around an exploratory representation of the body, psychological analysis is mostly replaced by a description of bodily sensations. The preferred hero is a wandering woman who finds her place outside of the established norms. However, reflecting some postfeministic tendencies, women writers focus on more general problems as dysfunctional society or fragmented family.

Keywords : female body, body image, feminism, patriarchal order, abjection, anorexia

Proměny ženského těla v současné francouzské literatuře - shrnutí

Práce pojednává o odrazu vnímání ženského těla v literárním korpusu složeném z ženami psaných děl. Proměny ženského těla byly sledovány ve třech francouzských románech současnosti : *Biographie de la faim* od Amélie Nothomb, *Truismes* od Marie Darrieussecq a *Rosie Carpe* od Marie NDiaye. Mladé autorky podobného věku v nich sdělují svůj pohled na postavení ženy v postmoderním světě. Výhradně ženské hrdinky se vyrovnávají s vlastním tělesným já ve společnosti, která je zatížena dlouhotrvající nadvládou mužů. Jejich svědectví zahrnují líčení různorodých tělesných prožitků i obtížných vztahů s okolním světem, a přispívají tak k vytvoření ženské identity.

Hrdinky všech tří románů se vydávají na cestu hledání sebe sama. Bojují se zavedeným upořádáním a hledají své místo ve společnosti. Vypravěčka Amélie Nothomb se brání přerodu milovaného dětského těla v nenáviděné tělo ženy, které s sebou přináší rozkol těla a duše. Dospívání je vnímáno jako ztráta a Nothomb se mu brání uzavřením vlastního těla. Nechut' k rodícímu se ženskému tělu vyústí v anorexii, která se stane prostředkem boje proti abjekci. Oproti tomu Darrieussecq zobrazuje přetékající ženské tělo bez hranic. Autorka v neuvěřitelném příběhu ženy, která se postupně mění v prasnici, zveličuje ty projevy ženského těla, které byly dlouhou dobu tabuizovány a které vyvolávají obavy. Hrdinka je nakonec v hledání vlastní identity úspěšná a z pouhé loutky mužů se stane myslící spisovatelkou, i když v prasečím těle. V posledním studovaném románu, *Rosie Carpe*, hrdinka své místo nenachází. Fantastická cesta za vlastní rodinou končí rozmělněním její osobnosti.

Díky ženským hlasům, které se ve velkém počtu zvedly na konci tisíciletí, zaujalo ženské tělo významné místo v literární tvorbě. Tvorba žen je podmíněna zkoumáním vlastního těla, psychologický rozbor postav je většinou nahrazen popisem tělesných pocitů. Hlavní hrdinka je většinou bloudící žena, která najde své místo za hranicí zavedených společenských norem. Ženské tělo už ale není výhradním ženským tématem. Vybrané spisovatelky se zabývají i otázkou proměn společnosti či rozpadající se rodiny.

Klíčová slova : ženské tělo, obraz těla, feminismus, patriarchát, abjekce, anorexie

Table des matières

1	Introduction	11
2	Tendances dans la littérature française contemporaine	14
2.1	Littérature postmoderne	15
2.2	Intertextualité	17
3	Le corps et le féminisme	20
3.1	Bref aperçu de l'histoire du féminisme français	20
3.2	Corps féminin vu à travers le prisme du féminisme	22
4	Présentation des écrivaines et des oeuvres choisies	24
4.1	Amélie Nothomb	24
4.2	Marie Darrieussecq	25
4.3	Marie NDiaye	28
4.4	Traits postmodernes et intertextualité dans les romans étudiés	29
5	Amélie Nothomb : passage du corps d'enfant adoré au corps de femme haï	34
5.1	Mythe du corps enfantin	35
5.2	Croissance comme déclin	38
5.3	Refus du corps de femme	39

5.4	Relation corps - âme	45
6	Marie Darrieussecq : le roman de la métamorphose	48
6.1	Transformation hors de contrôle de l'héroïne en truie	48
6.2	Nature x culture / le corps monstrueux	54
6.3	Quête identitaire	57
6.4	Transformations de la société française	59
7	Le corps féminin en métamorphose en tant que personnage principal	61
7.1	Rosie à la vaine quête d'une famille	62
7.2	Prépondérance des personnages féminins	63
7.3	Le corps en métamorphose comme baromètre d'émotions	67
8	Conclusion	69
	Bibliographie	71

Chapitre 1

Introduction

Les publicités nous envahissent avec des individus parfaits aux corps parfaits qui mènent une vie parfaite ; de nombreux magazines fournissent les recettes pour atteindre ce corps svelte et sans faille qui semble être l'une des prémisses de la vie heureuse - le discours sur le corps est omniprésent à notre époque. Les gens ont de plus en plus recours à la chirurgie plastique pour adapter leur extérieur au diktat esthétique des médias. En plus, le champ d'action de la chirurgie plastique ne cesse de s'élargir. Dans une télé-réalité américaine, les candidats subissent des opérations¹ douloureuses pour ressembler à une vedette alors en vogue.¹ L'artiste française Orlan² se sert de la chirurgie plastique pour changer son corps et en créer une oeuvre d'art qu'elle appelle charnel (carnal art).

L'importance croissante de l'image du corps, qui est devenue ^{sujet} des recherches psychologiques et sociologiques, ouvre la voie aux diverses formes de dérangement. Comme l'observe Blood³, l'accroissement des études portant sur l'image du corps dans les quarante dernières années va de pair avec une augmentation des dysfonctionnements de cette même image dans la population. Surtout dans la population féminine, devrait-on ajouter.

C'est précisément la problématique de la perception du corps féminin qui regroupe les oeuvres choisies pour la présente étude : *Biographie de la faim*⁴ d'Amélie Nothomb,

¹ *Extreme Makeover*

² Voir par exemple www.film-orlan-carnal-art.com/Presentation.html pour une présentation de la méthode artistique d'Orlan.

³ Blood, Sylvia K. (2005) *Body Work: The Social Construction of Women's Body Image*. London : Routledge, p. 22

⁴ Nothomb, Amélie (2004) *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel.

*Truismes*⁵ de Marie Darrieussecq et, dans une moindre mesure, *Rosie Carpe*⁶ de Marie NDiaye. Publiés au tournant du millénaire par des écrivaines⁷ du même âge, ces trois romans mettent en scène un personnage féminin dans une situation de crise identitaire contribuant ainsi à l'édification de l'identité littéraire féminine.

Les trois écrivaines font partie de la « nouvelle génération »⁸ des auteurs de langue française qui apparaît dans les années 90, saluée par les éditeurs et par la presse, dans laquelle les femmes occupent une place primordiale. Après une période d'expérimentation formelle liée au Nouveau Roman dans les années 50 et 60, la création littéraire se penche du côté de la différence et de l'altérité après l'année tournante de 1968. Mai 1968 ouvre la voie aux mouvements de contestation divers et l'activisme féministe se développe dans les années 70. Hélène Cixous lance le concept de l'écriture féminine et le champ littéraire s'enrichit des thèmes jugés indignes d'intérêt jusque là - le corps féminin, la voix féminine, les expériences et les relations des femmes. Toutefois, les femmes occupent toujours une place marginale parmi les écrivains français. Les décennies suivantes voient une ascension fulgurante des femmes écrivaines qui, libérées des contraintes idéologiques et théoriques des années 70, se trouvent depuis les années 90 au premier rang de l'univers littéraire en France. Le fait qu'elles soient publiées par des maisons d'édition prestigieuses⁹ assure aux femmes écrivaines une vaste diffusion de leurs oeuvres.

Néanmoins, aujourd'hui comme dans les années 70, le corps féminin reste parfois encore un sujet provocant et controversé. Et pourtant c'est autour du corps de la femme que se tissent la plupart des théories du féminisme. Pour transgresser l'ordre patriarcal établi, les femmes doivent s'approprier leurs corps et explorer ses possibilités. Dans l'introduction à la récente étude portant sur l'écriture féminine française contemporaine, Gill Rye et Michael Worton précisent que l'existence autonome des femmes dans la société suppose qu'elles explorent leur rapport à la sexualité, à l'érotisme et même à la

⁵Darrieussecq, Marie (1996) *Truismes*. Paris : POL.

⁶NDiaye, Marie (2001) *Rosie Carpe*. Paris : Éditions de Minuit.

⁷Les termes « écrivaine » et « auteure » seront employés pour désigner une femme-écrivain. Ces termes, depuis plusieurs années couramment utilisés par exemple au Canada ou en Belgique, se font depuis de plus en plus fréquents également en France qui s'est d'abord montrée réticente à leur utilisation.

⁸Il s'agit du titre de la collection de J'ai Lu regroupant des écrivains jeunes lancée en 1997 et en même temps d'un article dans *Le Monde* du 8 octobre 1999 par Emilie Grangeray.

⁹Amélie Nothomb est publiée par Albin Michel, les romans de Marie Darrieussecq sont tous sortis chez POL et enfin la majorité des textes de Marie NDiaye a paru dans les Éditions de Minuit.

violence.¹⁰

La présente étude se propose d'analyser les différentes métamorphoses du corps vécues par les femmes et racontées par les femmes ; avant tout la transformation du corps de l'enfant en celui de la femme chez Amélie Nothomb et la métamorphose quelque peu choquante d'une femme en truie chez Marie Darrieussecq. Ce travail est consacré aux textes écrits par des auteurs de sexe féminin, on essaiera alors de dégager les traits spécifiques (s'il y en a) de l'écriture féminine. Les trois romans mettent en avant des personnages féminins, quel est donc le rapport de ces oeuvres au féminisme ?

Afin de bâtir un cadre théorique à la présente étude, le prochain chapitre résume les traits distinctifs de la création littéraire française contemporaine qui peut être qualifiée de postmoderne et qui préconise l'intertextualité. Le chapitre suivant offre une description succincte du mouvement féministe et s'arrête sur la représentation du corps dans la littérature. Chapitre 4 est consacré à la présentation des écrivaines et des oeuvres choisies avec leur positionnement par rapport aux concepts théoriques énoncés dans les chapitres précédents. La métamorphose dans *Biographie de la faim*, à laquelle est dédié le chapitre qui suit, ouvre la question de la relation du corps à l'âme. La femme se transformant en truie dans *Truismes*, qui fait l'objet du Chapitre 6, reflète les transformations de la société française. Enfin, la question du corps féminin en tant que personnage principal sera traitée dans le dernier chapitre.

de la femme : personnage

¹⁰Rye, Gill et Worton, Michael (eds.) (2002) *Women's writing in contemporary France : New writers, new literatures in the 1990s*. Manchester : Manchester University Press, p. 15.

Chapitre 2

Tendances dans la littérature française contemporaine

La deuxième moitié du XX^e siècle assiste à la fin de la modernité et le champ littéraire et éditorial doit affronter cette nouvelle réalité socio-culturelle. La croyance illimitée en progrès scientifique et technique, caractéristique pour la modernité, se trouve ébranlée dès le début du siècle dernier avec le glissement de la recherche scientifique vers ce qui est invisible à l'oeil nu et avec le développement de la mécanique quantique. Après les camps d'extermination nazis et l'explosion des bombes atomiques au Japon, le progrès scientifique sans bornes peut à peine être légitimé par l'argument de l'amélioration de la condition humaine. La plus importante manifestation de la modernité dans les sciences humaines - le structuralisme - se développe encore après la Seconde guerre mondiale mais la fin de la Guerre froide assène en quelque sorte le dernier coup à son système binaire. Désormais, il faut repenser le monde dans toute sa complexité, avec toutes ses incertitudes.

La création littéraire doit alors faire face à cette situation nouvelle, aux nouveaux enjeux du monde contemporain. Le terme postmoderne désigne cette époque après la modernité; non pas dans le sens de l'opposition mais dans celui du dépassement de la modernité. Surtout l'univers éditorial est mis au défi de la mondialisation. Dans une société régie par la consommation rapide des biens, la durée de vie des livres dans des librairies ne cesse de diminuer. Le texte suivant essaie de dégager les traits distinctifs de la littérature à l'ère postmoderne.

2.1 Littérature postmoderne

La disparition de la revue littéraire *Tel Quel* à la fin de l'année 1982 marque un tournant dans le cheminement de la littérature française. Cette revue d'avant-garde constitue un symbole de la symbiose entre théorie et créativité littéraire qui a accompagnée le Nouveau Roman. Guidé par Alain Robbe-Grillet dès la moitié des années 50, le roman ne doit pas servir d'interprétation du monde : « Le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il est, tout simplement. »¹. Le Nouveau Roman s'essouffle à la fin des années 70 et depuis les années quatre-vingt, la création littéraire est caractérisée par un retour au récit ou plutôt par une reconquête de légitimité que ce genre a perdu dans les décennies précédentes. Même les représentants fondateurs du Nouveau Roman, Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet, se tournent vers des oeuvres ouvertement autobiographiques.²

À partir des années 80, les écrivains renouent alors avec le récit dont ils se servent pour apporter une représentation du monde contemporain. D'après Cousseau³, dans une grande partie de textes les auteurs mettent en scène des « personnages étroitement déterminés par leur rapport au monde actuel, selon des modalités qui varient de l'interrogation inquiète à une mise en cause radicale ». Comme le note Colette Sarrey-Strack⁴, la création littéraire des deux dernières décennies est marquée par le pluralisme et l'individualisme. Les écrivains sont plutôt isolés et réticents à l'égard d'un engagement théorique. Même si le débat continue toujours, les diverses études sur la littérature contemporaine convergent prudemment sur la notion d'une littérature postmoderne.⁵

Dans son sens large, le terme de postmodernité est employé pour désigner la condition économique et sociale des sociétés occidentales après la Seconde guerre mondiale. Dans son discours à Philadelphia en 1994, Václav Havel a proposé une image du monde postmoderne gouverné par la science dans lequel « tout est possible et presque rien n'est

¹Robbe-Grillet, Alain (1963) *Pour un nouveau roman*. Paris : Les Éditions de Minuit. p. 18.

²Cf. Sarraute, Nathalie (1983) *Enfance*. Paris : Gallimard et Robbe-Grillet, Alain (1984) *Le miroir qui revient*. Paris : Les Éditions de Minuit ; au titre d'exemple.

³Cousseau, Anne (2002) « Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque. » *Vers une cartographie du roman contemporain*. Cahier du Ceracc n°1, pp. 5-20.

⁴Sarrey-Strack, Colette (2002) *Fictions contemporaines au féminin*. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet. Paris : L'Harmattan, p. 16.

⁵Cousseau, Anne, Op. cit., pp. 5-20 ou Kibédi Varga, Aron (1990) « Le récit postmoderne. » *Littérature* n°77.

certain ».⁶ La terme postmoderne est tout d'abord apparu en architecture dans les années 60 pour s'élargir sur le domaine des arts plastiques dans la décennie suivante. Les mouvements artistiques postmodernes relèvent du postmodernisme; toutefois, postmodernité et postmodernisme sont souvent utilisés indifféremment. Dans le domaine philosophique et littéraire, une théorie de la postmodernité a été proposée en 1979 par le philosophe français Jean-François Lyotard dans l'essai intitulé *La Condition postmoderne*.⁷ Selon l'expression célèbre, la postmodernité se définit par « l'incrédulité à l'égard des métarécits »⁸ et le retour au récit individuel mentionné plus haut se montre alors comme un aboutissement naturel.

Dans plusieurs études, les théoriciens se sont efforcés de dégager les critères qui permettraient de qualifier un texte littéraire de postmoderne. Pour Aron Kibédi Varga, le signe révélateur du récit postmoderne réside dans « la renarrativisation du texte »⁹ sur le mode de l'ironie. Selon Janet M. Paterson, un texte littéraire postmoderne « remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie ». ¹⁰ Il en résulte un croisement des genres littéraires, brouillage des codes, hétérogénéité à tous les niveaux du texte et pluralité des voix narratives. Des discours théoriques font souvent irruption dans le récit littéraire conformément à l'observation que « c'est au travers des pratiques d'écriture, et non de la mise en forme théorique, que doivent être saisies les questions aujourd'hui posées au genre romanesque ». ¹¹ Enfin Marc Gontard relève « trois types d'effets » propres au « savoir postmoderne » : « discontinuité, métatextualité, renarrativisation ». ¹² → *parce que définir le savoir postmoderne ?*

Partant des études évoquées ci-dessus, Sarrey-Strack propose trois approches pour discerner les traits postmodernes dans un récit littéraire. ¹³ Suivant l'approche générique, « la postmodernité littéraire se manifestera [...] au travers du métissage des

⁶« everything is possible and almost nothing is certain », Havel, Václav (1994) « The Need for Transcendence in the Postmodern World. » discours à Philadelphia, le 4 juillet 1994. Consulté en ligne le 15 juillet 2008 :

<<http://www.worldtrans.org/whole/havelspeech.html>>.

⁷Lyotard, Jean-François (1979) *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Minuit.

⁸Ibid., p. 7.

⁹Kibédi Varga, Aron, Op. cit., p. 16.

¹⁰Paterson, Janet M. (1993) *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 2.

¹¹Cousseau, Anne, Op. cit., p. 6.

¹²Gontard, Marc (1998) « Postmodernité et littérature » *Oeuvres et critiques* 23 (1), Tübingen : Narr, p. 35.

¹³Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., p. 32.

genres et du brouillage des codes génériques ». ¹⁴ La discontinuité de l'écriture postmoderne se traduit par l'utilisation fréquente des procédés comme le collage, la fragmentation ou la juxtaposition. En abordant le récit sous l'approche narratologique, l'auteure se sert de la terminologie établie par Gérard Genette. ¹⁵ Un texte postmoderne présente des ruptures dans le temps de la diégèse ; au niveau de l'énonciation, la postmodernité se manifeste par une polyphonie des voix narratives. Et finalement, suivant l'approche épistémologique Sarrey-Strack examine « les trois composantes majeures de la narration » qui sont « le personnage, l'idée et l'intrigue ». ¹⁶ Les romans postmodernes mettent en scène « des personnages en situation de crise » ¹⁷ ; néanmoins l'intrigue n'offre pas de solution aux problèmes posés qui tournent souvent autour de « l'impossibilité de la relation affective, émotionnelle ou sentimentale » ¹⁸. La nature du personnage postmoderne n'inspire aucunement le lecteur à l'identification. Enfin, un roman postmoderne prend la forme d'un « tissu hétérogène de micro-récits » ¹⁹, accompagné d'un métarécit théorique et d'un vaste réseau intertextuel.

L'intertextualité fera l'objet d'un chapitre autonome car elle constitue l'un des traits majeurs non seulement de la littérature postmoderne mais également de l'écriture féminine.

de la littérature en général.

2.2 Intertextualité

Toute littérature repose sur la reprise de formes et de thèmes précédents ; l'écrivain ne peut pas faire abstraction de la culture et mémoire littéraires qu'il porte en soi. La notion d'intertextualité a été introduite par Julia Kristeva dans les années 60 pour désigner le processus par lequel tout énoncé entre en relation avec l'ensemble textuel existant contribuant ainsi à la dynamique textuelle. Kristeva offre une définition large de l'intertextualité :

Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. ²⁰

¹⁴Ibid., p. 32.

¹⁵Genette, Gérard (1972) *Figures III*, Paris : Seuil.

¹⁶Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., p. 33.

¹⁷Cousseau, Anne, Op. cit., p. 11.

¹⁸Ibid., p. 11.

¹⁹Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., p. 34.

²⁰Kristeva, Julia (1969) *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, p. 145.

Englobant l'intertextualité dans la catégorie plus générale de transtextualité,²¹ Gérard Genette propose une définition plus restreinte de la première :

Je définis l'intertextualité, pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.²²

C'est par l'intertexte que le lecteur perçoit le rapport entre l'oeuvre lue et le corpus littéraire préexistant. Une référence intertextuelle peut prendre la forme explicite de la citation, celle moins explicite du plagiat ou encore la forme la moins explicite de l'allusion. Toute forme d'intertextualité se prête à une (ou des) interprétation(s) instaurant ainsi une complicité entre l'écrivain et le lecteur qui est invité à un travail de mémoire.

L'intertextualité est très présente dans le récit postmoderne dont elle constitue l'un des traits distinctifs. La renarrativisation et le métissage des genres mentionnés plus haut s'opèrent à travers la « revisitation des formes du passé »²³ et la transgression des frontières établies entre les genres aboutissant à la subversion des genres typés. Dans le récit postmoderne, l'intertexte fait partie de la diégèse, des discours provenant des sources différentes se mélangent y compris des discours scientifiques, historiques ou critiques. C'est ce mélange qui conduit au caractère fragmentaire et hétérogène des oeuvres postmodernes. L'intertextualité rapproche ainsi des oeuvres d'époques différentes et de styles divers favorisant leur redécouverte avec un esprit critique. En outre, le récit postmoderne dépasse les limites du sérieux et du conventionnel et de ce fait, comme l'observe Paterson, « cet éclatement intertextuel produit souvent un discours parodique [...] ironique ou ludique »²⁴.

L'intertextualité joue un rôle particulier dans les oeuvres qui déviennent des discours dominants. André Lamontagne²⁵ voit dans le dense réseau intertextuel le signe caractéristique du roman québécois. Les emprunts intertextuels puisent dans la mémoire culturelle qui n'est toutefois pas assez forte en dehors des discours dominants. Ainsi, pour souligner la légitimité littéraire du discours romanesque, le roman québécois de

²¹À part l'intertextualité, la transtextualité comprend la paratextualité, la métatextualité, l'hyper-textualité et l'architextualité.

²²Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, p. 8.

²³Gontard, Marc (2001) « Le Postmodernisme en France : définition, critères et périodisation » *Le Temps des Lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 290.

²⁴Paterson, Janet M., Op. cit., p. 21.

²⁵Lamontagne, André (1994) « Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain. » *Voix et Images* 20 (1), pp. 162-175.

l'après-guerre s'appuie uniquement sur l'intertexte français. À partir des années 80, les écrivains québécois osent affronter les « modèles culturels »²⁶ français pour s'en affranchir. Désormais, les auteurs insèrent des intertextes québécois dans le récit plaidant en faveur de « la légitimation de la littérature et du code linguistique québécois »²⁷.

L'écriture des femmes, qui fait l'objet du travail présent, se situe dans une situation similaire à celle de la littérature québécoise et les conclusions dressées par André Lamontagne s'appliquent aussi bien à l'activité littéraire féminine :

À l'ère postmoderne, le sort de l'intertexte français est d'être démystifié au même titre que tout autre discours hégémonique [...] et d'être désormais perçu comme un rayon parmi d'autres de cette Bibliothèque où toutes les littératures partagent la même valeur de vérité.²⁸

Face à une mémoire quasi-inexistante, les écrivaines procèdent souvent à une censure de l'intertexte. S'appuyant sur le discours dominant patriarcal, elles s'efforcent d'affirmer la légitimité littéraire de leurs oeuvres. N'ayant pas pu acquérir une identité littéraire collective, les femmes se sentent obligées, dans un premier temps, d'exhiber les preuves de leur littérarité pour se montrer dignes de figurer au même rang que les écrivains masculins. Lorsque leur position dans le monde de la littérature se trouve confirmée, quelques écrivaines tentent de subvertir l'imaginaire patriarcal. Ce processus sera illustré sur des exemples dans le Chapitre 4.

²⁶Ibid., p. 166.

²⁷Ibid., p. 162.

²⁸Ibid., p. 175.

Chapitre 3

Le corps et le féminisme

Les romans choisis pour la présente étude témoignent de l'écriture féminine en ce qu'ils sont écrits par des femmes et puisent dans la subjectivité féminine. Ce chapitre apporte une esquisse très sommaire du mouvement féministe et de la problématique du corps vue à travers le prisme du féminisme. Une analyse plus approfondie de la présence du corps dans le corpus envisagé va suivre dans les Chapitres 5 à 7.

3.1 Bref aperçu de l'histoire du féminisme français

Le développement du mouvement féministe peut être divisé en trois périodes distinctes. La deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du siècle suivant sont marqués par le mouvement des suffragettes visant surtout à obtenir le droit de vote, entreprise qui ne réussit que tardivement en France. La deuxième vague du féminisme, qui se lève après la Seconde guerre mondiale, est marquée par une volonté de libération des femmes, par un désir des femmes d'accéder à l'égalité sur le plan social et légal. La troisième vague féministe revisite à partir des années 90 les accomplissements de la deuxième vague afin de faire disparaître les points faibles. Parallèlement à la troisième vague du mouvement féministe se développe une pensée post-féministe selon laquelle les objectifs du féminisme, définis dans sa deuxième vague, ont été atteints ce qui permet aux femmes de se concentrer sur des projets différents.

Le texte fondateur de la deuxième vague du féminisme, *Le Deuxième Sexe*¹, a été publié par l'écrivaine et philosophe française Simone de Beauvoir qui devenue une véritable icône du mouvement féministe moderne. « On ne naît pas femme, on le devient. »², phrase-phare de l'ouvrage en résume l'essence. De Beauvoir s'oppose en effet à la vision essentialiste de la spécificité féminine selon laquelle la différence essentielle des femmes est enracinée dans leurs corps. De Beauvoir interroge la condition féminine à la recherche des raisons de l'oppression des femmes dans la société et elle conclut que la féminité est une construction culturelle.

Les années 70 voient l'avènement de l'écriture féminine, proposée par Hélène Cixous³ comme défense contre une littérature qu'elle qualifie de phallogocentrique. L'écriture féminine est censée contribuer à former un système référentiel féminin. Les femmes dans leurs ouvrages doivent parler des femmes, des expériences spécifiquement féminines, l'écriture doit sortir directement du corps féminin. Les philosophes et écrivaines comme Luce Irigaray, Julia Kristeva ou plus tard Bracha Ettinger ont défini les bases de cette écriture par les femmes et sur les femmes.

L'accroissement en nombre des œuvres rédigées par les femmes, que l'on peut observer vers la fin du siècle précédent, est issu d'un renouveau du mouvement féministe en France dans les années 90. Le débat autour de la condition féminine est en effet relancé par la question de la parité en politique. La loi sur la parité, qui a pour but d'assurer l'égal accès aux fonctions politiques, est enfin proclamée en 2000 après avoir opposé deux grandes tendances du féminisme : l'universalisme et le différencialisme. Les partisans de l'universalisme, dont notamment Mona Ozouf et Elisabeth Badinter, critiquent le féminisme américain et allemand pour ses positions trop radicales. La pensée universaliste ne souligne pas la spécificité féminine, le « devenir-femme »⁴. Selon Ozouf, « ce n'est pas comme femmes que [les femmes en France] réclament leurs droits mais comme individus »⁵. Or, c'est exactement l'universalisme républicain français qui a contribué à l'exclusion des femmes de la vie publique menant jusqu'au retard du mouvement d'émancipation féministe au XX^e siècle. Les femmes françaises n'accèdent au droit de vote qu'en 1945 et, encore en 1995, elles sont bien sous-représentées dans la

¹de Beauvoir, Simone (1949) *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard.

²Ibid., p. 285.

³Cixous, Hélène (1975) « Le rire de la Méduse. » *L'Arc* 61, pp. 39-54.

⁴Ozouf, Mona (1995) *Les mots des femmes. Essais sur la singularité française*. Paris : Fayard, p. 391.

⁵Ibid., p. 392.

vie politique. Face à l'échec de cette doctrine idéaliste, c'est le différencialisme, élaboré autour de la différence sexuelle des femmes, qui s'impose dans les dernières années.

3.2 Corps féminin vu à travers le prisme du féminisme

Très sommairement, il est possible de distinguer, à l'intérieur du discours féministe, deux approches opposées de la problématique du corps féminin. L'une interprète le corps comme lieu d'emprisonnement de l'identité féminine qui ne peut s'épanouir sans le nier, tandis que selon l'autre le corps féminin doté des pouvoirs de reproduction assure aux femmes une position privilégiée dans la société. Les paragraphes suivants s'appuient sur la monographie *Feminist perspectives on the body* de Barbara Brook⁶.

Le corps féminin a été absent du discours de la première vague du féminisme, qui était centré surtout sur la dimension sociale de la féminité. De Beauvoir voit dans les transformations du corps féminin la justification des inégalités imposées sur les femmes et met alors l'accent sur la construction culturelle de l'identité féminine. Suivant la distinction traditionnellement opérée dans la société occidentale entre le corps et l'esprit, elle conclut qu'il faut abandonner le premier pour choisir le second. Ainsi la maternité ne serait pas compatible avec l'activité intellectuelle.

Le corps est réinséré en histoire par la seconde vague du féminisme. À travers l'écriture féminine de Cixous, c'est le corps féminin qui prend la parole pour s'exprimer sur des sujets taboués. Les parties du corps féminin et ses fonctions physiologiques inexprimables jusque là font leur entrée en littérature. Les femmes autour de Cixous, Irigaray et Kristeva parlent de leurs organes reproductifs, de leurs seins, du cycle menstruel, des expériences de la grossesse ou de l'avortement. Kristeva développe le concept de l'abjection qui fait référence à la dissolution des frontières, à la fluidité, au mouvement. Ainsi, le corps féminin serait atteint de l'abjection lorsqu'il se déforme pendant la grossesse, lorsqu'il perd son sang pendant la menstruation, lorsqu'il délivre l'enfant, lorsqu'il nourrit l'enfant avec le lait maternel. Pendant des siècles, la culture occidentale s'est efforcée d'établir des rituels pour contenir le corps abject.

⁶Brook, Barbara (1999) *Feminist perspectives on the body*. London : Longman.

Désormais, cette régulation est bien intériorisée par les femmes, au point que celles-ci disciplinent volontiers leurs corps. La perception de soi des femmes s'organise souvent autour du critère de désirabilité pour les hommes. La notion de beauté se trouve strictement codifiée et ne laisse pas beaucoup d'espace pour les déviations. On assiste alors à une inflation des tentatives telles que régimes alimentaires variées, opérations par chirurgie plastique pour converger vers ce corps idéal imaginaire.

Les chapitres suivants sont ^{consacrés} voués à la problématique du corps féminin dans trois romans écrits par les femmes. On va alors s'efforcer d'y rechercher les retentissements du discours féministe esquissé plus haut.

Aléa

Chapitre 4

Présentation des écrivaines et des oeuvres choisies

Les trois écrivaines étudiées ici participent à la nouvelle voix féminine qui, depuis le début des années 90, prend de plus en plus d'ampleur dans la littérature de langue française. Les trois auteures à l'âge quasi identique sont entrées dans le monde littéraire au tournant du millénaire. Toutes les trois se sont mises à l'écriture au sortir de leur adolescence et sont devenues des écrivaines très prolifiques. Elles choisissent pour les personnages principaux presque uniquement des femmes et contribuent ainsi à la recherche de l'identité féminine.

4.1 Amélie Nothomb

Fille du diplomate belge Patrick Nothomb, l'écrivaine belge de langue française Amélie Nothomb est née le 13 août 1967 à Kobé au Japon. Suivant son père dans ses missions diplomatiques, elle passe son enfance au Japon, en Chine, aux États Unis, au Laos, en Birmanie et au Bangladesh. Imprégnée surtout par la culture nipponne, elle n'arrive dans son pays d'origine qu'à l'âge de 17 ans pour y subir un choc culturel qui déclenche chez elle la graphomanie comme elle-même aime à l'appeler. Après des études de philologie romane à l'Université libre de Bruxelles, elle se rend encore au Japon mais son désir de s'y installer ^{se solde par un échec} est voué à l'échec. De retour à Bruxelles, à l'âge de 24 ans, Nothomb se voue entièrement à sa carrière d'écrivaine. Elle publie son premier roman

*Hygiène de l'assassin*¹ en 1992 et c'est toute de suite un grand succès. Dès lors, chaque rentrée littéraire voit sortir un nouveau roman de Nothomb, dont les chiffres de ventes ne cessent de croître. Elle connaît sans doute le plus grand succès avec le rapport de sa tentative d'insertion dans une entreprise japonaise *Stupeur et tremblements*², roman sorti en 1999, qui, vendu à plus de 500 000 exemplaires, a été couronné du Grand Prix du roman de l'Académie française.

La critique littéraire reste partagée à l'égard d'Amélie Nothomb. Certains l'adorent et louent la richesse de ses thèmes; d'autres dénoncent son écriture trop facile, à consommation rapide et commerciale. En tout état de cause, ses romans ont été traduits en 39 langues et son oeuvre est devenue objet d'études et de conférences avant tout en dehors de la France. D'après Jacques De Decker, critique littéraire au quotidien bruxellois *Le Soir*, grâce à son enfance cosmopolite, Nothomb « s'inscrit tout aussi naturellement dans une sorte de littérature globale, mondialisée, nourrie d'une culture multifaces dont elle a su faire son propre cocktail »³.

La création littéraire d'Amélie Nothomb oscille entre des romans clairement autobiographiques et des oeuvres plus fictionnelles. Le roman étudié ici, *Biographie de la faim*⁴, paru en 2004 et donc le treizième livre de l'auteure, fait partie du premier groupe. Elle y raconte son enfance et son adolescence de la perspective de la faim qui gouverne toute sa vie. Et il ne s'agit pas seulement de la faim de nourriture qui elle a mené jusqu'à l'anorexie, mais aussi de la faim de boisson, de livres, d'amour ou de découvertes que l'écrivaine raconte à travers les déplacements de son père.

4.2 Marie Darrieussecq

Marie Darrieussecq est née le 3 janvier 1969 à Bayonne et elle a passé son enfance dans le Pays basque. Après de brillantes études, elle a reçu son Agrégation de Lettres Modernes en 1992. Poursuivant les études de lettres, Darrieussecq soutient sa thèse de doctorat⁵ en 1997. Aussitôt après l'immense succès de son premier roman, elle

¹Nothomb, Amélie (1992) *Hygiène de l'assassin*. Paris : Albin Michel

²Nothomb, Amélie (1999) *Stupeur et tremblements*. Paris : Albin Michel.

³Propos cités par Daniel Garcia dans « Les silences d'Amélie. » *Lire*, septembre 2006.

⁴Nothomb, Amélie (2004) *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel.

⁵La thèse préparée sous la direction de Francis Marmande s'intitule *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine. Ironie tragique et autofiction chez George Perec, Michel Leiris, Serge*

abandonne une carrière de professeur de lettres ^{à peine} juste entamée et se voue entièrement ^{consacre} à l'écriture. Marie Darrieussecq est mariée et a deux enfants.

*Truismes*⁶, sorti en 1996, est le premier roman publié de Darrieussecq, qui affirme avoir déjà composé cinq manuscrits auparavant⁷. *Truismes* raconte la lente transformation d'une jeune femme en truie. Dès sa parution, le roman a suscité beaucoup d'intérêt en France et a été traduit dans plus de quarante pays. Douze ans et neuf romans plus tard, ce début controversé reste probablement le livre le plus célèbre de Darrieussecq.

Le titre équivoque présente ^{un cas} quelques problèmes de traduction. D'une part, *truisme* signifie vérité d'évidence mais en même temps cette expression renvoie directement à la femme-truie du roman. Le deuxième ~~penchant~~ ^{aspect} du titre est malheureusement perdu hors ^{de} la langue française et les traducteurs sont forcés d'opter pour l'une des possibilités (ou proposer un titre différent). La version anglaise s'intitule *Pig Tales*⁸ (*Contes de cochon* mais il ne s'agit pas de contes) et c'est encore pire en tchèque où le titre devient *Prasečiny*⁹ (*Cochonneries*) avec une connotation négative très marquée. Or ainsi se trouve perdue la signification première et cruciale du titre. Comme l'affirme l'auteur elle-même, « tout ce qui est dit dans le livre sur le monde est de l'ordre de l'évidence d'où le titre ». ^{alors}¹⁰

Il est également intéressant d'observer les représentations graphiques sur les couvertures des éditions différentes. À la différence de la couverture traditionnellement chaste de l'édition originale des *Truismes* chez POL, la couverture de l'édition Folio¹¹ dépeint une femme nue se regardant dans la glace qui a une petite queue de cochon que l'on ne voit pourtant pas dans la glace (voir Figure 4.1). Il s'agit d'une image qui apparaîtra dans le récit et qui esquisse déjà l'histoire. La première édition en anglais¹² va beaucoup plus loin en représentant sur la couverture une truie habillée comme pour une fête. Cette image très directe a été abandonnée dans une édition ultérieure¹³ pour

Doubrovsky et Hervé Guibert.

⁶Darrieussecq, Marie (1996) *Truismes*. Paris : POL.

⁷Terrasse, Jean-Marc (2003) « Comment j'écris. » *La création en acte*. Eds. Paul Gifford et Marion Schmid. Amsterdam : Rodopi, pp. 251–268.

⁸Darrieussecq, Marie (1998) *Pig Tales*. New York : New Press, traduit par Linda Coverdale.

⁹Darrieussecq, Marie (1999) *Prasečiny*. Brno : Vetus Via, traduit par Ladislava Chateau et Zdena Šmídová.

¹⁰Entretien dans *Les Inrockuptibles* du 4 septembre 1996.

¹¹Darrieussecq, Marie (1998) *Truismes*. Paris : Gallimard.

¹²Darrieussecq, Marie (1998) *Pig Tales*, Op. cit.

¹³Darrieussecq, Marie (2003) *Pig Tales*. London : Faber & Faber.

Marie Darrieussecq
Truismes



FIG. 4.1 – Couverture des *Truismes* dans l'édition Folio.

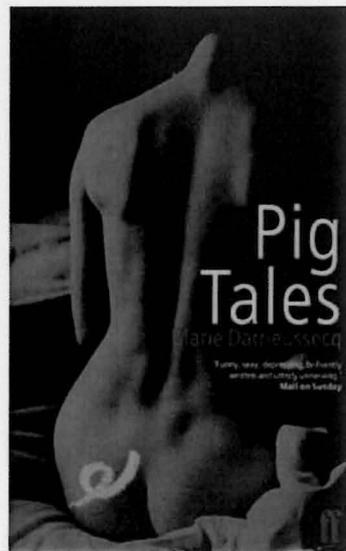
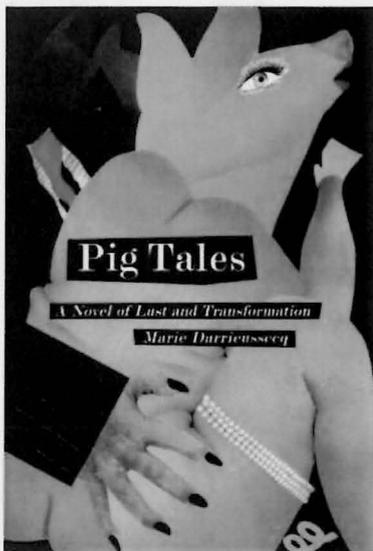


FIG. 4.2 – Couverture des *Truismes* dans l'édition anglaise : à gauche en 1998 et à droite en 2003.

une représentation similaire à celle de la version française. Les deux couvertures de l'édition en anglais sont montrées en Figure 4.2.

4.3 Marie NDiaye

Marie NDiaye est née à Pithiviers le 4 juin 1967 d'une mère française et d'un père d'origine sénégalaise qu'elle n'a rencontré qu'à l'âge de 15 ans. Très tôt elle se met à écrire et publie son premier roman *Quant au riche avenir*¹⁴ à l'âge de dix-huit ans seulement. À la différence des deux écrivaines précédentes, Marie NDiaye n'a pas suivi d'études universitaires. Les romans de NDiaye, dans lesquelles des personnages complexes évoluent à la frontière du réel et du rêve, sont presque unanimement salués par les critiques littéraires. Une de ses pièces de théâtre, *Papa doit manger*¹⁵, a été ~~introduite~~ ^{introduit} même introduite au répertoire de la Comédie-Française en 2003.¹⁶ Après avoir vécu pendant 20 ans dans la campagne française, elle s'installe à Berlin en 2007 avec son mari et leurs trois enfants.

Le roman étudié ici, *Rosie Carpe*¹⁷, sorti en 2001, raconte la quête identitaire d'une jeune femme du même nom. Avec son fils sans père, Rosie Carpe entreprend le voyage de France en Guadeloupe afin d'y trouver son frère, un foyer et peut-être enfin un peu de bonheur. Le roman a été honoré du Prix Femina en 2001.

Encore une fois, il est intéressant de se pencher sur les couvertures des traductions de *Rosie Carpe*. Tandis que la version allemande matérialise le rêve de Rosie d'une maison à elle, la traduction anglaise montre une femme nue et enceinte (voir Figure 4.3) - car Rosie est de nouveau enceinte lorsqu'elle arrive en Guadeloupe. Comme l'indique alors cette image, le corps féminin occupera encore une place importante dans le roman de Marie NDiaye.

¹⁴NDiaye, Marie (1985) *Quant au riche avenir*. Paris : Éditions de Minuit.

¹⁵NDiaye, Marie (2003) *Papa doit manger*. Paris : Éditions de Minuit.

¹⁶Il s'agit de la première pièce de théâtre admise du vivant de l'auteur dans vingt ans et de la deuxième pièce écrite par une femme depuis la fondation de la compagnie.

¹⁷NDiaye, Marie (2001) *Rosie Carpe*. Paris : Éditions de Minuit.

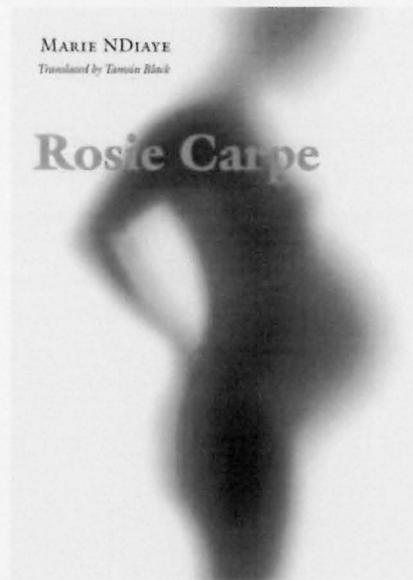
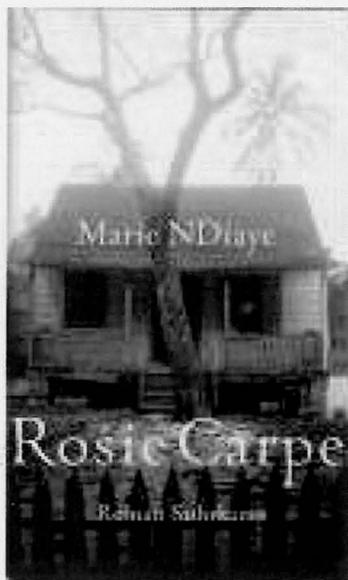


FIG. 4.3 – Couverture de *Rosie Carpe* dans la version en allemand (à gauche) et en anglais (à droite).

4.4 Traits postmodernes et intertextualité dans les romans étudiés

Les trois romans étudiés s'inscrivent tous d'une manière ou d'une autre dans le courant postmoderne. Les trois écrivaines témoignent du passage de l'écriture féminine des expérimentations langagières des années 70 au retour du plaisir narratif. En outre, les écrivains contemporains font partie d'un champ littéraire en pleine mutation.¹⁸ Dans le contexte de la globalisation, les stratégies éditoriales sont de plus en plus gouvernées par des paramètres de l'ordre économique.

La création littéraire d'Amélie Nothomb est en effet postmoderne dès son origine. Répondant parfaitement aux demandes de la société de consommation, tous les ans, Nothomb fait le tri de plusieurs manuscrits composés et publie un roman « avec la régularité d'un métronome et invariablement fin août »¹⁹. C'est en préparant méticuleusement la sortie de ses livres, ^{en} ménageant très bien ses apparitions publiques et surtout gardant toujours ses mystères que l'écrivaine a réussi à créer une vraie lé-

répétition
dont on
ne voit
pas
l'utilité

leugma
impossible

¹⁸La théorie du champ littéraire a été élaborée par le sociologue Pierre Bourdieu, notamment dans Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

¹⁹Garcia, Daniel « Les silences d'Amélie. » Lire, septembre 2006.

gende Nothomb grâce à laquelle ses oeuvres sont immanquablement classées parmi les meilleures ventes.

Toute l'oeuvre de Nothomb incarne le retour au récit caractéristique de la postmodernité littéraire; Amélie Nothomb aime raconter des histoires. Passionnée de lecture dès l'âge de trois ans, cette écrivaine cosmopolite tisse des réseaux intertextuels vastes et riches. Comme le montre Andrea Oberhuber, Nothomb bâtit la plupart des romans sur les « réécritures ludiques des modèles antérieurs »²⁰. Et il ne s'agit pas de modèles quelconques; Nothomb s'attaque exactement aux récits de légitimation²¹ de la société occidentale pour les réécrire sur un mode ironique, voire parodique. Oberhuber appuie son étude sur l'analyse de *Mercur* qui unit plusieurs contes de fées et de *Métaphysique des tubes*²² qui est la réécriture du mythe fondateur de la Genèse. Les références bibliques abondent d'ailleurs dans l'oeuvre de Nothomb.

La présence médiatique de Marie Darrieussecq est également assez forte. La parution de son premier roman *Truismes* a été accompagnée d'un succès retentissant d'une part grâce à son tirage impressionnant et d'autre part parce qu'il interroge d'une façon provocante la condition de la femme et l'état de la société française. La publication du deuxième roman tant attendu de Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, en 1998 a confirmé l'influence cruciale dont sont dotés les critiques littéraires dans le champ littéraire de plus en plus interdépendant. Le journaliste Bertrand Leclair insinue que Darrieussecq aurait réécrit un roman de Marie NDiaye paru deux ans auparavant :

Elle ne manque pas de goût, cela dit, puisqu'elle s'inscrit ici, ouvertement, dans les traces de l'une des meilleurs jeunes romanciers français, Marie NDiaye, jusque dans le ton et le rythme de sa phrase, au point que *Naissance des fantômes* peut, en maints endroits, passer pour un pastiche de *La Sorcière*, ce chef d'oeuvre - mais un pastiche raboté, sans aspérité ni relief, sans aucune raison d'être que d'exister dans les librairies avec le nom de Marie Darrieussecq dessus, label « littérature ».²³

Cette critique pousse l'écrivaine prétendument plagiée à réagir, Marie NDiaye publie

²⁰Oberhuber, Andrea (2004) « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne. » *Études françaises* 40 (1), p. 115.

²¹Liotard, Jean-François, Op. cit..

²²Nothomb, Amélie (2000) *Métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel.

²³Leclair, Bertrand « Un deuxième roman fantôme. L'écriture trop douillette de Marie Darrieussecq. », *L'Événement du jeudi*, 26 février 1998.

une lettre dans laquelle elle affirme se sentir « singée » par Darrieussecq. Cette dernière rétorque en niant l'accusation et précise ses sources d'inspiration.²⁴ On pourrait y voir un affrontement des éditeurs - P.O.L. contre Minuit ; seulement, la situation se reproduit en 2007. Après la sortie de son dernier roman *Tom est mort*, Darrieussecq est accusée de « plagiat psychique » par Camille Laurens, elle-même publiée chez P.O.L., pour avoir usurpé son expérience personnelle de l'enfant mort.²⁵ Or, tout écrivain est influencé par ses lectures qu'il reprend plus ou moins consciemment dans son œuvre. S'agit-t-il alors d'une lutte publicitaire des écrivaines concurrentes ? Va-t-on ~~arriver~~^{aller} jusqu'à breveter les livres ?

Tandis que Marc Gontard va jusqu'à qualifier *Truismes* de « pur produit de la condition postmoderne »²⁶, Colette Sarrey-Strack n'y relève que quelques traits post-modernes de surface²⁷. En mélangeant « fable, histoire fantastique et roman initiatique »²⁸, Darrieussecq décrit le parcours du personnage principal dans un monde incertain aux valeurs éthiques et morales brouillées. Néanmoins, contrairement aux principes du roman postmoderne, la quête identitaire de l'héroïne de *Truismes* aboutit, quoique d'une façon inhabituelle. Le roman comporte un réseau intertextuel riche. Depuis Ovide, le thème de la métamorphose attire les écrivains ; la métamorphose dans *Truismes* fait penser plus précisément à la transformation de Gregor Samsa en cancrelat qui permet à Franz Kafka d'explorer les relations sociales.

À la différence des deux auteures précédentes et en dehors de sa querelle avec Darrieussecq, Marie NDiaye vit retirée de l'attention des médias.

Comme le montre Nora Cottille-Foley dans son essai intitulé « Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie NDiaye. »²⁹, les protagonistes de l'œuvre romanesque de Marie NDiaye, en quête d'identité, évoluent dans un univers postmoderne hostile où règne le doute. Condamnés par les mirages de la mémoire, ils

²⁴Voir à ce sujet par exemple les articles dans *Le Monde* par Patrick Kéchichian « Marie Darrieussecq a-t-elle « singé » Marie NDiaye ? » du 4 mars 1998 ou « La littérature en proie à ses fantômes. » du 13 mars 1998.

²⁵Voir par exemple : Lançon, Philippe « Truismes et vacheries. », *Libération*, 30 août 2007 et les articles associés.

²⁶Gontard, Marc (2001), Op. cit., p. 293.

²⁷Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., pp. 53-54.

²⁸Ibid., p. 53.

²⁹Cottille-Foley, Nora (2006) « Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie NDiaye » *French Forum* 31 (2), pp. 81-94.

souffrent de l'exclusion et de l'échec social. Les personnages perdent progressivement leur identité ce qui permet de souligner « le caractère transitoire de l'existence »³⁰. Même la tentative des protagonistes de se construire une identité nouvelle au sein des « non-lieux de la surmodernité »³¹ ne réussit jamais, les protagonistes de NDiaye sont incapables d'insertion dans le monde postmoderne.

Rosie Carpe offre un bel exemple de cette quête identitaire inaboutie caractéristique de la postmodernité littéraire. Prisonnière des souvenirs d'enfance mythifiés, son cheminement de la ville natale à Paris, puis à sa périphérie et enfin en Guadeloupe mène inexorablement à la désintégration totale du personnage. Sortie de l'enfance, Rosie, appelée Rose-Marie à l'origine, rate ses études, raccourcit son nom, devient victime de l'exploitation sexuelle de laquelle naît un fils, perd le contrôle de sa volonté, sombre dans l'alcoolisme, s'exprime de moins en moins et enfin plonge dans une lassitude totale. La remise en question de la mémoire instaure alors un sentiment d'incertitude et de doute dans le récit. Avec la dissolution de l'identité de Rosie, la voix narrative glisse même à un autre personnage.

Dans son premier roman *Quant au riche avenir*, Marie NDiaye tisse un réseau intertextuel riche et ostentatoire sans doute pour justifier cette entrée en littérature précoce.³² Au fur et à mesure que son oeuvre s'élargit, le nombre des références intertextuelles va décroissant affirmant son établissement en tant qu'écrivaine. Tout comme Amélie Nothomb, Marie NDiaye s'appuie souvent sur les contes de fées.

Amélie Nothomb, Marie Darrieussecq et Marie NDiaye sont des écrivaines prolifiques qui publient plus ou moins un manuscrit par an. Cette rapidité et la médiatisation des disputes d'originalité décrites plus haut découlent des lois du monde postmoderne, dans lequel la production esthétique fait partie intégrante de la production des marchandises et comme telle obéit à la logique du capitalisme.

Les trois romans sont racontés avec focalisation interne, *Truismes* et *Biographie de la faim* à la première personne et *Rosie Carpe* à la troisième personne du singulier. Toutefois, ce qui arrive aux narratrices est parfois tellement invraisemblable que le lecteur est amené à s'interroger sur leur crédibilité. Le soupçon qui s'instaure alors fait

³⁰Ibid., p. 88.

³¹Ibid., p. 91.

³²Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., p. 63.

partie des caractéristiques de la postmodernité littéraire.

Dans le domaine de l'intertexte, les auteures puisent souvent dans les mythes antérieurs au patriarcat. C'est par la relecture au féminin des modèles générateurs de la civilisation que le personnage féminin peut être revalorisé. Cette démarche permet également de créer une mémoire intertextuelle féminine. Alors que Nothomb bâtit ses romans sur les références intertextuelles, celles-ci deviennent de moins en moins nombreuses dans l'oeuvre de Darrieussecq et NDiaye témoignant d'une identité littéraire assez solide.

Chapitre 5

Amélie Nothomb : passage du corps d'enfant adoré au corps de femme haï

Grâce à une image médiatique soigneusement élaborée, tout le monde connaît les particularités d'Amélie Nothomb - femme excentrique au teint de porcelaine qui se lève tous les jours à l'aube pour satisfaire son penchant graphomane, qui prend plaisir à manger des fruits pourris et qui aime savourer un thé trop fort. Les mêmes particularités ^{- au lieu} empreignent également l'oeuvre de cette écrivaine belge, que ce soit dans sa partie ouvertement autobiographique ou dans celle plus fictionnelle.

Parmi les thèmes récurrents dans l'écriture, aussi bien que dans la vie de Nothomb, comptent ^{les} goûts alimentaires bizarres, exploration du fonctionnement du corps, fascination par la beauté et la laideur. Quoique des allusions fassent surface à maintes reprises dans les ouvrages antérieurs, c'est dans *Biographie de la faim*,¹ roman autobiographique paru en 2004, que Nothomb explore plus explicitement l'anorexie mentale dont elle a souffert pendant deux ans dans son adolescence.

¹Nothomb, Amélie (2004) *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel. La présente étude se réfère à la collection *Le Livre de Poche* : Nothomb, Amélie (2006) *Biographie de la faim*. Paris : Librairie Générale Française. Les références seront désignées directement dans le corps du texte par le sigle BF suivi du numéro de la page.

conte également le cheminement d'une enfant nomade et singulière qui au sortir de l'adolescence s'installe à Bruxelles et devient écrivaine.

Dans *Métaphysique des tubes*,⁵ Nothomb explore les trois premières années de son enfance dans un Japon paradisiaque. Nothomb se présente comme un bébé anormal assimilé à un système de tuyaux contrôlant le flux des liquides corporels et souffrant des fantasmes de toute-puissance. Pour Laureline Amanieux, il s'agit des symptômes caractéristique de l'autisme.⁶ Suit *Biographie de la faim* et le lecteur est confronté à une enfant aux troubles alimentaires se croyant Dieu. La fascination par la nourriture, qui a dans une grande mesure déterminé la vie de l'auteure, est palpable à travers le livre entier à commencer par le titre. Le livre s'ouvre sur un traité de l'importance de la faim qui, selon Nothomb, serait la force motrice du progrès. Dans tous les cas, la faim devient la force motrice, la « quête » (BF 15) de l'enfance de l'écrivaine.

Nothomb vit sa plus petite enfance vénérée comme tout enfant japonais, protégée du monde extérieur surtout par sa première gouvernante Nishio-san pour laquelle elle éprouve une admiration sans bornes et qui - à l'âge de quatre ans seulement - « [la] respectait trop » (BF 40). Nishio-san soutient la petite Amélie dans sa singularité et encourage son « sentiment [d']apparemment divin » (BF 52). En plus de sa gouvernante bien-aimée, Amélie est entourée d'une famille aimante - un père, une mère et une soeur qui « n'étaient pas chiches de leur affection » (BF 61). Il y a aussi un frère dont il n'est néanmoins question que très rarement.

C'est surtout Nishio-san qui offre à Amélie un sentiment de sécurité et de confiance et qui se montre aussi très indulgente à son égard : « Nishio-san me disait très belle, je n'en demandais pas davantage. » (BF 45). Or, l'inspection des photos de famille par l'écrivaine révèle :

J'étais extraordinairement mal fichue. [...] une énorme tête posée sur des épaules débiles, des bras trop longs, un tronc trop grand, des jambes minuscules, maingres et cagneuses, la poitrine creuse, le ventre gonflé et projeté en avant par une scoliose dramatique, la disproportion régnant en maîtresse - j'avais l'air d'une anormale. (BF 45)

Rassurée par Nishio-san, Amélie se nourrit « de beauté humaine par le spectacle de [s]a mère et de [s]a soeur » (BF 45). Elle s'éprend d'admiration surtout pour sa soeur

⁵Nothomb, Amélie (2000), Op. cit..

⁶Amanieux, Laureline (2005) *Amélie Nothomb : L'éternelle affamée*. Paris : Albin Michel, p. 17.

Juliette, pour sa « ravissante petite tête sur un corps délicat, fine, des cheveux de fée et des expressions d'une fraîcheur déchirante » (BF 45) contrastant avec la perception de soi de l'écrivaine au moment de la composition du récit.

L'enfant Amélie passe l'enfance à découvrir les sources du plaisir. En état de plaisir, elle éprouve sa toute-puissance ; le plaisir confirme son identité divine : « Dieu, c'était moi en état de plaisir » (BF 33). Profitant sans doute de l'indulgence de sa gouvernante japonaise, elle s'adonne à des excès de toutes sortes et à des goûts très particuliers. Éveillée à la vie par le chocolat belge, elle développe une faim à peine apaisable pour tout ce qui est sucré. Contre la volonté de sa mère, elle est incessamment en « quête du sucré » (BF 24). Elle savoure également le « bon goût de lessive » (BF 41). Sa « passion pour le sucre » engendre une « passion pour l'alcool » (BF 42) qu'Amélie considère constituer la preuve de la divinité du sucre. L'eau apporte à Amélie une autre source de plaisir, elle symbolise « l'infini véritable » (BF 49). Elle peut boire plusieurs verres d'eau d'un seul trait et pourtant la quantité d'eau ne semble pas diminuer. Elle se livre alors à des « accès de potomanie » (BF 47) pour toucher l'éternité. À la recherche des sucreries en Chine, elle s'empare des spéculoos gardés par ses parents pour Noël. En dégustant ces biscuits traditionnels de l'avent au parfum enivrant, elle découvre un autre plaisir - celui de se regarder dans la glace en mangeant : « La vision de ma volupté accroissait ma volupté. » (BF 71).

Dès qu'elle se met, quoique tardivement, à parler, Amélie étonne ses proches par une intelligence poignante. Tout comme elle a deux mères - sa mère biologique et sa gouvernante - elle acquiert deux langues maternelles correspondantes - le français et le japonais qu'elle assimile néanmoins en une seule - « le franponais » (BF 37). La petite Amélie est comme une éponge qui s'imbibe des cultures différentes au gré des déplacements de son père. Très tôt, elle découvre le plaisir de la lecture, aime étudier les cartés. A huit ans, elle ^{géo}entre au Lycée français de New York et devient une élève exemplaire. Rien n'est difficile pour elle, elle apprend avec la légèreté d'un génie : « C'était au temps où mon cerveau fonctionnait trop bien. » (BF 88).

Une enfant adulée de tous, un petit génie tout-puissant, la petite Amélie s'habitue facilement au statut particulier des enfants japonais auxquels on permet presque tous les excès. Or ce paradis ne pourra durer éternellement.

5.2 Croissance comme déclin

Les privilèges accordés à la petite Amélie se font de plus en plus rares et elle éprouve son enfance comme un déclin continu. Ce développement est au fait inévitable - si on naît Dieu, que peut-on encore devenir ? Le récit est scandé par des signes annonciateurs d'une catastrophe imminente dès l'âge de quatre ans : « D'emblée, la vie ne serait pas réussie. » (BF 52), « Le passage du temps annonça d'entrée de jeu sa couleur de naufrage. » (BF 52), « Avoir cinq ans se révéla désastreux. » (BF 55), « À sept ans, j'eus la sensation précise que tout m'était déjà arrivé. » (BF 76) ou « Dix ans [...] j'entendais au loin sonner le glas. » (BF 76). Peu à peu, et surtout en contact avec les autres enfants à l'école maternelle, la petite Amélie perd l'illusion de son caractère exceptionnel :

À quatre ans, j'avais déjà quitté l'âge sacré, je n'étais donc plus une divinité [...] j'avais chaque jour [...] les preuves qu'aux yeux des autres j'avais rejoint l'espèce commune. (BF 52)

À cinq ans, elle est brutalement arrachée ^{du} ~~du~~ cocon protecteur de Nishio-san pour déménager en Chine. Désormais, elle doit se passer de « l'adoration et [du] culte que [lui] vouait » (BF 61) sa gouvernante. Avec l'avion qui décolle de la terre japonaise promise, « s'ach[ève] l'histoire de [s]a divinité » (BF 56).

Pour Nothomb, la croissance va inéluctablement de pair avec un « sentiment de perte » (BF 76). L'héroïne a déjà perdu sa toute-puissance et, pour éviter le pire, elle prend à l'âge de sept ans la résolution ferme de mourir à douze ans :

Douze ans, c'était un âge idéal pour mourir. Il fallait partir avant le début du processus de décrépitude. (BF 77)

Douze ans, « le dernier anniversaire enfantin » (BF 147), annonce l'ultime fin de l'enfance paradisiaque. Lors d'un voyage au Népal, que la famille Nothomb effectue l'année même de l'anniversaire en question, Amélie prend connaissance de la tradition des Kumari. Des jeunes filles bouddhistes soigneusement sélectionnées sont vénérées dans des temples comme déesses jusqu'à l'âge magique de douze ans pour se retrouver ensuite relâchées dans un monde dont elles ignorent le fonctionnement. Nothomb y voit une parallèle flagrante avec son cheminement et une preuve incontestable de son raisonnement :

[...] j'avais toujours su que la croissance serait une décroissance et qu'il y aurait

à cette perte perpétuelle des paliers atroces. Le temple de la Déesse Vivante me mit nez à nez avec une vérité qui était mienne depuis mon aube : c'était qu'à douze ans, les petites filles étaient chassées. (BF 158)

Or en ce moment, Amélie est déjà chassée et d'une manière que l'on pourrait difficilement imaginer plus brutale. Peu de temps avant le voyage au Népal, elle savoure les vacances au golfe du Bengale avec sa mère et sa soeur. Profitant de la mer, elle passe tout le temps dans son élément préféré. Un jour, elle est surprise dans les vagues par de jeunes Indiens et violée pratiquement sous les yeux de sa mère et pourtant trop loin. Nothomb résume cette expérience traumatisante par de courtes phrases poignantes sans trop s'y attarder (BF 151). Le déclin associé à la croissance se trouve ainsi précipité, il s'agit en quelque sorte de la mort prévue cinq ans auparavant. Les conséquences sont néfastes :

On ne me vit plus jamais dans aucune eau. La vie devint moins bien. [...] je m'aperçus que j'avais perdu l'usage d'une partie de mon cerveau. Mon habileté aux nombres avait disparu. Je n'étais même plus capable d'effectuer les opérations simples. À la place, des pans de néant occupaient ma tête. Ils y sont restés. (BF 152)

Nothomb perçoit le passage de l'enfance à l'âge adulte comme une expérience traumatisante de la perte.⁷ À l'entrée de l'adolescence, elle a déjà perdu sa divinité, ses capacités extraordinaires, certains de ses plaisirs et maintenant s'annonce la perte de l'un des derniers signes de l'enfance - du corps. Or Amélie se résout à garder jusqu'au bout ce dernier bastion de l'âge promis.

5.3 Refus du corps de femme

À treize ans et demi, Amélie trouve un moyen radical pour conserver le corps d'enfant adoré - elle érige une loi selon laquelle elle « cesser[a] de manger » (BF 166). Elle sombre alors dans l'anorexie mentale qui durera deux ans. Nothomb parle assez volontiers de cette expérience, qu'elle qualifie de « tentative de reconstruction », dans de nombreux entretiens.⁸ Même si l'anorexie n'est directement traitée que dans son treizième roman, les motifs qui en témoignent reviennent de manière obsessionnelle dans

⁷Jordan, Shirley (2004) *Contemporary French Women's Writing: Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*. Amsterdam & New York : Peter Lang, p. 257.

⁸Voir surtout Amanieux, Laureline, Op. cit., pp. 178-181 et les références associées.

pratiquement tout texte signé Nothomb. L'écrivaine montre surtout une fascination pour des dérèglements du corps et pour des dérangements alimentaires.

L'année même de la parution de *Biographie de la faim*, un article de Gaelle Séné est publié qui explore les fantasmes liés à l'anorexie mentale dans l'oeuvre de Nothomb.⁹ Un répertoire des signes caractéristiques de l'anorexie a donc été rassemblé bien avant ce que l'on pourrait appeler la révélation finale. Comme on le verra, l'analyse de *Biographie de la faim* en vue du classement établi par Séné ne fait que confirmer ses conclusions. Dans son étude, Séné dresse un tableau de fantasmes¹⁰ propres aux patients souffrant d'anorexie mentale fondé sur des recherches dans la littérature médicale ; Tableau 5.1 présente une version simplifiée et raccourcie de ce tableau. En général, les fantasmes rapportés par les anorexiques peuvent être répartis en cinq groupes : ceux touchant à l'alimentation, ceux liés au corps, ceux touchant ^{aux} les relations avec autrui, ceux ayant trait à la maîtrise du temps et de l'espace et finalement des fantasmes généraux.¹¹

⁹Séné, Gaelle et Kabuth, Bernard (2004) « Anorexie mentale et fantasmes. À propos de l'oeuvre d'Amélie Nothomb. » *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence* 52, pp. 44-51.

¹⁰Ibid., Tableau 2, p. 48.

¹¹Ibid., p. 47.

TAB. 5.1 – Classement des fantasmes propres aux patients souffrant d’anorexie mentale.

Groupe de fantasmes	Ressenti par les personnes souffrant d’anorexie
alimentation	(1) fantasmer des aliments (2) ressentir la satiété ou la vacuité, se remplir ou se vider sans fin (3) « orgasme de la faim »
vécu corporel et image du corps	(4) corps comme ensemble harmonieux d’organes ou « corps tube » (5) corps énorme qui échappe à la volonté ou corps mince, érigé, maîtrisé et contrôlé (6) corps réel symbole d’« animalité » ou corps maîtrisé symbole de « pureté » (7) accepter ou refuser le passage à la vie adulte : avoir un corps sexué ou retrouver un corps de la période de latence (8) corps en tant qu’unité ou corps morcelé
relation avec autrui	(9) se séparer de la figure maternelle ou non (10) revendiquer sa sexualité ou la nier (11) incorporer l’autre ou être dévoré par lui
maîtrise du temps et de l’espace	(12) sentiments d’impuissance ou sentiments d’autosuffisance (13) vivre une vie ordinaire ou se croire investi d’une mission divine (14) se sentir mortel ou éternel
en général	(15) perdre le contrôle et vouloir se punir ou tout maîtriser et en être fier (16) se sentir sali, souillé ou se purifier

Plusieurs des fantasmes répertoriés dans le Tableau 5.1 peuvent être relevés déjà dans l'enfance de Nothomb. La petite Amélie, exprimant des goûts alimentaires bizarres (fantasme (1)), croit être un tube (fantasme (4)) doté des pouvoirs divins (fantasme (13)). Lors de ses crises de potomanie, elle prend plaisir à se remplir d'eau sans fin et ensuite s'en vider (fantasme (2)). En effet, en tant que bébé, elle refusait toute sorte de nourriture, signe de l'anorexie infantile.¹²

Nothomb ressent l'enfance comme une période d'harmonie et d'unité parfaite. L'adolescence avenante menace de mettre fin à cette vie paradisiaque en provoquant un morcellement :

J'étais toujours un tube mais, dans mon esprit, commençait déjà la dislocation de l'adolescence. Une voix nouvelle parla en moi qui, sans museler les précédentes, fut l'interlocutrice définitive et m'habitua à penser à deux voix. Elle ne manqua jamais de me signaler en riant l'horreur des choses. (BF 153)

Il s'agit là encore une fois de l'un des fantasmes répertoriés chez les personnes souffrant d'anorexie mentale - voir fantasme (8) dans le Tableau 5.1. L'unité du corps peut être contrôlée par l'alimentation ; en y renonçant, les anorexiques préservent cette qualité originelle.

Bientôt, Amélie est épouvantée par son propre corps qui lui échappe et qu'elle n'arrive plus à maîtriser :

Mon corps se déforma. Je grandis de douze centimètres en un an. Il me vint des seins, grotesques de petitesse, mais c'était déjà trop pour moi : j'essayai de les brûler avec un briquet [...]. (BF 162)

Devenue indubitablement adolescente, elle souffre de l'opprimante impression d'être « immense et laide » (BF 162), elle est forcée de vivre sous « la dictature de [s]on corps » (BF 162). Ici aussi, on a affaire à des fantasmes liés à l'anorexie (fantasmes (5) et (7)). Amélie prend alors la résolution d'arrêter de manger et, suivant les fantasmes mentionnés ci-dessus, espère ainsi maîtriser son corps en pleine métamorphose.

Au bout de deux mois, son effort de volonté est récompensé ; elle réussit à refouler sa faim : « la faim disparut, laissant place à une joie torrentielle » (BF 166). Suivant le raisonnement des anorexiques, l'héroïne vit cet exploit comme « une victoire époustouflante » (BF 166) qui lui permettra de reprendre le contrôle de son corps. Les résultats

¹²Amanieux, Laureline, Op. cit., p. 17.

de son supplice ne se laissent pas attendre, elle détruit les signes de l'adolescence et regagne son corps d'enfant (fantasme (7)) :

J'avais tué mon corps. [...] L'anorexie me fut une grâce : la voix intérieure, sous-alimentée s'était tue ; ma poitrine était à nouveau plate à ravir [...] (BF 166-167)

Dès lors, la faim devient un délice car elle porte ses fruits ; Amélie s'adonne avec plaisir à cette « ivresse du vide » (BF 172) (fantasme (3)).

Les fantasmes de la conservation de l'enfance et de la culpabilité associée au corps adulte abondent dans la création littéraire de Nothomb. L'écrivaine en fait preuve dès le premier roman publié, *Hygiène de l'assassin*.¹³ Ce roman fictionnel offre en effet l'exemple le plus significatif du fantasme (7). Le personnage principal, Prétextat Tach, écrivain acclamé mais misanthrope, est interviewé pour la dernière fois avant de mourir par une journaliste habile qui réussit à dégager les mystères refoulés du passé. Ainsi le romancier raconte comment, à quatorze ans, ensemble avec sa cousine de douze ans, il a décidé d'éviter la puberté et de rester dans « l'éternelle enfance ».¹⁴ Au prix d'une stricte réglementation du sommeil, de la nourriture et du comportement les deux adolescents y réussissent et acquièrent des « traits tellement purs, [d]es membres tellement fins, et une complexion asexuée ».¹⁵ qu'ils ressemblent aux « anges »¹⁶. Parmi les mesures adoptées, Prétextat mentionne le passage à « une vie essentiellement aquatique ».¹⁷ La petite Amélie jouit aussi d'une passion pour l'eau dont elle est néanmoins brutalement arrachée par le viol subi dans l'élément préféré. Serait ici la cause de son échec final à sauvegarder l'enfance ?

Réveillée précocement à la sexualité par l'expérience traumatisante du viol, Amélie essaie de la refouler par l'exercice de la faim, témoignant du fantasme (10) des anorexiques. À l'entrée en adolescence, elle remarque en effet avec horreur un désir sexuel naissant lorsqu'elle observe un jeune homme plonger dans la piscine. Elle interprète cette émotion nouvelle comme une trahison de son corps (BF 163). La faim l'assiste à maîtriser également le domaine de la sexualité. Après avoir maigri et retrouvé son corps d'enfant, l'héroïne « n'éprouv[e] plus l'ombre d'un désir pour le jeune Anglais » (BF 167).

¹³Nothomb, Amélie (1992), Op. cit..

¹⁴Ibid., p. 122.

¹⁵Ibid., p. 135.

¹⁶Ibid.

¹⁷Ibid., p. 122.

Enfant, Amélie réclame sans répit l'attention de ses proches. Au Japon, elle jouit d'une affection constante et dévouée de sa gouvernante. Séparée de cette mère de remplacement tendre, elle insiste pour obtenir des preuves d'amour de sa mère biologique : « Tu es ma mère! [...] Tu dois m'aimer! » (BF 122) Mais la mère répond : « Personne ne doit aimer personne. L'amour, ça se mérite. » (BF 122) - coup dur pour l'enfant qui rêve de l'amour inconditionnel. Et Amélie doit effectivement mériter cet amour, elle sent que sa mère ne l'aime pas pour ce qu'elle est mais plutôt pour ses exploits : « Maman tirait l'orgueil de cette chose creuse qu'on appelait mon intelligence, elle vantait ce qu'elle nommait mes triomphes : ces prestiges étaient-ils moi ? » (BF 105). Les relations à autrui troublées font partie des fantasmes des anorexiques.

Il est également possible de dépister dans le roman étudié plusieurs lieux-communs associés à l'anorexie mentale. Certaines malades mentionnent parmi les déclencheurs des troubles une remarque mal placée en cours de ballet ou de gymnastique. À l'âge de huit ans, Amélie est éblouie par le ballet et se fait inscrire à une école de danse ensemble avec sa soeur (BF 86). Déjà à un âge si jeune, une forte concurrence règne dans la classe ; c'est « le triomphe du chacune pour soi » (BF 91) ; les fillettes vont jusqu'à se réjouir de la blessure d'une autre. Amélie prend plaisir à danser mais elle est « mal fichue » (BF 92) et ne réussit pas à se faire sélectionner pour le spectacle de Noël. En outre, Amélie se sent entourée de beauté féminine à laquelle elle est très sensible :

[...] autour de moi, il y aurait dorénavant ma mère, dont je ne dirais jamais assez la beauté solaire, il y aurait ma ravissante soeur, elfe entre elfes - et il y aurait Inge, la sublime inconnue. (BF 83)

Inge, jeune fille au pair des Nothomb à New York, « d'une beauté parfaite » (BF 82), est tout de suite recrutée par une agence de mannequins et doit se mettre au régime (BF 87). Le rôle-modèle des mannequins dans le développement de l'anorexie est souvent discuté dans les médias. De plus, et sur un plan plus grave, l'abus sexuel est un autre déclencheur de l'anorexie.¹⁸

Au bout de deux ans d'inanition, pour son mètre soixante-dix, Amélie ne pèse que trente-deux kilos. Elle ressemble à « un squelette » (BF 174) mais son cerveau malade « [s]'en exalt[e] » (BF 174). À la dernière minute, un instinct de conservation inattendu se déclenche dans son corps qui ne veut pas encore mourir et qui se met à

¹⁸Brook, Barbara, Op. cit., p. 71.

manger. Contre la volonté de son habitante, le corps reprend « le physique ordinaire d'une fille de seize ans » (BF 176). Toujours persuadée « qu'il fallait tout devenir, sauf une femme » (BF 177), elle s'enferme dans ce corps métamorphosé qu'elle n'a pas pu maîtriser.

Au sujet des motifs liés à l'anorexie mentale, Séné remarque une profonde différence entre les livres de Nothomb et ceux écrits par d'autres anorexiques.¹⁹ Tandis que les derniers constituent plutôt des témoignages, des récits de la maladie au quotidien, Nothomb réussit à raconter son expérience avec du recul et aussi avec de l'humour. Ainsi, en rapportant le progrès de la maladie dans *Biographie de la faim*, elle confronte volontiers la perception de soi au moment de l'histoire à celle au moment du récit : « [...] j'étais un cadavre. Cela me fascinait. » (BF 173). Les fantasmes répertoriés dans le Tableau 5.1 abondent dans l'oeuvre de Nothomb ; ses récits ne sont pas centrés uniquement sur des troubles alimentaires comme c'est souvent le cas pour les témoignages d'autres anorexiques. Élève appliquée, l'écrivaine inclut la majorité de ces fantasmes dans son rapport explicite de l'anorexie mentale, comme si elle avait bien étudié la littérature psychopathologique correspondante auparavant.

5.4 Relation corps - âme

Selon l'un des fantasmes des anorexiques (fantasme (6)), le corps maîtrisé symbolise la pureté ; les anorexiques veulent vivre leurs corps comme un « pur esprit ».²⁰ Jusqu'à l'âge de treize ans, Amélie vit son enfance effectivement comme un état d'âme, le corps physique n'a pas vraiment d'importance pour elle. Or, ce corps physique s'éveille à l'adolescence, se fait douloureusement sentir et détruit l'unité primordiale.

Dans son enfance, Amélie assimile le physique et le spirituel. Elle se sert des processus physiologiques pour se procurer des sentiments de bien-être psychologique. Par des goûts alimentaires particuliers, elle accède à des émotions fortes :

L'eau s'adressait à une autre soif que l'alcool ; si ce dernier parlait à mon besoin de brûlure, de guerre, de danse, de sensations fortes, l'eau, elle, murmurait de folles promesses au désert ancestral contenu dans ma gorge. (BF 47)

¹⁹Séné, Gaelle et Kabuth, Bernard, Op. cit., p. 51.

²⁰Ibid., p. 48.

L'écrivaine va jusqu'à qualifier la potomanie, qui est traditionnellement considérée comme un trouble psychiatrique et qui peut provoquer une mort par intoxication, de « métaphore physiologique » (BF 130) pour exprimer sa santé d'âme.

Parallèlement à la décision de vider le corps de sa substance, Amélie prend la résolution d'enrichir l'âme en retenant toutes les émotions. Censées remplacer les aliments, les émotions sont « constituées surtout de faim » (BF 166). ^{A la place} Au lieu de la nourriture, elle « mang[e] tous les mots » (BF 168), espérant atteindre un corps qui existe au-delà de la carcasse matérielle. Comme tous les patients atteints d'anorexie, elle est convaincue que l'activité intellectuelle doit être « vécue comme indépendante [de ce] corps »²¹ en pleine métamorphose de puberté. Ce n'est que postérieurement que l'écrivaine se rend compte de son illusion presque fatale. Même le cerveau doit être nourri d'aliments bien matériels pour fonctionner correctement sinon il « s'éparpill[e] » (BF 168). L'âme éternelle n'est qu'un mirage ; l'exercice du jeûne, loin des attentes des anorexiques, ne fait qu'affaiblir l'esprit :

Plus je maigrissais, plus je sentais fondre ce qui me tenait lieu d'esprit. [...] Au-delà d'une certaine limite, ce que l'on prend pour l'âme s'étiolé jusqu'à disparaître. (BF 169)

Finalement, c'est le corps qui sauve l'âme - quoique à quinze ans, Amélie opte pour l'interprétation inverse. En effet, Nothomb met en scène une lutte entre le corps et l'âme dans la nuit où son corps refuse de mourir :

À quinze ans et demi, une nuit, je sentis que la vie me quittait. [...] Ma tête accepta. Il se passa alors une chose incroyable : mon corps se révolta contre ma tête. Il refusa la mort. Malgré les hurlements de ma tête, mon corps se leva, alla dans la cuisine et mangea. Il mangea dans les larmes, car ma tête souffrait trop de ce qu'il faisait. [...] Manger était le diable qui séparait mon corps de ma tête. (BF 175)

Ce n'est pas Amélie qui mange, c'est son corps qui l'a trahie, ce corps aliéné qui échappe désormais à tout contrôle. Physiquement, elle sort de l'anorexie mais elle ne s'identifie plus à son corps.

Au début du roman, Nothomb s'arrête sur l'étymologie du mot « maladie » (BF 25-26) qui d'après elle proviendrait de l'expression « mal à dire ».²² On peut voir dans

²¹Ibid., p. 46.

²²En réalité, *malade* provient du latin *male habitus* signifiant mal disposé, voir *Le petit Larousse grand format* (2003).

cette réflexion sur le psychosomatique la motivation de sa carrière d'écrivain : « si l'on réussissait à dire, on ne souffrirait plus » (BF 26). Au sortir de l'anorexie, Nothomb s'est presque immédiatement mise à l'écriture. Il faut croire que la rédaction des dizaines de livres l'aide à se réconcilier avec son corps. Toutefois, comme le remarque Jordan, les héroïnes de Nothomb ne sont jamais des femmes adultes en paix avec leur extérieur physique et leur sexualité.²³

Avec une écriture ^{change} imprégnée d'hyperboles, Nothomb nous raconte son enfance et adolescence marquées par des excès différents. Il s'agit surtout des excès alimentaires, émotionnels et comportementaux qu'elle a en grande partie gardés jusqu'à l'âge adulte et dont elle construit aujourd'hui son image médiatique.

Dans *Biographie de la faim*, sur une dizaine de pages seulement, l'écrivaine sert au lecteur un défilé des fantasmes liés à l'anorexie mentale dont elle a souffert comme adolescente. Dans ce récit autobiographique comme dans d'autres oeuvres, Nothomb se lance ^à à un exercice thérapeutique de verbalisation des fantômes. Son écriture semble en effet être concentrée sur les vingt premières années de sa vie ; comme si sa vie était divisée en deux parties hermétiques : rassemblement des sujets pendant l'enfance et l'adolescence, et leur mise en écrit par une écrivaine à plein temps.

Finalement, il est amusant de noter que, en accord avec la nature postmoderne de sa création littéraire, Nothomb procède dans *Biographie de la faim* à une sorte d'auto-publicité en se référant aux deux romans précédents de sa série autobiographique : « motifs racontés dans mon traité de métaphysique des tubes » (BF 31) et « le premier sabotage amoureux d'une longue série » (BF 61). Il ne manque que l'annonce d'une séquelle. ?

²³Jordan, Shirley (2004), Op. cit., p. 278.

Chapitre 6

Marie Darrieussecq : le roman de la métamorphose

Truismes, roman assez mince d'une écrivaine débutante, a constitué l'événement majeur de l'année littéraire 1996, *Le Monde* va jusqu'à l'appeler « le phénomène de 1996 ».¹ *Truismes* est en quelque sorte un rapport de la métamorphose progressive d'une jeune employée de parfumerie en truie que cette dernière raconte en rétrospective et à la première personne. L'histoire se passe en France dans un futur pas très lointain et fournit le cadre pour une critique sociale et politique féroce. Et ce qui est le plus troublant, c'est l'emballage de cette fable inquiétante dans un titre signifiant banalité.

6.1 Transformation ^{à contrôler} [hors de contrôle de l'héroïne] en truie

La métamorphose du caractère principal en truie constitue la ligne directrice du récit. Inspirée par Hervé Guibert², Darrieussecq suit cette transformation comme une maladie « de symptômes en symptômes, de rémissions en aggravations »³. En guise

¹Savigneau, Josyane « Une truie, des intellectuels qui s'interrogent et quelques polémiques... » *Le Monde*, 11 janvier 1997.

²Journaliste et écrivain français qui a décrit dans ses romans l'avancée du SIDA. Son oeuvre a fait l'objet de la thèse de Darrieussecq.

³Terrasse, Jean-Marc, Op. cit., p. 256.

d'explication de sa démarche, l'auteur précise encore :

Une maladie c'est une histoire. Et je me suis dit qu'il était très simple, au fond, de suivre la progression de cette « maladie de la truie » dans un corps de femme et que je pouvais très concrètement décrire des symptômes, la peau qui se transforme, les poils qui poussent ou le nez qui grandit.⁴

Le roman s'ouvre sur une citation de Knut Hamsun⁵ décrivant l'abattage d'un cochon :

Puis le couteau s'enfonce. Le valet lui donne deux petites poussées pour lui faire traverser la couenne, après quoi, c'est comme si la longue lame fondait en s'enfonçant jusqu'au manche à travers la graisse du cou.

D'abord le verrot ne se rend compte de rien, il reste allongé quelques secondes à réfléchir un peu. Si ! Il comprend alors qu'on le tue et hurle en cris étouffés jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus.⁶

S'instaure alors une atmosphère dérangeante qui est accentuée sur la première page du roman par l'introduction énigmatique de la narratrice. Celle-ci décrit les conditions difficiles dans lesquelles elle compose le récit et le lecteur est porté à croire que ce n'est pas une femme ordinaire qui lui parle. Même si l'espèce animale de la narratrice est mentionnée indirectement (« écriture de cochon », T 11), un lecteur non averti aurait des réticences à arriver à cette conclusion improbable. Les allusions à l'état présent de la narratrice se multiplient par la suite et prennent des formes plus concrètes. Le champ lexical du règne animal et plus particulièrement celui du cochon, déjà fourni par la citation initiale, traverse en filigrane tout le récit.

Tout au début de l'histoire, l'héroïne est embauchée par une parfumerie et son corps, qui devient le panneau publicitaire des produits de beauté qu'elle est censée vendre, prend pour elle une importance primordiale. Comme le précise le directeur de l'établissement, « l'essentiel est d'être toujours belle et soignée » (T 13). C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les premiers symptômes d'un changement corporel que la narratrice n'identifie que postérieurement. Elle remarque une légère prise de poids due à une faim constante. Elle s'en félicite pour le moment car son corps gagne ainsi « une élasticité merveilleuse » (T 12). Le grossissement profitable continue aux cuisses

⁴Ibid.

⁵Ecrivain norvégien qui a reçu en 1920 le Prix Nobel de littérature.

⁶Darrieussecq, Marie (1998) *Truismes*. Paris : Gallimard, en exergue. Désormais, les références à ce roman seront désignées directement dans le corps du texte par le sigle T suivi du numéro de la page.

« devenues roses et fermes, musclés et rondes » (T 14) et aux seins qui prennent « du galbé comme [l]es cuisses » (T 18) La narratrice est très contente de son corps, elle se trouve « incroyablement belle [...] appétissante » (T 15) et tout le monde admire sa beauté.

Toute rayonnante de bonheur, l'héroïne sent « commencer une nouvelle vie » (T 21). Sa menstruation s'arrête et une grossesse paraît apporter une explication plausible à sa faim de plus en plus obsédante. Après une fausse couche, le scénario se reproduit encore une fois, néanmoins, cette fois, la narratrice sent qu'elle perd ^{le} contrôle de son corps qui prend « un peu trop de poids » (T 26), elle observe même « presque des bourrelets » (T 26) et commence à se trouver « rougeaude » (T 27). En plus, à la différence de son entourage, elle ne se croit pas vraiment enceinte mais comme elle remarque, « être enceinte était le seul lien pour ainsi dire objectif et raisonnable entre tous ces symptômes » (T 28). Le basculement de la transformation vers le monstrueux et l'irréversible se trouve confirmé après l'avortement dans une clinique où l'on n'a jamais vu « un utérus aussi bizarrement formé » (T 31). Le cycle menstruel ne reprend plus.

L'héroïne grossit toujours et son teint devient de plus en plus rose. Apparaît alors le personnage fantastique d'un marabout africain⁷ qui l'invite chez lui. Un miroir magique révèle à la narratrice sa véritable identité qu'elle se refuse à croire et qu'elle ne communique pas au lecteur. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'elle se résout à avouer d'y avoir aperçu une « petite queue vissée en spirale sur [s]on derrière » (T 82).⁸ Beaucoup plus boulyersant que la constante prise de poids, un téton supplémentaire fait surface sur la poitrine de l'héroïne : « Le bleu se transformait petit à petit en téton. Petit à petit il se couvrait de ces sortes de granulés de la peau des mamelons, et une bosse assez marquée se formait à la surface, ça commençait même à pointer. » (T 44). Le cycle menstruel reprend mais ce n'est plus celui de la femme : « J'avais mes règles tous les quatre mois environ, précédés juste avant d'une courte période d'excitation sexuelle » (T 45).

Toutes les parties du corps sont bientôt touchées par la métamorphose : les cheveux « se hérissaient comme du crin et tombaient par poignées » (T 48), les yeux « semblaient

⁷En Afrique, un marabout désigne un « Musulman réputé pour ses pouvoirs magiques, un guérisseur. », définition tirée du dictionnaire *Le petit Larousse grand format* (2003).

⁸C'est à cette image que la couverture du livre fait référence, voir Figure 4.1.

plus petits et plus rapprochés qu'avant » (T 48), le nez « prenait un petit air porcine tout à fait désastreux » (T 48), les poils « venaient sur les jambes, et même sur le dos, de longs poils fins, translucides et solides » (T 49) et même la vulve « dépassait étrangement » (T 58). La narratrice se trouve alors forcée de constater l'ampleur du désastre :

La peau de mon dos était rouge, velue, et il y avait ces étranges taches grisâtres qui s'arrondissaient le long de l'échine. Mes cuisses si fermes et si bien galbées autrefois s'effondraient sous un amas de cellulite. Mon derrière était gros et 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. [...] Le téton au-dessus de mon sein droit s'était développé en une vraie mamelle, et il y avait trois autres taches sur le devant de mon corps, une au-dessus de mon sein gauche, et deux autres, bien parallèles, juste en dessous. (T 55)

La réflexion ci-dessus est précédée de l'un des moments décisifs de la métamorphose ; la narratrice se retrouve « à quatre pattes » (T 54). Finalement, après un effort considérable, elle réussit à se relever mais désormais elle éprouve « une douleur constante aux hanches » (T 55) et surtout « une certaine difficulté à [s]e tenir bien droite » (T 55). Maintenir la posture humaine pose de plus en plus de problèmes et lorsque l'héroïne succombe à ce qu'on pourrait nommer appel de la nature, elle est enfin apaisée :

Je suis tombée à quatre pattes. J'étais bien plantée dans le sol, ça tenait ferme sous moi, je n'avais plus mal nulle part ; c'était comme un intense repos dans le corps. (T 69)

Mal de que fait
Tout de même elle s'épuise encore à n'employer que ses deux jambes pour marcher et quand elle se retrouve à quatre pattes la fois suivante, elle est troublée par l'illusion de ne voir « que trois doigts » (T 81) à ses mains. Il y en a encore cinq, néanmoins ils ne sont plus comme avant : « le bout du [petit] doigt s'était comme atrophié en corne dure » (T 82).

Une nouvelle grossesse apporte comme une preuve finale de la métamorphose. La narratrice donne naissance à « six petites choses sanglantes » (T 91) ; des créatures à mi-chemin entre le père humain et la mère porcine qui ne vivront pas longtemps. La transformation en truie est alors bien inscrite dans l'information génétique de la narratrice et peut être reproduite.

Petit à petit, pour parler de son corps changeant, la narratrice passe du registre humain à celui évoquant le règne animal avec des expressions comme « échine » (T 81), « mamelle » (T 81), « pattes » (T 81), « jarrets » (T 81), « museau » (T 84). C'est à peu près à ce moment du récit que l'héroïne perd l'usage de la parole : « J'ai ouvert la bouche, mais je n'ai réussi qu'à pousser une sorte de grognement. » (T 83). De plus en plus consciente de son état, elle s'efforce de « retrouver figure humaine » (T 88).

La transformation physique s'accompagne d'un changement au niveau de tous les sens. Les yeux ne discernent parfois que « ombres noires et blanches » (T 71) ; la vue baisse au profit de l'odorat. L'héroïne ne sent plus, elle « flaire » (T 78) et elle est même capable de « renifler à cent mètres » (T 79). La narratrice développe également une sensibilité toute nouvelle, elle devient beaucoup plus attentive aux plantes et aux animaux et, à sa grande surprise, elle arrive à « distinguer le chant des rossignols » (T 68).

Les goûts et les habitudes se transforment. Les signes annonciateurs de la métamorphose abondent dans le récit à commencer par le réveil « dès le chant du coq » (T 20). Les goûts alimentaires sont en mutation, l'héroïne développe une prédilection pour les fruits et « légumes frais » (T 20) mais ne supporte plus le jambon. Atteinte d'un appétit « bestial » (T 33), elle se met à manger « des patates crues ; non épluchés » (T 32) et bientôt inclut des fleurs dans son régime (T 35). Une faim constante la pousse à passer des fleurs à l'herbe et aux marrons (T 50). L'héroïne a de plus en plus de difficultés avec « le pâté, et le saucisson et le salami » (T 51) et contracte des nausées à la vue des rillettes (T 51) et du « pécarri à l'ananas » (T 59). Finalement, elle passe complètement au régime alimentaire porcine qui la rend manifestement heureuse :

Alors j'ai commencé à manger. Il y avait des marrons et des glands. [...] Les glands surtout étaient délicieux, avec comme un petit goût de terres vierges. Ça croquait sous la dent et ensuite les fibres se défaisaient dans la salive, c'était coriace et rude, ça tenait bien au ventre. J'avais un intense goût d'eau et de terre dans la bouche, un goût de forêt ; de feuilles mortes. Il'y avait beaucoup de racines aussi, qui sentaient bon la réglisse, l'hamamélis et la gentiane, et dans la gorge c'était doux comme un dessert, ça faisait baver en longs fils sucrés. (T 69)

S'abandonnant aux rituels des cochons, l'héroïne trouve une sorte de paix intérieure :

Je me suis allongée dans la flaque et j'ai étiré les pattes, ça m'a fait un bien fou aux articulations. Ensuite je me suis roulée plusieurs fois dedans, c'était délicieux, ça faisait du frais sur ma peau irritée et ça détendait tous mes muscles, ça me massait le dos et les hanches. Je me suis à moitié assoupie. J'étais toute parfumée

à la boue et à l'humus [...]. (T 85)

L'héroïne fonctionne en quelque sorte comme un témoin [?] muet de sa propre métamorphose. Elle observe et constate les changements de son corps mais ne lutte pas vraiment contre eux, ne cherche pas vraiment une solution. Elle entreprend quelques actions isolées mais en vain. Elle profite de la facile accessibilité des produits de beauté, jadis sa motivation pour se faire embaucher à la parfumerie, et se sert de produits cosmétiques encore plus abondamment que d'habitude pour atténuer les symptômes. Néanmoins, même les crèmes les plus chères ne peuvent pas arrêter la transformation en cours : « Je subtilisais les crèmes conseillées par les magazines et je les étalais soigneusement sur ma peau, mais rien n'y faisait. [...] j'avais beau passer toutes les crèmes du monde sur mon troisième téton, rien n'y faisait, il ne voulait pas disparaître. » (T 46-47). De toute façon, la peau en mutation de la narratrice devient « allergique à tout » et « hypersensible » (T 46) ^{à tel point} autant que « les maquillages, les parfums » (T 46) sont maintenant proscrits.

Lorsque l'héroïne devient trop grosse à ses yeux, elle tente même de faire du sport en exécutant « des mouvements de gymnastique » (T 37) et en suivant « un cours d'aérobic » (T 37), hélas, sans effet. En « opération de dernière chance » (T 57), la narratrice s'adresse à une dermatologue qui, horrifiée, déclare n'avoir jamais vu « une peau dans cet état » (T 57). Enfin, lorsque la métamorphose est déjà très avancée, l'héroïne envisage d'aller consulter un médecin car elle s'explique tous les symptômes par « une tumeur [...] qui [lui] aurait à la fois paralysé l'arrière train, troublé la vue, et un peu dérangé le système digestif » (T 72). Découragée par le manque de moyens et par l'entretien avec le curé, elle y renonce.

La métamorphose en truie est plus ou moins accomplie dans les deux tiers du récit (T 90 environ), même si la narratrice n'emploie l'expression « truie » (T 122) que beaucoup plus tard. Par la suite, l'héroïne subit quelques rémissions qui sont toujours liées à un changement de perception de soi provoqué par une modification du comportement de son entourage. Lorsqu'elle se retrouve toute seule ou en compagnie d'un homme qui éprouve une sorte de considération pour elle, sa forme penche plutôt du côté humain. C'est ce qui arrive quand la narratrice habite dans un hôtel où elle se lie à un homme de ménage arabe. Il la laisse loger à l'hôtel sans payer et lui apporte à manger. Elle perd petit à petit ses traits porcins jusqu'à ce qu'elle se trouve « assez appétissante à nouveau » (T 89). La situation se reproduit plus tard, lorsque, enfermée dans un asile

psychiatrique abandonné, l'héroïne découvre des livres cachés qu'elle se met à lire. Le marabout africain essaie de la guérir encore une fois et c'est son attitude, plutôt que ses onguents magiques, qui a un effet favorable :

[...] ma queue en tire-bouchon s'atrophiait peu à peu [...] j'ai retrouvé l'usage de la parole [...] J'allais pour ainsi dire mieux, mes cheveux repoussaient, je pouvais presque marcher debout, j'avais à nouveau cinq doigts aux pattes de devant.
(T 112)

Enfin, la narratrice fait connaissance d'Yvan, un directeur haut placé. Au lieu des présentations habituelles, ce dernier « l'a reniflée sous le derrière » (T 116) en signe de complicité. Lui-même étant un loup-garou, Yvan explique que « ça allait et ça venait, un jour on était comme tout le monde, le lendemain on se retrouvait à braire ou à rugir mais qu'à force de volonté on pouvait se maintenir » (T 116). Yvan a réussi à limiter sa métamorphose aux nuits de pleine Lune et l'héroïne a tout de suite droit à un spectacle impressionnant :

Et puis Yvan s'est effondré à quatre pattes. Son dos s'est arqué. Ses vêtements ont craqués tout du long et de longs poils gris se sont hérissés à travers la déchirure, son corps s'est élargi et ça a craqué aussi aux épaules et aux manches. Le visage d'Yvan était tout déformé, long et anguleux, ça brillait de bave et de dents et ses cheveux avaient poussé jusqu'à recouvrir entièrement ses épaules, drus. (T 117)

Comme l'avoue Darrieussecq, cette scène est motivée par un désir d'écrire sa « propre scène de lycanthropie, c'est-à-dire de transformation d'un homme en loup ».⁹ La transformation instantanée et prévisible d'Yvan contraste avec la métamorphose douloureuse et pénible de l'héroïne illustrant ainsi l'opposition entre le monde masculin et féminin.

6.2 Nature(x) culture / le corps monstrueux

La protagoniste de *Truismes* évolue dans un monde oppressif régi par des valeurs patriarcales. Poussant à outrance cette société française du futur, Marie Darrieussecq explore la condition féminine. Bien que l'écrivaine affirme être féministe,¹⁰ elle ne s'engage pas dans une lutte acharnée pour les droits des femmes. Elle dresse plutôt un inventaire des discours d'oppression des femmes qu'elle exagère pour démontrer leur

⁹Terrasse, Jean-Marc, Op. cit. p. 257

¹⁰Bourcier, Jean-Pierre « Européenne, féministe et athée. » *La Tribune*, 13 novembre 1996

absurdité. Pour Shirley Jordan,¹¹ c'est cette accumulation des lieux communs de la discrimination des femmes qui est à l'origine du titre choisi par Darrieussecq.

Le corps féminin est au centre d'intérêt du roman étudié, tout comme il se trouve au centre des théories du féminisme. L'identité féminine de la narratrice est ici examinée à travers le rapport qu'elle entretient avec son physique. Darrieussecq met en scène quelques expériences majeures et pour la plupart saignantes de la vie d'une femme : menstruation, interruption de grossesse (T 30), avortement (T 91). Tout au long du récit, le corps changeant de la protagoniste offre un parfait exemple du corps abject tel que défini par Julia Kristeva,¹² ce corps qui déborde, qui saigne, qui échappe à tout contrôle.

La métamorphose de l'héroïne en truie s'accompagne d'une prise de poids constante, ce corps qui s'engraisse littéralement déborde des vêtements par lesquels on tente de le contenir. La blouse d'employée de parfumerie devient de plus en plus tendue, bientôt le « ventre déborderait [...] aux bretelles et au décolleté, la chair ressortait trop » (T 29) ; la narratrice trouve son derrière « moulé à craquer dans [s]a blouse » (T 34) qu'elle doit maintenant parfois « raccommoder » (T 34) ; le nouveau maillot de bain craque tout de suite (T 60). La menstruation devient « d'une ampleur exceptionnelle, un vrai raz de marée » (T 45). D'une manière incontrôlable, les poils commencent à pousser un peu partout sur ce corps qui vit sa propre vie, séparé de la volonté de la protagoniste impuissante.

Cette image du corps féminin s'inscrit dans la dichotomie traditionnelle culture-nature correspondant au monde masculin-féminin. Le corps monstrueux et sans forme renvoie directement à la nature et présente une menace pour la culture. Pour ne pas succomber, les hommes horrifiés par l'abject éprouvent un besoin de contrôler et civiliser le corps féminin. Ainsi la protagoniste ressent une grande honte des changements de son corps qui dévie de plus en plus de la catégorie codifiée du corps féminin idéal. Elle s'efforce de masquer les symptômes de la métamorphose, mais le nécessaire cosmétique de la femme idéale n'y suffit plus.

À cette métamorphose féminine en truie qui inspire la honte, Darrieussecq oppose

¹¹Jordan, Shirley (2002) « Saying the unsayable : identities in crisis in the early novels of Marie Darrieussecq. » dans *Women's writing in contemporary France : New writers, new literatures in the 1990s*. Manchester : Manchester University Press, p. 144.

¹²Voir Chapitre 3.2.

X

les hommes
mort-ils
fode
corp ?

la présence de
un corps masculin grossier

36
est-elle
autrice

une métamorphose masculine impressionnante en loup-garou qui symbolise la force, la virilité et même la beauté. Alors que la protagoniste dans son corps porcine suscite des sentiments de répugnance et de mépris, Yvan en loup-garou représente « l'incarnation de la beauté » (T 120). La mise en scène de la transformation d'Yvan qui survient à la fin de la première sortie commune est très spectaculaire et rappelle le fameux clip vidéo *Thriller* de Michael Jackson. La métamorphose en loup-garou révèle la puissance d'Yvan, c'est lui qui influence le monde et non pas l'inverse :

La Lune a pâli. Toutes les ruines autour de nous se sont pour ainsi dire immobilisées et l'eau s'est arrêtée de couler. Yvan a hurlé de nouveau. Mon sang s'est figé dans mes veines, j'étais incapable de bouger. [...] J'entendais le monde s'arrêter de vivre sous le hurlement d'Yvan [...]. (T 118)

Yvan-loup-garou effrayant inspire le respect, tandis que la narratrice-truie dédaignée de tous n'est que « le cochon privé d'Yvan comme d'autres ont un pékinois ou un boa » (T 134). Les nuits de pleine Lune, c'est Yvan qui égorge des hommes pour se nourrir de leur sang alors que la protagoniste échappe plusieurs fois à l'abattoir en tant que cochon pour servir de nourriture. Et si Yvan meurt à la fin, c'est encore à cause de la « fichue émotivité » (T 135) de l'héroïne.

En plus, la métamorphose au masculin est parfaitement prévisible et contrôlable, Yvan a réussi à « adapter [s]on propre rythme aux fluctuations de la Lune » (T 121) puisqu'il a « ça dans le sang » (T 121). Il tente d'expliquer les principes de la métamorphose contrôlée à la narratrice, tout étant surtout question d'une « grande volonté » (T 121), mais elle n'y arrive pas très bien. Yvan attribue cet échec à la constitution différente des « femelles » (T 121) chez lesquelles le « rythme hormonal brouill[e] le jeu » (T 121). Alors, à la différence de l'homme la femme est incapable d'exercer sa volonté, elle est régie par son émotivité et par son niveaux hormonal qui change sans cesse.

Ainsi, l'intrigue de *Truismes* se déploie dans un monde de lieux communs peuplé d'hommes dominants et de femmes subjuguées.

6.3 Quête identitaire

Truismes constitue en effet le récit de la recherche de soi. En rétrospective, la narratrice raconte comment, d'une femme essentiellement définie par son entourage masculin, elle est devenue truie et écrivaine.

Au début de l'histoire, la protagoniste de *Truismes* souffre d'une crise d'identité face à une société très postmoderne. Sans emploi, elle passe des entretiens sans succès jusqu'à ce qu'elle soit embauchée à mi-temps par la parfumerie pour s'être laissée harceler par le directeur. Mais dans la réalité de son emploi à mi-temps, elle travaille du matin au soir, parfois aussi le week-end, et ne gagne « qu'un tiers-temps » (T 28), victime de l'exploitation sexuelle dans une parfumerie qui fonctionne comme un club érotique.

L'héroïne semble n'avoir aucune dignité, elle s'efforce toujours d'obéir à celui qu'elle perçoit comme son supérieur masculin, que ce soit son conjoint, le directeur de la parfumerie ou un client. Elle est incapable d'estimer par elle-même sa valeur personnelle, elle se voit constamment par le regard des hommes et mesure son extérieur par le désir masculin. De plus, il n'est jamais question d'autres qualités que de corporelles. Lorsque la narratrice émet un jugement sur son corps, elle ajoute toujours qu'elle l'a acquis par l'oeil d'un autre, comme par exemple quand elle se trouve « si belle, si jeune, si saine comme ils disaient tous » (T 21). Obsédée par les produits de beauté, elle est hantée par le besoin d'être désirable pour les hommes. Ainsi elle constate fièrement que « les hommes s'étaient tous mis à [la] trouver d'une élasticité merveilleuse » (T 12). Et c'est ce besoin qui paraît être son seul but dans la vie.

La protagoniste a l'habitude de s'observer dans la glace, les scènes de miroir apparaissent fréquemment surtout dans les deux premiers tiers du récit. L'expression « glace » peut être trouvée sur les pages 16, 24, 26, 31, 43, 55, 88 et 90; l'expression « miroir » apparaît aux pages 13, 15, 38, 48 et 55 et lorsque la narratrice se retrouve dans la rue, elle se regarde « dans les vitrines » (T 77). Ces scènes jalonnent la métamorphose de la narratrice en truie, qui à chaque fois livre un compte-rendu des changements corporels survenus. Or, comme mentionné plus haut, elle ne se regarde pas par ses propres yeux, elle se voit par les yeux des autres (hommes) et mesure l'effet qu'elle produit sur eux. Elle se concentre d'abord sur « sa splendeur ancienne » (T 55) - sa peau et sa figure, et ce n'est qu'après qu'elle remarque des tétons supplémentaires

Postmoderne
c'est-à-dire
et le narcissisme
au féminin ?
et l'hybridation de chose dans
les ambiances ?
(le texte = complot-
négotia)

l'humaine
de son
dans cette
"un quité"
narratrice
dans le
histoire

les femmes
sont-elles
que les
hommes
ne sont pas
l'humaine
humaine
sont-elles
d'elles
de l'histoire
l'écriture
ne veut
parce que
discussions
complète ?

qui devraient pourtant l'inquiéter beaucoup plus. À mesure que son corps s'éloigne du moule traditionnel de la femme parfaite, la narratrice, qui est de moins en moins désirable, perd les faveurs des hommes et par là son seul repère dans la vie.

Paradoxalement, il semble que la narratrice se sente mieux chaque fois qu'elle succombe à son identité nouvelle. N'ayant plus besoin de s'efforcer de plaire aux hommes, elle laisse ressortir ses désirs naissants ce qui lui apporte de courts moments de bonheur. Par exemple, elle prend plaisir à manger des fleurs (T 35), découvre d'autres goûts et senteurs de la nature (T 50) et lorsqu'elle se met à quatre pattes, elle éprouve « un intense repos dans le corps » (T 69), délivrée enfin de l'oppression masculine. Dès le début de sa métamorphose, l'héroïne est poursuivie par des cauchemars d'abattement. C'est au moment qu'elle s'endort dehors par terre pour la première fois qu'elle est relevée de cette hantise :

Je ne rêvais plus de sang. Je rêvais de fougères et de terre humide. Mon corps me tenait chaud. J'étais bien. (T 81)

La métamorphose corporelle est ainsi accompagnée d'une transformation psychologique de la narratrice. En perdant son extérieur de femme idéale, elle développe une vie intellectuelle de plus en plus riche. Elle se livre à des réflexions sur le statut de la femme dans la société et essaie même d'analyser pourquoi elle a échoué dans ses relations avec les hommes. Tout au début du récit elle s'efforçait d'être une femme parfaite - c'est à dire être belle et soignée, avoir une vie professionnelle bien rémunérée, une vie sexuelle comblée et de plus être une bonne ménagère. Or, cet objectif s'est avéré trop difficile à atteindre pour elle et elle en conclut que

[...] le mieux pour les jeunes filles de maintenant [...] c'est de trouver un bon mari, qui ne boit pas, parce que la vie est dure et une femme ça ne travaille pas comme un homme, et puis ce n'est pas les hommes qui vont s'occuper d'enfants. (T 63)

Elle sombre alors dans les lieux communs des rôles traditionnels des deux genres en affirmant que « une vraie femme » (T 70) est celle « qui sache s'occuper » (T 71) de son mari. L'héroïne de *Truismes* semble lutter le combat déjà gagné par le mouvement féministe dans les années 70 du XX^e siècle.

Truismes peut être considéré comme un roman d'initiation. Il raconte la transformation d'un objet femelle opprimé par la société en femme consciente quoique voilée dans un corps de truie. Au fur et à mesure du récit, la narratrice cherche sa place sur la Terre et finalement la découvre à l'écart des structures patriarcales établies. La

métamorphose en truie constitue alors une sorte de défense contre le monde hostile. La narratrice de *Truismes* incarne ce que Shirley Jordan appelle « la femme errante »,¹³ une femme à la recherche de soi, hors des normes établies.

6.4 Transformations de la société française

Premier roman d'une jeune écrivaine, *Truismes* apporte une critique féroce de la société, reflétant l'environnement social et politique français des années 90. Comme on l'a déjà vu plus haut, dans l'univers du roman les femmes sont réduites presque à l'esclavage et exploitées par les hommes. Trouver un emploi s'avère presque impossible, « les seuls métiers publics accessibles aux femmes » (T 93) étant « assistante privée ou accompagnatrice de travels » (T 93). Face à la société hostile, l'héroïne se trouve privée même du soutien familial. L'unique famille du roman est une famille disloquée ne comprenant qu'une mère méchante qui se soucie seulement de son bien-être. En effet, la relation émotionnelle la plus chère que la narratrice développe s'adresse aux animaux (T 56). Le cochon d'Inde n'impose pas de contraintes et apporte à l'héroïne le réconfort qu'elle n'a pas réussi à trouver chez les humains.

Le régime mis en scène par Darrieussecq montre toutes les caractéristiques d'un régime totalitaire type. En conséquence d'une situation sociale difficile, un certain « Edgar je ne sais quoi » (T 90) gagne les élections et entreprend une « grande campagne sanitaire » (T 100). L'oppression ne touche pas seulement les femmes mais également les gens de couleur et les handicapés mentaux. Déjà au début du récit, la narratrice constate que « un nègre c'était délicat » (T 42) et la situation empire plus tard. Le marabout africain entreprend lui-même une métamorphose pour s'assimiler à la population majoritaire (T 79) ; les Noirs et les Arabes disparaissent mystérieusement des lieux publics (T 90 et 114) ; l'asile psychiatrique est « nettoyé » (T 99) ; la présence des gendarmes est très forte.

Les années 90 constituent une période charnière marquée par le tournant du siècle et du millénaire. Le roman étudié est publié à la veille de ce tournant symbolique qui est imprégné des sentiments d'insécurité et d'anxiété face à la dislocation de la famille et du réseau social favorisant la montée du Front National en France. Ainsi Edgar

¹³ « wandering woman », voir Jordan, Shirley (2004), Op. cit., p. 46.

représente un Jean-Marie Le Pen poussé à l'extrême au pouvoir.

Truismes est un récit violent dans lequel l'auteure exprime sa rage envers la société.¹⁴ Dans ce premier roman, qui demeure son texte le plus controversé et le plus publié, Darrieussecq satisfait un désir ardent de critiquer les abus et les stéréotypes liés aux tensions sociales, à l'inégalité des genres, à l'oppression patriarcale. Il faut cependant noter qu'elle n'a pas poursuivi par la suite l'interrogation féministe lancée dans ce premier roman courageux. Bien au contraire, quelques uns de ses romans suivants constituent des oeuvres d'autofiction où elle met en relief son expérience de femme au foyer et de mère¹⁵.

¹⁴Jordan, Shirley (2004), Op. cit., p. 77 et Note 10, p. 107 pour les propos de Darrieussecq.

¹⁵Voir par exemple Darrieussecq, Marie (2002) *Le Bébé*. Paris : POL ou Darrieussecq, Marie (2005) *Le Pays*. Paris : POL.

Chapitre 7

Le corps féminin en métamorphose en tant que personnage principal

Biographie de la faim et *Truismes*, romans étudiés dans les chapitres précédents, mettent en scène un personnage féminin confronté à une métamorphose de son corps. Dans ce dernier chapitre, on va essayer de dégager les lieux de rencontre de ces deux oeuvres dans une double perspective - celle de la spécificité de l'écriture féminine et celle de l'importance du corps féminin.

Un troisième roman paru en 2001, écrit par une femme et relatant l'histoire d'une femme - *Rosie Carpe*¹ de Marie NDiaye - va servir d'appui supplémentaire à la présente étude. *Rosie Carpe* est un roman bien plus épais que les livres minces de Darrieussecq et Nothomb. Les personnages de NDiaye y évoluent dans un univers fictionnel beaucoup plus dense, à la limite du réel et du fantastique. *Rosie Carpe* a été choisi seulement pour compléter l'étude car ce roman n'est pas régi par le corps comme les deux autres. Il est néanmoins possible d'y trouver des points communs et des motifs qui renforcent les conclusions tirées de l'étude des deux oeuvres précédentes.

¹NDiaye, Marie (2001) *Rosie Carpe*. Paris : Éditions de Minuit. Les références à ce roman seront désignées directement dans le corps du texte par le sigle RC suivi du numéro de la page.

7.1 Rosie à la vaine quête d'une famille

Rosie Carpe raconte le parcours épique de l'héroïne éponyme à la vaine recherche d'une famille fonctionnelle. Au début du récit, Rosie Carpe débarque en Guadeloupe avec son fils Titi, âgé de six ans, pour rejoindre son frère Lazare et ses parents qui l'ont délaissée en France cinq ans auparavant. Espérant commencer une nouvelle vie, elle arrive enceinte d'un inconnu et cette grossesse « immaculée » va encadrer sa quête. À la fin, elle avorte le bébé tout comme avortent ses rêves de famille. L'histoire est racontée par un narrateur extra-diégétique sur le mode du conte avec quelques mystères, éléments fantastiques et Rosie qui déclare : « je n'ai pas d'argent et je suis seule au monde » (RC 19). 2

Et pourtant, l'arrivée de Rosie en terre nouvelle s'annonce bien - un nouvel enfant grandit en elle, elle fait des projets pour elle et Titi et c'est son frère au nom prometteur² qui doit venir la chercher. Toutefois, comme le remarque Jordan,³ NDiaye trahit sur le coup cet espoir d'un ^{Accompagnement} nouveau début en entamant la toute première phrase du roman par un « mais » : « Mais elle n'avait cessé de croire que son frère Lazare serait là pour les voir arriver, elle et Titi [...] » (RC 9). Cette première phrase résume également les fausses espérances que Rosie porte sur son frère aîné qui, inévitablement, va les décevoir une nouvelle fois. Non seulement il ne se présente pas à l'aéroport après une séparation de cinq ans, laissant Rosie et Titi aux mains d'un étranger, il reste absent aussi dans les jours suivants. Cet étranger, un jeune homme exemplaire prénommé Lagrand, amène les nouveaux venus à la maison de Lagrand chez une famille dont l'existence Rosie ignore. Mal dit

Le lecteur assiste alors à une récapitulation de la vie de Rosie à partir de son enfance jusqu'à son arrivée sur l'île tropique. Le parcours de Rosie se déroule sous le signe d'un effacement continu. Rosie ne garde que des souvenirs épars de son enfance, qui, de plus, divergent de ceux de son frère. L'héroïne sombre de plus en plus dans l'incompréhension du monde qui l'entoure et ses proches se détachent d'elle : d'abord ses parents lorsqu'elle échoue à ses études, puis son frère. Rosie est le témoin muet de l'éparpillement de son être, elle diminue de la même façon que son prénom qui de Rose-Marie est devenu Rosie. Notant encore une fois l'importance des noms chez NDiaye, 3

²Selon la tradition évangélique, Lazare a été ressuscité par Jésus, voir *Le petit Larousse grand format* (2003).

³Jordan, Shirley (2004), Op. cit., p. 175.

Jordan rappelle l'importance du nom de famille de Rosie - la carpe évoque l'image d'un poisson difforme, d'apparence débile avec sa bouche ouverte.⁴ Ainsi, la protagoniste du roman inspire la sympathie comme le dégoût ; un être malchanceux mais indolent et inanimé d'une manière dérangeante. En parallèle à la désintégration du personnage de Rosie s'efface aussi sa voix narrative qui passe du côté de Lagrand à la moitié exacte du livre (RC 173)⁵.

Mal
du?

Tout comme l'héroïne de *Truismes*, Rosie se définit par le regard des autres dont elle a besoin pour solidifier les bases de son existence. Son être se dissout dès qu'elle ne sent aucune attention de la part de son entourage. Ainsi, elle « manqu[e] se dissoudre dans l'effacement permanent » (RC 72) en perdant trace de Lazare pour la première fois juste après l'échec de ses études et ne regagne confiance que lorsque Max, le sous-gérant de l'hôtel de banlieue où elle commence à travailler, s'intéresse à elle. Bien qu'il ne cherche chez elle que du plaisir sexuel facilement accessible, elle sait désormais que « Rosie Carpe était aimable et désirable » (RC 72). Elle comprend leur relation inversement, c'est elle qui est redevable à Max de cette intimité, cette affection physique qu'elle n'a jamais connue auparavant.

7.2 Prépondérance des personnages féminins

Le récit des trois romans sous étude est élaboré autour d'un personnage féminin qui sert dans un même temps d'instance narrative. Une femme est le personnage principal le plus fréquent également dans les autres écrits de Darrieussecq, Nothomb et NDiaye. De plus, il en est ainsi dans la majorité de l'oeuvre d'autres écrivaines contemporaines, comme le remarque Sarrey-Strack dans son étude « des cinq Maries ».⁶ Par là, les écrivaines essaient d'inscrire la femme dans le contexte social, de définir la place et le rôle de la femme dans le monde d'aujourd'hui. Les trois romans offrent trois modèles de l'entourage du personnage principal : une femme entourée de sa famille mais bien individualiste dans *Biographie de la faim*, une femme qui se définit par l'appartenance à sa famille pourtant déficiente dans *Rosie Carpe* et enfin une femme délaissée par sa famille et dépourvue de réseau social dans *Truismes*.

2

⁴Ibid., p. 176.

⁵La première partie du livre commence sur la page 7 et le livre est clos sur la page 339, ce qui fait de la page 173 effectivement le milieu exact.

⁶Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., p. 87.

le paralyse
le l'immigré,
ou de l'oppression
les enfants testaments

Le coup, l'oppression masculine
n' fonctionne pas

L'ensemble des personnages de *Rosie Carpe* est déterminé par leur appartenance à une famille. Le récit évolue autour d'une femme qui est aussi fille et mère. Son entourage est peuplé de femmes comme d'hommes, les hommes étant néanmoins dans la plupart les plus faibles. Comme l'observe Sarrey-Strack, l'univers diégétique de NDiaye rend justice « à la formule sartrienne selon laquelle il n'y a pas de bon père »⁷. Le père Carpe est un personnage effacé et faible sous l'emprise de sa femme, il meurt après avoir précocement vieilli à l'opposé de sa femme qui ne cesse de rajeunir. Lazare, frère et père constamment absent, qui a toujours été maigre et voûté, devient « affolé et vieilli, perdu, ne sachant que faire » (RC 178). Le seul personnage masculin en apparence fort, Lagrand, n'arrive pas à fonder une famille qu'il désire tant, et devenir père. Dans *Rosie Carpe*, le complexe du mauvais père s'étend pour la première fois aussi sur le personnage de la mère. Dans les oeuvres précédentes de NDiaye, « la mère est l'axe central autour duquel s'articule le noyau familial »⁸ et le personnage de la mère est toujours envisagé dans une perspective positive, à l'exception ~~près~~ d'Isabelle, mère ambitieuse de *La Sorcière*,⁹ qui étouffe et détruit son fils. Or ni Rosie, ni sa mère ne sont de bonnes mères. Surtout pour la mère Carpe, la maternité ne représente qu'un « attribut social statutaire »,¹⁰ elle considère ses enfants uniquement sur des bases matérielles. Ainsi, elle mesure la somme exacte qu'elle investit dans ses enfants pour leurs études et se détache d'eux lorsqu'ils échouent car l'investissement n'est plus rentable.¹¹ À leur place, elle enfante une fille de remplacement qu'elle appelle du même nom que l'aînée. L'exploitant sexuellement (RC 338), elle réussit enfin à tirer profit de l'un de ses enfants. Rosie souffre de l'indifférence totale que lui vouent ses parents, elle désire être entourée d'une famille soigneuse. Après la naissance de Titi, son fils imprévu, elle s'efforce d'être une bonne mère pour lui mais elle ne peut échapper au modèle familial dysfonctionnel dont elle a hérité. Elle sombre dans l'alcoolisme et l'indifférence, et finit par haïr son fils¹² qui est finalement élevé surtout par ses grands-parents. Dans son oeuvre, NDiaye prête beaucoup d'attention au sort des enfants qui

⁷Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., p. 92.

⁸Ibid., p. 100.

⁹NDiaye, Marie (2000) *La Sorcière*. Paris : Éditions de Minuit.

¹⁰Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., p. 93.

¹¹Face à l'échec des études de leurs enfants, les parents se comportent en « patrons mal servis » (RC 62).

¹²« Elle avait déposé sur le dos maigre du garçon toute l'affreuse faiblesse de sa propre vie, puis elle avait poussé le garçon loin d'elle et s'était enfuie. » (RC 286)

sont présentés en « victimes du monde adulte ». ¹³ D'ailleurs, Titi est le chaînon suivant dans la lignée des mauvais parents. Même s'il réussit à fonder une famille fonctionnelle sur le plan matériel, il n'en est pas autant sur le plan affectif et il prend un plaisir pervers à emprisonner sa mère. ¹⁴

La narratrice de *Truismes* gagne péniblement sa vie comme employée de parfumerie. Sans frère ni soeur, ne se souvenant plus de son père, elle vit avec son ami qui finit par la maltraiter. En aucun cas, elle ne peut compter sur le soutien de sa mère, le seul membre de la famille qui lui reste. La mère de l'héroïne est décrite comme un être méchant, guidé par ses propres intérêts. En effet, elle garde en silence son gain au Loto, de peur que la narratrice « vienne [...] faire le parasite » (T 47). Bien plus tard, après avoir reconnu sa fille devenue truie au bras du riche et célèbre Yvan, elle intervient dans une émission télévisée (T 131) et, sous le prétexte de vouloir revoir sa fille perdue, elle espère faire du profit grâce à la nouvelle situation de sa fille. Et finalement, c'est la chasse initiée par les détectives de l'émission qui coupe court à l'idylle sanglante du loup-garou et de la truie. Dans le dernier épisode du roman, la narratrice entreprend une tentative ultime de réconciliation avec sa mère. Voyant qu'elle ne viendrait qu'encombrer la riche fermière que sa mère est devenue entre-temps, elle s'enfouit dans la porcherie de la ferme. Plutôt que se faire abattre par elle, l'héroïne tue sa mère et son compagnon le directeur de parfumerie à coup ⁵de revolver (T 147). Ce meurtre lui permet de saffranchir sur un double plan. Accomplissant le matricide, elle remplit la condition nécessaire définie par Kristeva ¹⁵ pour passer d'un simple objet au sujet féminin conscient. Le directeur de parfumerie quant à lui symbolise le monde oppressif qui entoure la narratrice et qui est peuplé presque uniquement d'hommes qui ne l'avaient traitée avec aucun respect et l'avaient exploitée.

La protagoniste de *Biographie de la faim* est la seule à être entourée d'une famille fonctionnelle. Or, comme dans *Rosie Carpe*, l'élément masculin se trouve effacé. L'univers de l'héroïne est dominé par les femmes - sa soeur, sa mère, sa gouvernante, la fille au pair, les camarades-filles à l'école. Elle a un frère qu'elle ignore n'ayant d'yeux que pour sa soeur. Le père bien aimé se trouve sous le « pouvoir nutritionnel » (BF 30) de

¹³Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., p. 97.

¹⁴Titi défend à sa mère de sortir de la maison et il instaure une règle très bizarre : « Personne ne s'approche de Maman. » (RC 328).

¹⁵« Le matricide est notre nécessité vitale. » dans Kristeva, Julia (1987) *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard , p. 38.

La encore, on est dans
d'oppression sociale

sa femme. Cet univers féminin constitue pour la narratrice un ancre dans le monde, le seul port immuable. Déplacée fréquemment avec les missions diplomatiques de son père, si elle souffre au début de perdre les gens auxquels elle s'est attachée, elle s'y résigne ensuite : « Les déplacements ne m'affectaient plus : l'anorexie était transportable. » (BF 173).

Les trois romans étudiés sont construits autour d'un sujet féminin en quête d'identité. Ce qui a déjà été proposé pour l'héroïne de *Truismes* dans le chapitre précédent est très bien valable pour les trois protagonistes - ces trois femmes renvoient à ce que Jordan appelle « la femme errante »¹⁶, Nothomb peut-être moins par le personnage de son roman que par elle-même. En effet, à la fin du roman, Nothomb survole la période de sa vie dans laquelle elle est devenue écrivaine après avoir désespérément cherché à quel pays elle appartenait¹⁷. La quête d'identité dans *Truismes* et *Biographie de la faim* est alors une quête aboutie, les deux femmes errantes trouvent leur place à l'écart des normes établies - l'une écrivaine-truie grattant ses livres péniblement dans la forêt et l'autre graphomane excentrique écrivant chaque jour à partir de quatre heures du matin. La quête de Rosie, par contre, est vouée à l'échec. Souffrant du désintérêt de ses parents et de l'absence de Lazare, ne voyant pas Lagrand devenu amoureux d'elle, Rosie se dissout dans une incompréhension totale. Elle en arrive jusqu'à vouloir se débarrasser de Titi, preuve vivante de sa déroute, et se débarrasse littéralement de l'enfant qu'elle attend dans la scène culminante de l'avortement (RC 311). Le cheminement de Rosie fait penser au vagabondage postmoderne de Mona dans le film d'Agnès Varda *Sans toit ni loi*, sorti en 1985. Après avoir délibérément quitté sa vie rangée de secrétaire, Mona erre dans le Midi à la recherche de sa place en dehors de la société. Au fur et à mesure des rapports sexuels fortuits, des excès d'alcool et de la drogue, Mona s'assouvit dans l'indifférence et finalement tombe dans un fossé où elle meurt de froid.

¹⁶« wandering woman », Jordan, Shirley (2004), Op. cit., p. 46.

¹⁷Quoique belge, elle n'arrive dans le pays de ses aïeux qu'à l'âge de dix-sept ans pour constater : « De tous les pays où j'ai vécu, la Belgique est celui que j'ai le moins compris » (BF 179). Elle s'y installe définitivement à l'âge de vingt-deux ans.

7.3 Le corps en métamorphose comme baromètre d'émotions

Biographie de la faim et *Truismes* sont des romans de la métamorphose bâtis autour des changements du corps et écrits à la façon d'un journal de bord. Si l'héroïne de *Truismes* fait immédiatement penser à Gregor Samsa, Nothomb ne manque d'inclure une référence explicite à Kafka à son réseau intertextuel (BF 176). La vie des deux protagonistes est définie par le fonctionnement physiologique de leur corps ; toutes les deux manifestent des goûts alimentaires bizarres ; toutes les deux s'efforcent, avec plus ou moins de succès, de mettre un terme aux changements corporels inopportunément survenus.

Le récit de *Rosie Carpe* est, quant à lui, encadré d'une métamorphose bien plus discrète. La grossesse de Rosie se fait ressentir par « l'envie de vomir » (RC 12), par « le ventre à peine bombé [qui] la tirait en avant » (RC 42) et aboutit à la scène sanglante de l'avortement dans la voiture de Lagrand au milieu de la forêt. Il y a également une autre métamorphose, celle qui va avec l'effacement progressif du personnage de Rosie. Paradoxalement, la dissolution de Rosie s'accompagne d'une prise de poids. À Paris, à peine entrée dans le monde des adultes, elle est déjà « solidement charpentée [...], grande, les os lourds, la chair ferme et plaine » (RC 55). En Guadeloupe, quelques sept années plus tard, elle devient « femme au volume importun » (RC 43) mais en même temps « pâle et vieillie » (RC 43), comme si la vie s'échappait d'elle. Et finalement, après presque vingt ans, Lagrand constate qu'elle « avait [encore] beaucoup grossi » (RC 327) devenant une masse difforme qui a perdu jusqu'au dernier signe de vitalité, comme si elle s'était vidée de tout son sang le jour de l'avortement :

Elle avait les cheveux très longs et presque entièrement gris, le visage plein, à peine ridé, de la même teinte que les cheveux - mais comment, se demanda Lagrand, pouvait-elle avoir la peau aussi grise. [...] Rosie portait des vêtements sans forme, bleus, et sa chevelure elle-même était sans forme, longue parce qu'elle se trouvait avoir poussé ainsi. (RC 327)

Par son grand corps et son choix de vêtements, Rosie Carpe s'inscrit parfaitement dans la galerie des personnages de NDiaye. Suivant l'analyse de Sarrey-Strack¹⁸, la beauté dans l'univers diégétique de NDiaye va toujours de pair avec la minceur et un

¹⁸Cf. Sarrey-Strack, Colette, Op. cit., pp. 107-109.

bon goût vestimentaire et s'associe souvent à un effort de se faire plus riche ou plus jeune. Dans *Rosie Carpe*, ce personnage-type est incarné par la mère Carpe, « jeune, blonde, chevelue » avec une « longue figure mince et brune » (RC 336), même lorsqu'elle doit avoir plus de soixante ans, dans un mouvement perpétuel de rajeunissement. Rosie, par contre, est une sorte d'anti-héros, niant toute possibilité de beauté féminine par « des vêtements larges et discrets », des cheveux « peu fournis » (RC 56) sans couleur précise.

Dans ^{le} Chapitre 6, on a vu l'importance des scènes de miroir dans l'^{la progression}avancement de la métamorphose de la narratrice de *Truismes*. La protagoniste de *Biographie de la faim* se contemple dans la glace pour s'assurer de son succès d'avoir empêché la métamorphose de la puberté : « Cela valait la peine, alors, de s'observer dans le miroir : j'étais un squelette au ventre hypertrophié » (BF 174). La confrontation du miroir occupe une place primordiale dans l'édification de l'image du corps.¹⁹ Cette image se prête ensuite à des interprétations diverses, très souvent abusives. L'héroïne-truie refuse au départ de voir les signes alarmants de la métamorphose ; la narratrice anorexique se réjouit d'un corps squelettique. Rosie, un peu comme la protagoniste de *Truismes*, a du mal à se reconnaître dans le miroir - face à une vitrine, elle « plong[e] ses yeux dans les yeux étonnés de son image et [se perd] ainsi » (RC 56). En effet, l'image de Rosie est déjà en voie de disparition.

Il y a très peu de portraits psychologiques dans les romans étudiés, les personnages sont le plus souvent caractérisés par leur aspect physique. Le corps est porteur de sens et devient un signe textuel important. La protagoniste de *Biographie de la faim* s'efforce de garder l'unité primordiale entre le corps et l'esprit, *Truismes* prend la forme d'un journal minutieux témoignant des sensations corporelles, et l'approche des personnages dans *Rosie Carpe* se fait sur le mode de physiognomonie.

Comment ça ?

Surtout dans *Truismes* et *Rosie Carpe*, les écrivaines développent des motifs tabouïsés associés au cors féminin. Darrieussecq décrit avec réalisme le cycle menstruel de son héroïne. Le corps de la narratrice-truie, qui devient le site d'un désir sexuel intense, traverse les changements de plusieurs grossesses et avortements. Darrieussecq et NDiaye dressent deux scènes d'avortement ensanglantées (T 30-31 et RC 311-312). Dans l'abjection de ce spectacle, Lazare, le représentant de la virilité déchu, « n[']aurait touché [sa soeur] pour rien au monde » (RC 312).

¹⁹Voir à ce sujet Blood, Sylvia K., Op. cit..

Chapitre 8

Conclusion

Chacun des trois romans étudiés dans la présente étude s'inscrit de façon particulière dans le monde postmoderne. *Biographie de la faim*, comme le reste de l'oeuvre d'Amélie Nothomb, par son caractère à rédaction rapide et consommation instantanée. *Truismes* et *Rosie Carpe* par un questionnement plus sérieux du dysfonctionnement du monde contemporain qui reflète les mutations de la société française. Face à la perte des repères associée au tournant du millénaire, Marie Darrieussecq et Marie NDiaye dressent le portrait d'une famille fragmentée qui n'est d'aucun réconfort à l'individu. De plus, cette famille dysfonctionnelle se construit autour des femmes, un modèle familial qui permet aux écrivaines de remettre en question la tradition du patriarcat.

Ébranler le patriarcat, c'est aussi ce qu'ose NDiaye en peuplant son roman de références bibliques reprises sur le mode de l'ironie. Ainsi Lazare confirme l'échec de Rosie, l'Immaculée Conception se trouve compromise par l'alcoolisme de l'héroïne, ses trois grossesses s'opposent à la virginité de son prénom initial et enfin Dieu ne veut pas prendre l'agneau Titi que Rosie lui sacrifie. À la différence de NDiaye, qui est avec *Rosie Carpe* déjà bien établie dans le champ littéraire, Darrieussecq et Nothomb s'efforcent de produire un intertexte riche et conservateur, la première pour appuyer son entrée en littérature et la seconde pour montrer la richesse de ses lectures.

Le cheminement des trois sujets féminins prend la forme d'une quête d'identité. L'expérience traumatique sous-jacente peut comprendre l'insécurité vis-à-vis les manifestations de leur propre corps de femmes, une crise de l'identité face à une société hostile ou encore un passé dévastateur qui vient hanter le présent. Contrairement aux

romans étudiés de Darrieussecq et NDiaye, *Biographie de la faim* est une oeuvre ouvertement autobiographique. Tandis que les deux premières écrivaines vivent une vie de famille rangée, Nothomb incarne la femme errante. L'héroïne de *Truismes* fait face à l'oppression patriarcale et s'interroge sur la place de la femme dans la société, NDiaye dans *Rosie Carpe* procède à une déconstruction du patriarcat, alors que Nothomb, dans l'ensemble de l'oeuvre, ne s'aventure jamais trop au-delà de l'adolescence et sa contribution au discours féministe se trouve alors fortement limitée. Comme ses héroïnes, Nothomb n'aurait toujours pas assumé le corps de femme mature, restant figée dans une interprétation adolescente du monde¹.

Étant écrits par des femmes, les trois romans s'interrogent sur la construction de l'identité féminine. Les écrivaines thématisent les événements clés de la vie d'une femme : puberté, menstruation, grossesse, avortement, vieillissement. C'est dans le passage au corps adulte que Nothomb voit l'origine de la séparation entre le corps et l'esprit. Elle vit la naissance de la femme en elle comme une expérience de la perte et s'y oppose en fermant son corps. Dans le dégoût du corps féminin mature, l'anorexie constitue un moyen de lutter contre l'abjection. Le corps abject est abondamment dépeint chez Darrieussecq et NDiaye. Les corps de la femme-truie et de Rosie Carpe traversent des transformations qui font dépasser les frontières d'un corps féminin idéalisé, la première prend des formes porcines et la deuxième devient énorme. Dans le processus de constitution du sujet féminin, il est également nécessaire de s'affranchir de la mère. La relation de la protagoniste à la mère est en effet troublée dans les trois romans. Darrieussecq va jusqu'à mettre en scène l'ultime affranchissement de la mère, son héroïne commet le matricide et peut enfin retrouver son intégrité féminine.

Les écrivaines qui ont fourni la base de la présente étude sont à la recherche d'une mémoire culturelle pour les femmes. Par la mise en fiction du corps féminin, et surtout par sa représentation au cours des transformations variées, elles contribuent à la constitution de l'identité féminine. Avec ses interrogations sur le statut de la femme, Darrieussecq s'inscrit encore dans la deuxième vague du féminisme. *Truismes*, qui s'élabore autour de l'exploration du corps, est un bel exemple de l'écriture féminine. NDiaye, quant à elle, vise d'autres objectifs. L'écriture féminine étant dépassée, son oeuvre s'enracine dans le postféminisme. Préoccupée des relations au sein de la famille, elle questionne le fonctionnement de celle-ci après la destitution de l'ordre patriarcal.

¹Cf. Jordan, Shirley (2004), Op. cit., pp. 279-281.

Bibliographie

Ouvrages étudiés

Darrieussecq, Marie (1998) *Truismes*. Paris : Gallimard.

Nothomb, Amélie (2006) *Biographie de la faim*. Paris : Librairie Générale Française.

NDiaye, Marie (2001) *Rosie Carpe*. Paris : Éditions de Minuit.

Bibliographie primaire

Darrieussecq, Marie (2002) *Le Bébé*. Paris : POL.

Darrieussecq, Marie (2005) *Le Pays*. Paris : POL.

Darrieussecq, Marie (1996) *Truismes*. Paris : POL.

Darrieussecq, Marie (1998) *La Naissance des fantômes*. Paris : POL.

Darrieussecq, Marie (1998) *Pig Tales*. New York : New Press, traduit par Linda Coverdale.

Darrieussecq, Marie (1999) *Prasečiny*. Brno : Vetus Via, traduit par Ladislava Chateau et Zdena Šmídová.

Darrieussecq, Marie (2003) *Pig Tales*. London : Faber & Faber.

Nothomb, Amélie (1992) *Hygiène de l'assassin*. Paris : Albin Michel.

Nothomb, Amélie (2000) *Métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel.

- Nothomb, Amélie (1999) *Stupeur et tremblements*. Paris : Albin Michel.
- Nothomb, Amélie (2004) *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel.
- NDiaye, Marie (1985) *Quant au riche avenir*. Paris : Éditions de Minuit.
- NDiaye, Marie (2000) *La Sorcière*. Paris : Éditions de Minuit.
- NDiaye, Marie (2003) *Papa doit manger*. Paris : Éditions de Minuit.

Bibliographie secondaire

- Amanieux, Laureline (2005) *Amélie Nothomb : L'éternelle affamée*. Paris : Albin Michel.
- Cottille-Foley, Nora (2006) « Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'oeuvre de Marie NDiaye » *French Forum* 31 (2).
- Jordan, Shirley (2002) « Saying the unsayable : identities in crisis in the early novels of Marie Darrieussecq. » dans *Women's writing in contemporary France : New writers, new literatures in the 1990s*. Manchester : Manchester University Press.
- Jordan, Shirley (2004) *Contemporary French Women's Writing: Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*. Amsterdam & New York : Peter Lang.
- Oberhuber, Andrea (2004) « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne. » *Études françaises* 40 (1), pp. 111-128.
- Rye, Gill et Worton, Michael (eds.) (2002) *Women's writing in contemporary France : New writers, new literatures in the 1990s*. Manchester : Manchester University Press.
- Séné, Gaele et Kabuth, Bernard (2004) « Anorexie mentale et fantasmes. À propos de l'oeuvre d'Amélie Nothomb. » *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence* 52, pp. 44-51.
- Sarrey-Strack, Colette (2002) *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Paris : L'Harmattan.

Terrasse, Jean-Marc (2003) « Comment j'écris. » *La création en acte*. Eds. Paul Gifford et Marion Schmid. Amsterdam : Rodopi, pp. 251–268.

Oeuvres générales

de Beauvoir, Simone (1949) *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard.

Blood, Sylvia K. (2005) *Body Work: The Social Construction of Women's Body Image*. London : Routledge.

Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

Brook, Barbara (1999) *Feminist perspectives on the body*. London : Longman.

Cixous, Hélène (1975) « Le rire de la Méduse. » *L'Arc* 61, pp. 39–54.

Cousseau, Anne (2002) « Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque. » *Vers une cartographie du roman contemporain*. Cahier du Ceracc n°1, pp. 5–20.

Genette, Gérard (1972) *Figures III*, Paris : Seuil.

Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

Gontard, Marc (1998) « Postmodernité et littérature » *Oeuvres et critiques* 23 (1), Tübingen : Narr, pp. 28–48.

Gontard, Marc (2001) « Le Postmodernisme en France : définition, critères et périodisation » *Le Temps des Lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 283–294.

Kibédi Varga, Aron (1990) « Le récit postmoderne. » *Littérature* n°77.

Kristeva, Julia (1969) *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.

Kristeva, Julia (1987) *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard .

Lamontagne, André (1994) « Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'inter-texte français dans le roman québécois contemporain. » *Voix et Images* 20 (1), pp. 162-175.

Lyotard, Jean-François (1979) *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Minuit.

Le petit Larousse grand format (2003) Paris : Larousse.

Ozouf, Mona (1995) *Les mots des femmes. Essais sur la singularité française*. Paris : Fayard.

Paterson, Janet M. (1993) *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Robbe-Grillet, Alain (1963) *Pour un nouveau roman*. Paris : Les Éditions de Minuit.