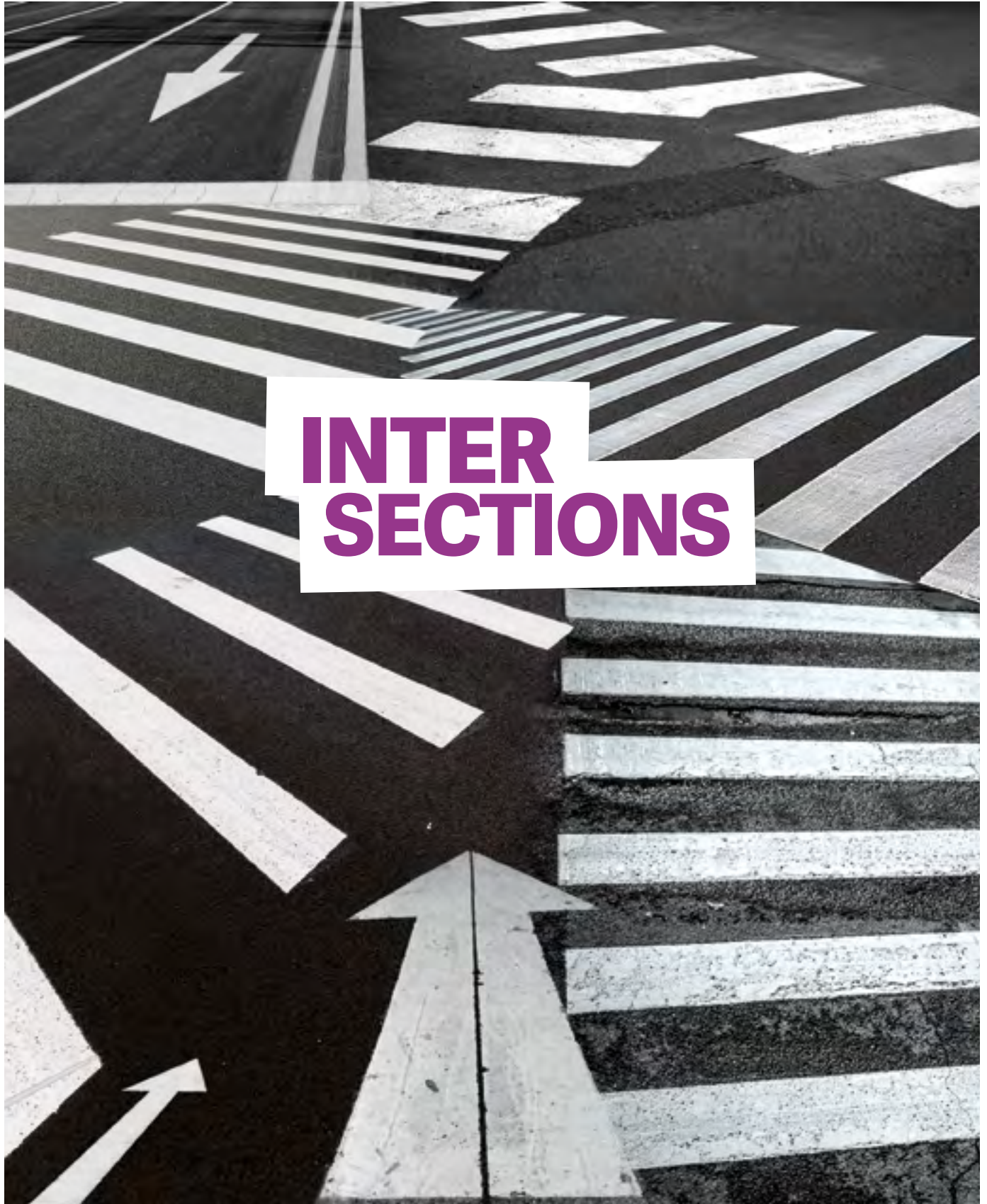


HYBRIDA

1
2020

REVUE SCIENTIFIQUE SUR LES HYBRIDATIONS CULTURELLES ET LES IDENTITÉS MIGRANTES



HYBRIDA

1

REVUE SCIENTIFIQUE SUR LES HYBRIDATIONS CULTURELLES ET LES IDENTITÉS MIGRANTES



Numéro 1 (2020). ISSN: 2660-6259

HYBRIDA. *Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes* est une revue semestrielle en accès libre avec un comité scientifique international et un comité d'évaluation par les pairs publiant des recherches originales dans le domaine des études culturelles.

Directeur en chef

Domingo Pujante González
Universitat de València / Espagne

Directeur artistique

José Luis Iniesta Ferrándiz
Universitat de València / Espagne

Comité de lecture

Emma Largillière
Universitat de València / Espagne

Lenin Eduardo Torres Mieles
Universitat de València / Espagne

Revue HYBRIDA

Dép. de Philologie Française et Italienne
Faculté de Philologie, Traduction et
Communication
Universitat de València
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia / Espagne

<https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/>

✉ hybrida@uv.es



ÉQUIPE ÉDITORIALE

Directeur en chef

Domingo Pujante González
Universitat de València / Espagne

Directeur artistique

José Luis Iniesta Ferrándiz
Universitat de València / Espagne

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Juan Vicente Aliaga
Universitat Politècnica de València / Espagne

Mouna Ben Ahmed
Université de Sousse / Tunisie

Anne E. Berger
CNRS / Université Paris 8 / France

Jean-Pierre Boulé
Nottingham Trent University/ Royaume-Uni

Giulia Colaizzi
Universitat de València / Espagne

Catherine Grall
Université de Picardie Jules Verne / France

Ralph Heyndels
University of Miami / États-Unis

Ana Monleón Domínguez
Universitat de València / Espagne

José M. Oliver Frade
Universidad de La Laguna / Espagne

Isabelle Poulin
Université Bordeaux Montaigne / France

Walter Romero
Universidad de Buenos Aires / Argentine

Marta Segarra
CNRS / Universitat de Barcelona / Espagne

Edwige Tamalet-Talbayev
Tulane University / États-Unis

Bertrand Westphal
Université de Limoges / France

Jean Zaganiaris
Université Mohammed VI Polytechnique / Maroc

Khaled Zekri
Université de Meknès / Maroc

SOMMAIRE

Numéro 1 (2020) : **INTERSECTIONS**

Coordonné par **Inmaculada Tamarit Vallés** / Universitat Politècnica de València / Espagne

| | |
|--|-----|
| Ouverture : éloge de l'intersection Domingo Pujante González | 3 |
| L'histoire de Juan : archives orales et performance Sam Bourcier | 7 |
| Subversions des genres et désirs non normatifs dans l'œuvre de Nathalie Gassel Mathilde Tremblais | 25 |
| La « féminitude » de Calixthe Beyala : négociation identitaire, entre négritude et féminisme Marion Coste | 47 |
| Traversées féminines de l'Atlantique noir, dans des œuvres de Fabienne Kanor et de Léonora Miano Marjolaine Unter Ecker | 67 |
| L'identité hybride dans <i>Tous les hommes désirent naturellement savoir</i> (2018) de Nina Bouraoui Ariadna Borge Robles | 93 |
| Du côté de chez la nomade. La femme gitane : mythe, photographie et auto(re)présentation Ester Alba Pagán & Aneta Vasileva Ivanova | 113 |
| Les métamorphoses de l'identité et l'absence du sujet dans <i>Espèces</i> de Ying Chen Shiau-Ting Hung | 155 |
| La sexualité, le genre et l'autre, dans les romans de Michel Houellebecq Zeina Najjar | 171 |



Ouverture : éloge de l'intersection

Je ne suis ni prophétesse ni poétesse, et encore moins une âme pure. Ne change pas de regard sur moi. Je suis pute comme toi. Enfin, je ne le suis plus. Mais je ne renie rien de mon passé. Ne change pas, Zahira. On ne change pas. On avance. On va et, un jour, les choses se mettent ensemble, s'organisent. Font sens. Ou pas. Alors, s'il te plaît, ne me traite pas comme la femme que je ne suis pas devenue...

Taïa, A. (2015). *Un pays pour mourir* (p. 68). Seuil.

2020 a bien été une année charnière qui a profondément marqué nos existences, en tant qu'enseignant·e·s et en tant que chercheur·euse·s, mais surtout en tant que personnes. Une période cruciale, un feu rouge qui nous a obligé·e·s à nous arrêter brusquement et à observer le monde et l'Autre avec un regard différent, à la fois peureux et désirant.

Après sept ans d'activité, depuis sa création en 2013, le Groupe de Recherche *GIUV2013-144 HYBRIDA*, rattaché au Département de Philologie Française et Italienne de l'Université de Valence, a décidé de profiter de ce laps d'incertitude, cet intervalle de crise, pour mettre en route ce projet de revue qui porte ce même nom d'*HYBRIDA*. Il s'agit d'une publication scientifique *online* sur les hybridations culturelles et les identités migrantes, gratuite et en accès libre, respectant tous les critères de qualité et d'indexation en vigueur. Nous avons fait le choix politique et revendicatif du français comme langue véhiculaire, langue d'affection, dans le contexte mondialisé actuel, sans, pour autant, laisser de côté l'anglais et l'espagnol comme langues d'expression. Nos objectifs de recherche poursuivent l'étude des processus de production de la subjectivité basés sur la transculturalité et l'interculturalité, sur le métissage et l'hybridation des valeurs et des référents culturels, ainsi que sur la transidentité. Nous proposons donc aux chercheur·euse·s de s'engager

Pour citer ce texte :

Pujante, D. (2020). Ouverture : éloge de l'intersection. *Hybrida*, (1), 3–6. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.1.19288>

dans les thématiques liées aux identités plurielles, au genre et à la sexualité, depuis les différents prismes, disciplines et intersections qui pourront incorporer les optiques des études culturelles, féministes, queer et postcoloniales.

La revue HYBRIDA se situe donc dans le vaste domaine des sciences humaines et sociales, mais centrée sur l'analyse des productions et des interactions culturelles. Elle a pour but principal de rendre visible la recherche en études culturelles et de genre et de créer des liens entre les chercheur·euse·s et les créateur·rice·s qui s'intéressent à ces perspectives. Elle prétend s'ouvrir au monde afin de tisser des réseaux internationaux permettant d'approfondir notre champ de recherche, axé sur l'analyse des nouvelles formes de création artistique et littéraire générées par les nouvelles identités socio-politico-culturelles, diasporiques et transfrontalières. Pour ce faire, nous proposons de prendre appui sur les études culturelles, postcoloniales et subalternes, d'un côté, et sur les études féministes, de genre, de sexualité et queer, de l'autre, en vue de mettre en valeur leur intersectionnalité, ce qui contribuera à mieux identifier et à rendre visibles les systèmes de discrimination, d'exclusion et de domination.

En partant de contextualisations socioculturelles concrètes, ces perspectives trouveront leur application dans différents moyens d'expression (littérature, art, performance, théâtre, danse, cinéma, bande dessinée, musique...) et chez des auteur·e·s particulier·e·s, d'expression française principalement ou comparé·e·s à d'autres s'exprimant dans d'autres langues. Ainsi, les lignes principales à explorer, si possible en intersection, seront les suivantes : hybridations et métissages culturels ; narratives et processus décolonisateurs et décoloniaux ; identités migrantes, diasporiques et transculturelles ; identités fluides, féministes, queer et trans ; sexualités et affections non normatives ; marges, dissidences, contre-hégémonies et contre-cultures.

Ce premier numéro de la revue HYBRIDA, coordonné par Inmaculada Tamarit Vallés de l'Université Polytechnique de Valence, est précisément consacré à l'idée d'INTERSECTION, qui nous semble essentielle comme point de départ. Il regroupe huit articles de recherche de neuf universitaires, provenant d'Espagne, de France et du Liban, qui ont généreusement contribué à mettre en route ce projet. Nous voudrions remercier tout particulièrement Sam Bourcier, prestigieux sociologue et activiste queer, professeur à l'Université de Lille, de nous avoir fait l'honneur de soumettre à évaluation son article intitulé « L'histoire de Juan : archives orales et performance ». S'inspirant d'une performance réalisée par Juan Florian Silva et Koriangelis Brawns, lors du premier festival du SNAP ! (Sex workers Narratives Arts & Politics) en novembre 2018, il aborde les liens qui s'établissent entre l'archive et la performance dans le contexte des travailleur·euse·s du sexe. Bourcier utilise le concept de « foyer d'archives » pour qualifier cette nouvelle

forme de création d'archives liées à la communauté LGBTQI, où la dimension corporelle, collective et performative, acquiert un rôle fondamental, en vue de dépasser l'évocation de la simple mémoire et de devenir un « remembering » actif et vivant.

Dans la même perspective des études performatives, associées aux problématiques suscitées par le transgenre, non seulement en tant qu'expérience vitale, mais également comme expression artistique et littéraire, Mathilde Tremblais, qui a fait son Doctorat à l'Université du Pays Basque, propose un travail sur les « Subversions des genres et des désirs non normatifs dans l'œuvre de Nathalie Gassel ». Ainsi, elle analyse les ressources corporelles dont se sert l'écrivaine et photographe belge pour mettre en scène ses propres récits autobiographiques et pour rendre visible la construction d'un corps androgyne, sexualisé et désirant.

Le volet central de ce premier numéro de la revue HYBRIDA est consacré aux écrivaines féministes « racialisées », au sens large. Ainsi, Marion Coste, de l'Université de Cergy-Pontoise, aborde la problématique liant « genre » et « race » dans son article intitulé « La 'féminité' de Calixthe Beyala : négociation identitaire, entre négritude et féminisme ». À son sens, l'écrivaine franco-camerounaise oppose un féminisme occidental trop intellectuel à un féminisme « subsaharien », beaucoup plus intuitif et sensible aux problèmes quotidiens des femmes noires ; autrement dit, une confrontation entre les « féministes françaises » et les « féministes subsahariennes immigrées ». Coste montre également comment Beyala, par le biais de ses personnages, illustre parfaitement les difficultés des femmes subsahariennes en France qui subissent une double discrimination, familiale et sociale. Marjolaine Unter Ecker, de l'Université Aix-Marseille, nous fait plonger dans l'univers de la déportation noire. Dans son article intitulé « Traversées féminines de l'Atlantique noir dans les œuvres de Fabienne Kanor et de Léonora Miano », elle aborde l'œuvre de ces deux femmes afro-descendantes qui écrivent en français et qui, en partant du vécu et de l'intime, explorent cet espace symbolique de souffrance, mais également de résistance et d'émancipation, de « contre-culture de la modernité », que constitue l'Atlantique noir. Cet exercice libérateur leur permet d'échapper aux catégories de « genre » et de « race », d'un côté, et de relocaliser les discours sur l'esclavage, de l'autre. Dans son analyse du roman *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, Ariadna Borge Robles, de l'Université de Séville, explore l'identité hybride de l'écrivaine Nina Bouraoui, située dans l'entre-deux identitaire et culturel, en tant que femme lesbienne, et en tant que femme franco-algérienne. En se plaçant du côté de l'expérience sensorielle et en insistant sur l'idée de restitution de la mémoire et d'héritage partagé, l'écriture lui permet d'entreprendre un questionnement sur son identité fluide et d'essayer d'échapper aux binarismes réduc-

teurs, concernant aussi bien le genre que la culture. Shiau-Ting Hung, qui a fait son Doctorat à l'Université Sorbonne Nouvelle, nous présente une analyse du roman *Es-pèces*, de l'écrivaine sino-canadienne Ying Chen, qui a choisi le français comme langue d'expression et qui occupe une place particulière dans les littératures migrantes ou de la diaspora chinoise. À partir du positionnement féministe de l'auteure et en insistant sur les métamorphoses de l'identité et l'absence du sujet, Hung développe les notions de dualité et d'hybridation qui interviennent dans la construction identitaire des personnages, mais également dans leur aliénation.

Ester Alba Pagán et Aneta Vasileva Ivanova, de l'Université de Valence, nous rapprochent de l'univers artistique et nous présentent un article intitulé « Du côté de chez la nomade. La femme gitane : mythe, photographie et (auto)représentation » où elles abordent le sujet des représentations sociales des femmes gitanes. Pour ce faire, elles opposent et analysent, d'une part, un corpus de photographies de voyageurs français en Espagne, en insistant sur leur vision exotique, et, de l'autre, l'autoreprésentation de ces femmes gitanes contemporaines. Elles complètent leur étude avec une série d'entretiens sociologiques dans le domaine de l'activisme et de l'associationnisme.

Le dernier article de ce premier numéro d'HYBRIDA marque en quelque sorte un contre-point à ce qui a été abordé précédemment. Zeina Najjar, de l'Université Libanaise, nous propose un travail très critique sur les notions de sexualité, de genre et d'altérité dans l'œuvre de Michel Houellebecq, écrivain polémique qui montre les tensions de notre société contemporaine où des personnages désabusés sont en proie à la violence systémique. En ce sens, Najjar rapproche les concepts de « genre », de « race » et de « culture ». Elle aborde les problèmes de la subordination sexuelle et de l'oppression culturelle en termes d'opposition homme/femme et occidental/non occidental. Elle insiste sur une vision des corps devenus des machines désirantes, soumises aux caprices d'un consumérisme féroce dans un monde où règne un néolibéralisme dévastateur, incarné dans la figure de l'homme blanc, hétérosexuel, machiste, raciste et islamophobe.

Je voudrais conclure cette « Ouverture » et cet éloge de l'intersection en remerciant très sincèrement toutes les personnes qui ont contribué à mettre en marche ce projet : la coordinatrice du numéro, les auteur-e-s, les évaluateur-ric-e-s, le comité scientifique, les membres du Groupe HYBRIDA et, tout particulièrement, le directeur artistique, sans qui cette revue n'aurait pas pu voir le jour en ce 2020, fatidique et troublant, et pourtant...

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ

Directeur d'HYBRIDA. Universitat de València

L'histoire de Juan : archives orales et performance

SAM BOURCIER

Université de Lille / France

✉ sambourcier1@gmail.com

RÉSUMÉ. Cet article s'intéresse aux rapports entre archive et performance à partir des performances des travailleur-e-s du sexe. Il montre comment l'auto-archive prend une dimension collective et communicationnelle à partir d'une performance réalisée par Juan Florian Silva et Koriangelis Brawns au festival du SNAP qui s'est déroulé à Paris en 2018. Cet usage de la performance participe d'un *remembering* actif plutôt que de la simple mémoire. Il est incarné, performatif et collectif. Il brise avec la chaîne de production de l'archive traditionnelle. Il permet la création d'archives en boucles et la multiplication des circuits de diffusion et de production d'archives, de foyers d'archives sans se confondre avec les politiques de la visibilité unidimensionnelle des années 90.

RESUMEN. *La historia de Juan: archivos orales y performance.* Este artículo tiene como objeto de estudio las relaciones entre archivo y performance a partir de las performances de trabajadoras/es del sexo. Muestra cómo el auto-archivo adquiere una dimensión colectiva y de comunicación a partir de una performance realizada por Juan Florian Silva y Koriangelis Brawns en el festival de SNAP que tuvo lugar en París en 2018. Esta utilización de la performance forma parte de un *remembering* activo más que de la simple memoria. Toma cuerpo, es performativo y colectivo. Rompe con la cadena de producción del archivo tradicional. Permite la creación de

MOTS-CLÉS :

archives ;
performances ;
travail du sexe ;
politiques de la
visibilité

PALABRAS

CLAVE:

archivo;
performances;
trabajo sexual;
políticas de
visibilidad

Pour citer cet article

Bourcier, S. (2020). L'histoire de Juan : archives orales et performance. *Hybrida*, (1), 7–24.
<http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.116882>

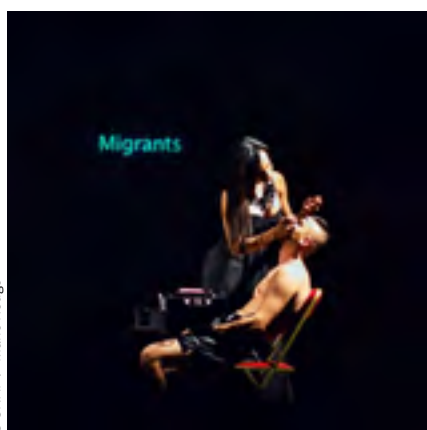
archivos en bucles y la multiplicación de los circuitos de difusión y producción de archivos, de “hogares” de archivos, que no deben confundirse con las políticas de la visibilidad unidimensional de los años 90.

ABSTRACT. *Juan’s story: oral archives and performance.* This article investigates the relationship that exists between archive and performance starting from sex workers’ performances. It points out the collective and the communicational scope of auto-archiving with a performance done by Juan Florian Silva and Koriangelis Brawns at the Snap Festival held in Paris in 2018. Rather than simple memory, this use of performance can be thought as an active remembering that is embodied, performative and collective. It is a major departure from the traditional chain production of the archive. It gives way to the creation of archives in loops, the multiplication of circuits of dissemination and archive production, of archive homes, not to be mixed up with the unidimensional politics of visibility from the 90’.

KEY-WORDS:

archive;
performance;
sex work;
politics of visibility

En voyant la photo choisie par Claire Lahuerta pour une journée d'études à Metz sur le rôle du récit de soi comme stratégie d'auto-émancipation et l'auto porn¹, j'avais été frappé par la force, l'attitude de la fille au premier plan qui tirait la langue. J'ignorais qu'il s'agissait de Juan Florian Silva qui est un ami sur Paris. Je le vois souvent à la maison et dans les manifestations des putes parce qu'il milite au Strass avec Thierry Schaffauser qui est mon colocataire. Un jour, en passant à la maison, il m'a dit : « mais j'ai vu passer ce truc sur facebook, c'est moi ! » En voyant sa performance avec Korian-gelis Brawns, à la soirée du SNAP (*S.ex workers N.arratives Arts & Politics*²) le 3 novembre 2018, j'ai appris que c'était Marica, là en drag. Et en l'interviewant le lendemain pour le premier recueil d'archives orales que réalise le collectif Archives LGBTQI+³ dont je fais partie, j'ai appris que Marica faisait partie d'un collectif en Colombie, les Miau qui réalisait des performances, des vidéos U tube et organisait des défilés et des concours de beauté trans. C'était avant



© SNAP I - Marie Rouge

que Juan ne quitte Bogota vu que s'il était resté en Colombie, il serait probablement mort assassiné. Pour avoir été un activiste LGBT visible et vocal ou pour ne pas avoir bénéficié des derniers traitements pour le VIH. Tout ça, je l'ai aussi appris, je l'ai vu, en regardant les images et les sous-titres qui défilaient sur l'écran de la scène du Point Ephémère. Ils racontaient leur vie, pendant que Kori maquillait Marica. Ce carambolage entre auto-récit, performance et histoire orale m'a amené à

¹ Cette journée a eu lieu le 14 novembre 2018 à l'Université de Lorraine.

² Le SNAP est le festival des Putes et des Travailleur·euse·s du sexe en France. Sa première édition a eu lieu en novembre 2018 au Point Ephémère à Paris suivie d'une tournée en région et en Belgique.

³ Le Collectif Archives LGBTQI s'est constitué en 2017, suite à une initiative d'Act Up-Paris, juste après la sortie du film de Robin Campillo, *120 Battements par minute*. Le film relate la mobilisation d'Act Up-Paris contre le sida.

m'interroger sur le rôle de la performance dans la production d'archives ainsi que sur les politiques de la visibilité pour les minorités sexuelles, de genre et racisées.

1. Travail du sexe et performance

On le sait, la performance rend public le privé qui est politique. Elle montre comment la frontière public/privé fait l'objet d'une reconstruction et d'une régulation permanente que contrecarrent les corps qui en ont fait les frais depuis le début de l'époque moderne. L'avènement de la subjectivation capitaliste, raccord avec l'individualisme possessif, a décollectivisé et décommunalisé les vies et les activités. La mise au travail, dans la bien nommée cellule familiale nucléaire, a relégué les femmes dans la sphère privée avec le contrôle de la sexualité qui va avec. L'invention de la mère-ménagère laborieuse, économe et vertueuse, à la fin du XIX^e siècle, s'est faite par opposition à la femme publique, la pute débauchée mais séduisante parce qu'indépendante financièrement. A la même époque, la prolétaire urbaine a été sortie de l'usine et de la sphère du travail pour être reconfinée dans l'espace domestique pour y travailler gratuitement. La présence de la pute dans les rues et sur le marché sexuel s'est vue régulée. Son corps, contrôlé par la police et les médecins, est devenu passible de neuf mois de détention dans les hôpitaux-prisons de Londres et de Paris.

Bon nombre de performances féministes, queer, post-porn ou putes bien connues, de la *Woman House* à celles de *Muestra Marrana*⁴, en passant par Annie Sprinkle et pas mal de films des années 70, parlent de cette discipline des corps et de ce contrôle des populations, du « corps-espèce » comme disait Michel Foucault. Dans son *Hardcore from the Heart*⁵, les graphiques des *pornstistics* de Sprinkle sous forme de camemberts comparent son salaire hebdomadaire et le salaire moyen d'une femme américaine dans les années 80, ainsi que le nombre d'heures travaillées. Dans les années 90, Scarlot Harlot fait des performances de rue avec les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence de San Francisco et Act-Up pour protester contre le contrôle sanitaire et la restriction de la liberté de circuler des prostituées. Le film de Chantal Akerman sorti

⁴ Porté entre autres par Diana J. Torres alias Diana Pornoterrorista et Lucía Egaña Rojas, *Muestra Marrana* est un festival post-porn qui a eu lieu à Barcelone de 2007 à 2014 avant de devenir itinérant en Amérique Latine.

⁵ Aussi intitulée *Annie Sprinkle's Herstory of Porn* (1996-1997), cette performance d'Annie Sprinkle raconte et commente son histoire sexuelle. Script disponible dans *Hardcore from the Heart. The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance*, Londres & New York, Continuum, 2001. Le DVD co-réalisé avec Scarlot Harlot est sorti en 1999.



en 1975, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* est le complément indispensable de la performance de Marta Roestler *Semiotics of the Kitchen* de la même année⁶ en matière d'aliénation domestique. Delphine Seyrig y répète en temps réel les tâches ménagères quotidiennes : faire la cuisine, la vaisselle, etc. Dans la première version du scénario du film, elle récupérait le fric laissé sur la table par son mari tous les matins. Dans la deuxième version, Akerman la montre alternant travail ménager gratuit et travail du sexe rémunéré. Jeanne reçoit des clients l'après-midi pour pouvoir élever son fils après la mort de son mari. Comment mieux dire qu'elle s'est fait avoir par le salaire familial, suspendue qu'était sa vie matérielle au salaire de son mari pour toute la famille en échange de ses services gratuits (tout le travail de la reproduction) et d'une image de respectabilité ? Les performances du SNAP, et notamment celle de Juan Florian Silva et de Koriangelis Brawns, nous rappellent aussi qu'il y a toujours du collectif dans une histoire, une forme de vie ou un parcours politique *a fortiori* quand ils sont présentés sous un angle individualisant. La généalogie de cette performance nous le rappelle si besoin était. En effet, elle résulte aussi d'une démarche active de Marianne Chargois qui est à l'initiative du SNAP :

Je voulais trouver un moyen pour qu'il n'y ait pas uniquement des TDS blanches, cis, avec des papiers, visibles sur scène. Et en même temps je ne connaissais aucune performance existante en France par des TDS avec d'autres profils. J'ai donc cherché à

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=cNmdmSFqpSI>

Acceptess-T, avec l'aide de Giovanna Rincon, une personne qui serait intéressée pour qu'on travaille une performance autour de sa vie et de son parcours. C'est comme ça que j'ai rencontré Kori. Ensuite j'ai proposé à Juan, qui venait d'arriver au STRASS, de se joindre à nous. J'ai travaillé avec chacun·e d'elles séparément, on est passé par plusieurs processus, on répétait chez moi, dans mon donjon, chez Juan. Et le fait que je finisse par choisir une forme film projeté durant la performance pour restituer leurs parcours venait aussi du fait qu'il fallait se plier aux contraintes du réel (peu de temps pour répéter, prendre en charge de mon côté de la majeure partie du travail pour les alléger au max et trouver une forme scénique simple, mais respectueuse de leurs récits). Voilà un peu comment s'est construite la forme et le récit présent dans la performance. Tout cela a été créé en collaboration avec le SNAP, car c'est justement l'objet du SNAP : pas juste de montrer des œuvres existantes, mais aussi de trouver des solutions pour créer, soutenir, des œuvres manquantes ».

Et puis, les performances ont aussi nourri la politique de la visibilité des années 80-90. La visibilité est un discours présent au SNAP, sachant que l'acronyme met clairement l'accent sur les politiques de la narration et du récit : *Sex Workers Narratives, Arts and Politics*. La différence est importante car que veut dire être visible aujourd'hui ? De quelles formes de visibilité parle-t-on ? De celle produite par le *coming out*, les médias, l'état, les institutions et les entreprises, le visuel au sens large ou encore les archives⁷ ?

2. La fin des politiques de la visibilité à l'ère néolibérale

Nous ne sommes plus dans les années 80, aux USA, où s'est affirmée une politique de la visibilité qui allait être copiée-collée en France à la fin des années 90. Celle qui a commencé avec le *gay power* et dont se sont emparés les politiques gaies réformistes dans le sillage de la révolution gaie des années 60, juste après Stonewall. Le *Gay Liberation Front*, STAR (*Street Travestite Action Revolutionaries*) et le *Third World Gay Liberation* ont dû laisser la place au GAA (la *Gay Activist Alliance*) qui ont fait du coming out un outil de publicisation de son orientation sexuelle, de « son homosexualité », une unidimensionnel et certainement pas intersectionnel, pour reprendre l'argument de Roderick A. Ferguson dans son dernier ouvrage *One Dimensional Queer* (2018). Aujourd'hui, la visibilité est gaiement produite par les états, les dites démocraties sexuelles avancées, les institutions, les régions, les mairies, les entreprises qui font

⁷ L'une des revendications des archives LGBTQI est de rendre visibles les histoires cachées, effacées ou déformées des LGBTQI.

dans le *pinkwashing*, le *gay-friendliness*, l'économie de la discrimination et donc dans le management des identités, autrement dit « le management de la diversité » et « l'inclusion ». Les LGBT, en fait les LG, les homonormatifs, la fraction blanche pas précaire de la dite communauté LGBT est de la partie. On verra jusque quand puisqu'en bonne extractiviste Marlène Schiappa, la secrétaire d'état chargée de l'Égalité entre les femmes et les hommes et la lutte contre les discriminations dans le gouvernement Macron, a eu l'idée en 2019 de faire une marche des fiertés contre l'homophobie en Corse, toute seule, sans les associations gaies locales⁸. La



mairie de Paris et les Archives Nationales ont tenté de faire en 2019⁹ un centre d'archives LGBTQI sans les LGBTQI concernés en tout cas contre elleux. Les Out d'Or organisés par l'association des journalistes LGBT, l'AJL (*L'association des journalistes lesbiennes, gaies bi et trans*) qui s'inspire du GLAAD¹⁰ états-unien, récompensent la visibilité produite par d'autres journalistes que leurs membres et d'autres supports que les supports communautaires LGBT. Ils s'auto-annulent par là même en se proposant de récompenser les médias straights qui offrent de la visibilité positive aux LGBT. Les TDS ne font pas partie des identités monitorées par l'organisation, pas plus qu'iels n'apparaissent dans les campagnes de lutte contre les discriminations étatiques ou institutionnelles.

Quand bien même la visibilité unidimensionnelle se suffirait à elle-même en tant qu'objectif politique ou représentationnel, tout le monde n'est pas logé à la même enseigne. *Empower* (2018) de Marianne Chargois le dit bien. Le film fait le portrait de trois travailleuses du sexe militantes. Deux d'entre elles ne peuvent et ne souhaitent pas apparaître le visage à l'écran. Ce différentiel en termes d'accès à la visibilité, les putes et les trans*, les queer et les trans racisé·e·s en parlent depuis un bout de temps. De fait, iels ont un autre rapport au *coming out* et au *passing* mais aussi aux violences policières

⁸ Voir sa déclaration dans *Valeurs Actuelles* le 21 février 2019.

⁹ À ce sujet, voir l'enquête de Cyril Lecerf Maulpoix dans *Regards*, 3 juin 2019 : <http://www.regards.fr/societe/article/centre-d-archives-lgbt-a-paris-le-combat-d-une-communaute-pour-disposer-de-sa>

¹⁰ *Gay Lesbian Alliance Against Defamation*.

et à la violence administrative. Montrer son visage en tant que trans*, migrant·e, racisé·e, pute, sans papiers, c'est entrer dans le régime de surveillance qui vous traque, donner prise au profilage de la police et au juridique ou encore ne plus pouvoir travailler. Il n'est que de voir la différence de statut, pour reprendre un terme des réseaux sociaux, dans l'exhibition des violences en ligne. Les gays et les lesbiennes, mais surtout les gays, sont prompts à s'auto-publiciser en postant leurs visages tuméfiés. A s'exhiber comme preuve vivante de la violence homophobe. Ils ont une certaine chance. Tous les visages ne se valent pas. Vanessa Campos ne l'a pas eue. La communauté digitale s'en foutait un peu de la travailleuse du sexe péruvienne trans assassinée au bois de Boulogne le 16 août 2018.

3. Politiques de la violence, visibilité et gentrification

On est loin du *coming out* libéral unilatéralement libérateur et de la politique sécuritaire des LGBT victimisants. D'un côté, la demande de sécurité, de protection qui est le contrat même de la démocratie libérale de l'époque moderne. De l'autre, la criminalisation dans les faits : du travail du sexe avec la loi contre la pénalisation des clients et des migrant·e·s. D'un côté, le recours à la loi, à la définition juridique de la discrimination basée sur l'orientation sexuelle. Et l'assujettissement, la réduction de la subjectivité qui va avec¹¹. On s'identifie individuellement comme une victime qui doit être prise en charge par la justice. On enterre toutes les ressources d'affirmation culturelle, subjective et politique spécifiques générées par les luttes et les subcultures LGBTQ mais aussi les analyses et les politiques de la violence différentes qu'elles ont fourbies. C'est bien dommage vu qu'elles étaient et sont systémiques et intersectionnelles, comme le rappellent Ferguson (2018) et Hanhardt (2013). Mais c'est peut-être justement pour ça.

Non seulement le scénario juridique ne marche pas très bien dans la lutte contre les « LGBTphobies », mais il dépolitise en ce qu'il détourne l'attention du fait que c'est l'état qui génère exclusion et violence systémique. L'assassinat de Vanessa Campos résulte d'une violence d'état exercée par le pouvoir juridique via la loi de pénalisation des clients. Il est la conséquence directe de la politique municipale de la ville de Paris avec ses verbalisations pour stationnement au bois de Boulogne et l'application d'un décret qui date de la tempête de 1999 concernant la dangerosité et

¹¹ Sur les effets du droit sur la subjectivité LG, voir *Homo INC.orporated, Le Triangle et la licorne qui pète*. (Bourcier, 2017).

l'interdiction des promenades en forêt. Que la même mairie, par la voix de Jean-Luc Romero, conseiller LGBT de la maire, caresse le projet d'une plaque pour Vanessa Campos pour aider à la lutte contre les LGBTphobies masque le rôle actif de la ville de Paris dans sa mort et le fait qu'elle condamne les putes à l'invisibilité dangereuse plutôt qu'à la visibilité, ne serait-ce que sur leur lieu de travail. Cette initiative montre, par contre, très bien en quoi le super gay (le gay blanc productif et créatif qui fait monter la valeur de l'immobilier) joue un rôle essentiel dans le processus de gentrification en tant que membre de la *creative class* et comment celle-ci doit se faire au détriment des trans*, des TDS, des réfugié·e·s et des personnes racisées. Quand Anne Hidalgo remet le premier prix LGBT de la Ville de Paris en juin 2018, elle ne parle que de créativité gay en totale conformité avec l'analyse du développement urbain de Richard Florida (2002) et son *Gay Index* qui ont inspiré les politiques de gentrification dans les grandes villes et les capitales. Elle ne parle pas de la créativité lesbienne, trans* ou TDS. Le bois de Boulogne, « c'est pas Le Marais ». Pour preuve. Quand les passages arc-en-ciel du Marais sont tagués, Hidalgo tweete et saisit le procureur. Elle n'a rien à dire quand Vanessa Campos est assassinée, comme nous le rappelle Thierry Schaffauser dans son blog¹².

Une autre raison structurelle explique l'ambivalence des politiques de la visibilité. Elle a trait à la politique des identités qui les sous-tend et à la politique de la représentation qu'elle déclenche. Qui dit politique de la représentation dit représentation politique au sens libéral du terme. Avec tous les raisonnements quantitatifs et les mises en comparaison/concurrence que cela implique. Avec la rhétorique de l'inclusion/exclusion et une soupe alphabétique *in progress* où chaque lettre ajoutée fait figure de progrès. Dans l'acronyme LGBTQI ne figurent ni le P de Pute, ni le C de couleur ou le R de racisé·e. Personne, y compris chez les LGBT qui en sont friands pour eux-mêmes, pour revendiquer des politiques représentatives qui recouvriraient le droit à être représenté dans les instances politiques démocratiques libérales (parlement, gouvernement, etc) pour les putes. Cette béance dans la représentation s'explique aussi par la différence de nature qui existe entre l'agenda égalitaire (la fameuse « égalité des droits ») et un agenda de justice sociale. Ce dernier comprend des basiques dont les LGBT réformistes ne parlent jamais : le droit au logement, à la santé, la lutte contre les violences policières, le racisme, les politiques de la ville et l'anticapitalisme. Cette différence radicale d'orientation politique et d'alliances n'est pas propre au contexte français.

¹² <http://ma.lumiere.rouge.blogs.liberation.fr/2018/08/23/nous-demandons-quehidalgo-paie-pour-les-obseques-de-vanessa/>

On la retrouve aux Etats-Unis et en Euro-Amérique en général, ainsi que dans tous les pays qui copient l'agenda LGBTI réformiste et libéral états-unien post-Stonewall. Des organisations comme Le Strass ou Acceptess-T à Paris sont à L'inter LGBT qui organise la marche des fiertés ce que *Fierce*, le *Audre Lorde Project* de New York sont aux puissants *HRC (Human Rights Campaign)* et la *LGBTQ Task Force* anciennement *NGTF (National Gay Task Force)*.

4. Visibilité et souveraineté moderne

Notre démocratie moderne obéit à la conception hobbesienne de la souveraineté. Elle est exceptionnaliste et individualiste. Exceptionnaliste, dans ses fondements, ses textes et ses pratiques. Elle a rejeté sciemment et juridiquement les minorités : de l'espace public, de la représentation et donc d'un champ visuel au sens très large susceptible d'être pris en charge par les premier·e·s concerné·e·s. Cela s'est traduit par de l'invisibilisation, mais aussi par une prolifération de discours et d'images sur les corps minorisés et pathologisés. Tel est l'aspect puissamment visuel de la censure productive dont on connaît bien la généalogie depuis le XIX^e siècle à l'endroit des sexualités perverses et des corps racisé·e·s. Démocratie et représentation ne font pas bon ménage. La démocratie libérale n'a pas pour objectif de représenter les pauvres, les femmes et les minorités sexuelles et racisées. Iels en ont été au contraire exclu·e·s par des mécanismes juridiques et constitutionnels. La déclaration des droits de l'homme et du citoyen introduit une hiérarchisation entre les citoyens et leurs droits. C'est Sieyès qui distingue les droits passifs des droits actifs. « Les droits passifs » sont :

Les droits naturels et civils, ceux pour le maintien desquels la société est formée et les droits politiques, ceux par lesquels la société se forme (...). Tous les habitants d'un pays doivent jouir des droits de citoyen passif (...) tous ne sont pas des citoyens actifs. Les femmes, du moins dans l'état actuel, les enfants, les étrangers, ceux qui ne contribueraient en rien à fournir l'établissement public ne doivent point influencer activement sur la chose publique. (Sieyès, cité par Agamben, 1997)

Individualiste, la démocratie moderne l'est devenue en instaurant une nouvelle subjectivité, celle de l'individualisme possessif. Et c'est ce que traduit le codage juridique individualisant de la violence mais aussi celui de la sexualité, de la reproduction et de la filiation des LGBT qui se marient et militent pour la PMA et la GPA. Or, comme le dit bien Puar et d'autres, « le discours des droits produit des êtres humains pour leur donner des droits. Ils discriminent – au sens de choisir – quels corps vont être investis de futurité, ou plus exactement, ils cultivent (quelques/certains) corps qui

peuvent être investis de futurité » (Puar, 2017, p. 15). Clairement, les travailleur·eure·s du sexe n'en font pas partie. Non qu'ils ne soient pas productif·ves·s puisqu'ils travaillent et ont aussi des enfants mais iels n'ont pas le droit au travail et encore moins celui de l'organiser¹³. Ce n'est donc pas un hasard si les critiques de la politique de la visibilité représentative s'intensifient. Notamment coté trans*. Dans leur introduction à *Trap Door, Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Reina Gosset (2017), réalisatrice d'un documentaire sur Marsha P. Johnson (Gosset & Wortzel, 2018), TDS trans noire, membre de STAR et figure des émeutes de Stonewall, Eric Stanley et Johanna Burton prennent leurs distances avec la visibilité trans* dans les médias et les institutions. Pour les mêmes raisons, il est de plus en plus question des visibilités impossibles dans le cortège de tête de la marche des fiertés de Paris en juin ou à l'Existrans en octobre pour les personnes racisées et les migrant·e·s sans papiers. L'une des conséquences de l'ambivalence inhérente des politiques de la visibilité à l'ère néolibérale, c'est que les putes, les queer et les trans racisé·e·s louchent vers le son et d'autres formes de présence. Le collectif Archives LGBTQI de Paris a d'ailleurs pensé privilégier le son pour sa première collecte d'histoire orale financée par la Dilcrah¹⁴ en partie pour ces raisons.

5. Archives et performance

Les politiques de la performance et de la performativité ne sont pas sans rapport avec les politiques de la représentation et les problèmes qu'elles soulèvent. On peut faire des performances pour affirmer des identités sexuelles et de genre minoritaires, voire l'identité pute ou celle de travailleur·e·s du sexe. Cependant, les performances putes ont souvent pour objet la performance de l'hétérosexualité¹⁵ et le travail du sexe en lui-même et pas nécessairement l'identité pute, d'autant que celle-ci est multiple, complexe, très souvent intersectionnelle en soi. Être payé pour performer la féminité hétérosexuelle fait clairement apparaître le travail gratuit sans lequel la fabrication et la

¹³ À ce sujet, voir les excellentes analyses de Thierry Schaffauser dans « Le travail du sexe : entretien croisé avec Morgane Merteuil et Thierry Schaffauser, propos recueillis et présentés par Anaïs Albert et Clyde Plumauzille » (2017).

¹⁴ Délégation Interministérielle à la Lutte Contre le Racisme, l'Antisémitisme et la Haine anti-LGBT. La Dilcrah a en charge les politiques publiques de lutte contre les discriminations.

¹⁵ Je pense notamment à la performance de Marianne Chargois intitulée *Les égouts de l'hétérosexualité* qui date de 2018.

performance de la féminité *straight* n'existe pas.¹⁶ La pute est à l'hôtesse de l'air et à la féminité respectable ce que la *drag queen* est à la féminité *straight*. Ce qui ressort aussi des deux programmations du SNAP, c'est aussi que la visibilité proposée est rarement individualisante.

La performance peut aussi proposer d'aborder autrement l'incomplétude de la représentation à tous les sens du terme, voire de passer outre. Après tout, la performance comme opérateur discursif et corporel permet d'affirmer la non antériorité de la réalité ou de la nature. Elle peut, et c'est ce qui a fait sa force notamment dans son acception butlérienne, faire fi de l'incomplétude qui résulte d'une conception instrumentale du langage au sens large (langage visuel compris) et de la représentation politique démocratique moderne. À savoir le fait de penser que le langage ne représente pas ou mal la réalité dans sa totalité et que l'idéal serait que tout le monde soit représenté par les instances démocratiques. Si l'on transpose au niveau des archives : tout le monde n'a pas été ou ne peut pas être archivé ou documenté, *a fortiori* les minorités sexuelles, de genre, racisées. Le constat est d'autant plus réel pour les putes. Leurs archives sont rares et peuvent se résumer à celles de la police et de la justice. Les putes étaient d'ailleurs systématiquement exclues des projets d'archives LGBT parisiens jusqu'en 2017. Une conception performative de la réalité et de l'archive¹⁷ propose d'autres pistes pour pallier à l'incomplétude représentationnelle ou archivistique.

La fiction en est une. Invente puisque tu as été représenté-e selon les codes du canon littéraire moderne et de la censure productive. C'est ce que dit Monique Wittig dans *Les Guérillères* (1969, p. 127) pour contourner l'effacement des lesbiennes et des femmes dans la mémoire : « Tu dis qu'il n'y a pas de mots pour décrire ce temps, tu dis qu'il n'existe pas. Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente ». On retrouve la même stratégie avec *The Watermelon Woman*, le film de Cheryl Dyune sorti en 1996. La réalisatrice noire lesbienne raconte l'histoire d'une actrice noire lesbienne à Hollywood dans les années 30. À la fin du film qui joue sur les codes réalistes du documentaire, on comprend que les archives et les photos ont toutes été inventées. Le film illustre l'impossible restitution et l'effacement des femmes noires dans le cinéma mais aussi les vertus de la fiction performative plus que réparatrice.

Une autre piste est celle de la mise en circulation performative des récits de vie. Comment recircule plutôt que « s'écrit » l'histoire collective avec la performance ?

¹⁶ Sur les relations entre genre comme travail et performance, voir *Homo INC.orporated, Le Triangle et la licorne qui pète* (Bourcier, 2017).

¹⁷ Sur cet aspect précis, voir « Les Archontes ont du souci à se faire » (Bourcier, 2020).

Quelle est la relation entre performance, histoire orale et auto-archivage ? Avec la performance au SNAP, l'histoire de Juan et de Kori a été publicisée. Nous avons assisté à la création d'une mémoire. La performance sur scène produit plutôt qu'elle ne « garde » la mémoire ou une archive en proposant une forme de remémoration active et engagée. Cela vaut aussi pour le recueil d'histoires orales, si elle n'est pas réduite à une collection d'histoires ou d'informations. Tout dépend des politiques du savoir pratiquées. D'un point de vue épistémopolitique, on sait qu'il y a des disciplines attirées pour fondre sur les archives ou faire de l'histoire orale. L'histoire, l'anthropologie ou l'ethnologie par exemple. L'histoire voit majoritairement l'interview comme de l'information à évaluer, à recouper avec d'autres (c'est son côté flic scientifique) ou encore comme une preuve, une illustration de la thèse ou de la chronologie que concocte souvent seul l'historien. Mais l'on peut aussi considérer les histoires de vie, les entretiens comme des savoirs à diffuser, des savoirs productifs et performatifs. C'est d'ailleurs ce qui sépare les anthropologues et les historiens classiques et les producteurs d'archives féministes, queer, transféministes et communautaires. Iels n'ont pas les mêmes politiques de l'entretien (Bourcier, 2020). Iels n'ont pas la même vision des rapports de savoir/pouvoir que génère le fait de faire des entretiens. Iels considèrent le récit, l'histoire de vie comme une performance et iels développent des dispositifs performatifs de génération et de circulation des archives. Iels tiennent compte du corps, de l'intonation, des gestes, des mimiques de tout ce qui fait qu'un entretien est une performance incarnée, de tout ce qui disparaît généralement dans la transcription de l'interview qui réduit la personne et l'entretien à une transcription.

6. Les corps des queens en tournée

Iels tiennent compte de la relation entre la personne interviewée et la personne qui interviewe. Iels voient l'entretien comme un dispositif communicationnel, ce qui est un niveau performatif en soi. Iels politisent la forme de l'entretien. Iels en font apparaître les rapports de pouvoir sous-jacents. À ce titre, on pourrait voir le spectacle de Matthieu Hocquemiller, *Le Corps du Roi* présenté au SNAP, comme une allégorie de la relation partagée, dialogique, entre producteurs d'histoire de vie et de performance. Inspiré des *Deux Corps du Roi* de Ernst Kantorowicz, le spectacle mélange échanges de récits de vie et de pratiques performatives : la royauté française avec Mathieu Jedrazak, performeur, la royauté thaïlandaise avec Mimi Aun Neko, performeuse, réfugiée politique, activiste trans et travailleuse du sexe. Tous deux détournent, queerisent, s'approprient la force performative de la souveraineté hobbesienne et de la royauté thaï-



landaise. Ils s'auto-couronnent et s'auto-consacrent en répétant les rituels du pouvoir. Le sceptre devient prothèse sexuelle (la main en latex pour fister) ou jouet lumineux. Ils se racontent leurs performances de genre et leur identification en tant que trans et pédé. Leur relation pédagogique-performative est intéressante et équilibrée.

On voit ici comment la performance en tant que pratique et en tant que dispositif permet une réitération, une re-mise en circulation des histoires et des récits. Ces usages de la performance sont différents du *reenactement* d'histoires de vie, d'événement ou de la performance comme outil de valorisation des archives dans les musées qui connaissent un boom depuis le dit tournant archival des années 80-90. Ce dernier recouvre essentiellement l'utilisation des archives dans l'art et l'utilisation de métaphores ou de concepts qui relèvent de l'archivistique dans les pratiques artistiques. Ici, il s'agit de spectacles de performances à partir d'histoires ou de récits de vie qui relèvent de l'auto-archive comme nous le font entrevoir la performance de Juan et de Kori et le dispositif plus général d'un festival. Ces pratiques relèvent de ce que Della Pollock (2005, p. 2) appelle le *remembering* comme processus actif plutôt que de la mémoire : « It is about the translation of subjectively remembered events into embodied memory acts, moving memory into remembering (...). This is what does the representation of living memory in a public performance. It does things »¹⁸. Le *remembering* est un processus incarné, performatif et collectif. L'archive performative permet une

¹⁸ « Ce dont il s'agit, c'est de la traduction d'événements subjectivement remémorés en actes de mémoires incarnées, de faire passer la mémoire dans la remémoration (...). C'est ce que fait la représentation de la mémoire vivante dans une performance publique. Ça fait des choses ».

production de l'archive en boucles successives et la création de circuits. Elle permet de ne pas se contenter de la chaîne de l'archive traditionnelle qui est celle des archives institutionnelles et des sciences humaines. Dans cette économie des archives souvent élitiste, les chercheur·e·s constituent des réservoirs d'archives orales qui meurent une fois leur « terrain » terminé, vu que les protocoles de consentement n'ont pas prévu d'utilisation archivale ultérieure plus large ou autre que scientifique. Les premier·e·s dépossédé·e·s de cette richesse sont les interviewé·e·s. C'est tout l'inverse avec les dispositifs performatifs. C'est le cas par exemple avec *Like a Family* (Pollock, 1990), le spectacle de 1988 de Della Pollock sur l'histoire des cueilleurs de coton en Caroline du Nord basé sur des histoires orales. Il a tourné dans les villes où avaient vécu et vivaient les interviewé·e·s. Il a déclenché du *retelling* avec le public et les habitants, d'autres histoires et d'autres spectacles. Idem avec le projet *Sexshunned*, un projet collaboratif de *Ourstory Scotland* basé sur un recueil de récits de vie et d'archives orales LGBT qui ont été montés en spectacle avec le théâtre 7.84¹⁹. Le projet a généré des ateliers de performance et théâtre pour travailler collectivement sur les témoignages oraux à incorporer dans le spectacle.

On voit donc qu'un entretien pour l'histoire orale n'est pas destiné à finir comme une archive dans un centre d'archives ou sur un site. On mesure la vitalité de l'archive à sa capacité à sortir des placards, des greniers, des boxes, à générer d'autres collectes, d'autres foyers d'archives et non simplement à être mise à disposition dans les institutions. L'entretien d'archive orale, les récits oraux sont faits pour *going public* dans une performance collective qui se déroule en public, qui publicise les entretiens, les histoires de vie et en suscite d'autres. Qui permet une appropriation de la production des archives. Moyennant quoi, la re-privatisation ou la confiscation pour un usage élitiste, scientifique ou réservé – les usages traditionnels de l'archive – ne peut être le seul. Cette déprivatisation, cette mise en commun que brident les archives des archontes²⁰, cette déplacardisation dés-individualise la mémoire et la communalise. Elle la met à disposition et la diffuse. La performance exhibe et diffuse un dispositif, une force archivale qui peut être facilement reproduite et générer autant de pratiques archivales. Cela va contre la dépolitisation des archives que provoque l'individualisation de la mémoire ou sa transformation en une injonction au « devoir de mémoire ». La proximité de ce

¹⁹ www.ourstorystotland.org.uk/drama/seXshunned/index.htm

²⁰ Sur la violence archivale des archontes et la dépossession, voir, « Le pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat » (Bourcier, 2017) et le mémoire de master de Quentin Zimmermann, *Résister aux oublis et aux silences ; les projets d'archives LGBTQI en France* (2018).

modèle d'auto-archives facilement reproductible entretient une proximité évidente avec les revendications épistémologiques (le DIY, l'autonomie et l'ancrage dans l'expérience) féministes et autonomes des années 70 et + . Ce n'est pas un hasard si l'on assiste à une prolifération de la forme atelier dans le champ de l'archive queer et transféministe (les « apéros cartons » de Marseille organisés par *Mémoire des Sexualités*²¹ en sont un bon exemple) et si le recueil d'archives orales du Collectif Archives LGBTQI auprès des travailleur·euse·s du sexe pourrait finir en podcast.

Le recours à la performance et à un modèle performatif de l'archive, l'archive vive, permet aux producteurs·trices d'archives minoritaires, queer, transféministes, putes, racisé·e·s de devenir des archivacteurs·trice·s qui proposent des archiv-actions, plaçant par là même les archives du côté de la vie et des corps au lieu de les noyer dans la poussière. Ce qui les intéresse, c'est le pouls de l'archive, autrement dit sa fonction sociale élargie, horizontale et connective. Il ne s'agit pas tant d'être visibles que vivant·e·s. D'autant que la visibilité en fait vivre certain·e·s et bien, pour en tuer d'autres.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agamben, G. (1997). *Homo Sacer, Le Pouvoir Souverain et la vie nue*. Le Seuil.
- Bourcier, S. (2017). *Homo INC.orporated, Le Triangle et la licorne qui pète*. Cambourakis. 2019 pour l'édition de poche.
- Bourcier, S. (2017). Sur la violence archivale des archontes et la dépossession. *Friction Magazine*. <https://friction-magazine.fr/archives-vie-le-pouls-de-larchive-cest-en-nous-quil-bat/>
- Bourcier, S. (2018). Sex in the City in *Queer Zones, La Trilogie*. Amsterdam.
- Bourcier, S. (11/09/2020). Les Archontes ont du souci à se faire. *Sociocriticism* [en ligne], XXXV 1. <http://revues.univ-tlse2.fr/sociocriticism/index.php?id=2740>
- Campillo, R. (Réalisateur). (2017). *120 Battements par minute* [Film]. Les Films de Pierre.
- Chargois, M. (Réalisatrice). (2018). *Empower, Perspectives de travailleuses du sexe* [Documentaire]. Marianne Chargois ; Art Whore Connection.
- Ferguson, R. A. (2018). *One Dimensional Queer*. Polity Press.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Book.
- Gossett, R. (2017). Introduction. In R. Gossett, E. A. Stanley & J. Burton (eds.), *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*. MIT Press (coll. Critical Anthologies in Art and Culture).
- Gossett, R. & Wortzel, S. (Réalisatrices). (2018). *Happy Birthday Marsha!* [Documentaire]. Tourmaline & Sasha Wortzel.

²¹ *Mémoires des Sexualités* est l'association qui recueille et valorise les archives LGBTQI sur Marseille. <http://www.memoire-sexualites.org/>

- Hanhardt, C. B. (2013). *Safe Space, Gay Neighborhood History and the politics of violence*. Durham & Londres Duke University Press.
- Merteuil, M. & Schaffauser, T. (2017). Le travail du sexe : entretien croisé avec Morgane Merteuil et Thierry Schaffauser, propos recueillis et présentés par Anaïs Albert & Clyde Plumauzille. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 32, 215-236. <https://doi.org/10.4000/traces.6921>
- Pollock, D. (1990). Telling the Told: Performing « Like a Family ». *The Oral History Review*, 18(2), 1-36. <http://www.jstor.org/stable/4495291>
- Pollock, D. (éd.). (2005). *Remembering, Oral History Performance*. Palgrave Macmillan.
- Puar, J. K. (2017). *The Right to Main, Debility, Capacity, Disability*. Durham & Londres, Duke University Press.
- Sprinkle, A. & Harlot, S. (Réalisatrices). (1999). *Annie Sprinkle's Herstory of Porn (1996-1997)* [Film]. Annie Sprinkle.
- Sprinkle, A. (2001). *Hardcore from the Heart. The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance*. Continuum.
- Wittig, M. (1969). *Les Guérillères*. Les Éditions de Minuit.
- Zimmermann, Q. (2018). *Résister aux oublis et aux silences ; les projets d'archives LGBTQI en France* (mémoire master). EHESS.

Subversions des genres et désirs non normatifs dans l'œuvre de Nathalie Gassel

MATHILDE TREMBLAIS

Doctorat en Lettres à l'Université du Pays Basque / Espagne
✉ mathilde.tremblais@hotmail.com

RÉSUMÉ. Cet article propose de s'intéresser à l'œuvre de Nathalie Gassel, une écrivaine belge contemporaine qui met en scène dans ses récits des désirs subversifs et des sexualités non normées. Le domaine de la littérature intime dans lequel l'auteure inscrit ses textes ainsi que le narratif qui sert d'espace performatif du genre seront étudiés. Une réflexion sera accordée à la construction du corps androgyne dont s'est dotée Nathalie Gassel et qui conditionne l'écriture qu'elle pratique. Cet article aborde les problématiques que le transgenre suscite chez l'auteure et a comme objectif de mettre en relief les représentations inédites du désir et les affections non normatives qui confèrent sa singularité à l'œuvre de Nathalie Gassel.

RESUMEN. *Subversiones de los géneros y deseos no normativos en la obra de Nathalie Gassel.* Este artículo propone interesarse por la obra de Nathalie Gassel, una escritora belga contemporánea que pone en escena en sus relatos deseos subversivos y sexualidades no normadas. Se estudian el ámbito de la literatura íntima en el cual la autora inscribe sus textos así como lo narrativo que sirve de espacio performativo del género. Se concede un lugar a la construcción del cuerpo andrógino

MOTS-CLÉS :

Nathalie Gassel ;
identité de genre ;
littératures
intimes ;
analyse du récit

PALABRAS CLAVE:

Nathalie Gassel;
identidad de
género,
literaturas íntimas;
análisis del relato

Pour citer cet article

Tremblais, M. (2020). Subversions des genres et désirs non normatifs dans l'œuvre de Nathalie Gassel. *Hybrida*, (1), 25–46. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.116877>

del que se ha dotado Nathalie Gassel y que condiciona la escritura que practica. Este artículo aborda las problemáticas que el transgénero suscita en la autora y tiene como objetivo poner de manifiesto las representaciones inéditas del deseo y las afecciones no normativas que brindan su singularidad a la obra de Nathalie Gassel.

ABSTRACT. *Subversions of genres and non-normative desires in the work of Nathalie Gassel.* This paper highlights the work of Nathalie Gassel, a Belgian contemporary writer whose narrative stages subversive desires and non-prescriptive sexualities. The field of intimate literature in which the writer inscribes her texts is examined along with the narrative employed by the gender as performative space. A prominent place is given to the construction of the androgynous body developed by Nathalie Gassel and the way in which it conditions her writing. This article also addresses the issues raised by gender variants in her work, and intends to elucidate the remarkable representations of desire and non-prescriptive affections that render Nathalie Gassel's works unique.

KEYWORDS:
Nathalie Gassel;
gender identity;
intimate
literatures;
story analysis

1. Introduction

Nathalie Gassel est une écrivaine et photographe belge qui fait l'éloge du corps androgyne et prône la transgression des genres dans chacune de ses œuvres. Elle s'inspire de son propre corps et de son histoire personnelle pour composer des textes à caractère autobiographique. Il convient d'emblée de souligner que Nathalie Gassel était adepte du *body-building* et championne de boxe thaïlandaise. Cette expérience d'athlète de très haut niveau a permis à Nathalie Gassel de se doter d'un corps androgyne et d'accéder à la création littéraire pour revendiquer la spécificité de son moi.

L'auteure a fait son entrée en littérature avec *Éros androgyne* (2000), un court récit écrit en prose poétique où elle donne vie à un personnage féminin qui s'est astreint aux pratiques du *body-building*, pour se forger un corps d'athlète d'une puissance implacable qui a transformé sa sexualité en une force double, masculine et féminine. Dans *Musculatures* (2001), son premier roman, Nathalie Gassel invente une femme dont le physique herculéen conditionne la sexualité. Après ces deux premiers textes, l'écrivaine compose six autres récits qui confirment l'univers singulier qui est le sien. À travers chacun d'eux, l'auteure offre une réflexion sur le corps, l'identité ou la remise en perspective des genres, thèmes centraux de sa pensée et de son projet littéraire.

Pour aborder la représentation des désirs, des sexualités et des affections non normatives dans l'œuvre de Nathalie Gassel, il est nécessaire de se pencher sur le domaine des écritures du moi dans lequel les récits sont inscrits, la narration à la première personne étant le lieu où le genre se déploie et s'affirme pleinement chez l'auteure. La première partie de cet article s'intéressera donc à l'écriture du moi que pratique l'auteure et qu'elle conçoit comme l'espace performatif du genre. Les spécificités formelles et rhétoriques, ainsi que les principales thématiques de l'œuvre de Nathalie Gassel seront abordées pour préparer la deuxième partie qui s'attache à décrire le passage du corps androgyne à l'écriture du corps où se joue le processus identitaire que reflètent les textes. L'étude de ce passage servira à approfondir les questions sur le genre qui auront été soulevées dans la première partie. Ainsi, pour traiter l'écriture du corps essentielle à l'œuvre, l'histoire personnelle de Nathalie Gassel sera brièvement évoquée, principalement à travers les relations qu'enfant elle a entretenues avec son corps et qui l'ont poussée à entreprendre une transformation physique. Ces réflexions amèneront à la troisième partie, à l'analyse des multiples transgressions et inversions qui sont au cœur des récits, dans le but de mettre en lumière les désirs et des affections qui font de Nathalie Gassel une écrivaine singulière dans le panorama de la littérature contemporaine de langue française.

2. L'écriture du moi comme espace performatif du genre

L'œuvre de Nathalie Gassel s'inscrit dans le domaine très vaste des écritures du moi. Grâce à chacun de ses récits, l'auteure a contribué à la création d'un espace autobiographique foisonnant où le moi se met en scène et se décline sous toutes ses formes, l'écrivaine déclarant elle-même que ses textes relèvent tantôt de l'autoportrait, de l'autobiographie, du journal intime ou de l'autofiction. Si l'appartenance de l'ensemble des récits de Nathalie Gassel au champ très diversifié des écritures du moi est indiscutable, il convient néanmoins d'établir quelques distinctions quant au registre autobiographique dans lequel s'inscrit chacune de ses œuvres.

Dans son premier récit, *Éros androgyne*, Nathalie Gassel ne dévoile pas l'identité onomastique du « je » qui conduit la narration et la domine. Il en va de même dans *Musculatures*, où la narration homodiégétique est menée par une jeune femme athlétique qui entretient une ressemblance avec l'auteure mais dont le nom n'est à aucun moment révélé. Ce n'est qu'à partir de son troisième texte, *Stratégie d'une passion*, que Nathalie Gassel assume l'identité du « je » de la voix féminine. En effet, ce récit est composé de courriels que l'auteure adresse à un énigmatique destinataire, le nom de Nathalie Gassel apparaît ainsi en tête de chacun des messages et, à la fin, figurent les initiales N.G. Ces procédés auxquels l'écrivaine a recours constituent un pacte autobiographique¹, la condition propre au genre selon Philippe Lejeune, théoricien de la littérature et spécialiste de l'autobiographie. Outre ces procédés textuels, Nathalie Gassel décide dans *Stratégie d'une passion* d'utiliser un autoportrait pour la couverture de son livre, un choix qui lui permet de renforcer le pacte autobiographique qu'elle scelle avec son lecteur. À partir de ce troisième récit, Nathalie Gassel multiplie les pactes autobiographiques à travers des actes discursifs forts, des pactes autobiographiques textuels efficaces qu'elle accentue en introduisant des photographies d'elle-même dans le paratexte éditorial, ne laissant plus de doute sur le fait que le « je » de la narratrice n'est autre que celui de Nathalie Gassel. L'écrivaine va même parfois jusqu'à introduire dans le péri-texte des autoportraits ou des photographies qui mettent en valeur son corps d'athlète. Il en est ainsi dans *Construction d'un corps pornographique* et dans *Récit plastique*, deux récits où le moi de l'auteure, qui s'affirme en puissance, acquiert plus de force grâce aux photographies où Nathalie Gassel pose, exhibant sa musculature hors normes et illustrant, de par sa morphologie spectaculaire, la portée de son discours dont le corps est le protagoniste central.

¹ Nous renvoyons ici à l'essai de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Ces procédés utilisés par Nathalie Gassel pour mettre en scène son corps viennent renforcer la dimension autobiographique qui est au cœur de ses récits. Les travaux sur l'autobiographie se sont multipliés depuis les années 70 et aussi les premières approches théoriques² auxquelles le genre a donné lieu. Si d'autres types textuels, comme l'autofiction, ont suscité un enthousiasme croissant chez les chercheurs depuis le début du XXI^e siècle, l'intérêt que génère l'autobiographie ne s'est pas pour autant dissipé. En effet, aujourd'hui encore, l'autobiographie et les travaux menés par les théoriciens précurseurs dans ce domaine demeurent un champ de recherche prometteur, comme le montre l'essai de Carole Allamand, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie* (2018). À la différence des modèles du genre, les textes contemporains qui relèvent de l'autobiographie se caractérisent davantage par leur hybridation et leur fragmentation, un fait que souligne Philippe Lejeune dans *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique* (2015) : « L'autobiographie met à son service les ressources de toutes les autres formes littéraires, et ne s'attache plus au récit classique unifiant. Ces nouvelles formes expriment souvent des identités tourmentées et problématiques : mais n'est-ce pas là la raison d'être de l'autobiographie ? » (Lejeune, 2015, p. 120). L'autobiographie est précisément le registre où s'exprime l'identité tourmentée et problématique de Nathalie Gassel, elle devient l'espace où se joue ou se déjoue son genre.

Nathalie Gassel conçoit l'écriture du moi, ou plus exactement la narration à la première personne, comme le lieu du genre, comme l'espace performatif du genre³. Dans *Des années d'insignifiance*, elle analyse les facteurs socioculturels qui l'ont amenée à la création de son genre sexuel. Dans la lignée des thèses exposées par Judith Butler dans *Trouble dans le genre*⁴, Nathalie Gassel développe, dans *Des années d'insignifiance*, l'idée que dans son enfance, son être était traversé et construit par des dispositifs de pouvoir, principalement incarnés chez elle par l'autorité maternelle ou l'ordre impo-

² Nous pensons ici au texte de Jean Starobinski, « Le Style de l'autobiographie », publié dans *Poétique*, n° 3, 1970, p. 257 et aux études qui seront ensuite poursuivies par Philippe Lejeune dans les années 70.

³ Nous reprenons ici les termes présents dans le titre *Le lieu du genre. La narration comme espace performatif du genre*, Patrick Farges, Cécile Chamayou-Kuhn et Perin Emel Yavuz (éds), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

⁴ Si l'ouvrage de Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, paraissait aux États-Unis en 1990, la traduction française se fit attendre et ne vit le jour qu'en 2005, c'est-à-dire que cet essai n'est que d'un an antérieur à la sortie de *Des années d'insignifiance*. C'est la raison pour laquelle nous aurions tendance à penser que les thèses de Judith Butler n'ont pas conditionné l'univers littéraire de Nathalie Gassel qui n'a pas pour habitude de citer la philosophe américaine dans ses récits.

sé par l'institution scolaire. Les dilemmes éprouvés quant aux barrières sexuelles ont poussé Nathalie Gassel à faire du genre le cœur de sa problématique littéraire et à considérer la narration à la première personne comme un acte performatif du genre :

Je choisis une authenticité ouverte, publique : la fiction d'un moi qui allait se dire à la première personne, prendre en lui, pour les disséquer, différentes postures. S'approprié, pour les rejeter ensuite vers le dehors, des incarnations biographiques, les catapulte vers un champ extérieur, une part commune. Comme si la conscience devait être travaillée au-dedans pour ressortir plus nette, au-dehors (Gassel, 2005, p. 17).

Chez Nathalie Gassel, la narration à la première personne est très clairement un espace de revendication du moi. Au fur et à mesure que le « je » s'impose et domine la narration, non seulement il se dit, se décrit et s'expose, mais surtout il se construit, se façonne et devient. L'œuvre entière de cette auteure montre que le narratif, avec les structures et les ressources qui lui sont propres, est le support où culmine la découverte de soi et où s'épanouit pleinement l'identité de genre. Dans son article « D'un genre à l'autre, identité refusée, identité abandonnée », Sébastien Sengenès observe que les récits de vie subjectifs sont souvent le modèle que choisissent les personnes transgenres pour ancrer et réaffirmer leur identité de genre, ainsi écrit-t-il :

Pour maintenir le sens de ce qu'ils sont pour eux-mêmes et pour autrui, les transsexuels et les transgenres ne font pas qu'intervenir sur l'image de leur apparence physique, ils élaborent aussi *a posteriori* un récit de vie subjectif dont la narration permet l'enracinement de la « nouvelle » identité de genre (Sengenès, 2004, p. 82).

Comme il est ici suggéré, le narratif offre au moi transgenre un espace de prédilection pour s'exprimer et fonder sa nouvelle identité de genre. Nathalie Gassel réduit le conflit identitaire éprouvé dans son enfance en remodelant son corps, certes, mais ce travail acharné sur le corps ne lui suffit pas pour donner un fondement stable à son identité. C'est pourquoi elle a recours au littéraire et, plus exactement, à l'écriture du « je » pour s'approprié la nouvelle identité de genre qu'elle s'est construite et la renforcer aux yeux d'autrui. Toute l'œuvre de Nathalie Gassel peut être lue comme le lieu où se déploie et s'affirme pleinement la poétique du moi transgenre et traduit, brillamment, le pouvoir que possède la littérature pour refléter les enjeux des problématiques liées au genre :

Une chose est sûre : quand il s'agit des questions de genre ou de sexualité, la littérature contient des efforts de théorisation ou, en tout cas, des questionnements bien plus intéressants que les réponses immuables que ressassent les tenants de l'idéologie psychanalytique (Eribon, 2015, p. 6).

Les textes de Nathalie Gassel regorgent d'interrogations et sèment à foison des doutes qui invitent à réfléchir aux relations entre le littéraire et les questions suscitées par le genre. Si, comme il a été dit, le moi de Nathalie Gassel s'est affirmé dans l'espace narratif et proclamé de livre en livre, il convient néanmoins de préciser que le pacte autobiographique que l'auteure établit avec son lecteur est moins explicite dans ses deux derniers récits que dans les précédents. Dans *Abattement*, Nathalie Gassel n'a plus recours au paratexte et le pacte autobiographique ne se manifeste qu'à travers une signature discrète où l'écrivaine signifie que le « je » qui s'exprime dans le texte est celui de l'auteure de *Des années d'insignifiance*⁵. Dans *Ardeur et vacuité*, son dernier récit en date, Nathalie Gassel ne pose aucun pacte autobiographique. Seule la mention de l'éditeur en quatrième de couverture apprend au lecteur que le roman appartient à ce type textuel hybride qu'est l'autofiction, autorisant ainsi le rapprochement entre le « je » qui se déploie dans la narration et celui de Nathalie Gassel. Les thèmes évoqués dans ces deux dernières œuvres : la solitude, la dépression, la maladie et le deuil sont des sujets qui laissent moins de place à la revendication de l'unicité de l'identité personnelle. Le moi de Nathalie Gassel, ce moi emphatique enclin à un exhibitionnisme mégalomane⁶, a tendance à s'effacer dans son dernier récit, à perdre de sa présence. L'autoréférentialité cède quelque peu à la fiction, ainsi le « je » réel glisserait-il vers un « je » fictif, vers ce « je » fictif⁷ auquel l'écrivaine faisait déjà allusion dans *Construction d'un corps pornographique*.

Ce cheminement où se joue cet écart à soi peut être dû à la prise de conscience des discontinuités qui affectent le moi, ne serait-ce que parce que celui-ci est fatalement soumis au temps qui passe. Peut-être est-il possible d'avancer l'idée que, au fil des années et de livre en livre, Nathalie Gassel ait fait l'expérience qu'aucune vie ne saurait se dire à soi, que toute narration autobiographique est inexorablement conditionnée par ce qui se soustrait au moi, par exemple par les structures sociales, le sujet n'étant jamais maître de la socialité à laquelle il appartient. Cette question de l'impossibilité de rendre compte de soi par le discours a été amplement traitée, dans *Récit de soi* Judith Bultler observe le caractère incomplet et lacunaire de cette reconnaissance de soi par soi à travers le discours narratif :

⁵ P. 47.

⁶ Telle est l'expression employée par Nathalie Gassel : « Je suis en contact, me semble-t-il, transparent avec le monde, en plein exhibitionnisme mégalomane : le culte du Moi, de la personnalité » (Gassel, 2004, p. 158).

⁷ Dans la citation évoquée précédemment, l'expression « la fiction du Moi », suivie de celle « incarnations biographiques », ne cesse d'étonner.

Aussi, lorsque je rends compte de moi par le discours, mon moi vivant n'est jamais pleinement exprimé ou porté par ce discours. Mes mots s'effacent à mesure que je les livre, interrompus par le temps d'un discours qui n'est pas identique à celui de ma propre vie [...] L'autorité narrative du « je » doit ouvrir la voie à la perspective et à la temporalité d'un ensemble de normes qui contestent la singularité de mon histoire (Butler, 2007, pp. 36-37).

Ces lignes suggèrent qu'il n'y a pas de coïncidence possible entre le moi qui se déploie dans le discours narratif et le moi que l'écrivain endosse dans la vie réelle. Ce fait amène à se poser la question de l'authenticité des écritures du « je », un sujet qui est au cœur des problématiques que soulève la littérature intime et également au cœur des textes de Nathalie Gassel. Dans *Stratégie d'une passion*, comme dans tout texte à caractère autobiographique destiné à être publié, l'auteure construit une image d'elle-même dans le but de séduire son lecteur. Elle ne s'approche pas tant de sa vérité personnelle, ni ne cherche à projeter avec des mots un reflet fidèle de son être, mais elle s'éloigne de son moi pour en offrir une image attrayante, qui ne peut être, par conséquent, que déformée. En effet, dans tous ses récits Nathalie Gassel met en œuvre des stratégies narratives qui lui permettent d'élaborer une représentation imaginaire d'elle-même, une création symbolique de son être. Consciemment ou inconsciemment, elle nuancerait ou maquillerait certains traits de sa personnalité, elle en déguiserait ou tairait d'autres, pour se doter d'une nouvelle identité, pour s'inventer un autre moi, peut-être plus fallacieux et inopportun que le véritable moi mais certainement pas moins vrai. Cet autre moi renverrait à celui d'un être complexe et imparfait, dépourvu d'unité fiable ou durable et qui, de surcroît, est déchiré par une profonde division intérieure, causée chez Nathalie Gassel par le conflit que provoque en elle son identité de genre. De texte en texte, l'écrivaine fait le constat d'une dépossession de son être intime, de la dissociation du moi, de la dissolution du sujet, des phénomènes qui caractérisent la postmodernité.

Qu'il soit exposé sur le devant de la scène, mis à distance, voilé, ou bien fictionnalisé, le moi se décline dans les textes de Nathalie Gassel sur le registre de l'autobiographie. L'ensemble de la production littéraire de l'auteure constitue un espace autobiographique très riche qui autorise à lire ses deux premiers récits sur le mode autobiographique, même s'il est vrai que ceux-ci ne comprennent pas de pacte autobiographique. Chaque texte fonctionne alors comme une autobiographie incomplète ou fragmentée, qui s'emboîte dans un espace autobiographique plus vaste, une sorte de livre ouvert, où chaque nouveau récit vient compléter et prolonger les précédents, réinventant toujours le moi en devenir de Nathalie Gassel, une écrivaine qui a su s'approprier le narratif pour en faire l'espace performatif de son genre.

3. Du corps androgyne à l'écriture du corps

Dans plusieurs de ses livres, Nathalie Gassel raconte qu'elle a grandi habitée par la certitude inébranlable qu'elle n'était pas ce à quoi son corps renvoyait. Enfant, elle ressentait le sentiment de culpabilité que lui produisait le fait d'appartenir au sexe féminin. Elle éprouvait une sorte de malaise car elle ne s'identifiait pas à ce corps dont le destin l'avait pourvue et sa féminité l'asphyxiait. Dans *Construction d'un corps pornographique*, elle exprime ce mal-être qui l'a déchirée tout au long de son enfance :

Longtemps, je m'étais sentie au banc des accusés, obligée aux simulacres, aux camouflages, à la non-identité, aux ambiguïtés de l'entre-deux ; où l'on ne peut assumer pleinement sa place, on tergiverse sans cesse. Je sentais la pression de ma nature virile et, en contrepartie, le destin d'un corps féminin qui devait, pour vivre sans trop de frustration, séduire en tant que tel. J'étouffais dans la féminité. Le corps de la femme était un manteau trop étriqué pour mon âme (Gassel, 2005, pp. 17-18).

Nathalie Gassel ne se sentait ni homme ni femme, elle vivait dans cet espace indéterminé qu'elle nomme elle-même ici la « non-identité ». Consciente de sa propre singularité, elle décelait en elle une « indéfinissable monstruosité » ou encore « une étrangeté non attendue » (Gassel, 2006, p. 12), et, dans le texte où elle retrace son enfance et qui porte le titre très évocateur *Des années d'insignifiance*, l'auteure va même jusqu'à avouer : « j'étais une malade qu'il fallait soigner » (Gassel, 2006, p. 47). Dans cette autobiographie, Nathalie Gassel fait le récit de ces années d'extrême souffrance où elle a essayé de vivre selon les normes de son genre assigné, contrainte au mutisme et à l'isolement, vouée à l'échec scolaire et éprouvant un profond dégoût envers son propre corps.

L'enfance a été marquée par des tourments et des déchirements intérieurs qui ont alimenté en la petite fille une rage silencieuse qui s'est inscrite dans son corps, qui l'occupait tout entier, mais il s'agissait toujours d'une rage contenue et qu'elle n'extériorisait jamais. Au cours de l'adolescence, Nathalie Gassel a décidé de se construire un corps athlétique redoutable pour inverser l'insignifiance de l'enfance et commencer enfin à exister : « À partir de l'insignifiance, il fallait créer du sens, de la signification ; renverser » (Gassel, 2006, p. 11). Pour transfigurer la rage viscérale qui l'envahissait au plus profond de son être, Nathalie Gassel a alors décidé de transformer son corps en le soumettant à la discipline très stricte d'entraînements exigeants, afin de le doter d'une puissance effroyable, d'une apparence agressive, d'une cuirasse imposante capable de contrecarrer les critiques dont elle était, enfant, la cible :

Les premières émotions traumatiques de l'enfance m'avaient propulsée pour longtemps, et de façon déterminante, dans un monde où la chair s'avérait primordiale et

seule, où, n'ayant pu briller avec la parole, restait le corps pour remplir cette fonction d'Être [...] La volonté de puissance de mon verbe déchu passait par mon corps. Comme pour les délinquants, le corps était mon unique langage et mes muscles volumineux, le drapeau de ma présence. J'écrivis d'abord l'expérience remarquable de la chair musclée en une sorte de rage existentielle (Gassel, 2005, p. 15).

La pratique assidue de l'exercice physique a permis à Nathalie Gassel de mener sur son corps un travail de création. Comme s'il s'agissait d'une sculpture, la future écrivaine a taillé sa silhouette, l'a modelée et affinée, jusqu'à parvenir à revêtir l'anatomie dont elle rêvait. Le corps que Nathalie Gassel s'est construit renvoie à l'image de son idéal sexuel féminin, incarné par Renée, une athlète noire américaine, star de *body-building*, que Nathalie Gassel a eu l'occasion de photographier et dont elle insère l'un des portraits dans *Construction d'un corps pornographique*. Le corps représente pour l'auteure une sorte d'armure de séduction qui attire les regards et lui apporte le sentiment d'exister dont elle a été privée pendant son enfance. De surcroît, le travail musculaire de transition engagé sur le corps obéit chez Nathalie Gassel aussi bien à une volonté artistique qu'à une quête identitaire déterminée. Il n'est pas étonnant alors que toute l'œuvre soit traversée par des récits très précis du travail quotidien de métamorphose du corps par les poids et les haltères, un effort physique acharné et constant, auquel l'auteure s'est livrée pendant des années, citons à titre d'exemple cet extrait d'*Éros androgyne* :

Je l'enfle de son sang sous des machines à se forger des muscles. Je soulève des barres de fer pour construire un corps toujours plus fort, plus remarquable à l'œil, pour transformer la chair en une vision d'euphorie musculaire – en un éclatement final – pour condenser davantage la chair sur la chair, pour continuer encore le corps, l'incarnation, la saveur, le contact des peaux. Je le plie aux plus rudes épreuves musculaires. Je jouis du contact des barres olympiques. J'aime le voir contracté en une grimace de veines et de boyaux, de chairs lacérées et comme propulsées par-dessus l'élasticité de la peau. Je le construis quotidiennement à l'image de mon phantasme. Je pousse les haltères dans l'exaltation de ma puissance, puis je contemple cette chair vigoureuse, encore irradiée de sa sueur, les fibres gorgées de tout leur sang (Gassel, 2001, pp. 61-62).

De plus, dans *Éros androgyne* Nathalie Gassel explique que le corps n'est pas simplement la construction d'une musculature androgyne et olympique ou une création artistique mais qu'il est aussi l'expression de son désir érotique. En effet, l'auteure attribue à son corps une finalité érotique et elle l'entraîne intensément pour préparer la vigueur des étreintes. Elle considère sa force physique comme la condition indispensable à son épanouissement sexuel ; la sensation de sa puissance effroyable va même parfois jusqu'à provoquer en elle un trouble sensuel. La vision de son propre corps

musclé qui se reflète dans les miroirs de la salle de sport l'émeut et lui procure une volupté extrême.

Toute l'œuvre de Nathalie Gassel projette le corps sur le devant de la scène et le met en lumière, faisant de lui une performance. L'écrivaine propose une œuvre littéraire performative où le corps sert de révélateur et d'acteur du genre, c'est grâce à lui qu'elle aborde les questions liées à l'identité de genre. Dans l'essai collectif *Dire le genre*, Floris Taton publie un texte, « Interroger le genre par le biais du travestissement : les artistes féministes de la performance », dans lequel elle souligne : « Le corps est même devenu au fil des années l'œuvre elle-même, avec entre autres l'art de la performance », avant de poursuivre :

La performance est un excellent vecteur des questions identitaires, qu'elles soient sexuelles ou genrées. Elle rend vivante la perception figée et traditionnelle du corps ; elle interroge plus librement les stéréotypes, les carcans, les rites liés aux différences sexuelles (Bard & Le Nan, 2019, p. 243).

La performance, en faisant du corps un sujet artistique, a beaucoup contribué à ce que le corps féminin ne soit plus assigné à une simple fonction de représentation. Nombreuses sont les femmes qui, ces dernières décennies, ont décidé de montrer leur corps à travers des créations artistiques qui explorent les formes d'expression hybride qu'offre la performance. La française Wendy Delorme, en plaçant son corps au centre de la représentation et de la création, a mis en valeur dans ses performances néo-burlesques les transgressions des genres et des sexes. Dans son film *Too Much Pussy !*, Émilie Jovet s'est intéressée à six artistes féministes performeuses pour montrer les liens inextricables entre le corps et le genre. Nathalie Gassel est parvenue à se forger une identité de genre grâce à une mise en scène littéraire performative où le corps ne cesse de se questionner. L'identité qu'elle a affirmée au fil des années trouve son origine dans l'expérience du dépassement du corps, une expérience qui lui a permis de se situer au-delà du masculin et du féminin afin de se proclamer « autre »⁸ en ayant recours à l'espace narratif. Chez Nathalie Gassel, le corps performatif conduit au texte, la chair body-buildée conduit à l'écriture. Ainsi explique-t-elle :

D'abord fut le corps. Ensuite, les mots vinrent relever à un autre niveau, comme par écho, cette vie et ce défi. D'abord fut l'entraînement sportif. Puis les mots doublèrent le corps d'un recul, d'une distance, et travaillèrent sa pensée. Le relief naquit (Gassel, 2005, p. 13).

⁸ Dans les descriptions qu'elle fait d'elle-même, l'écrivaine a souvent recours à ce terme, « autre » (Gassel, 2005, p. 43).

De texte en texte, Nathalie Gassel développe une écriture extrêmement physique, comme si elle se laissait porter par l'élan redoutable de son corps d'athlète, par la force impérieuse de sa musculature vigoureuse. Dans *Construction d'un corps pornographique*, elle explique que le rythme de l'effort physique scande son écriture : « J'écris avec mon corps, mes bras d'athlète déchirent le papier. Je laisse mon esprit s'imprégner des mouvements de mon anatomie » (Gassel, 2005, p. 31). Dans *Éros androgyne*, son tout premier texte, elle avance déjà l'idée que l'écriture obéit chez elle à une tension intérieure insaisissable et imparable, il s'agit d'une expérience semblable à l'effort que requiert une activité sportive intense :

Écrire procède d'un état nerveux indescriptible : pratiquer une écriture comme on pratique un sport, d'une énergie ardente, sonore, avec quelque chose d'innovateur, de ramassé, de fort, d'impérieux et de brusque, de personnel, d'intense. De la vigueur, toujours et encore de la vigueur (Gassel, 2001, p. 27).

L'écriture de Nathalie Gassel est imprégnée de la tension qui habite son corps d'athlète, elle est entièrement guidée par la musculature hors normes dont l'auteure s'est dotée et qui violente son style en profondeur. La prose est souvent caractérisée par une écriture fragmentée et un style saccadé qui portent la trace de l'énergie turbulente et brutale d'un corps singulier. L'auteure n'hésite pas à qualifier son écriture de « tempéramentale », « rageuse » ou « emportée », et son style, de « rugueux » (Gassel, 2004, p. 16, 60). Quand Nathalie Gassel prend l'érotisme comme sujet, son désir sexuel transperce l'écriture qui se fait alors entrecoupée, venant même, parfois, épouser les spasmes et les cadences des corps qui s'abandonnent à l'expérience charnelle. À d'autres reprises, en ayant recours à un style paratactique, elle développe de longues phrases qui traduisent la montée du désir sexuel et qui créent une écriture extrêmement physique.

L'œuvre entière de Nathalie Gassel offre une réflexion sur l'écriture. Dès l'incipit de son premier récit, *Éros androgyne*, l'auteure exprimait déjà une interrogation qui s'avèrera fondamentale pour l'ensemble de son projet littéraire et qui en révélera le sens. Nathalie Gassel faisait en effet son entrée en littérature par un acte discursif fort qui posait la question cruciale du choix de l'écriture :

Quelle écriture ?
Des promesses nouvelles ? Tout au moins celle de l'énergie qui au moment d'écrire fait trembler de ferveur comme l'acte érotique, comme l'acte procréateur du texte (Gassel, 2001, p. 31).

Dans cet incipit, Nathalie Gassel décrit son objectif, offrir « Des textes secs, sans intention ni cohérence autre que mettre à nu – en abusant – des morceaux d'appétence, de désir donc » (Gassel, 2001, p. 11). Cette expression, « mettre à nu », est

révélatrice d'une mise à nu plus subtile encore que celle des corps, il s'agit d'une mise à nu du langage. Dans ses récits, pour atteindre la vérité de l'érotisme, Nathalie Gassel dépossède le texte de son sens logique, elle dépouille les mots de leur signification. Dans son univers littéraire, l'auteure a recours pour suggérer l'érotisme à une écriture qui transgresse le langage conventionnel pour exprimer les désirs non normatifs qu'elle met en scène, en subvertissant les frontières arbitraires des genres sexuels et les catégories établies entre les genres textuels.

4. Désirs non normatifs

Nathalie Gassel s'efforce à travers ses œuvres de représenter le désir. Elle examine les manifestations du désir dans leurs moindres détails pour en rendre compte dans ses textes : « Je répète le désir, je suis son théâtre, sa mise en œuvre, sa mise en phrases et en mots où s'élabore la chair » (Gassel, 2001, p. 86). Elle insiste sur le caractère profondément singulier de ses goûts et penchants et va même jusqu'à désigner ses affections comme « mes extravagances » (Gassel, 2001, p. 15, 118). Ses désirs atypiques, pluriels et multiples, lui permettent de remettre en cause les idées hétérocentrées et normatives des expressions de genre. Ainsi, l'écrivaine prête-t-elle à ses personnages un mode de vie sexuel éloigné des modèles et des principes figés qui régissent le féminin et le masculin.

En effet, l'identité « autre », pour reprendre le terme utilisé par Nathalie Gassel, qu'elle s'est découverte et revendiquée de livre en livre, l'a amenée à une remise en question des fondements du féminin. Dans ce sens, elle invite à réfléchir à travers ses textes à ce qu'elle nomme « la destruction de la fiction du féminin » (Gassel, 2005, p. 41). Loin des schémas traditionnels et des anciennes conceptions du corps féminin, l'auteure donne vie dans ses récits à des narratrices qui sont possédées par un désir empirique et qui ont comme phantasme la soumission totale des corps masculins. Ainsi la narratrice d'*Éros androgyne* déclare-t-elle : « Je veux l'inadmissible, l'invraisemblable, l'absolue possession » (Gassel, 2001, p. 40). Dès cette première œuvre, Nathalie Gassel place le corps de l'homme sous l'emprise radicale d'une femme à la force homérique et au désir insatiable. Dans l'ensemble de ses récits, les personnages féminins convoitent des corps masculins frêles et désarmés parce que leur désir sexuel naît précisément du contraste entre leur propre morphologie féminine colossale et le corps masculin vulnérable qui invite à tous les excès.

La dimension autobiographique des récits de Nathalie Gassel a été précédemment soulignée, c'est la raison pour laquelle la nature et le sens des désirs et des

affections de l'écrivaine méritent d'être évoqués. Comme pour les narratrices d'*Éros androgyne* et *Musculatures*, Nathalie Gassel éprouve le besoin de transposer des caractéristiques et des qualités féminines sur les hommes hétérosexuels pour attiser son désir. Elle avoue aimer les chairs masculines un peu flasques, fines et adipeuses, les hommes dont l'apparence est fragile. À l'image de la narratrice de *Musculatures*, elle exprime son adoration envers « les hommes devenus femmes de part en part », « des hommes affriolants, beaux comme des femmes » ou « des hommes-femmes, des hommes-mères » (Gassel, 2001, p. 103, 141, 149). L'auteure, en féminisant l'homme, le situe aux antipodes des représentations que fait généralement de lui le désir féminin.

À l'inverse, Nathalie Gassel présente la particularité d'idéaliser la virilité si elle est incarnée à travers un corps féminin et elle révèle que les femmes qui éveillent son désir sexuel sont celles qui possèdent une incroyable puissance physique. Elle ne trouve pas, en général, de femmes qui répondent à ses attentes dans les milieux lesbiens, seulement les corps taillés par la pratique du *body-building* sont ceux qui déclenchent son désir sexuel et sont à la hauteur de ses phantasmes. L'imaginaire érotique de Nathalie Gassel est peuplé de scènes d'exaltation corporelle dont les protagonistes sont des femmes culturistes aux musculatures hypertrophiées, comme Renée, l'athlète américaine que nous avons précédemment évoquée. Dans *Éros androgyne*, elle décrit les corps féminins athlétiques qu'elle convoite comme des « paysages de roches et de crevasses » (Gassel, 2001, p. 14). Elle s'attarde à mettre en relief la beauté⁹ de ces corps, en insistant sur leurs veines saillantes, leurs cubes abdominaux, leur torse massif ou leur cavité musclée, c'est-à-dire des détails physiques qui renvoient à la corporalité musculaire qui est la sienne. Dans *Stratégie d'une passion*, l'auteure se souvient :

À l'époque où je cherchais des femmes, je n'ai rencontré que ma misogynie. J'en cherchais qui me soient semblables, ma poursuite tournait court. Rapidement, je compris que je cherchais chez une femme la démesure de la grandeur, la robustesse d'un devenir, l'inflexibilité d'une volition téméraire [...] Physiquement, au sens étymologique du terme, je désirais la virilisation de la femme : dureté, congestion du muscle, vasodilatation (Gassel, 2004, p. 33).

Au cours des rencontres sexuelles auxquelles elle se livre avec des femmes, Nathalie Gassel recherche la force démesurée d'un corps féminin doté d'une esthétique virile et surtout la violence latente contenue dans ce corps. Elle est fascinée par le fait

⁹ Nathalie Gassel avoue être guidée dans ses projets par la recherche du Beau. Dans tous ses ouvrages, elle prête à ses narratrices des qualités d'esthètes et dans *Musculatures*, elle fait dire à son personnage féminin : « l'esthétique est mon concept dominant » (Gassel, 2001, p. 146).

que le surhomme puisse émaner de la femme en reflétant l'expression triomphante de son moi, et, en lectrice assidue de l'œuvre de Dostoïevski et de Nietzsche, elle reprend le thème du surhomme pour prôner ce qu'elle désigne comme « le culte du surhomme en la femme » (Gassel, 2005, p. 31). L'excitation sexuelle de Nathalie Gassel est donc principalement provoquée par des corps de femmes semblables au sien, des corps de femmes qui transgressent le féminin pour revêtir des apparences ou des formes viriles. Dans *Construction d'un corps pornographique*, en évoquant son homosexualité, Nathalie Gassel fait de l'inversion des genres sexuels un idéal et la condition essentielle qui stimule son désir :

Pas de projections du moi, d'identique, de double avec les femmes : l'identification est masculine dans un corps féminin d'une violence trans-genre. L'abolition du sexe comme cloisonnement et spécificité est l'ultime vérité. Mon homosexualité est de transposition : en la femme, je convoite l'homme, et vice versa. Les inversions multiples figurent l'idéal (Gassel, 2005, p. 23).

L'inversion des genres représente l'idéal pour Nathalie Gassel et motive l'écriture personnelle, intime ou érotique qui a pour protagoniste le corps transgenre. L'auteure s'inspire pour composer ses récits de son propre corps et d'autres corps qui, a priori, se trouvent en dehors de toute classification sexuelle et qu'elle considère, de ce fait, comme sexués car ils ne se sont pas enfermés dans des limites préétablies et laissent ouverts tous les possibles. Au-delà du féminin ou du masculin, l'écrivaine s'est forgé une identité de genre, en remettant en cause l'idée de la féminité innée et traditionnelle, et en inscrivant son œuvre dans la lignée de la conception de Simone de Beauvoir selon laquelle la réalité est construite. Nathalie Gassel montre que le genre n'est pas le corollaire d'une essence masculine ou féminine, qu'il n'est pas la traduction culturelle de différences naturelles. Dans son essai *Queer Zone. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, le sociologue Sam Bourcier suggère que le genre n'est que fiction et performance¹⁰, une thèse que les récits de Nathalie Gassel illustrent d'une certaine manière.

Par ailleurs, l'exemple de Nathalie Gassel montre que « la complexification des identités de genre ne signifie pas la disparition des normes de genre »¹¹. Les scènes sexuelles que l'écrivaine décrit font ressortir des lieux où le masculin et le féminin sont attendus pour n'être que mieux transgressés. Par conséquent, dans son œuvre l'auteure

¹⁰ « La possibilité même du travestissement constituerait la preuve que le genre n'est que fiction et performance (au sens théâtral et linguistique du terme) », (Bourcier, 2011, p. 129).

¹¹ Nous empruntons cette phrase à Sébastien Sengenès, « D'un genre à l'autre. Identité refusée, identité abandonnée », *Terrain*, anthropologie et sciences humaines, n° 42, mars 2004.

ne nie pas le masculin ni le féminin mais elle se complaît à jouer avec leurs normes de représentation. En effet, si elle réemploie l'imagerie et les codes du féminin et du masculin, si elle en reproduit des stéréotypes, ce n'est que pour mieux les contourner et explorer les insaisissables fluctuations de son identité sexuelle. À travers des récits menés à la première personne, l'auteure s'abandonne à des rêveries qui suggèrent que les jeux de transpositions entre le féminin et le masculin inspirent ses phantasmes, ainsi finit-elle par céder à d'épuisantes constructions mentales après s'être livrée à la recherche infructueuse de corps susceptibles d'apaiser son désir :

Aucun ne me semblait assez aguichant, assez pute pour mes sens. J'y suppléais par mes inventions. Je voyais devant moi, avec beaucoup d'efforts conscients, volontaires, difficiles, les objets hybrides de mon imagination. Je me piégeais dans mon désir pour mieux en jouir. Bien prise dans ce piège que je m'étais tendu pour accroître mes voluptés, je délirais, puis, rendais hommage aux charmes inventés de telle créature de mes rêves. Je rampais d'appétence, je léchais les chairs. Je superposais les images de séduction, source des émerveillements les plus forts. Je transposais, j'intervertissais le féminin et le masculin, puis succombais au charme, à l'élégance, aux gestes, aux courbes que me faisaient voir dans mon délire mes créatures (Gassel, 2001, p. 49).

L'absence de corps à portée de main ou de corps qui répondent à leurs attentes oblige les narratrices à pallier leur besoin par des divagations et, le plus souvent, par des phantasmes érotiques de « mise à corps et à chair brutale des corps » (Gassel, 2001, p. 14). Les récits offrent de nombreux passages où les narratrices, du fait de leur désir capricieux et du manque de chairs adéquates à leurs goûts exigeants, succombent à des songeries fantasmagoriques, où elles donnent libre cours à leurs pulsions, en s'acharnant avec outrance sur des corps imaginaires. L'évocation des phantasmes est peut-être plus révélatrice de la vérité intime que les expériences vécues, Nathalie Gassel ainsi déclare-t-elle dans *Stratégie d'une passion* : « le fantasme est la seule vérité, la plus illusoire » (Gassel, 2004, p. 119). Dans ce récit, l'auteure compose pour un homme des textes qui expriment le désir affolant et éclatant qu'elle a de lui, un besoin qui est à la limite du supportable et à l'origine de la multiplication des phantasmes où elle exerce le rôle de dominatrice :

Me manque ton petit corps et dévouement assidu. J'ai envie de parcourir ta chair, l'embrasser, la lécher, la serrer, la prendre, la relâcher, la contempler. L'attraper, la plier, la tourner, retourner, la palper, l'avoir en main, la maintenir à distance, la jeter. Puis, la reprendre, te voir à genoux, fléchi et dévoué, offert, dédié (Gassel, 2004, p. 48).

Par ailleurs, l'omniprésence de la violence et de la mort permet de soutenir que la conception de l'érotisme de Nathalie Gassel est profondément bataillienne. Ainsi la narratrice de *Musculatures* ne déclare-t-elle pas : « Tout érotisme est entaché d'une pré-

sence de mort » (Gassel, 2001, p. 19). Dans l'univers fictionnel qu'invente l'écrivaine et où tout est permis, la femme apparaît souvent comme un bourreau qui a besoin pour jouir de dominer un homme dont elle abuse sexuellement et dont elle compromet la vie. Dans ce sens, pour illustrer la soumission et la mise à mal du corps masculin, l'auteure explore dans ses textes tout un champ lexical de la guerre et un vocabulaire cannibalesque très vaste pour décrire la pulsion de mort qui anime ses actes érotiques. Certaines des scènes où les personnages féminins malmènent des corps masculins sont d'une cruauté qui n'a pas d'égal dans la littérature érotique contemporaine de langue française. Dans *Stratégie d'une passion*, Nathalie Gassel avoue à l'homme qu'elle désire : « Je serais au-dessus de ton corps nu, dans un lit, j'entaille ta gorge, ton sang coulerait entre mes lèvres voraces » (Gassel, 2004, p. 100). L'œuvre entière est composée de scènes où les narratrices endossent des rôles de sacrificatrices qui déploient tout leur potentiel corporel pour mener à terme l'exécution de leur partenaire. L'écrivaine, en se libérant des normes que dicte le genre sexuel, a inventé des narratrices effroyables qui, grâce à leur musculature redoutable, rivalisent de force avec l'homme et l'anéantissent, en brisant ainsi les limites et les codes en vigueur.

Dans son premier roman, *Musculatures*, Nathalie Gassel fait allusion à la quête identitaire qu'elle poursuit en ces termes : « Je me sentais d'une autre race, d'un autre sexe. Une femme athlète superpuissante n'est plus une femme. C'est un mutant, un troisième sexe, un androgyne. Je devais tout à mes muscles » (Gassel, 2001, p. 92). L'être de Nathalie Gassel défie la loi du genre et incarne un certain discours théorique de ce que l'on désigne comme 'le troisième sexe', un concept auquel Laure Murat s'intéresse dans son essai *La Loi du genre* et dont l'histoire met en lumière « la fabrication du féminin et du masculin » (Murat, 2006, p. 25). Le troisième sexe comprend des femmes désireuses de s'émanciper comme la femme virile¹², un modèle qui, comme il a été dit, suscite l'émerveillement de Nathalie Gassel :

Je souhaite que l'on sente et voie de moi ma musculature gonflée, dure, puissante. Je suis fascinée par mon propre corps lorsque celui-ci glorifie une image de la virilité greffée et incorporée dans du féminin : un savoureux mélange des genres, esthétique, victorieux, androgyne ! Androgyne : physionomie du couronnement. Image de l'équilibre du féminin et du masculin en un être (Gassel, 2011, pp. 44-5).

¹² « Le concept de 'troisième sexe', dont la popularité tient sans doute à son imprécision, est un concept unique pour une multitude de sujets (la dysphorie du genre, les relations de mêmes sexes, le travestissement, etc.), recouvrant autant de personnages que de *comportements* et *d'identités*, de l'homme 'féminin' à la femme 'virile', en passant par les travesti-e-s, les transsexuel-le-s, les saphistes de romans, les suffragettes ou les femmes embrassant des carrières libérales... » (Murat, 2006, pp. 14-15).

L'auteure se sent attirée par la mixité des genres que laisse découvrir un corps. Nathalie Gassel elle-même représente, de par son corps féminin et masculin à la fois, la métamorphose à laquelle les genres sexuels peuvent être sujets. Le féminin, qui était pour elle un concept mièvre, insipide et morose, l'a amenée à réinventer son être grâce à la construction d'un corps inédit et androgyne. Nathalie Gassel s'érige en exemple, en attribuant un sens plus contemporain à la figure de l'androgyne et en soutenant que son discours sur la femme virile serait précurseur :

J'écris une poétique moderne des corps androgynes et j'utilise mes jouissances. Il n'a jamais été dit, ce corps de femmes viriles dans nos histoires littéraire et philosophique. Sa création est contemporaine, elle sonne comme l'avènement d'un désir longtemps impossible (Gassel, 2005, p. 45).

L'interrogation sur le corps, qu'il soit androgyne ou qu'il relève du troisième sexe, et la volonté tenace de le mettre en scène sont le principal argument qui permet d'avancer que le travail de Nathalie Gassel s'inscrit pleinement dans la perspective *queer*. Ainsi, dans son article *Queer Move/ments*, Sam Bourcier affirme-t-il que la pensée *queer* se distingue par : « son obsession de la performance et la mise en scène des corps et des actes » (Bourcier, 2002, p. 37). Cette obsession de la mise en scène des corps et des actes dont parle ici le sociologue est une caractéristique essentielle de l'œuvre de Nathalie Gassel. Il faut préciser que le corps que l'auteure belge choisit de mettre en scène est le corps transgenre, qu'elle écrit « trans-genre »¹³, et que les actes qu'elle décrit présentent une déconstruction et une dénaturalisation de la pornographie moderne occidentale, ce qui leur confère leur dimension post-pornographique¹⁴.

En outre, Nathalie Gassel élabore un discours qui se situe au centre des préoccupations propres au mouvement *queer* tel que Pascale Macary le définit : « Le cœur du 'queer', c'est la déconstruction du sexe, du genre, et partant du corps et de la jouissance sexuelle tels que l'un et l'autre sont normalisés » (Macary, 2006, p. 43). Cette définition de *queer* fait précisément ressortir l'enjeu, aussi bien esthétique que politique, des textes de Nathalie Gassel qui offrent : « une poétique des chairs en mouvement sexuel ; mouvance qui fait dériver de la norme et se crée à travers un chant plastique » (Gassel, 2008, p. 15).

¹³ Il semble en effet que Nathalie Gassel préfère cette orthographe, trans-genre, à celle de transgenre, par exemple dans *Construction d'un corps pornographique*, p. 25. Cette orthographe est aussi celle employée par Marie-Hélène Bourcier, « Trans-genres » (Bourcier, 2011, p. 130).

¹⁴ Nous renvoyons à la définition que Marie-Hélène Bourcier élabore de 'Post-pornographie' dans le *Dictionnaire de la pornographie* (2005).

De la même manière qu'elle transgresse les limites imposées par les genres sexuels, Nathalie Gassel tend à subvertir les catégories rigides établies entre les genres littéraires. Il a été dit auparavant que l'auteure affirme dans ses textes que ceux-ci relèvent tantôt de l'autoportrait, de l'autobiographie, du journal intime ou de l'auto-fiction. En réalité Nathalie Gassel se complaît à brouiller les cartes et à confondre les frontières établies entre les différents modèles de littérature intime.

Dès le premier de ses textes, l'écrivaine instaure le doute en incluant au titre *Éros androgyne* le sous-titre de *Journal d'une jeune femme athlétique*. Néanmoins, force est de constater que le récit ne présente en rien les traits génériques du journal intime tels qu'ils ont été définis par le théoricien Alain Girard dans son essai sur le genre¹⁵. Le journal intime de Nathalie Gassel, lui, n'est pas daté, ni ne reproduit les faits et gestes du quotidien. La relation journalière est absente d'*Éros androgyne*, un texte où la dimension narrative est marquée par une succession d'épisodes et non pas par le récit de différentes journées.

Dans *Musculatures*, Nathalie Gassel emploie le terme 'autoportrait'¹⁶, qui peut s'entendre dans le sens photographique et littéraire, pour désigner le travail auquel elle se livre. Cependant, le roman ne présente pas les traits distinctifs que Michel Beaujour prête à l'autoportrait dans son essai sur le genre, *Miroirs d'encre*. Le corpus d'autoportraits littéraires que dresse Michel Beaujour comprend des textes où le pacte autobiographique est posé, ainsi le théoricien cite-t-il, pour ce qui est de la littérature contemporaine : *L'Âge d'homme* et *La Règle du jeu* de Leiris, *Antimémoires* de Malraux ou *Roland Barthes par Roland Barthes*. À l'inverse de ces exemples, le récit *Musculatures* de Nathalie Gassel ne peut pas être considéré comme un autoportrait car l'identité onomastique du « je » de la narration homodiégétique n'est pas assumée par Nathalie Gassel.

Stratégie d'une passion est accompagnée du sous-titre 'fiction épistolaire', un sous-titre d'autant plus surprenant que Nathalie Gassel multiplie dans ce récit les marques d'autoréférentialité, elle cherche en effet à ancrer son texte dans le réel et ne cesse d'avoir recours à toute la rhétorique qui sert à légitimer son entreprise autobiographique. En outre, *Stratégie d'une passion* relève beaucoup moins de l'épistolaire que du journal intime, la forme de cette œuvre est celle d'un énoncé fragmenté qui obéit

¹⁵ Voir Alain Girard, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1986.

¹⁶ « Je me trouve dans la troublante, la riante proximité entre le travail littéraire et l'abondance, le bien-être charnel, image de bonheur, éternisée, griffonnée : moi, l'écriture et le corps qui m'est offert : véritable autoportrait ». Ces lignes font penser à la couverture de *Stratégie d'une passion*, un autoportrait où Nathalie Gassel pose, un stylo à la main et un carnet ouvert face à elle, à côté de son modèle à moitié nu.

au dispositif du calendrier, la présence des dates est un trait distinctif essentiel et indispensable au journal intime. En plus, les courriels qui composent ces récits reflètent l'expression immédiate propre aux journaux, ils donnent l'impression que l'écrivaine écrit ses textes à chaud, sans élaboration antérieure. À l'inverse de l'épistolaire qui requiert une élaboration minutieuse, l'écriture de *Stratégie d'une passion* est momentanée et directe, comme l'est celle des journaux, et le caractère répétitif qui se dégage du texte est lui aussi un trait définitoire des journaux intimes.

Enfin, la dernière œuvre publiée par Nathalie Gassel, *Ardeur et vacuité*, définie dans le paratexte éditorial comme une autofiction, n'est peut-être pas à proprement parler une autofiction. Même s'il s'agit de la seule œuvre de l'écrivaine à être précédée de la mention 'roman', *Ardeur et vacuité* ne répond pas aux critères propres à l'autofiction définie, entre autres, par Philippe Gasparini, dans la mesure où ce type textuel engage le nom de l'auteur et où l'identité onomastique doit être respectée, ce qui ne se produit à aucun moment du récit. Dans son essai *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Arnaud Schmitt emploie le terme 'fiction du réel', une expression qui, selon le théoricien, n'est pas paradoxale et dont il propose la définition suivante : « elle décrit littéralement la pratique à laquelle elle fait référence, car nous ne sommes pas dans le réel, mais dans une fiction librement inspirée du réel » (Schmitt, 2010, p. 90). Il semblerait que *Ardeur et vacuité* de Nathalie Gassel réponde à ce que Arnaud Schmitt désigne ici comme une fiction du réel. À travers ces brouillages entre les différents modèles de littérature intime, Nathalie Gassel remet les genres littéraires en perspective. Chez l'auteure, la transgression des genres sexuels se traduit par une subversion des moules rigides existant entre les genres littéraires.

5. Conclusion

Les littératures intimes, à travers toutes leurs variantes, offrent au moi un territoire immensément prolifique de revendication et de création de l'identité de genre. La littérature ultra-contemporaine de langue française est particulièrement féconde dans ce sens, citons le journal d'Abel Tincelin, *On n'a que deux vies. Journal d'un trans-boy* (2019) ou le roman graphique de Catherine Castro & Quentin Zuttion, *Appelez-moi Nathan* (2018), que le paratexte éditorial présente comme la fiction d'une très belle histoire vraie. Dans ces textes, le corps est le protagoniste central, la promesse et le support d'une nouvelle identité.

Nathalie Gassel a fait de son corps l'emblème de sa révolte. Le corps hors normes dont elle s'est dotée, l'a poussée à l'exercice de l'écriture, afin de poursuivre la

connaissance de soi. L'écrivaine a construit de texte en texte une mise en scène littéraire performative où le corps ne cesse de se questionner et elle propose une réflexion sur le corps érogène qui s'avère d'autant plus intéressante que, comme le souligne Nathanaël Wadbled, « la question du corps érogène et des pratiques sexuelles n'a pas d'autonomie théorique propre » (Wadbled, 2019, p. 52). De plus, en inscrivant son œuvre dans le registre autobiographique, elle est parvenue à projeter son corps androgyne sur l'espace narratif à la première personne et à en approfondir la poétique. À travers chacune de ses œuvres, l'auteure a fait du narratif le lieu où son identité de genre s'est déployée pour s'affirmer pleinement.

Chez Nathalie Gassel, l'écriture est conçue comme un acte physique, de volupté et de torture. Tantôt érotique, pornographique ou post-pornographique, l'œuvre entière surprend par la langue érogène cannibalesque qu'elle développe, faisant de Nathalie Gassel une auteure vraiment à part dans le panorama contemporain de la littérature de langue française. La place qu'occupe l'auteure est absolument marginale, les récits qu'elle compose ne ressemblent pas aux textes contemporains qui mettent en scène des désirs féminins hors normes, comme *Après l'amour* (2013) d'Agnès Vanouvong ou *L'intime n'a jamais été aussi politique ici-bas* (2014) de Camille Cornu. De même, de par leurs modalités formelles et le caractère subversif des désirs qu'ils décrivent, les récits de Nathalie Gassel diffèrent des romans qui abordent le genre et dont la publication est très récente : *Play boy* (2018) de Constance Debré, *Arcadie* (2018) d'Emmanuelle Bayamack-Tam, *Ça raconte Sarah* (2018) de Pauline Delabroy-Allard ou *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018) de Nina Bouraoui.

À travers tous les termes auxquels elle a recours pour se définir elle-même, « androgyne », « autre » ou « troisième sexe », l'auteure prône un « mélange des genres » (2011, p. 44-5). Cependant, plus qu'un simple mélange des genres, il se dégage peut-être des textes de Nathalie Gassel l'idée d'un binarisme auquel son être serait profondément sujet. L'écrivaine, qui endosse un prénom féminin et l'assume, adopte des attitudes corporelles et un mode de vie sexuel qu'elle souhaite virils, ce qui donne à penser que son identité est frontalière et se situe aux lisières des genres. Le moi que Nathalie Gassel met en scène est ainsi celui d'un être complexe qui est de surcroît déchiré par une profonde division intérieure, causée par le conflit que provoque en elle son identité de genre. De texte en texte, l'écrivaine fait le constat d'une dépossession de son être intime, de la dissociation du moi, de la dissolution du sujet, autant de phénomènes caractéristiques de la postmodernité qu'elle projette sur la scène littéraire à travers des récits qui suggèrent l'hybridation de son moi.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Allamand, C. (2018). *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie*. Honoré Champion.
- Bataille, G. (1957). *L'Érotisme*. Les Éditions de Minuit. (Collection Arguments).
- Beaujour, M. (1980). *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Le Seuil.
- Butler, J. (préface d'Éric Fassin) (2005). *Trouble dans le genre*. La Découverte.
- Butler, J. (traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier) (2007). *Le récit de soi*. Presses Universitaires de France, PUF. (Collection Pratiques théoriques).
- Bourcier, M-H. (2002). Queer Move/ments. *Mouvements*, 20(2), 37-43. <https://doi.org/10.3917/mouv.020.0037>
- Bourcier, M-H. (2005). Post-pornographie, in P. Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie* (pp. 378-380). Presses Universitaires de France, PUF.
- Bourcier, M-H. (2011). *Queer zones 3. Politique des identités sexuelles et des savoirs*. Éditions Amsterdam.
- Eribon, D. (2015). *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*. Presses Universitaires de France, PUF. (Collection Des mots).
- Farges, P., Chamayou-Kuhn, C. & Emel Yavuz, P. (dir.) (2011). *Le lieu du genre. La narration comme espace performatif du genre*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Gassel, N. (2001). *Éros androgyne*. Le Cercle poche.
- Gassel, N. (2001). *Musculatures*. Le Cercle.
- Gassel, N. (2004). *Stratégie d'une passion*. Éditions Luce Wilquin.
- Gassel, N. (2005). *Construction d'un corps pornographique*. Cercle d'art.
- Gassel, N. (2006). *Des années d'insignifiance*. Éditions Luce Wilquin.
- Gassel, N. (2008). *Récit plastique*. Éditions Le Somnambule équivoque.
- Gassel, N. (2009). *Abattement*. Éditions Maelström.
- Gassel, N. (2012). *Ardeur et vacuité*. Éditions Le Somnambule équivoque.
- Girard, A. (1986). *Le journal intime*. Presses Universitaires de France, PUF.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- Lejeune, P. (2015). *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*. Paris, Éditions du Mauconduit.
- Macary-Garipuy, P. (2006). Le mouvement « queer » : des sexualités mutantes ? *Psychanalyse*, 7(3), 43-52. <https://doi.org/10.3917/psy.007.0043>
- Murat, L. (2006). *La loi du genre*. Fayard.
- Schmitt, A. (2010). *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Presses universitaires du Mirail (Collection Cribles).
- Sengenès, S. (2004). D'un genre à l'autre, identité refusée, identité abandonnée, *Terrain*, 42, 81-94. <https://doi.org/10.4000/terrain.1748>
- Starobinski, J. (1970). Le Style de l'autobiographie. *Poétique*, 3, 257-265.
- Taton, F. (2019). Interroger le genre par le biais du travestissement: les artistes féministes de la performance, in C. Bard & F. Le Nan (dir), *Dire le genre, avec les mots, avec le corps*. CNRS Éditions.
- Wadbled, N. (2019). Avoir ou être ses pratiques sexuelles. Discours, performance et sexualité dans la théorie du genre de Judith Butler. *Rue Descartes*, 95(1), 44-57. <https://doi.org/10.3917/rdes.095.0044>

La « féminitude » de Calixthe Beyala : négociation identitaire, entre négritude et féminisme

MARION COSTE

Université de Cergy-Pontoise / France

✉ marion.coste@u-cergy.fr

RÉSUMÉ. Cet article se concentre sur la notion de « féminitude », développée par l'écrivaine franco-camerounaise Calixthe Beyala dans *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, en associant les notions de « négritude » et de « féminisme ». On montrera que Beyala promeut un féminisme qui essentialise à la fois les femmes et les Subsahariens, ces deux groupes qui auraient, d'après l'autrice, un rapport sensible et intuitif au monde, par opposition avec le féminisme occidental que Beyala juge trop intellectualisant. Ensuite, nous analyserons deux romans, *Le Petit Prince de Belleville* et *Maman a un amant* pour comprendre les spécificités des problématiques féministes qui se posent aux personnages d'immigrées subsahariennes en France : Maryam doit accepter une organisation misogyne de la famille pour avoir le droit symbolique d'appartenir à la communauté immigrée. Si elle refuse cette organisation, elle court le risque d'être exclue et de perdre ses enfants. Enfin, nous étudierons les lacunes du dialogue avec le féminisme occidental incarné par Mme Saddock.

MOTS-CLÉS :
Calixthe Beyala ;
féminisme ;
négritude ;
écriture de
la migration ;
interculturalité

Pour citer cet article

Coste, M. (2020). La « féminitude » de Calixthe Beyala : négociation identitaire, entre négritude et féminisme. *Hybrida*, (1), 47-65. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.116872>

RESUMEN. *La «féminitude» de Calixthe Beyala: negociación identitaria entre «négritude» y feminismo.* Este artículo se centra en la noción de «feminidad», desarrollada por la escritora franco-camerunesa Calixthe Beyala en *Carta de una africana a sus hermanas occidentales*, aunando los conceptos de «négritude» y «féminisme». Se demostrará que el feminismo de Beyala esencializa tanto a las mujeres como a las africanas, asociadas a lo sensible e intuitivo en su relación con el mundo, para diferenciarse del feminismo occidental, que considera demasiado intelectualizado. Seguidamente, analizaremos dos novelas, *El Principito de Belleville* y *Mamá tiene un amante* para comprender las especificidades de los problemas feministas que los personajes de las inmigrantes subsaharianas tienen en Francia: Maryam debe aceptar una organización misógina de la familia para tener el derecho simbólico a pertenecer a la comunidad inmigrante. Si rechaza esta organización, corre el riesgo de quedar excluida y perder el contacto con sus hijos. Finalmente, estudiaremos las brechas en el diálogo con el feminismo occidental encarnado por la Sra. Saddock, quien posee un racismo latente.

ABSTRACT. *Calixthe Beyala's «feminitude»: identity negotiation between «négritude» and feminism.* This article focuses on the notion of «feminitude», developed by Franco-Cameroonian writer Calixthe Beyala in *Letter of an African woman to her Western sisters*, mixing the word «négritude» with that of «féminisme». It will be shown that Beyala's feminism essentializes both the woman and the African, both of whom are associated with a sensitive and intuitive relationship to the world, in order to stand out from Western feminism, which is considered too intellectualizing. We will then analyze two novels, *The Little Prince of Belleville* and *Mother has a lover* to understand the specificities of the feminist issues of the characters of Sub-Saharan immigrants women in France: Maryam is required to accept a misogynistic operation of the family to have the symbolic right to belong to the immigrant community. If she derogates from this order, she is excluded and loses contact with her children. Finally, we will study the gaps in the dialogue with Western feminism embodied by Mrs. Saddock, inhabited by a latent racism.

PALABRAS CLAVE:
Calixthe Beyala;
feminismo, negritud;
escritura de
migración;
interculturalidad

KEY-WORDS:
Black Atlantic,
literature;
gender studies;
slavery;
hybridity

1. Introduction

Calixthe Beyala est une écrivaine prolifique et reconnue par de nombreux prix prestigieux (grand prix du roman de l'académie française, grand prix de l'Afrique noire, grand prix de l'UNESCO). Elle est née à Douala au Cameroun en 1961 et réside en France depuis 1978, tout en retournant très régulièrement dans son pays natal. Elle est aussi militante, à la fois anti-raciste et féministe : ses prises de position en faveur d'une meilleure représentation des minorités visibles dans le paysage audiovisuel, au nom du Collectif Egalité dont elle est l'initiatrice et la porte-parole, s'accompagnent d'essais littéraires dans lesquels elle explique sa vision du féminisme (*Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (Beyala, 1995)) puis du racisme en France (*Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes* (Beyala, 2000)), les deux ouvrages fonctionnant en diptyque, comme l'a montré Margarita Alfaro Amieiro (2020). Cependant, le féminisme ne va pas de soi pour elle, comme elle le montre dans *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, où elle utilise le mot-valise de « féminitude » forgé à partir de « féminisme » et « négritude ».

« Féminitude » est un mot déjà employé par Simone de Beauvoir (1949), mais dans une optique tout à fait différente : Simone de Beauvoir a elle aussi forgé le mot de féminitude par rapprochement avec celui de négritude, mais pour montrer que les oppressions subies par les femmes (blanches) forment un système, tout comme celles subies par les Noirs (hommes). Ce même mot a servi à Françoise Picq (1993) à définir un féminisme qui confine à l'essentialisme : la féminitude, c'est la singularité de l'expérience de la féminité, mais le tout est alors de savoir si cette expérience est une construction sociale ou si elle est liée à la nature de la femme. Ce que Calixthe Beyala qualifie de « féminitude » a bien à voir avec cette essentialisation féminine. S'y joue aussi la concurrence de deux combats, celui de la négritude et celui du féminisme. Je tenterai dans cet article d'analyser le concept de « féminitude » tel qu'il est employé par l'autrice, en m'appuyant à la fois sur la *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* et sur ses romans, dans lesquels elle met en scène les enjeux du féminisme pour les femmes subsahariennes immigrées en France. Par ce concept, Beyala s'inscrit dans la réflexion du féminisme intersectionnel, fondé par Kimberlé Crenshaw (Crenshaw, 1989). Pour cette dernière, la spécificité du système d'oppression subi par les femmes africaines-américaines doit être analysée dans toute sa complexité, et ne se réduit pas à la superposition des oppressions sexistes subies par les femmes blanches et racistes subies par les hommes noirs. Le féminisme intersectionnel est particulièrement théorisé aux États-Unis d'Amérique, comme en rend compte en français l'anthologie *Black Feminism* réalisée par Elsa Dorlin (2008).

En m'appuyant sur les travaux de Fatou Sow, sociologue qui travaille sur les problématiques de genre au Sénégal (Sow, 2012) et sur la *Lettre d'une Africaine*, je montrerai que la « féminitude » relève d'une négociation identitaire propre aux féministes subsahariennes. Calixthe Beyala met au jour les enjeux féministes des Subsahariennes immigrées en France, à travers *Le Petit Prince de Belleville* (Beyala, 2001) et surtout *Maman a un amant* (Beyala, 1999). Il y est question du refus de la polygamie masculine, du risque de l'exclusion de la communauté et de la famille encouru par la femme qui veut quitter son mari, et de la difficulté à investir l'espace public. Je commenterai le choix de donner la parole à l'enfant, au père et la mère, pour donner à lire une analyse systémique de la situation de la femme subsaharienne immigrée en France.

Je montrerai ensuite que Beyala met en scène le désir et les défauts de communication entre les femmes subsahariennes et les féministes françaises blanches. Je m'appuierai alors sur les personnages de Soumana et de Madame Saddock, féministe blanche dans *Le Petit Prince de Belleville*, puis de la figure de « l'Amie » à laquelle Maryam adresse ses lettres dans *Maman a un amant*.

2. La féminitude, négociation identitaire des féministes subsahariennes

Fatou Sow explique, en s'appuyant sur son travail de sociologue et sur son vécu de femme sénégalaise, que le féminisme n'allait¹ pas de soi au Sénégal :

J'ai vécu cette histoire et me souviens que les premières associations féminines sénégalaises étaient des amicales, des associations professionnelles de femmes institutrices, sages-femmes, juristes, etc., sous des branches locales d'organisations internationales (*Soroptimist, Zonta*). Toutes ont énergiquement refusé l'étiquette féministe. Elles n'en réclamaient pas moins de meilleures conditions de vie et de santé, un accès à l'éducation, à la formation et à l'emploi, une progression dans l'échelle de la Fonction publique, meilleure voie d'accès à la promotion sociale de l'époque, une représentation dans les structures du pouvoir.

Elles n'ont, toutefois, à aucun moment dénoncé le système patriarcal politique et social, ou questionné la culture. Seules quelques pratiques jugées excessives, telles que les dépenses des cérémonies familiales ou la dot, étaient dénoncées. Toute autre tentative était perçue comme signe d'extraversion. La posture critique était difficile à tenir à une époque de production de discours nationalistes articulés autour de la culture, de la négritude et de l'africanité de Senghor, le président-poète, ou de Cheikh Hamidou Kane, le talentueux auteur sénégalais de *L'Aventure ambiguë*. Mettre en

¹ J'utilise ici le passé, parce que le féminisme au Sénégal a évolué depuis 2012, notamment dans la mouvance MeToo, qui a donné les hashtags #Nopiyouma et #Doyna.

question les relations hommes-femmes, c'était nier les rapports de complémentarité dont les femmes elles-mêmes se prévalaient encore dans l'ensemble. Moi-même, dans mon premier article sur les femmes publié en 1963, dans le numéro 1 du magazine *Awa*, je défendais la complémentarité de ces rapports. Les inégalités dénoncées par les femmes étaient d'abord celles produites par l'ordre colonial, puis néocolonial. (Sow, 2012, p. 149)

Les Sénégalaises qui luttent pour de meilleures conditions de vie des femmes sont limitées dans leur théorisation féministe par le passé colonial : le féminisme est assimilé à une pratique européenne, donc à une forme de néocolonialisme des esprits. De plus, dénoncer les aspects patriarcaux de la société traditionnelle subsaharienne était inenvisageable, car tout l'effort des intellectuels, femmes comprises, consistaient à valoriser cette culture, qui avait été dénigrée par le colonialisme. Restait alors aux femmes sénégalaises la possibilité de lutter contre des inégalités concrètes, flagrantes, mais sans dénoncer le système dans son ensemble. La lutte féministe et la lutte anti-colonialiste sont mises en concurrence.

Calixthe Beyala, plus jeune de vingt ans que Fatou Sow et habitante du Cameroun, fait pourtant le même constat que cette dernière, sans doute parce que ce que Fatou Sow met au jour, est une conséquence d'un passé colonial partagé par le Cameroun et le Sénégal :

Le terme « féministe » est aujourd'hui chargé de connotations très péjoratives. Oser prononcer ce mot suffit à vous attirer le mépris des hommes mais aussi de certaines femmes. « C'est une féministe ! » Vous voilà définitivement cataloguée comme faisant partie de la bande des mal-baisées pleurnichardes. [...] Pour mes sœurs africaines, être féministes, c'est vouloir faire « comme les Blanches ». Elles se veulent fixées à leur place, assises dans leur conception vieillotte du monde comme un magicien dans son cercle. (Beyala, 1995, pp. 47-48)

Être féministe, c'est faire « comme les Blanches » : la peur de la néocolonisation par le féminisme se fait sentir ici aussi. Beyala paie d'ailleurs son féminisme d'une relative mauvaise réputation dans son pays natal : « Dès l'instant où j'ai publié mon premier livre, les Africains n'ont pas arrêté de me suspecter. Mes revendications sonnaient " Occident ", ma partialité en ce qui concerne la situation des femmes sur mon continent m'a fait très mal voir » (Beyala, 1995, p. 99). On ne peut nier que la réception de Calixthe Beyala au Cameroun est, pour le moins, très critique, ce qui ne s'explique peut-être pas exclusivement par son féminisme souvent très agressif, mais qui n'est pas non plus extérieur à la question. On peut en donner pour exemple l'article « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », dans lequel Ambroise Kom écrit :

Beyala ne répugne à aucun stéréotype, si infamant soit-il, pour dénoncer les perfidies de la femme et pour montrer comme elle se fait prendre au piège du mâle. [...] À cet égard, on se rend compte que le succès de Beyala peut aussi bien tenir des multiples scènes osées dont dégorgent ses récits [...], l'on peut comprendre que des critiques n'hésitent pas à accuser Beyala de s'adonner passionnément à une écriture pornographique, technique destinée à accrocher un public en quête d'érotisme et d'exotisme bon marché. (Kom, 1996, p. 67)

En réponse, l'autrice dénonce l'anti-féminisme africain comme une manigance masculine de plus :

Les plus dangereux sont ces Africains qui intellectualisent l'oppression et la mutilation des femmes... Ils disent que c'est la tradition. Ils brandissent les épouvantails de la domination culturelle occidentale, et la peur qu'elle inspire à un peuple encore traumatisé par l'esclavage et la colonisation, pour se conforter dans l'idée que la tradition africaine est salvatrice. Nous y soumettre, tout accepter de la barbarie dans ses formes les plus cruelles, voilà, selon eux, ce qui nous libérerait de la suprématie occidentale. (Beyala, 1995, p. 88)

Malgré le recul critique dont elle fait preuve, il reste dans son discours des traces de cette concurrence des luttes. Ainsi, le concept de « féminitude » est un mélange du mot « négritude » et du mot « féminisme. » La différence théorique principale d'avec la majorité des féminismes blancs tient en ce que la féminitude est essentialiste :

la définition de ma féminitude – très proche du féminisme mais divergente dans la mesure où elle ne prône pas l'égalité entre l'homme et la femme, mais la différence-égalité entre l'homme et la femme. Il fallait un autre mot pour définir cette femme nouvelle qui veut les trois pouvoirs : carrière, maternité et vie affective. (Beyala, 1995, p. 20)

Il est intéressant de voir que Beyala assimile le féminisme blanc à un féminisme universaliste, oubliant ou feignant d'oublier d'autres tendances féministes² : réduire le féminisme blanc à ses tendances dominantes permet à Calixthe Beyala de s'en démarquer, d'affirmer son africanité jusqu'au cœur de son féminisme.

Calixthe Beyala prend soin, dès les premières pages de son essai, de se démarquer des féministes blanches et d'affirmer une pensée nègre, dans le sens où l'entendaient les philosophes et les poètes de la Négritude : « Mon raisonnement est différent car ma raison se cheville à la nature. Je laisse les théories et le cartésianisme aux intel-

² On pense par exemple au féminisme essentialiste de Luce Irigaray (1977, par exemple), dont la pensée se rapproche nettement plus de celle de Calixthe Beyala que celles des féministes universalistes, dans la mouvance de Simone de Beauvoir. Pour explorer la diversité des féminismes français, et ce dès la naissance du MLF, on peut renvoyer à l'ouvrage de référence de Françoise Picq (1983).

lectuelles (Beyala, 1995, p. 9) ». On retrouve ici la rhétorique de la Négritude, rangeant le Nègre du côté de la nature et le Blanc du côté du raisonnement désincarné. Le féminin des « intellectuelles » nous indique qu'ici, c'est des féministes blanches qu'il est question, et non de tous les intellectuels blancs.

L'affirmation de la spécificité subsaharienne du féminisme de Calixthe Beyala paraît primordiale pour l'autrice, qui y revient à de multiples reprises. Elle active les représentations de la culture nègre : elle se présente comme celle dont la pensée est ancrée dans le corps. Elle définit son féminisme comme « le féminisme en chair avec une respiration (Beyala, 1995, p. 43) ». On retrouve en miroir la critique qu'elle adressait aux féministes blanches en début de livre, à savoir une forme de désincarnation, d'intellectualisme abusif. Le féminisme de Beyala est fait de sensualité et de sens pratique : « J'écris cette lettre pour que survive une race en voie de disparition : La femme. Nos combats, nos revendications doivent se cheville à notre nature féminine pleine de bon sens, d'amour, de sens d'organisation et de créativité » (Beyala, 1995, p. 152). L'utilisation du mot « race » plutôt que « sexe » ou « genre » permet le rapprochement avec la défense de la race nègre, telle qu'elle a eu lieu durant la Négritude. Elle permet de comprendre que, selon la même stratégie que celle de la Négritude, le féminisme de Calixthe Beyala consiste à retourner les stigmates associés au féminin comme le manque de logique ou de capacité à l'abstraction ou la propension au sentimentalisme.

Le lien entre Calixthe Beyala et la Négritude est cependant complexe. Le titre de l'un de ses livres est une citation d'un des poèmes les plus connus de Senghor, *Femme nue, femme noire* (Beyala, 2003). On y lit évidemment un geste d'hommage, hommage que Beyala confirmera dans de nombreux entretiens. Cependant, les premières pages du livre prennent leur distance avec cette poésie :

'Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté...'
Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route... Parce que, ici, il n'y aura pas de soutiens-gorge en dentelle, de bas résille, de petites culottes en soie à prix excessif, de parfums de roses ou des gardénias, et encore moins ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films ou à la télévision. (Beyala, 2003, p. 11)

La distance prise par Irène avec le texte de Senghor est une distance féminine, voire féministe. En effet, elle rejette la langue de Senghor pour affirmer un langage de combat, utilisant le lexique de la guerre (arsenal, détonnent, déglissent, torturent). Elle rejette ensuite un érotisme centré sur le désir de l'homme et sur le stéréotype de

la femme fatale, et assume, à travers l'expression « à prix excessif » un bon sens féminin dont on a vu dans la citation précédente qu'il était l'un des fondements du féminisme de Calixthe Beyala. N'oublions pas que la suite du poème de Senghor propose une vision de la femme au service de l'homme que Calixthe Beyala ne peut accepter : elle est « terre promise » à conquérir, « fruit mûr » à dévorer, muse (« bouche qui fais lyrique ma bouche ») et récompense (« tam-tam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur »). Cependant, Calixthe Beyala s'approprie la glorification féminine que véhicule la négritude de Senghor, d'après elle. À Jean-Bernard Gervais, qui lui demande : « Pour exprimer votre combat en faveur du droit des femmes, vous utilisez un néologisme, la «féminitude». Quel concept recouvre ce nouveau mot ? », elle répond :

Vous n'êtes pas sans savoir que le mouvement de la négritude a placé sur un piédestal la femme africaine. En sublimant l'Africaine, des poètes comme Senghor ont en fait voulu glorifier le passé anté-colonial africain. La féminitude serait pour moi un mélange de féminisme et de négritude. Avec ce nouveau concept, je cherche à montrer en quoi la femme noire est supérieure. Je veux affirmer la suprématie de la femme noire sur l'homme noir. En Afrique, c'est la femme qui travaille, c'est elle qui fait en sorte que ce continent ne parte pas totalement à la dérive. (Gervais, 1995, p. 16)

Calixthe Beyala est pourtant tout à fait consciente de la dimension patriarcale de la Négritude, et de ce poème en particulier, comme elle l'explique dans un entretien à Tirthankar Chanda :

Ce titre est en effet directement inspiré de Senghor, de ce magnifique poème de son recueil *Chants d'Ombre*. Senghor est très érotique dans ce poème, très sensuel, tout en laissant paraître entre les lignes une certaine pudibonderie, une espèce de rigueur moraliste. En fait, la femme est omniprésente dans la poésie de la négritude. Les écrivains appartenant à ce mouvement ont exalté la femme noire, sa beauté, sa sensualité, sa générosité, pour vanter à travers elle le passé, et la grandeur de la civilisation négro-africaine, mais sans jamais vraiment accepter les femmes comme leurs égales. En intitulant mon roman d'après ce célèbre poème de Senghor, j'ai voulu à mon tour m'approprier ces paroles, les investir de toute la violence, les humiliations et la souffrance dont est fait le quotidien de la femme africaine. D'ailleurs, comme je le dis dès le début du roman, les vers extraits de 'Femme nue, femme noire' que j'ai mis en exergue n'appartiennent pas à mon arsenal littéraire. Quand je reprends ces vers, c'est pour les vider de leur charge patriarcale. Pour ce faire, je les fais cohabiter avec les mots qui sont les miens, des mots qui choquent, mais qui disent toute la rébellion de la femme noire et sa capacité à être ce que j'appelle des 'femmes-étoiles'. (Chanda, 2003, p. 42)

On voit bien ici comment Calixthe Beyala s'applique à ménager deux logiques difficiles à concilier, celle du féminisme (jugé raciste à certains égards, comme je le

verrai dans la suite de cet article) et celle de la Négritude, jugée « patriarcale » dans la citation qui précède. Le choix de Calixthe Beyala consiste alors à corriger une tendance par l'autre, afin de définir une façon de penser qui lui soit propre et qui ne l'amène à nier ni sa féminité ni sa négritude, selon une logique essentialiste. Le féministe subsaharien de Calixthe Beyala est une négociation identitaire permanente : rejeter le patriarcat sans faire le jeu de la néo-colonisation, valoriser la culture subsaharienne sans accepter la position subalterne de la femme qu'elle comporte parfois. La « féminitude » peut se lire comme une volonté de l'autrice d'être une voix tout à fait singulière, dans les marges, et même dans les marges des marges : féministe, mais dans les marges africaines du féminisme ; africaine, mais dans les marges féministes de l'africanité.

Calixthe Beyala procède à une double essentialisation, de la femme et de l'Africain. Cette position impose une généralisation abusive, comme si toutes les femmes étaient identiques et tous les Africains aussi. On peut faire l'hypothèse que cette généralisation, fréquente dans l'œuvre de Calixthe Beyala, vient du fait qu'elle vit en France depuis plus de quarante ans, et que l'Afrique dont elle parle est une Afrique d'immigrée, une Afrique fantasmée : à l'immigré, la généralisation, qui donne au pays natal les contours du rêve, est peut-être nécessaire.

3. Les enjeux du féminisme des Subsahariennes vivant en France

La femme subsaharienne en France rencontre des difficultés spécifiques à sa situation d'immigrée et de femme, et à la rencontre en elle d'une culture subsaharienne et de la culture française. Ainsi, dans *Le Petit Prince de Belleville*, Loukoum, un petit garçon, raconte comment la hiérarchie patriarcale de la structure familiale se délite parce que ce sont les femmes, et particulièrement sa mère, qui gagne l'argent du foyer. Cependant, le père continue à jouir de ses avantages, notamment sa mainmise sur l'espace public et son droit à l'infidélité, infidélité qu'il impose à sa femme et qui est jugée acceptable par l'ensemble de la communauté. Dans *Maman a un amant*, on retrouve les mêmes personnages, mais Maryam, la mère, a décidé de quitter son mari infidèle pour un autre homme, français et blanc. On suit alors la façon dont son infidélité et son désir de liberté sont critiqués par la totalité de la « communauté des Nègres de Belleville », comme les appelle Loukoum. Finalement, Maryam est forcée de revenir auprès de son mari afin de garder contact avec ses enfants, qui prennent le parti du père parce qu'ils suivent la tendance de la communauté. Ces deux romans présentent un schéma récurrent dans l'œuvre de Calixthe Beyala, comme l'a remarqué Odile Cazenave :

Cette évocation est aussi, pour l'auteur, un moyen de rendre compte d'un décalage entre homme et femme face à leur situation d'exil. De fait, Beyala considère les distorsions de style de vie entre hommes et femmes, entre parents et enfants. La femme, elle, recherche une nouvelle liberté, découvre d'autres façons d'être et de faire, en tant que femme, en tant qu'épouse (d'où des transformations physiques que l'homme ne comprend pas et accepte mal). Tout au contraire, l'homme oppose de la nostalgie à cette nouvelle société. Perdu dans ce monde, il porte un regard sur le passé, sans pouvoir désormais communiquer sa peine aux femmes qui ne l'écoutent plus. (Cazenave, 2003, p. 96)

Les deux romans sont des romans chorals : c'est Loukoum le narrateur principal, mais dans *Le Petit Prince de Belleville*, le père (Abdou) prend souvent la parole pour raconter sa perte d'autorité, et dans *Maman a un amant*, la mère prend la parole pour dialoguer avec « l'Amie », femme blanche, à qui elle tente d'expliquer les spécificités du patriarcat contre lequel elle se débat. Ce choix du roman choral permet une vision nuancée et systémique du modèle familial. En effet, Calixthe Beyala fait ressentir la souffrance réelle d'Abdou, ce qui permet de donner à ce personnage un aspect touchant et de ne pas le réduire à sa position de phalocrate égoïste. De même, l'innocence d'enfant de Loukoum laisse pourtant transparaître une logique misogyne d'autant plus choquante qu'elle se mélange à l'amour évident que l'enfant éprouve pour sa mère, dont il perçoit la souffrance. Les prises de parole de Maryam permettent de faire de « l'Amie » un double de la lectrice française blanche, et le silence de cette amie renvoie aussi les lectrices à leur difficulté à prêter une oreille ouverte aux problématiques spécifiques des femmes subsahariennes, que Maryam ne cesse de décrire :

*Pendant des années, j'ai essayé d'être une bonne épouse.
Je célébrais mon époux comme l'autre mystère de la vie, je répétais sur son corps des galaxies
d'étoiles, et à terme la marque du ciel. Je glissais à ses oreilles des tendresses plus fortes et
neuves que toutes les nostalgies.
J'étais à lui, bannie du monde, écartée de la lumière.
Mais lui ? Quels sentiments ? Il savait être le centre de l'univers, la somme ou la totalité.
J'étais l'image qui tapissais ses murs et éloignait le froid. (Beyala, 1999, p. 74)*

Maryam décrit ici la façon dont elle a tenté de se conformer à ce que son mari et sa société subsaharienne attendait d'elle : elle a accepté le rôle de « bonne épouse » tel qu'il a été forgé par les hommes et accepté par les femmes avant elle. Elle s'est ainsi retrouvée isolée, « bannie du monde », et dépossédée d'elle-même, réduite à l'état d'« image » décorative, rassurante.

La dernière phrase de l'extrait mobilise à la fois le sens concret et le sens abstrait du « froid » : il s'agit du froid de la France, par contraste avec la chaleur subsaha-

rienne (celle du Mali, en l'occurrence dans ce roman), mais aussi du froid de la solitude dans laquelle est plongée l'immigré, solitude qu'Abdou nous a donné à sentir dans *Le Petit Prince de Belleville*. Demander à Maryam de remettre en question le patriarcat, c'est lui demander de blesser un homme déjà mis en difficulté par le racisme et les difficultés économiques et affectives que lui impose la migration en France. La structure chorale des deux romans permet encore une fois de comprendre la complexité de la situation de la femme subsaharienne immigrée en France : le féminisme est pour Maryam une agression envers son mari dont la douleur l'émeut.

Sortir de cette image de « bonne épouse » nécessite de se reconstruire entièrement et de remettre en question à la fois un équilibre social et un système moral. Cette redéfinition d'elle-même que Maryam choisit et subit durant le roman est un renoncement :

'La femme est née à genoux aux pieds de l'homme.'

Cette phrase a bâti mon royaume intérieur. Elle a tissé mon enfance. Elle m'a caressée violemment. Elle me pénètre en grands sanglots, en larmes jaillissantes de laideur et d'espaces interdits. Elle répète ce qu'on appelle des hérésies. Elle affirme mon orgueil que je dois courber malgré moi.

Et dans cette raison supérieure plus que jamais éternelle, je pense à ma mère. (Beyala, 1999, p. 21)

L'utilisation d'une maxime pour affirmer la domination masculine, ainsi que la référence à la mère, montre que pour Maryam, le patriarcat est associé à la culture maternelle, celle justement qu'elle craint de perdre à cause de la distance géographique qui la sépare de son pays d'origine. Refuser cette maxime, c'est détruire « son royaume intérieur » et découdre « son enfance » : c'est un renoncement violent, qui risque de provoquer un délitement identitaire. Cependant, cette maxime est associée à une sorte de viol par les expressions « caressée violemment » et surtout « pénètre en grands sanglots ». Maryam est prise dans un conflit de fidélité, entre elle-même en tant que femme et sa culture maternelle.

Ce passage a pour vertu de défaire dans l'esprit des lectrices le préjugé selon lequel les femmes immigrées qui vivent dans l'ombre du foyer et de leur mari, qui n'apprennent pas ou peu la langue du pays, seraient responsables de leur sort : on comprend que c'est par amour et par fidélité envers sa famille restée au pays que Maryam agit de la sorte. Comment rejeter la culture d'une mère qui nous manque, qui n'est pas là pour s'offrir à la discussion ou la dispute ? Ainsi, lorsque son amant blanc pousse Maryam à apprendre à lire et à écrire, celle-ci comprend qu'elle risque l'exclusion :

*Il dit : « Tu dois apprendre à lire et à écrire. »
 Une idée qui me fait peur, comme si elle accentuait à distance ma différence d'avec mon voisinage, ma tribu, celle de Belleville. J'imagine déjà en eux tout un bouillonnement de haines tapies et de convoitises qui me tiendraient loin d'eux.
 Pourtant, j'ai dû franchir la barrière. Accepter cette préférence d'apprendre à lire et à écrire. Je sais que c'est un scandale qui efface chacune de mes complicités avec la communauté nègre. Un privilège, déporté sur l'éloignement culturel – l'enfer, en somme.
 J'ai osé.
 J'ai prêté mon cerveau à la magie des raisons contraires. Et dans cette connivence avec le démon, je venge la vie qu'ils me refusaient.
 J'apprends à lire et à écrire.
 [...] Une route difficile d'accès, surtout quand tu songes, l'Amie, que j'ai un demi-siècle d'emmurement dans l'ignorance. (Beyala, 1999, pp. 208-209)*

Il ne s'agit pas simplement pour Maryam de s'ouvrir à la culture française, dans un geste qui serait enrichissant : en se donnant les moyens de découvrir la culture française, elle risque de perdre une seconde fois le pays et la famille qui font référence pour elle. L'apprentissage de la lecture et de l'écriture évoque même pour Maryam une sorte de pacte faustien (« connivence avec le démon », « magie des raisons contraires », « l'enfer ») : l'accès à la connaissance est aussi renoncement à la communauté humaine qui est la sienne. Si cette rencontre de deux cultures qu'expérimente Maryam peut évoquer la créolité chère à Edouard Glissant (1997), on est pourtant loin d'une expérience joyeuse de l'altérité, d'une construction identitaire ouverte à toutes les influences. L'interculturalité de Maryam est un renoncement douloureux, qui la prive de sa communauté.

L'usage du registre pathétique, omniprésent dans les passages où Maryam est narratrice, contraste fortement avec le ton humoristique de Loukoum, que je présenterai dans la suite de cet article. Ce registre peut être lu à la fois comme l'expression de la souffrance de Maryam et comme une tentative de se faire comprendre de « l'Amie », de la faire entrer en empathie avec des souffrances qu'elle ne connaît pas, elle dont nous avons compris qu'elle est une lectrice intradiégétique.

Le fait de donner le rôle de narrateur principal à l'enfant permet aussi de confirmer que le rejet de la domination masculine, pour Maryam, serait condamné sans aucune nuance par tous, y compris par son fils qui l'aime pourtant tendrement. De plus, il inscrit l'histoire de l'émancipation de Maryam dans l'avenir, puisque le vécu de la mère est perçu par le fils. S'interroger sur la façon dont Loukoum comprend la situation permet d'imaginer qu'il ne perpétuera pas la situation patriarcale que son père a imposé à ses épouses. Ainsi, comme le dit Odile Cazenave : « Sous la plume

de Beyala, les questions d'identité, du moi féminin, prennent une ampleur et un tour immédiatement politique ; elles sont liées au devenir de l'Afrique, au devenir de la communauté africaine en France (Cazenave, 2003, p. 103) ».

Loukoum semble prendre le parti de son père, dans le sens où il espère voir revenir sa mère et où il déteste, nous le verrons, Madame Saddock, qui pousse Soumana et Maryam à la révolte. Cependant, la situation est plus nuancée. En effet, l'antipathie de Loukoum contre Madame Saddock est due, je le montrerai dans la partie suivante, au racisme de cette dernière, et non à son féminisme. De plus, dans les lettres qu'il adresse à son amoureuse, Lolita, on lit sa volonté d'échapper au système patriarcal incarnée par la communauté des « Nègres de Belleville ». Maryam a dû réintégrer le foyer pour ne pas perdre ses enfants, et Abdou reprend ses infidélités :

Ce soir, après manger, mon papa a dit :
Il faut que je sorte, j'ai quelque chose d'urgent à faire.
Ah oui ? a fait M'am.
Elle a ramassé les assiettes sales et les a empilées les unes sur les autres.
Marguerite est en ville, M'am a ajouté.
Ce n'était pas une question. Marguerite est cette reine que papa a rencontrée pendant les vacances au Pompidou et qui veut faire de la chanson, du cinéma et être top-model ou quelque chose comme ça que j'ai pas très bien compris.
Papa a baissé la tête, il a croqué sa noix de cola, l'a mâchée, il l'a envoyée valser contre le mur *floc-flac* ! puis il a dit :
Pau've petite ! Il faut vraiment qu'on l'aide.
Bien sûr, elle a fait. Quand est-ce que tu la vois ?
Elle a tenu les assiettes dans ses mains quelques secondes, ensuite elle a tout lâché et ça s'est écrasé sur le sol avec un bruit de catastrophe.
Je ne m'inquiète pas, la bonne humeur proverbiale des Nègres est là et tout finit toujours par s'arranger.
J'espère te voir bientôt, mon amour. Je t'amènerai en Afrique. Finalement pour la maison, j'ai encore reréfléchi. Vaut mieux vivre dans un arbre.
Ton Loukoum qui t'aime et t'adore de tout son cœur. (Beyala, 1999, pp. 256-247)

« La bonne humeur proverbiale des Nègres » est un stéréotype qui ne recouvre pas du tout la réalité de la scène que décrit Loukoum : il voit sa mère obligée d'accepter les infidélités de son mari, alors que lui s'est vu accorder le droit et le devoir, par la communauté, de faire du chantage à l'enfant à sa femme quand celle-ci le trompait. Le « bruit de catastrophe » montre que l'enfant perçoit la violence de la situation. On reconnaît bien ici le jeu de Calixthe Beyala avec les stéréotypes, souligné par exemple par Mireille Rosello, qui explique que : « the texte cheats by inserting fake articulations between so-called facts and their stereotypical explanations » (Rosello, 1998,

p. 36). L'Afrique, où il projette d'amener Lolita, s'affirme ici en terre-refuge fantasmée, qui permet à Loukoum de refuser la réalité dans laquelle il vit. Cela est confirmé par la volonté de « vivre dans les arbres », où l'enfance, avec ses rêves de cabane, se mêle à un refus de la vie civilisée, qui se confond ici avec le triomphe violent du patriarcat, notamment à travers la figure du père en train de cracher sa cola, salissant le foyer que la mère est en train de nettoyer, salissure qu'il reproduit métaphoriquement par le mensonge et l'infidélité.

Maryam apparaît comme une femme isolée, incomprise par sa communauté, y compris par sa co-épouse Soumana.

'Ma sœur (c'est la première fois que je l'entends l'appeler ainsi... M'am a la voix qui sanglote. Son cure-dent tremble avec son menton. Ses yeux sont remplis de larmes). Ce ventre n'a pas porté d'enfant. Pendant des années, j'ai regardé le ciel, rien que le ciel, et j'disais : 'Seigneur !' Un jour, le bon Dieu a frappé à ma porte. Et je l'ai pas reconnu tout de suite. Oh, Dieu ! C'était une femme... C'était toi... Au début, il y a eu les efforts. J'étais la plus âgée, c'était à moi de les fournir. S'il faisait trop froid pour garder la fenêtre ouverte, tu me jetais un regard qui disait : 'Et alors ?' Si l'heure du coucher était dépassée, la lumière trop faible pour coudre, tu ne bougeais pas, tu disais : 'Fais-le.' Je m'exécutais. Tu prenais le meilleur de tout, et tu te servais toujours la première. La meilleure chaise. Le plus gros morceau. La plus jolie nappe. Le ruban le plus éclatant pour tes cheveux. La plus belle robe. Tu m'imitais, tu te souviens ? Tu parlais, tu marchais à ma manière, tu penchais la tête comme moi. Tu représentais plus pour moi que ma propre vie : t'étais la fille que j'avais pas eue. Alors, je laissais... Prends, prends, Mam n'a besoin de rien. Puis t'as touché à autre chose, à quéque chose de terrible, à mon homme... Oui, à l'homme de ma vie. La première fois qu'il est parti dans ta couche, j'ai eu trop de surprise pour que ça me fasse mal. Ensuite, tu le voulais, tu le voulais de plus en plus, il se laissait faire. J'pouvais plus le supporter... j'avais plus rien à donner. Et c'est là que je t'ai détestée. Pas longtemps, bien sûr : T'as fait des enfants – mes enfants –, et je pouvais pas. Personne peut détester le bon Dieu ! J'suis mère et grâce à toi. J'te remercierai jamais assez.'

Soumana l'a regardée. Il y a eu une lueur bizarre dans ses yeux. Elle a éclaté de rire. (Beyala, 2001, pp. 179-180)

Le registre pathétique du discours de Maryam est unique dans *Le Petit Prince de Belleville* : on le retrouvera, sur un mode plus lyrique, dans *Maman a un amant*. L'absence de commentaire de Loukoum, qui est portant le narrateur ici, renforce l'effet de surprise que procure la réaction de Soumana. Ce rire, assorti d'une « lueur bizarre dans ses yeux », a de quoi inquiéter, et Soumana mourra de chagrin quelques pages plus tard. On peut comprendre ce rire comme une façon de refuser l'acceptation dont Maryam fait preuve face au système patriarcal dans lequel elle vit, acceptation à laquelle elle mettra fin dans *Maman a un amant*.

La révolte de Soumana la conduit à la mort : celle de Maryam l'exclut de la communauté. Cet isolement de la femme subsaharienne immigrée féministe est d'autant plus fort que le dialogue avec les féministes blanches est difficile.

4. Un dialogue lacunaire entre féministes subsahariennes immigrées et féministes françaises

Le féminisme intersectionnel afro-américain s'est construit sur la critique du féminisme blanc, qui ne prenait pas en compte la spécificité de la situation des femmes afro-américaines. Pensons par exemple au titre évocateur d'Hazel Carby, « White woman, listen ! », texte traduit dans l'anthologie d'Elsa Dorlin (2012 ; 87-111). On peut encore évoquer le texte de bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ?* (2015 [1986]), où elle explique qu'elle ne se reconnaissait pas dans les propos des féministes blanches.

Ce manque de communication est mis en scène à travers le personnage de Madame Saddock. Dans *Le Petit Prince de Belleville*, Maryam et sa co-épouse Soumana rencontrent Mme Saddock, une féministe blanche, qui vient régulièrement leur parler de leurs droits chez elles :

Elle explique aux femmes leurs droits et tout le tartouin-bidune-pour-femme-mal-baisée. Quand elle parle, elle fait des gestes, s'émeut et finit même par se fâcher sérieusement. Pas parce qu'elle est furieuse, mais parce qu'elle veut dire plus de choses encore et que mes mamans ne peuvent pas toujours comprendre avec leurs moyens de sous-quartier. Il lui faudrait des mots en diamant pour fourrer dans leurs crânes toutes les merveilleuses choses de la vie, croit-elle. (Beyala, 2001, p. 116)

On voit dans cet extrait le mépris de Loukoum pour le féminisme, et la façon dont il réduit les frustrations féminines à des frustrations sexuelles : il témoigne ainsi de la façon dont il est habité par la logique patriarcale de son père et des amis de celui-ci. Nous avons vu que ce mépris est petit à petit mis à mal dans *Maman a un amant*, Loukoum constatant, sans jamais la nommer, l'injustice dont est victime sa mère. Cependant, l'enfant est aussi sensible au mépris de Madame Saddock pour sa mère et la co-épouse : la formule « moyens de sous-quartier » témoigne de cela, tout comme l'idée qu'aurait Madame Saddock de « fourrer leur crâne », ce qui sous-entend qu'avant cela ces crânes sont vides, et l'hyperbole « les merveilleuses choses de la vie », qui montre que Madame Saddock n'est pas prête à remettre en question ses convictions. Un peu plus tard, Loukoum montre que Madame Saddock est incapable de comprendre la situation particulière de sa mère et de la co-épouse :

Et Madame Saddock se chagrine. Elle crie :
 À votre place, j'irais là, je ferais ci, je ferais ça.
 Et justement, elle n'est pas à leur place elle n'a pas à s'occuper de c'qui la regarde pas.
 Les mariages en Afrique, elle sait pas c'que c'est. Elle comprend rien à notre système
 de vie. (Beyala, 2001, p. 117)

Ce que Madame Saddock ne perçoit pas, c'est la culture subsaharienne, mais aussi le fonctionnement de la communauté immigrée de Belleville, que Loukoum s'attribue par le déterminant possessif « notre ». Notons au passage que cette occurrence de « l'Afrique », porteuse de généralisation, est ici dans la bouche d'un petit garçon qui ne semble pas connaître précisément le continent africain : la généralisation est bien de l'ordre du fantasme culturel. Cette incompréhension devient dramatique parce que Soumana, la co-épouse, tombe malade à cause du fait que son mari se désintéresse d'elle pour une femme plus jeune, et le féminisme de Madame Saddock ne parvient pas à l'aider à dépasser cette humiliation. Il semble que Soumana se décide à abandonner complètement le modèle de l'épouse subsaharienne, mais sans parvenir à adopter celui de la femme occidentale libérée : elle meurt de cet entre-deux aigre, de cette double exclusion subie. Maryam raconte ainsi la rencontre de Soumana avec la féministe blanche, associant Madame Saddock et la mystérieuse *Amie* à qui elle adresse ses confidences :

*Elle te cherchait, l'Amie, elle t'a vue.
 Elle te regardait, monumentale, princière, elle voulait être toi.
 Tu plantais tes théories dans l'eau et l'eau nous apportait leurs reflets.
 Je regardais, muette.
 Soumana agissait.
 Elle attrapait ton regard et l'ombre ne régnait plus.
 Les fleurs du temps s'ouvraient, le passé se recomposait. Tu faisais un geste, l'obscur devenait clarté, le chaos s'organisait. Tes cloches sonnaient et résonnaient désespérément en elle l'en-
 vie de te ressembler, de vivre. Elle hurlait : « Où vas-tu, Abdou ? Où étais-tu ? Tu as vu
 l'heure ? » Abdou regardait ailleurs. Elle parlait et sa parole tombait sur un linceul de mort.
 Elle grouillait dans sa grandeur défunte, à sa place de femme, à ras du sol. Puis ses paroles
 sont allées decrescendo, la lumière s'épaississait, ses rêves se mouraient dans l'enchevêtrement
 des chaînes et des liens. Soumana est morte, j'ai hérité de ses enfants. (Beyala, 1999, p. 143)*

L'image des théories plantées dans l'eau témoigne de la façon dont l'Amie ne prend pas en compte le contexte dans lequel évolue Soumana. Les théories féministes, dans ce contexte, deviennent des « reflets », déchargées de leur puissance concrète. La métaphore de la clarté et de l'obscurité raconte ici les tentatives désespérées de Soumana pour se libérer. D'abord, c'est l'Amie qui amène la clarté, mais ensuite « la lumière s'épaississait » : formule étrange, puisque d'ordinaire, c'est l'obscurité qui s'épaissit. La lumière du féminisme occidentale se fait ombre opaque dans l'esprit de Soumana, pri-

sonnière « des chaînes et des liens. » Si les liens, dans ce contexte, évoquent sans doute les liens familiaux, amoureux, qui lient Soumana à Abdou, les chaînes connotent l'esclavage : l'histoire coloniale vient ainsi brouiller la relation de la féministe blanche et de la féministe subsaharienne.

Les dialogues de Maryam avec *L'Amie* reprennent cette situation d'incompréhension sur le mode lyrique : Maryam se livre mais *L'Amie* ne répond jamais. On peut même se demander si cette dernière n'est pas fantasmée par Maryam, témoin alors de l'impossibilité de trouver une interlocutrice féministe blanche réelle :

Tu ignores jusqu'à mon existence. Qui suis-je, après tout ? Un courant d'air qui passe et qui bouleverse la géographie de ton pays. Une bouche encombrante, génératrice d'autres bouches encombrantes et qui t'arrache chaque jour des miettes de pain.

Mais, écoute-moi encore, l'Amie : au bout des interdits, des peines, des haines et des chagrins, la tolérance est la seule rigueur qui vaille. (Beyala, 1999, p. 199)

Maryam souligne ici les préjugés racistes (bouche à nourrir qui fait trop d'enfants, perturbation de la tradition française) qui empêchent *L'Amie* de l'entendre, de la considérer comme une alliée. L'appel à la tolérance de Maryam est une tolérance entre femme, une invitation à ne pas juger trop vite les actions de certaines femmes subsahariennes immigrées, comme Maryam obligée de renoncer à son amant et de retourner, sous l'opprobre générale, auprès de son mari infidèle. La seule victoire qu'elle obtiendra, est d'être appelée par son prénom, Maryam, et pas M'ammmaryam, surnom qui la réduit à sa fonction maternelle et qu'utilisent ses enfants, son mari et même elle, lorsqu'elle signe ses lettres à « *L'Amie* ». Bien faible gain d'indépendance, jugeraient sans doute Madame Saddock et *L'Amie*, ignorant les trésors de courage et d'indépendance qu'a dû déployer Maryam pour l'obtenir.

L'égalité des sexes, c'est du domaine de l'abstrait.

Cela sonne faux dans ta tête, je le sais. Mes hivers insomniaques me séparent de toi. Je me perds dans la viande de ta mémoire sélective, gardienne d'autres mémoires globales, plus généreuses, mais prises dans un tourbillon d'images pour apaiser tes désirs et tromper la jouissance ;

Ta légende dit que je porte le soleil, que la couleur dégouline de mon lit, que mes pleurs sont un rire, un chant d'oiseau perché sur un nid de miel. Je ne te juge pas, l'Amie. Ta culture diffère de la mienne. D'autres problèmes t'encombrent. Et puis, après tout, qui suis-je ?

Un oiseau apatride qui vole sans trouver la marche du soleil.

Un cri, une nostalgie et la peau tannée du rêve. (Beyala, 1999, p. 5)

Les stéréotypes, s'ils sont plus mélioratifs que ceux de la citation précédente, n'en restent pas moins une façon d'exotiser la femme noire, d'en faire une Autre ab-

solue : « Ta légende dit que je porte le soleil, que la couleur dégouline de mon lit, que mes pleurs sont un rire, un chant d'oiseau perché sur un nid de miel. » C'est la peine de Maryam, sa douleur, qui est niée ici, à travers des images teintées de racisme : « je porte le soleil » convoque une image stéréotypée de l'Afrique solaire, « la couleur dégouline de mon lit » associe la femme noire à une sexualité débridée vaguement répugnante, « mes pleurs sont un rire » reprend à la fois le stéréotype du Noir toujours de bonne humeur et mime la surdité de « l'Amie » face à la douleur de Maryam, et le « chant d'oiseau perché sur un nid de miel » évoque à la fois la terre d'Afrique comme Canaan avec le miel, et l'animalisation des Noirs et des femmes avec l'oiseau, symboliquement gracieux et peu intelligent. Maryam elle-même assume cette difficulté à se définir autrement que dans le regard de l'autre lorsqu'elle se décrit comme « la peau tannée du rêve », associant sa couleur de peau à un ensemble de fantasmes dont il est difficile de sortir, fantasmes porteurs de violence : l'expression « la viande de ta mémoire sélective », là où on attendrait plutôt « ta mémoire sélective » ou « les méandres de ta mémoire sélective » ancre « l'Amie » dans la réalité des corps et des désirs, en en faisant une forme d'ogresse dangereuse, capable de dévorer cette Autre incarnée par Maryam pour « apaiser tes désir et tromper ta jouissance. »

La douceur de ton de Maryam est ambiguë : elle ne semble pas reprocher à « l'Amie » son racisme et son absence d'empathie, tout en les soulignant abondamment. Elle explicite cette absence de reproche par le « Je ne te juge pas, l'Amie » : c'est bien un appel plein d'espoir à la sororité que fait entendre ici Maryam. Le contraste entre « l'Amie » et Madame Saddock permet de saisir que c'est dans le regard de l'Autre, au moins autant que dans les actes du sujet, que se construit la valeur axiologique de chacun. « L'Amie » est bonne, son manque de solidarité est un manque de compréhension, manque que Maryam espère combler par ses lettres ; au contraire, Madame Saddock, dont le racisme n'est pas plus prononcé que celui de « l'Amie », est jugée sans appel par Loukoum, et condamnée implicitement par la diégèse puisque Soumana meurt seule, sans aide.

5. Conclusion

Calixthe Beyala, à travers ses romans et ses essais, nous fait percevoir la spécificité du féminisme de la Subsaharienne immigrée en France, confrontée à des difficultés qui ne sont pas celles des féministes blanches, prise dans un conflit de fidélité avec sa culture maternelle, rejetée parfois par les préjugés racistes des féministes blanches, confrontée à une communauté blessée et agressive.

C'est cependant un appel à la tolérance et à l'union qui transparait partout : en affirmant les difficultés que posent cette union, en réclamant une écoute débarrassée des stéréotypes et capable d'intégrer l'oppression patriarcale spécifique que subit la femme subsaharienne immigrée, Calixthe Beyala tente de poser les bases d'une association respectueuse et puissante. Les blanches sont des « sœurs occidentales », et ce mot met à l'honneur l'espoir d'une sororité par-delà les divergences culturelles.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Alfaro, M. (2020). Calixthe Beyala ou la quête de la féminitude dans les essais *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* et *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*, in M. Alfaro, S. Sawas & A. B. Soto (dir.) *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (pp. 81-97). Peter Lang.
- Beauvoir, S. de (1949). *Le Deuxième sexe*. Gallimard (Collection Blanche).
- Beyala, C. (1995). *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Spengler.
- Beyala, C. (1999 [1993]). *Maman a un amant*. J'ai Lu.
- Beyala, C. (2000). *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*. Mango.
- Beyala, C. (2001 [1992]). *Le Petit Prince de Belleville*. J'ai Lu.
- Beyala, C. (2003). *Femme nue, femme noire*. Albin Michel.
- Cazenave, O. (2003). *Afrique sur Seine*. L'Harmattan.
- Chanda, T. (2003, juillet-sept.). L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala. *Sexualité et écriture. Notre Librairie*, 151, 40-44. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6492804p/f42.item>
- Crenshaw, K. W. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1, 139-167. <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Dorlin, E. (2008). *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. L'Harmattan (Collection Bibliothèque du féminisme).
- Gervais, J-B. (1995). Calixthe Beyala : Africaine et rebelle. *Amina*, 304, 16-24.
- Glissant, E. (1997). *Traité du Tout-Monde*. Gallimard (Collection Blanche).
- hooks, b. (2015 [1986]). *Ne suis-je pas une femme ?* (Traducteur Potot, O.). Cambourakis.
- Kom, A. (1996, janvier-mars). L'univers zombifié de Calixthe Beyala. *Cinq ans de littératures 1991-1995. Afrique Noire 1. Notre Librairie*, 125, 64-71. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6493308x/f66.item>
- Irigaray, L. (1997). *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Les Éditions de Minuit (Collection Critique).
- Picq, F. (1993). *Libération des femmes : les années mouvement*. Seuil.
- Rosello, M. (1998). *Declining the Stereotypes. Ethnicity and representation in French Culture*. University Press of New England.
- Sow, F. (2012). Mouvements féministes en Afrique. *Revue Tiers Monde*, 209(1), 145-160. <https://doi.org/10.3917/rtm.209.0145>

Traversées féminines de l'Atlantique noir, dans des œuvres de Fabienne Kanor et de Léonora Miano

MARJOLAINE UNTER ECKER

Aix-Marseille Université / France

✉ marjolaine.unter-ecker@univ-amu.fr

RÉSUMÉ. Fabienne Kanor et Léonora Miano, auteures afro-descendantes d'expression française, explorent dans leurs œuvres l'Atlantique noir (Gilroy, 1993). Celui-ci dépasse les frontières traditionnellement établies, puisque s'y produisent de nombreuses circulations et que les identités et les cultures qui s'y déploient se définissent par l'hybridité ; aussi, on peut s'interroger sur les capacités émancipatrices que cet espace propose pour les catégories de races et de genres. C'est ce que cet article se propose d'étudier, à travers une étude littéraire portant sur un corpus constitué d'un recueil de textes pour la scène, *Red in blue trilogie* (Miano, 2015) et d'un roman, *Humus* (Kanor, 2006). Ceux-ci re-localisent les discours historiques sur l'esclavage, notamment en les ancrant dans les récits des vécus et des expériences intimes de personnages féminins, participant de ce fait du projet de « contre-culture de la modernité » qu'est celui de l'Atlantique noir.

MOTS-CLÉS :

Atlantique noir ;
déportation
transatlantique ;
personnages
féminins ;
résistance ;
hybridité

Pour citer cet article

Unter Ecker, M. (2020). Traversées féminines de l'Atlantique noir, dans des œuvres de Fabienne Kanor et de Léonora Miano. *Hybrida*, (1), 67-92. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.116878>

RESUMEN. *Travesías femeninas del Atlántico negro en la obras de Fabienne Kanor y Léonora Miano.* Estas autoras francófonas de descendencia africana exploran en sus obras el Atlántico negro (Gilroy, 1993). Ese espacio traspasa las fronteras establecidas tradicionalmente, porque allí ocurren numerosos tránsitos de identidades y culturas definiéndose por el mestizaje. Asimismo, podemos hacernos preguntas sobre las capacidades emancipadoras que este lugar propone para la categoría de raza y género. Es lo que va a estudiar este artículo, mediante un estudio literario relativo a un corpus compuesto por una colección de textos escritos para el teatro, *Red in blue trilogie* (Miano, 2015) y una novela, *Humus* (Kanor, 2006). Esos textos reubican la novela histórica de la esclavitud, en particular arraigándose a los relatos de las vivencias y las experiencias íntimas de los personajes femeninos, participando así en el proyecto de “contra-cultura de la modernidad” que es el del Atlántico negro.

ABSTRACT. *Feminine crossings of the black Atlantic in the works of Fabienne Kanor and Léonora Miano.* Fabienne Kanor and Léonora Miano, who are French-speaking African-descendant writers, explore the Black Atlantic (Gilroy, 1993) in their works. Because of the movements that go through it, identities and cultures that unfold there are defined by hybridity. Thus, Black Atlantic goes beyond traditional established borders. That’s why we could also ask ourselves about the emancipatory possibilities that this space offers for races and genders. This is what this article aims to study, through a literary study that will focus on a novel, *Humus* (Kanor, 2006), and a collection of three plays, *Red in blue trilogie* (Miano, 2015). These texts re-localize historical discourse on slavery, particularly by telling it through female characters’ intimate experiences. Thus, these stories take part in the Black Atlantic project of “counterculture of modernity”.

PALABRAS CLAVES:

Atlántico negro;
deportación
transatlántica;
figuras femeninas;
resistencia;
mestizaje

KEY-WORDS:

Black Atlantic;
literature;
gender studies;
slavery;
hybridity

« L'Atlantique noir », notion forgée par Paul Gilroy en 1993, représente un vaste lieu de culture qu'a en partage la diaspora africaine et qui est né à travers la traite transatlantique. Dans cet espace circulent des individus, des idées et des pratiques artistiques, entremêlant les influences africaines, américaines et européennes. Pour signifier le caractère composite de ces cultures, Paul Gilroy emploie l'image d'un navire négrier qui circule entre les trois continents. A partir de l'exploration de cet espace, il envisage l'Atlantique noir comme un espace de « contre-culture de la modernité » (Gilroy, 2017, p. 30). Dans la conception hégémonique, les cultures sont délimitées par des frontières nationales et raciales ; dans la conception diasporique, et donc celle de l'Atlantique noir, elles vont au-delà de celles-ci, et se caractérisent par des fluctuations.

C'est aussi à travers cet aspect mouvant que l'auteure franco-camerounaise Léonora Miano détermine son identité :

Je la dis frontalière, ancrée, non pas dans un lieu de rupture, mais, au contraire, dans un espace d'accolement permanent. La frontière, telle que je la définis et l'habite, est l'endroit où les monde se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. [...] La frontière évoque la relation. Elle dit que les peuples se sont rencontrés, quelquefois dans la violence, la haine, le mépris, et qu'en dépit de cela, ils ont enfanté du sens. (Miano, 2012, p. 25)

En considérant la frontière à partir du sens subsaharien ancien, Miano l'appréhende comme « une espace de médiation » (Miano, 2016, p. 46), et se l'approprie pour signifier sa manière d'habiter le monde. Elle lui permet notamment de représenter le contact entre ses appartenances multiples, qui sont à la fois africaines et occidentales. Née au Cameroun en 1973 et résidant aujourd'hui en France, elle se définit comme une « Afro-occidentale parfaitement assumée » (Miano, 2012, p. 26), affirmant par ailleurs que de toute façon, « être un Africain, de nos jours, c'est être un hybride culturel » (Miano, 2012, p. 28). Selon l'auteure, du fait de l'histoire coloniale, les cultures africaines contemporaines sont imprégnées des traces de la présence occidentale, ce qu'elle ne perçoit pas comme une acculturation inéluctable, mais au contraire comme une possibilité de « pouvoir choisir le meilleur de chaque culture » (Miano, 2012, p. 28). En outre, lorsqu'elle évoque son adolescence, Miano souligne également l'influence importante de la culture afro-américaine. La lecture d'auteurs des Amériques et des Caraïbes, comme Baldwin et Césaire (Miano, 2012, p. 13) a constitué pour elle une révélation, en ce qu'ils lui ont fait prendre conscience de sa condition noire. Sa production littéraire, qui comprend principalement des romans, mais aussi des essais et

des textes pour la scène, reflète son hybridité culturelle. Elle rassemble les trois pôles que rapproche l'Atlantique noir, à la fois à travers son esthétique et les sujets explorés : elle écrit en français, « mais les références, les images qu'elle déploie sur la page, appartiennent à d'autres sphères » (Miano, 2012, p. 29) ; la structure de ses textes s'inspire des musiques afro-américaines, et notamment du jazz ; enfin, ses œuvres mettent en scène des personnages afro-descendants, afropeens¹ ou subsahariens, et leurs négociations identitaires en prise avec le continent d'origine, que ce soit dans le contexte de l'esclavage (*La Saison de l'ombre*, 2013), de l'Afrique postcoloniale, contemporaine (*L'intérieur de la nuit*, 2005 ; *Contours du jour qui vient*, 2006 ; *les Aubes écarlates*, 2009 ; *Crépuscule du Tourment* tome 1, 2016 et tome 2, 2017) et future (*Rouge impératrice*, 2019) ou encore dans celui de la « post-migration » (*Afropean Soul et autres nouvelles*, 2008 ; *Tels des astres éteints*, 2008b ; *Blues pour Élise*, 2010 ; *Écrits pour la parole*, 2012).

Le parcours et les œuvres de Fabienne Kanor, romancière, journaliste et cinéaste s'inscrivent eux aussi dans le triangle transatlantique qui rassemble l'Afrique de sa diaspora :

Dans mes livres, la plupart de mes personnages sont noirs. Cela veut dire qu'ils ont des histoires communes, qu'elles se passent en Afrique, dans la Caraïbe, ou dans l'Amérique noire. Je me sens profondément de ce terroir noir, que je porte comme une couleur politique. (Kanor, 2014)

« Ce terroir noir » constitue un espace de « résolution » des appartenances de cette auteure, qui souligne son sentiment de « déterritorialisation ». À travers cette notion, que Deleuze et Guattari ont conceptualisée pour signifier des processus de décontextualisation, elle manifeste son sentiment d'être « à côté de soi-même » (Kanor, 2014), du fait de son absence d'ancrage dans les territoires auxquels son parcours la rattache. Née en 1970 en France métropolitaine, elle témoigne de l'exclusion et du racisme qu'elle y a subis. Elle se sent aussi éloignée et étrangère de la Martinique, île d'origine de ses parents, où elle n'a pas grandi². À la recherche d'un lieu à soi, elle ne cesse depuis de parcourir le monde : elle a vécu en Angleterre, au Sénégal, au Cameroun, a voyagé en Afrique de l'Ouest et en Amérique du Sud, a circulé au sein des Caraïbes et réside aujourd'hui aux États-Unis, espaces visités et vécus dans lesquels elle puise pour créer.

¹ Miano emploie ce néologisme pour définir les Afrodescendant·e·s d'Europe.

² Voir à ce propos : Gladys M. Francis. (2016). Fabienne Kanor « l'Anté-Llaise Par Excellence » : Sexualité, Corporalité, Diaspora et Créolité. *The French Forum*, 41(3), 273–278 (pp. 274–275). <https://doi.org/10.1353/frf.2016.0035>

En effet, les parcours de ses personnages quadrillent de manière multidirectionnelle et multi-temporelle l'espace atlantique : de l'Afrique vers les Amériques dans le contexte de la Déportation transatlantique (*Humus*, 2006) ; des Amériques caribéennes vers l'Europe dans le cadre des migrations organisées par le BUMIDOM dans les années 1960 (*Jambe Dlo*, 2008) et le récit de personnages afro-caribéens installés en métropole (*D'eaux douces*, 2004) ; d'Amérique du Sud vers l'Europe dans un roman qui met en scène des personnages brésiliens qui se réfugient en France (*Les chiens ne font pas des chats*, 2008) ; d'Afrique vers l'Europe, notamment dans le contexte des migrations contemporaines (*Faire l'aventure*, 2014b) ; d'Europe vers les Afriques ou d'Europe vers l'Amérique du Nord à travers les voyages de certains de ses personnages (*Anticorps*, 2010 ; *Je ne suis pas un homme qui pleure*, 2016 ; *Louisiane*, 2020).

La démarche littéraire de Fabienne Kanor tout comme celle de Léonora Miano s'apparente à une volonté d'inclure les expériences afro-descendantes au sein d'une mémoire prétendument universelle, mais qui reste pourtant conditionnée par la domination occidentale. Or, c'est aussi en cela que consiste le projet de « contre-culture de la modernité » que Paul Gilroy définit dans son ouvrage. Il s'agit pour lui de déconstruire la modernité, qui est traditionnellement pensée comme « blanche et homogène » et qui a été influencée par « l'euro-ethnocentrisme de la pensée des Lumières » (Cellier, 2018, p. 180). Pour cela, le chercheur remet notamment en question les rapports de domination à l'œuvre dans le projet colonial et esclavagiste, à l'instar de ceux que le maître entretient avec l'esclave. Il s'agit dès lors de déconstruire cette « relation caractéristique de la modernité » (Gilroy, 2017, p. 98), en adoptant désormais le point de vue de celles et ceux qui en furent victimes. C'est aussi ce que revendique Miano, qui défend par exemple la notion de « Déportation transatlantique des Subsahariens » (Miano, 2016, p. 141-183) face au termes usuels, comme « traite négrière », « commerce triangulaire » etc., jugeant que ceux-ci sont limités au point de vue de ceux qui en ont bénéficié, et sont impropres à rendre compte de la complexité humaine qu'a instituée l'esclavage, dont il faudrait rendre compte dans sa globalité : des vécus liés à la capture, jusqu'à ceux des plantations, en passant par la traversée transatlantique et l'enfermement dans la cale des navires négriers.

La littérature s'impose alors comme un support idéal pour ce projet : la stylistique des textes, la mise en intrigue, la construction des figures narratives etc., inclut une approche sensible des expériences et de l'histoire. En permettant aux lecteur·rice·s de s'immerger jusque dans les questionnements intimes de personnages et notamment de ceux dont les présences au monde sont peu représentées, elle permet de décroiser les frontières entre soi et l'altérité :

En tant qu'écrivain, on ouvre des portes. On ne sait pas toujours où l'on va. Mais au bout du compte on a envie de raconter une histoire, de faire parler des gens qui parfois n'ont pas du tout la parole [...] Comme écrivain, nous avons envie de sentir les émotions et de les restituer. En tant que romancière, c'est aussi important pour moi de retrouver des arrière-pays, et de les habiter. (Kanor, 2014)

C'est donc en explorant ces « espaces autres », comme ceux qu'habite la diaspora afro-descendante, que la littérature participe d'un projet de déconstruction de l'hégémonie. Elle permet alors de déplacer les perspectives sur les identités et les cultures, qui dans le cadre de l'Atlantique noir, tout comme dans la pensée de la frontière qu'établit Miano, se caractérisent par des dynamiques de transformation constantes et invitent à « l'inversion du rapport entre la marge et le centre qui est au cœur des discours magistraux de la race maîtresse » (Gilroy, 2017, p. 98). Or, cette reconfiguration de la hiérarchie qu'impose la norme peut s'appliquer à diverses « classifications » sociales. On peut alors se demander dans quelles mesures elle pourrait aussi s'attacher aux questions de genres, d'autant plus que dans le contexte de l'Atlantique noir, celles-ci croisent la race et la classe : ainsi, les conditions des Subsahariennes déportées, femmes, noires et esclavagisées, se caractérisent par « l'intersectionnalité » (Crenshaw, 2005). C'est ce à propos de quoi notre étude littéraire, qui portera sur un roman de Fabienne Kanor, *Humus* (2006) ainsi que sur un recueil de textes pour la scène de Léonora Miano intitulé *Red in blue trilogie* (2015), se propose d'apporter des pistes de réflexion.

1. Fragmentations en Atlantique noir

1.1. Lecture genrée de la désagrégation du « monde connu »

Dans son texte « Parole due », Miano propose des outils pour relocaliser la tragédie atlantique dans les expériences des déporté·e·s. Or, selon elle, « pour les victimes du crime, les transportés / déportés et leurs proches, il n'y eut pas de traite, mais une déflagration, la désagrégation du monde connu » (Miano, 2016, p. 160), ce dont rend compte le roman *Humus* de Kanor, qui raconte le parcours de femmes subsahariennes devenues esclaves. Les différents chapitres débutent généralement par une description synesthésique et bucolique du territoire d'origine en période précoloniale. Celui-ci est figuré par l'équilibre entre la nature, les éléments et les sociétés humaines, incluant aussi certaines fois une harmonie entre les genres, hommes et femmes y vivant ensemble paisiblement :

Dans ce pays suspendu comme un songe, j'entends descendre et grossir le fleuve.
Prendre de force la terre, les hommes, les bêtes. Rien ne lui résiste. Dans le ciel, des

oiseaux passent. [...] En bas, les enfants visent, hurlent de joie quand la proie tombe. Sous le soleil généreux, je regarde les gosses faire jusqu'à ce qu'une voix les rappelle à l'ordre. Les cases se ferment. [...]

Au pays, les hommes ignorent ce que pleurer veut dire, leur langue ne connaît pas ce mot. Elle en a d'autres, plein : manger, danser, cuire, chasser, pêcher, cultiver.

Au pays, les femmes sont toujours gaies. Quoi qu'elles fassent, mettent une chanson dans leur bouche qu'elles sucent à longueur de temps comme une friandise. (Kanor, 2006, p. 18)

En ces débuts de récit, les personnages féminins sont racontés à travers le rôle phare qu'elles jouent au sein des communautés : fille, mère, grand-mère, « ancienne », pilier du foyer, reine, guerrière, etc., elles se caractérisent alors par leur agentivité : elles sont celles qui « font » le jour (Kanor, 2006, p. 31), celles qui savent « où poser les pieds » (Kanor, 2006, p. 32), celles qui « ouvrent la marche » (Kanor, 2006, p. 82).

Mais rapidement, les textes changent de registre : en racontant la « violence fondatrice » (Etoke, 2010, p. 30) qu'a constituée la Déportation transatlantique pour celles qui en furent victimes, ils laissent place à une tension tragique et s'orientent vers une suspension de la dynamique des existences. C'est ce que figure le décor de la pièce « Révélation » (Miano, 2015, pp. 11-51) : « Le sol est d'anthracite. Il n'y a aucune végétation. Le cri d'un oiseau se fait entendre. Ce n'est pas un chant. C'est un cri, incontestablement » (Miano, 2015, p. 17). L'univers mis en scène représente une forme de chaos, qui est dû au refus des « âmes à naître » à se réincarner dans un monde où la mémoire de l'esclavage n'est pas résolue. Aussi, les esprits des collaborateur·rice·s subsaharien·ne·s à la traite sont convoqué·e·s pour expliquer leurs actes, au sein de ce qui s'apparente à un procès. Leurs justifications témoignent de la fracture que l'esclavage a engendrée au sein des communautés (village, ethnie etc.), incluant celles qui sont liées au genre. Lorsque Ofiri, personnage féminin de la pièce, a été confrontée à la stérilité, elle a en effet capturé et vendu des femmes de son propre royaume, alors même qu'elle avait été élue « prêtresse » et « gardienne » de la présence d'Inyi—figure féminine du divin—auprès des siennes :

OFIRI. [...] Oui, j'ai usé de mon statut pour livrer des femmes aux hommes venus de l'autre côté. Celles dont la grossesse débutait à peine. Parfois, elles ignoraient encore tout de leur état. À la faveur d'assemblées nocturnes qui se tenaient dans un sanctuaire, je les faisais disparaître. Vêtues de blanc, nous nous rendions en procession au bord de l'océan. Il s'agissait d'accomplir un rituel. Une fois arrivées, je leur donnais à boire une potion sédative. Elles s'endormaient vite. On ne les embarquait pas aussitôt. Les étrangers les voulaient conscientes. Ils devaient s'assurer de leur bon état de santé. Elles s'éveillaient à l'aube, nues, pieds et poings liés, au fond d'une cabane proche de là. J'agissais pour me venger. Apaiser ma douleur... [...] J'entends encore les cris de ces femmes. Les malédictions qu'elles ont proférées. Certaines m'ont traitée de sorcière. (Miano, 2015, p. 46)

Ses agissements vont à l'encontre des principes de solidarité à travers lesquels peuvent être représentées les sociétés matriarcales et matrilineaires de l'Afrique précoloniale. Selon l'historien Cheick Anta Diop, c'est justement l'arrivée des Européens qui bouscula « la collaboration et l'épanouissement harmonieux des deux sexes »³ (Diop, 1979, p. 220) en privant les femmes du rôle central qu'elles y jouaient jusqu'alors et en y instaurant le règne du patriarcat.

De fait, l'arrivée des négriers au sein des territoires d'origine s'illustre par des violences de rapport de genre. Le motif du viol, outil d'asservissement répandu sur les navires négriers et dans les plantations, illustre particulièrement l'instauration d'une domination exacerbée des hommes sur les femmes, ce que souligne par ailleurs l'hyperbole de type numéral employée dans cet extrait :

Une nuit, ils m'ont mangé le ventre. L'homme était seul mais c'est comme s'ils étaient cent. Je n'avais plus aucune larme quand il est entré. Je songeais seulement à mon doigt dans la gorge. Ce doigt qui ne suffirait jamais à tout enlever. J'ai pensé qu'il faudrait que j'en mette deux, la main, le bras. Jusqu'à ce que toute l'eau de l'homme parte. [...] À présent, j'ai mal quand je regarde ma main. Mes jambes flageolent. Je saigne, serre les poings [...]. (Kanor, 2006, p. 19-20)

Au fur et à mesure de la transportation⁴ puis de la déportation, le corps féminin que s'est approprié le maître se voit dépossédé des capacités agentives qu'il avait dans le « monde connu ». Parallèlement à cela, les repères spatio-temporels des captives se dissolvent. L'une des héroïnes du roman *Humus* se demande alors : « Où sont mes sables, mes fleurs, mes soleils ? Mon tout petit pays avec ses ciels qui pleurent et rient ? Cette maison est trop vaste, ce n'est pas la mienne. Pas cela, pas moi, ce corps qui pousse » (Kanor, 2006, p. 59). Arraché à sa terre natale, marchandisé, enfermé, le corps de la femme esclave n'est plus sien. Tout au plus il enferme, mais il ne s'habite plus, ce que figure le texte lorsqu'il l'évoque comme une entité indépendante de la voix narrative : ainsi, la Vieille doit « traîner [*s*]on corps toute la journée, le⁵ tenir à distance des coups de fouet » (Kanor, 2006, p. 32). Les fluides corporels, qui font généralement écho à l'énergie de la vie et de la régénération et qui comportent en ce sens une symbolique

³ Voir aussi à ce propos l'ouvrage *l'Unité culturelle de l'Afrique noire: domaine du patriarcat et du matriarcat dans l'Antiquité classique* (1982).

⁴ Léonora Miano emprunte ce terme à la chercheuse Lucie Nkaké, pour signifier le déplacement des captives depuis leur village d'origine jusqu'à la côte africaine (Nkaké, Lucie. 1997. *La mémoire de la capture*. UNESCO / société africaine de culture).

⁵ Nous soulignons.

liée au féminin, ou du moins à la maternité, se dissolvent ici : soit ils se perdent dans ceux de l'homme qui asservit, soit ils sont happés par celle de l'Atlantique, le Passage du milieu figurant pour les déportées une constante négociation de la vie avec la mort :

L'eau m'avait quittée lorsque le bateau toucha terre.
Comme une éponge, la mer avait tout pris, mes larmes, mes sangs, cette eau qui jute pour dire et prendre le plaisir. Une vieille branche, voilà ce qu'elle avait fait de moi la mer. Une ombre aux mamelles muettes dont nul n'aurait su dire si elle avait été femme, homme, chien. (Kanor, 2006, p. 38)

1.2. La condition des femmes esclaves au prisme des violences intersectionnelles

Cette dernière phrase est significative de la condition que subissent les femmes noires dans la cale du navire négrier, puis dans les plantations. Tous deux constituent des lieux où la race se construit, puis se cristallise : c'est la croyance en une hiérarchie raciale qui justifiait le projet esclavagiste des Européens. En invoquant leur supériorité sur les peuples d'Afrique, et en représentant ceux-ci sous les traits de leur altérité négative, les Occidentaux ne considéraient pas l'identité et l'humanité des captif·ve·s :

Les Noirs, tels que l'Europe les construisit au cours des siècles de DTS, ne furent que des ombres sans nom, sans visage. Ils furent ce que montrent les nombreuses représentations de corps entassés dans l'entrepont des navires : des êtres sans appartenance aucune, privée d'individualité. (Miano, 2016, pp. 144-145)

L'entreprise d'asservissement, qui va de pair avec l'institution de la race, se décline en effet à travers « la destruction de la dignité humaine, le retrait des noms et des statuts, le démantèlement des groupes afin qu'il n'existe plus de langue commune et la suppression de tout signe manifeste d'un quelconque héritage africain » (hooks, 2015, p. 61). Toutes ces particularités sont gommées par la couleur de peau et les représentations essentialisantes qui lui sont rattachées. Aussi, quand le personnage de la Reine souhaite faire valoir son statut social auprès du capitaine du navire négrier, elle se heurte à l'indifférence, car celui-ci « dit que tout nègre c'est nègre et qu'il lui importe peu de savoir qui a fait qui, qui était qui. Ici, tous les esclaves se ressemblent. Aucune distinction. Aucun privilège » (Kanor, 2006, p. 181). L'absence de considération envers le statut social du personnage, justifiée ici par la race, témoigne aussi de l'instauration d'une logique de classe, l'une constituant la modalité de l'autre (Gilroy, 2017, p. 158). Dans une perspective marxiste, la classe dominée est celle qui fournit les moyens de production, ce à quoi sont réduits les personnages esclavagisés ; à cette perception

économique s'ajoute la privation de pouvoir politique, social⁶ et de droits dont les esclaves étaient totalement dépourvus, ainsi que le déterminent par exemple des textes législatifs comme le Code Noir⁷.

Les rapports de genre entrent aussi en compte dans cette situation où « le Noir est placé en position subordonnée dans un système dualiste qui reproduit la domination de la blancheur, alliée à la rationalité et à la masculinité » (Gilroy, 2017, p. 98). Tout comme la race, le genre apparaît comme une construction négative en miroir du maître – blanc et homme –, ainsi que le signifie l'intertexte à Simone de Beauvoir qui apparaît dans *Humus* : « L'eau sale, la chienne, la femme. C'est à cause d'eux, de leur chose qui j'en suis sûre me détraque. On ne naît pas femme, on le devient à leur contact. La manière qu'ils ont de nous regarder, de nous toucher, de nous remplir » (Kanor, 2006, p. 104). La violence esclavagiste et les représentations dépréciatives de la race qui y sont liées s'exerçaient en effet d'une manière particulièrement exacerbée sur les femmes, ainsi que l'explique bell hooks⁸ dans son ouvrage *Ne suis-je pas une femme ?*. Dans les navires négriers, où les membres de l'équipage étaient principalement des hommes, la nudité des femmes esclaves les exposait constamment aux agressions sexuelles (hooks, 2015, p. 61) ; dans les plantations, elles travaillaient aussi au sein même des foyers, et cette proximité avec les familles faisait d'elles les premières cibles de leurs maîtres. Aussi, le genre est appréhendé comme un support d'aliénation, qu'il soit porté à son paroxysme par une appréhension uniquement sexuée – dans le cadre du viol, par exemple, où la femme est considérée comme un *objet* sexuel – ou qu'il soit totalement nié. « Ni homme, ni femme », dit la Vieille, ce qui ne signifie pas ici une émancipation des rôles traditionnellement dévolus, mais au contraire une accentuation de la déshumanisation de l'esclave féminine, perception qui puise dans la « matrice de la race » :

⁶ Voir à ce propos les théories de Max Weber.

⁷ Le Code Noir est un texte officiel, ayant été amendé plusieurs fois, qui légiférait sur le statut des esclaves et le droit que les maîtres avaient sur eux dans les colonies françaises. À propos de l'absence de droit, on peut relever, entre autres, dans la version datant de 1685 l'article 31, qui stipule que « ne pourront aussi les esclaves être partie, ni être en jugement, ni en matière civile, tant en demandant qu'en défendant [...] » ; l'article 38 : « L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées, et sera marqué d'une fleur de lys sur une épaule, et s'il récidive un autre mois [...] aura le jarret coupé et sera marqué d'une fleur de lys sur l'autre épaule, et la troisième fois, il sera puni de mort » ; ou encore l'article 44, qui déclare : « les esclaves êtres meubles et entrer comme tels dans la communauté [...] ».

⁸ De son vrai nom Gloria Jean Watkins, bell hooks a choisi son nom de plume en hommage à sa mère et à sa grand-mère. Nous écrivons son pseudonyme en minuscules, conformément à la pratique de l'auteure, qui considérait les majuscules comme un signe de culte de la personnalité.

[...] l'indistinction des caractères sexués est un signe d'infériorité et de basse naissance. [...] On retrouve des considérations similaires dans les récits de voyages ou les traités naturalistes qui remarquent constamment combien les peuples dits sauvages ne sont pas ou peu physiologiquement différenciés sexuellement, ce dont témoignent classiquement l'absence de barbe chez les hommes et l'absence ou le peu de règles chez les femmes. Les systèmes racistes du milieu du XIX^e siècle systématiseront de telles affirmations. (Dorlin, 2009, p. 211)

Autrement dit, les catégories genrées s'appliquent aux êtres humains ; or, les esclaves, et par extension les personnages noirs ne sont pas considérés comme tels sous le regard raciste, et ne peuvent donc pas non plus être réellement définis comme homme ou femme. En effet « dire d'un esclave, vivant au début du XIX^e siècle, ou d'un Noir du Mississippi dans les années quarante, qu'il est actif, qu'il détient le pouvoir, qu'il est autonome et que la société est à son image, apparaît éminemment problématique ». De même « proclamer que les femmes sont discriminées parce qu'elles sont des femmes relève [...] d'un privilège de femmes blanches, puisque, historiquement, les femmes noires n'ont pas été à proprement parler considérées comme de « vraies femmes » (Dorlin, 2005, pp. 87-88). Cet argument a poussé des afro-féministes, comme les membres du Combahee River Collective, à préférer se rallier aux luttes d'émancipation liées à leur communauté de couleur et à se désolidariser des mouvements féministes blancs, ceux-ci étant seulement définis sur des critères de genre, excluant les discriminations raciales et classistes.

L'enfermement dans la cale du navire négrier et plus généralement dans la condition d'esclave constitue donc un lieu privilégié pour le récit de leurs oppressions croisées. C'est pourquoi nous les appréhendons comme des espace-temps cristallisant « l'intersectionnalité », que Kimberlé Crenshaw (2005) définit comme l'interaction entre les conditions du genre et de la race. Exclues de la norme que l'on rattache à la représentation de la lutte féministe – que l'on pense principalement comme blanche – et de celle que l'on rattache à la lutte antiraciste – que l'on pense principalement comme masculine – les femmes noires sont alors doublement privées de stratégies de défense. C'est pourquoi elles sont finalement reléguées « en un lieu difficilement accessible au langage » (Crenshaw, 2005, p. 53), qui est aussi celui de la multiplication de la violence qu'elles subissent. C'est ce qu'illustre, par métonymie, le personnage de la Muette, qui avec la capture, perd la faculté de la parole et en oublie jusqu'à son prénom :

Sans bouche pour les nommer, les mots sont tombés. Joie, sourire, enfance, saute-relles, baobabs... Ils ont coulé les mots, sans rien dire. Ce n'est que longtemps après que j'ai su. Quand il n'est plus rien resté, j'ai ouvert la bouche. Le vide. Le silence [...] Dans ma bouche, il est un mot qui refuse de se dire. Pèse comme ces fers qui

nous enchaînent à la mer. Le jour où ma langue s'est mise à tourner, j'ai prié pour qu'il tombe. Mais il n'est pas venu. Mon doigt était trop court. Ohé ! Quelqu'un a-t-il trouvé mon nom ? Ohé ! C'est celui-là que je cherche. J'en avais un avant d'arriver ici, tous les hommes possèdent cela. Allongée sur le dos, je passe en revue chaque bout de moi. C'est comme un jeu, ma main qui marche sur mon corps, traverse les jambes, les hanches, contourne le ventre. Pas lui ! Surtout pas, depuis qu'ils l'ont cassé. Une fois, c'est arrivé. Je veux dire par là que l'homme est entré en moi, a gâté cette musique qui berce l'enfance.

Je hais les hommes ! (Kanor, 2006, pp. 19-23)

La dissolution de l'identité du personnage, figurée ici par la perte du nom de naissance⁹ s'établit parallèlement à la dislocation du corps violé et esclavagé. Dans les textes qui s'ancrent dans l'Atlantique noire, cette violence « sectionne » – mot que l'on retrouve d'ailleurs aussi dans la notion d'intersectionnalité, et que l'on peut interpréter comme significative de la fragmentation du sujet lorsqu'il est confronté à la multiplication des oppressions –, en atteignant, à son paroxysme, des actes de torture, qui s'articulent tant de façon physique que psychologique, comme par exemple dans cet extrait du roman *Humus* qui raconte la fuite d'un esclave :

Un mois, ils l'ont traqué. Des nuits à secouer l'île dans tous les sens [...] Au trente et unième jour, alors que nous coupions la canne, il y eut comme un coup de pétoire dans le ciel. La machette trembla [...] Les regards tous tombèrent sur ces chevaux dévalant la plaine, traînant derrière eux le cadavre d'un garçon. Ce n'est pas tout. Le maître, fou de colère, exige que la mère vienne identifier le corps. Elle accourt, regarde le Blanc, lui répète que ce n'était pas son enfant, ce prétendu fils [...]. Le maître perd patience. Vingt-cinq coups de fouet. La femme continue de nier. Cinquante. On lui ordonne, puisque ce n'est pas son fils, d'en finir avec le macchabée [...] Dix jours après, elle craquait. Une folie qui, avant de traverser son corps, dansait autour d'elle comme une toupie. [...] Bientôt la mort viendrait. (Kanor, 2006, p. 40)

La « violence du texte » (Gontard, 1981), qui laisse d'ailleurs planer le doute sur l'identité du jeune esclave tué, témoigne ici d'une multiplication des supplices, ceux-ci s'exerçant aussi sur des sentiments humains, comme l'amour maternel qui « est interdit Aux esclaves » (Miano, 2015, p. 85). Cet extrait fait écho à des pratiques de torture employées au temps de l'esclavage, où, des mères étaient forcées d'assister à l'exécution de leur fils qui avaient marronné, ce qu'Elsa Dorlin explique en ces termes :

⁹ Remarquons que, une fois vendus, les esclaves étaient souvent renommés par leur maître, qui les considérait comme leur propriété. Voir à ce propos : Laurent, A. (1994). Rituel du nom et du nommer dans la culture afro-américaine : les récits d'esclaves, in *Parcours identitaires*. Presses Sorbonne Nouvelle. <http://books.openedition.org/psn/4701>

« la justice coloniale [...] veut apprendre aux esclaves que le droit de conservation ne leur appartient ni en propre ni à celle qui leur a donné la vie, mais qu'il ne relève que du seul intérêt de leur maître ». (Dorlin, 2017, pp. 26-27)

2. Les résistances à l'anéantissement

2.1. Pouvoirs performatifs des corps...

Néanmoins, même dans les situations de désarmement les plus totales, les populations en situation de domination ont développé des pratiques d'auto-défense, notamment par le biais de leur corps¹⁰. En contexte esclavagiste, les femmes qui étaient d'autant plus démunies du fait de leur genre, ont développé des stratégies qui leur étaient propres. Des mères pratiquaient par exemple l'infanticide, qui constituait la seule issue pour épargner à leurs enfants une vie d'asservissement. En ce sens, il est investi par des personnages féminins comme un acte de résistance, et plus globalement – et ce également dans d'autres contextes relevés par Mona Chollet –, comme des « armes de protestation, à la fois contre la condition faite aux femmes et contre l'ordre social en général » (Chollet, 2018, p. 88), ce dernier pouvant être par exemple celui qui est régi par la race :

MARESHA. [...] Comme nombre de nos sœurs de la montagne, comme bien des femmes dans les habitations d'en bas, j'ai utilisé tous les remèdes prescrits par nos mères. Pour ne pas donner des bras neufs à l'esclavage. Quand notre enfant est venu au monde, j'ai pensé à lui ôter la vie. Le supprimer, afin qu'ils ne connaissent jamais le fouet. (Miano, 2015, pp. 79-80)

Dans le contexte de l'Atlantique noir, l'infanticide constitue ainsi un acte de transgression de la domination des Blancs sur les esclaves. En le commettant, les personnages féminins privent leurs maîtres des forces de production à travers lesquelles ils les considèrent. Ainsi, il figure plus globalement une modalité de liberté autre que celle qui prévaut en contexte hégémonique, puisqu'il va à l'encontre des principes à travers lesquels leurs maîtres se proclament. En effet, encore aujourd'hui, l'infanticide constitue en Occident un tabou et il « suscite l'horreur de la société, qui voit en celle qui l'a commis un monstre » (Chollet, 2018, p. 89), ce qui est aussi lié au genre : lorsqu'il est commis par des femmes n'ayant pas choisi de devenir mère, il figure particulièrement

¹⁰ Dans son ouvrage *Se défendre* (2017), Elsa Dorlin propose une analyse de plusieurs de ces pratiques, qui s'articulent dans des contextes spatio-temporels multiples (esclavage, nazisme, ségrégation par exemple).

un acte de réappropriation de soi. C'est aussi ainsi qu'on pourrait le considérer au temps de l'esclavage, où la fertilité constituait une valeur marchande : pour les maîtres, il était moins coûteux de faire « reproduire » les esclaves qu'ils avaient déjà que d'en acheter de nouveaux¹¹.

Le motif de l'infanticide s'inscrit plus globalement dans une appréhension de la mort comme transgression du pouvoir hégémonique, et peut ainsi être analysé comme un exemple de contre-discours de la modernité :

Le choix répété de la mort plutôt que de la servitude exprime un principe de négativité qui s'oppose à la logique formelle et au calcul rationnel, caractéristiques de la pensée occidentale moderne, qui s'incarnent, chez Hegel, dans le choix que fait l'esclave de la servitude plutôt que de la mort. (Gilroy, 2017, p. 132)

La mort, lorsqu'elle est décidée plutôt que d'être subie, peut être ainsi lue en contexte oppressif comme une forme d'« éthiques martiales de soi » (Dorlin : 2017) : paradoxalement, elle permet au sujet dominé de se réapproprier sa propre existence et sa « dignité humaine », qui « dans la situation la plus tragique qui soit », « se traduit par des appels à mourir les armes à la main. Se battre, et peut-être survivre, mais avant tout se faire les hérauts de la vie contre la mort » (Dorlin, 2017, p. 67). C'est aussi le discours que tient le personnage de l'Amazone du roman *Humus*, qui clame « La mort plutôt que l'esclavage ! » (Kanor, 2006, p. 87), et qui considère donc la mort comme une alternative à la déshumanisation que l'esclavage et son interaction avec d'autres formes d'oppressions vise à produire. La transcription du saut sous le point de vue de la Muette performe alors une émancipation du corps asservi :

J'ai.
Je.
Nous avons sauté.
Ensemble. Nous avons.
Sauté. Mer. Sautez !
Nous.
L'avons fait. (Kanor, 2006, p. 21)

Si la syntaxe désarticulée et la mise en page de ce passage pourraient illustrer les « expériences de la fragmentation et de l'éclatement [d]un corps [...] malmené par

¹¹ Voir à ce propos: Biezunska-Malowist, I. & Malowist, M. (1966). La procréation des esclaves comme source de l'esclavage. Quelques observations sur l'esclavage dans l'Antiquité, au Moyen Age et au cours des temps modernes, in *Mélanges*. K. Michalowski. https://bon.edu.pl/media/book/pdf/La_pro-creation_des_esclaves-IBM_i_MM.pdf

la déportation et l'injure – (Gilroy, 2017, p. 15), il n'en reste pas moins qu'elle place en son centre le « Je » du personnage. Ce « Je » est sujet d'une action – celle du saut. Celui-ci témoigne du potentiel agissant du corps dominé, et reconfigure en ce sens l'espace de soumission qu'il constituait *a priori* en un outil de libération, ce que permet aussi la force collective que signifie le « nous » : c'est parce que les esclaves sautent en nombre que leur acte est retentissant. Comme l'infanticide, il prive des maîtres de « bras neufs » et constitue en ce sens une tactique de défense face au pouvoir négrier.

De manière plus globale, les corps dominés sont mis en valeur à travers des processus d'écriture qui visibilisent les personnages féminins de l'Atlantique noir, doublement exclus du discours de la modernité du fait de leur race et de leur genre. Leur apparence physique individuelle est par exemple largement soulignée : ainsi, les textes de *Red in blue trilogie* comptent de nombreuses didascalies initiales qui précisent avec minutie les tenues, les coiffures, les accessoires etc., que les comédiennes devraient porter. La dimension raciale est par contre exclue de ces précisions, et le corps est raconté plutôt que d'être exposé, ce qui résonne de manière spécifique pour les personnages féminins, qui en contexte occidental se heurtent à « l'érotisation exotique fantasmée » et à une « racisation érotique » (Chalaye, 2020, p. 111). L'œuvre fictionnelle s'appréhende comme un espace où l'essentialisation est déconstruite au profit d'une affirmation des pouvoirs performatifs du corps dominé. À travers le motif des fluides évoqués précédemment – « l'eau des larmes, l'eau du sang qui vient ou pas, l'eau de la mer, l'eau du vinaigre qui désinfecte, l'eau des hommes quand ils vous prennent, l'eau des naissances, l'eau des rivières d'autrefois et dont l'on se souvient encore » (Kanor, 2013, p. 971) – le corps féminin déporté se fond alors dans l'Atlantique noir, non plus pour s'y dissoudre, mais au contraire pour se reconfigurer : il devient un espace où se formule un potentiel transformateur de la fragmentation initiale en survie, à savoir la « capacité à être qui subsiste après la perte de points de référence essentiels à l'équilibre de l'individu » (Etoke, 2010, p. 31).

2.2. ... et des voix

La littérature qui explore la mémoire de l'esclavage participe de cette survie, puisqu'elle permet de faire *revivre* des individus dont les parcours n'ont pas été consignés dans la mémoire collective, et de diffuser l'histoire de destins qui se sont joués dans les marges de l'histoire. C'est particulièrement le cas des *slaves narratives*, récits d'esclaves publiés aux États-Unis dès la fin du XVIII^e siècle, qui visaient à dénoncer le système esclavagiste dans une perspective abolitionniste : parce que « l'irruption de la voix de l'esclave inscrit sa présence sur la scène historique et universelle » (Aurélia,

2013, pp. 1-2), ces écrits déjouent le schéma hégémonique et excluant que constitue, pour les esclaves, la modernité. Néanmoins, ainsi que le constate Dominique Aurelia, ces textes ont majoritairement été écrits par des hommes. On peut alors supposer que l'intersectionnalité s'inscrit aussi dans le patrimoine littéraire : parce que « la question de genre est un facteur de division interne et [parce que] l'aborder dans les communautés non blanches revient à importer les préoccupations des femmes blanches dans un contexte où elles sont non seulement déplacées, mais aussi néfastes » (Crenshaw, 2005, p. 64), elle n'a pas trouvé sa place dans ces récits-témoignages caractéristiques de la culture afro-américaine, qui visaient avant tout à dénoncer la condition de l'esclave, dont le point de vue masculin constituait la norme.

Des auteures contemporaines de l'Atlantique noir cherchent alors à « re-territorialiser la vision, le langage » (Miano, 2016, p. 143) sur la Déportation transatlantique des Subsaharien·ne·s, en complétant, *via* la fiction, les absences de l'histoire, et notamment celles qui concernent les expériences féminines. Certes, *Humus* s'inspire d'une anecdote historique datant de 1774, découverte dans le journal de bord du capitaine du navire négrier, qui évoque le saut de « 14 femmes noires toutes ensemble et dans le même temps, par un seul mouvement... » (Kanor, 2006, p. 11). Pour autant :

Cette histoire n'est pas une histoire, mais une tentative de glissement, là où il n'y a plus de témoins pour dire, là où l'homme, plongé dans l'obscurité des mers, dans ce noir-bleu qui n'en finit pas, affronte la pire épreuve qui soit : la mort de la parole, l'aporie. Comme ces ombres jadis enchaînées, le lecteur est dès lors condamné à ne plus bouger. Juste écouter, sans autres distraction, ce chœur de femmes. Entendre encore, jusqu'au bout, au risque de s'étourdir, ces cœurs battants. (Kanor, 2006, p.14)

Si l'archive historique indique que certaines de ces femmes moururent et que d'autres survécurent, elle ne donne aucune précision sur leur identité, leur parcours ou sur ce qu'elles devinrent par la suite. Kanor choisit alors non pas de continuer l'histoire du point de vue hégémonique – qui correspondrait au point de vue du capitaine du navire, homme, blanc et négrier, dont le récit a de toute façon été conservé à travers le journal de bord que l'on peut aujourd'hui encore consulter à Nantes –, mais de restituer, avec toute la dimension sensible que la démarche artistique inclut, les récits des destins individuels de ces femmes dont les récits n'ont pas été consignés. La caractéristique féminine des personnages devient alors performative au sein même de l'esthétique des œuvres et des motifs qu'elles incluent, l'écriture devenant elle-même « féminine », au sens où l'entend Hélène Cixous. Selon cette dernière, l'écriture féminine est en effet déterminée par : la centralité du corps, qu'on a « a honteusement appris [aux femmes] à ignorer, à frapper de la bête pudeur » (Cixous, 1975, p. 55), et qui constitue un lieu commun dans le roman

Humus, tout comme dans les textes de Miano, qui sont destinés à la scène ; l'écriture de l'intime, qui se décline dans notre corpus à travers l'inscription de la petite histoire dans la grande histoire, ainsi que celle de l'inconscient, que figurent l'errance des flux de conscience et les récits de la folie qui jalonnent *Humus* ; enfin, c'est aussi à travers la valorisation de la voix que Cixous caractérise cette écriture, élément qui est une spécificité des *slaves narratives* et qui détermine aussi la stylistique des œuvres étudiées ici.

En effet, *Humus*, roman chorale qui a d'ailleurs d'abord été un texte pour la scène¹², comporte de nombreuses marques d'oralité. La narration choisie est interne et on y trouve des formules d'appel comme « Oyez sœurs de chaîne, jusqu'au bout mon histoire ! » (Kanor, 2006, p. 79) ainsi que des apostrophes au lecteur – « je vous le dis » (Kanor, 2006, p. 81). Le roman est construit à partir d'une structure polyphonique, qui fait écho à la structure « antiphonique » de l'Atlantique noir. Gilroy emploie cette notion, qu'il emprunte à la musique, pour faire référence aux « conversations et rencontres qui s'établissent entre le sujet racial fragmenté, incomplet, inachevé, et les autres » (Gilroy, 2017, p. 149) : tout en formant ensemble une œuvre commune – le projet du saut dans le monde du texte, et le roman en tant qu'unité fictionnelle dans le monde du lecteur –, chaque chapitre est consacré à l'une des captives, à son parcours individuel, et témoigne à son échelle de la pluralité des manières d'être femme. L'identité particulière de chacune des esclaves est soulignée par les titres des chapitres, qui renvoient à ce qui les caractérise par rapport aux autres captives. Ces appellations se réfèrent par exemple à la classe sociale : l'une d'entre elle est reine tandis qu'une autre a été son esclave dans son royaume d'origine, l'Amazone faisait partie d'une armée au service d'un roi, l'Employée est au service du capitaine etc. Elles sont de différentes générations : la Vieille est une femme âgée, la Petite est une adolescente, les Jumelles semblent également être relativement jeunes etc. Toutes ne sont pas des héroïnes : plusieurs d'entre elles témoignent de leurs faiblesses et certaines d'entre elles sont considérées comme des « traîtres » par les autres. La Blanche entretient une relation amoureuse et sexuelle avec le Capitaine ; l'Employée reste passive devant la souffrance vécue dans les cales dont elle est témoin : « Bien sûr j'entendais leurs cris, les chaînes qui grincent, ces têtes qui s'acharnaient à battre la coque. Je voyais bien que quelque chose ne tournait pas rond en bas mais qu'aurais-je pu faire ? On ne me paie pas pour ça » (Kanor, 2006, p. 143). Il s'agit finalement de restaurer un point de vue fondamentalement humain sur la Déportation transatlantique :

¹² « Avant sa publication, *Humus* a été mis en espace. Deux comédiennes sont montées sur scène pour interpréter les personnages de L'Amazone et de La Muette » (Kanor, 2013, p. 968).

Mon intention n'était ni de magnifier ni de « gonfler » mes personnages pour en faire des emblèmes, des porte-histoires. [...] J'ai tout simplement voulu conter l'histoire d'Africaines mises en fer, mais qui continuent d'être des femmes, elles vieillissent, elles attendent leurs règles, elles se chamaillent, elles se racontent des histoires, elles se souviennent, elles pensent à leur homme, elles tombent malades, folles ou bien amoureuses. (Kanor, 2013, p. 970)

Les passages qui évoquent leur rapport au corps, à la sexualité et à leur condition de femmes restituent particulièrement les spécificités féminines et intersectionnelles de la Déportation transatlantique, gommées derrière le substantif épïcène « esclave ». Ainsi le récit désobéit au regard hégémonique, puisqu'il vise à déconstruire l'essentialisation qui est le propre des oppressions comme celles qui sont liées de la race.

3. L'hybridité

3.1. Dynamiques collectives et identitaires

Il transgresse également le regard hégémonique en s'appropriant l'oppression comme lieu commun : l'essentialisation est alors reconfigurée en logique fédératrice. Selon l'historien Amzat Boukari-Yabara, c'est en effet l'expérience collective de l'asservissement et de la race qui a impulsé les idéologies politiques à conscience unitaire comme « le panafricanisme et le pan-négrisme – le sentiment d'une unité sur la simple base d'être noir » (Yabara, 2017, p. 9). Dans les œuvres, cette conscience apparaît dans les prémisses de la créolisation, localisée par des penseurs comme Édouard Glissant dans le ventre du bateau négrier, qui enferme ensemble des personnages aux origines ethniques diverses :

Une porte s'est ouverte et je me suis allongée au milieu de ces femmes que je voyais pour la première fois. Baoulés, Yoruba, Ibo, Ashanti, on eût dit que toute l'Afrique s'était donné rendez-vous dans cette geôle, organisée en nations, autour d'une seule et même douleur que je tentais de tromper à force d'histoires. Lorsque je sentis battre les cœurs de nouveau les cœurs, je me décidai à parer pour de vrai. J'avais un plan, il était clair, aussi me levai-je pour l'exposer. (Kanor, 2006, p. 87)

La conscience de la douleur commune et l'union entre les personnages sont ainsi elles aussi reconfigurées en modalités de résistance : le projet du saut, tout comme les histoires d'amour et d'amitié qui se tissent entre elles, constituent des boucliers envers l'anéantissement identitaire : « Ses bras de vieille autour de moi sont des remparts à la haine. Le dégoût de soi » (Kanor, 2006, p. 222). De même, Indigo Mesanedi, qui habite le village localisé en Afrique subsaharienne contemporaine mis en scène dans

la pièce « Tombeau » (Miano, 2015, pp. 97-173), accueille l'Afro-américaine Jedidiah comme sa « sœur en humanité, [...] en féminité, [...] de mémoire et de douleur, quelle que soit son origine » (Miano, 2015, p.116). Le récit de ces rapports fait écho au principe de sororité, que bell hooks définit à travers la prise en compte de l'hétérogénéité dans des perspectives communes : « Nous pouvons être des sœurs unies par des intérêts et des croyances partagés, unies dans notre appréciation de la diversité, unies dans la lutte que nous menons pour mettre fin à l'oppression sexiste, unies dans la solidarité politique » (hooks, 2008, p. 22). Des logiques similaires sont énoncées par Gilroy à propos de la race : « Le terme 'noir' est certes le produit d'une expérience historique de la violence raciale subie par des groupes humains, mais il désigne également la production utopique d'un commun où les logiques de solidarité naissent de la reconnaissance active des diversités » (Gilroy, 2017, p. 22).

Ces considérations alliant local et global et identité et collectivité se croisent ainsi dans la conscience de l'intersectionnalité des oppressions. Quoique profondément ancrées dans des territoires et des contextes historiques spécifiques¹³, des réseaux de solidarité et d'influences afro-féministes se tissent entre les différents pôles de l'Atlantique noir. Ceux-ci apparaissent aussi dans le cadre de la littérature, à travers un entrecroisement « d'allusions, de références et de choix thématiques se faisant écho les uns les autres » (Burnautzki, 2018, p. 91) ; l'infanticide, mentionné précédemment, en constitue un exemple : circulant au sein de la littérature féminine transatlantique, ce motif était déjà présent dans l'œuvre de l'Afro-américaine Toni Morrison (*Beloved*, 1987) et de la Guadeloupéenne Maryse Condé (*Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem*, 1986), les « aînées » de Kanor et de Miano, qui l'investissent à leur tour¹⁴ dans leurs textes. Ces réseaux transatlantiques se tissent aussi à travers le croisement, dans l'œuvre des auteures, de personnages féminins qui sont inspirés par des héroïnes historiques ou mythologiques issues des cultures africaines, américaines et européennes. Leur investissement conjoint reflète ainsi une ouverture des frontières, tant des espaces culturels dont ces figures relèvent, que de la perception traditionnelle

¹³ La situation des femmes noires aux États-Unis diffère par exemple fondamentalement de celle des femmes noires en Europe ; si la présence des premières est principalement liée à l'histoire de l'esclavage, celle des secondes relève davantage de perspectives postcoloniales. De même, elle obéit à des logiques toutes autres pour les femmes qui vivent sur le continent africain, puisque la race n'y constitue pas l'autorité qu'elle supporte en contexte occidental.

¹⁴ « 'Comment as-tu osé ? L'enfant d'un Blanc c'est comme une chaîne » dit l'Amazone à la Blanche lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte. Elle ajoute « Enfanter ici, c'est donner à manger à l'esclavage » (Kanor, 2006, p. 108).

des genres : il s'agit de personnalités guerrières, sinon révoltées, et leur corps est investi dans des scènes de confrontation avec le pouvoir en place, détenu majoritairement par des figures masculines :

- « Queen Nanny », figure jamaïcaine du marronnage, à laquelle la pièce « Sacrifices » (Miano, 2015, pp. 53-96) est dédiée, est représentée dans la pièce par le personnage de Maresha. Elle tient une place phare dans la lutte des Marrons, et les personnages masculins lui attribuent de puissantes facultés à combattre : « Maresha est une armée à elle seule. Nous lui devons quelques-unes de nos plus éclatantes victoires. [...] Quand il fallait combattre, c'était son corps entier qu'elle engageait. Jamais la mort ne l'a effrayée » (Miano, 2015, p. 93).
- L'Amazone du roman *Humus* est inspirée des figures guerrières du royaume de Dahomey. Elle occupait un rôle de meneuse au sein de cette armée féminine : « En ce temps-là, [...] il n'était pas une guerre qui se gagnait sans moi » ; « Jamais en queue, devant toujours, brandissant haut le drapeau des artilleurs » (Kanor, 2006, p. 81). « Féministe avant l'heure » (Kanor, 2013, p. 968), elle s'insurge contre la passivité des esclaves et c'est elle qui initie le projet du saut auprès des autres personnages du roman.
- L'histoire de Jedidiah de la pièce « Tombeau » s'apparente au mythe d'Antigone : résidant aux États-Unis, elle se rend au village de ses ancêtres subsahariens qu'elle a localisé grâce à un test ADN, avec le corps de son frère qui souhaitait être enterré dans la terre de ses origines. Soutenue par la prédicatrice Indigo Mesanedi, l'héroïne s'obstinera jusqu'au bout pour que les volontés de son frère soient respectées et ce malgré l'hostilité à laquelle elle se confronte.

En célébrant ensemble ces héroïnes féminines qui ne sont pas toujours reconnues dans les territoires autres que ceux d'où elles proviennent, l'œuvre littéraire des auteurs du corpus dessine ainsi les contours d'un lieu d'appartenance transnational en perspective de genres et à l'image de la configuration de l'Atlantique noir. En ce sens, elle peut s'appréhender comme une forme de « tiers-espace », qui vient, ainsi que le définit Homi K. Bhabha « perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun » (Bhabha, 2006, p. 99). Pour les personnages esclaves féminins, cela s'illustre par une appropriation du déplacement forcé et de l'oppression en support de

mutations identitaires, incluant l'affirmation d'une désappartenance territoriale, laissant ainsi entrevoir une hybridité culturelle assumée :

Tu veux connaître le nom du village. Ne sais-tu pas que je suis de partout ? Je viens des côtes, des grands lacs, des bois, de ces cayes redoutables où les dieux sont moustiques. Je suis née au Dyolof, en Angola, au Loango. Je suis de partout. Partout erre. (Kanor, 2006, p. 217)

Malgré la mention de l'errance, on constate en effet ici que ce n'est pas la négation qui domine, mais bel et bien l'affirmation d'une identité qui englobe des espaces multiples. À partir du vide laissé par la fragmentation s'ouvre finalement de nouvelles possibilités d'être au monde : aussi, le personnage de la Muette se rebaptise « celle-qui-marche-le-monde », elle se définit comme celle qui « vient de loin, n'habite plus mais passe » (Kanor, 2006, p. 25). Son parcours s'inscrit dans une dynamique plus globale qui appréhende les traversées au sein de l'Atlantique noir comme profondément inscrites dans l'Afro-descendance, avec pour point de départ le commerce triangulaire, en passant par les mouvements *Back to Africa*¹⁵, et allant par ailleurs jusqu'aux migrations contemporaines des Afriques ou des Amériques noires vers l'Europe.

3.2. Dépassement des genres

Ces circulations et leur mémoire sont explorées par les œuvres des écrivaines du corpus, qui les investissent aussi comme des possibilités d'ouverture des frontières des genres. Le récit des actes de rébellion et les alternatives à l'ordre oppressif mises en place par des personnages féminins participent du projet de « contre-culture de la modernité », en ce qu'elles s'opposent à ce que Raewyn Connell nomme la « féminité accentuée », pendant de la « masculinité hégémonique » (Connell, 2014). Ces notions insistent sur la figuration des genres tels qu'ils sont déterminés par la norme sociale, et dans le cas de la féminité, à travers la « conformité au patriarcat » (Connell & Messerschmidt, 2015, p. 176). Les personnages féminins des auteures se caractérisent donc par des caractères traditionnellement attribués aux hommes, comme le courage, l'initiative etc. (Miano, 2012, p. 31). Le personnage de Maresha par exemple détient des pouvoirs de prédiction, ce qui lui confère un rôle particulier au sein de la communauté. Par ailleurs, à la fin de la pièce, elle défie les habitants des hautes terres et fait figure d'autorité sur la montagne bleue, où elle s'établit. C'est d'elle que

¹⁵ Il s'agit de projets de retour initiés par des Afro-américains sur les terres africaines de leurs ancêtres, que l'on retrouve par exemple dans les idéologies du mouvement Rastafari.

provient la solution au nœud de l'intrigue, puisque les Marrons installés au sein de la nouvelle communauté qu'elle forme continueront d'accueillir des esclaves fugitifs. De nombreux autres personnages féminins de Miano occupent des rôles décisifs : Inyi, « divinité première », « figure féminine de Nyambe¹⁶, médiatrice entre les éléments de la création et porteuse des âmes à naître dans le Premier pays des humains » (Miano, 2015, p. 49) préside le « tribunal » mis en scène dans la pièce « Révélation », et Kalunga, personnage d'apparence « androgyne » (Miano, 2015, p. 15) y occupe le rôle de la Gardienne des passages. De la même manière que Gilroy définit les cultures afro-diasporiques à partir de la frontière atlantique qu'elles ont en partage, Miano définit l'identité sexuelle de ses personnages à partir de « l'entre-deux » (Miano, 2012, p. 31) du féminin et du masculin : c'est dans leur complétude que réside selon elle l'idéal du genre¹⁷. D'une certaine manière elle en propose une vision *queer*, celle-ci se définissant comme « l'identité de genre, l'expression de genre, les caractéristiques sexuées ou la sexualité [qui] s'inscrivent passivement ou activement en faux des construits sociaux traditionnels et normatifs » (Martin, 2017, p. 7).

Or, la *queer theory* est aussi employée pour qualifier des pratiques artistiques à dimension hybride, circulant entre différentes disciplines et dépassant de ce fait les frontières taxinomiques, tout en incluant des arts considérés comme « mineurs ». Il s'agit d'une recherche que Muriel Plana définit comme « sensible aux identités, aux sexualités, mais aussi aux corporéités et à leur articulation avec le social et politique » (Plana, 2016, p. 120) et qui s'intéresse à des esthétiques comme la « scène, plasticité, théâtralité, transgression, subversion, interartisticité, intermédialité, recyclage, etc. » (Plana, 2016, p. 114). Cette approche peut s'appliquer à l'étude des œuvres du corpus, qui tout en remettant en cause les catégories des genres sociaux, se caractérisent par un flottement entre les genres littéraires : si Miano propose dans *Red in blue trilogie* des textes de théâtre, elle explique qu'en tant que lectrice elle ne fait pas la différence entre poésie, théâtre et roman parce que « la visualisation se fait la même manière » (Miano, 2018). Ainsi, ses textes pour la scène comportent une importante dimension narrative, que soulignent notamment les nombreuses didascalies. Ils comportent aussi des passages à dimension poétique, non ponctués, comme les répliques de la Voix

¹⁶ Il s'agit du dieu créateur dans la culture bassa.

¹⁷ Dans un article publié aux *Inrokuptibles*, Miano dit que son « idéal serait d'être homme et femme à la fois ». Laffeter, A. & Sarratia, G. (2017, Mai). Dialogue Virginie Despentes/Léonora Miano. *Les Inrokuptibles*, 1121, 36–41 (p. 40). <https://www.lesinrocks.com/2017/05/23/livres/livres/dialogue-virginie-despentesleonora-miano/>

du Mort, qui ont été récitées sous forme de slam lors d'une mise en voix présentée au festival d'Avignon¹⁸.

L'intermédialité permet aussi plus globalement aux auteures de représenter l'hybridité culturelle qui est née de la Déportation transatlantique. Ainsi, entre chaque chapitre de *Humus*, Kanor insère des chants de marins. La typographie italique employée pour les retranscrire, qui est la même que celle des chants, prières et autres paroles des captives, tisse un réseau transnational au sein du roman :

Au-delà d'une simple chanson de marin, il faut concevoir ce chant comme un requiem, c'est la voix du Nord qui rencontre le Sud, le bruit brutal des hommes qui prennent la mer, la voix du sexe des Blancs qui violent les captives noires, le silence de ces captives face à l'horreur négrière. (Kanor, 2013, p. 973)

Cette rencontre entre dominées et dominants est aussi représentée par l'intermédialité du recueil *Red in blue trilogie*, qui « renvoie à la mélancolie de la note bleue, à l'origine du blues » (Miano, 2015, p. 3). Naissant dans la violence des plantations, et mêlant les influences africaines à celles de l'Occident, le blues est significatif des cultures « de formation transculturelle et internationale » (Gilroy, 2017, p. 36) que produit l'Atlantique noir. Il illustre des dynamiques de reconfiguration de la douleur en beauté, qui est aussi plus globalement le propre des Afro-descendant·e·s qui héritent du colonialisme :

Car ces identités frontalières sont nées de la douleur. Elles sont nées de l'arrachement, du viol, de la détestation de soi-même. Elles ont dû traverser ces ombres pour inventer un ancrage sur des sables mouvants, et s'imposer, non pas contre, mais parmi les autres. Elles habitent, au fond, un espace cicatriciel. La cicatrice n'est pas la plaie. Elle est la nouvelle ligne de vie qui s'est créée par-dessus. Elle est le champ des possibles les plus insoupçonnés. (Miano, 2012, p. 30)

L'acceptation de la nature frontalière du monde résonne comme une source d'apaisement, ce dont témoigne le cheminement du recueil *Red in blue trilogie*. Miano appréhende en effet le théâtre à travers sa dimension rituelle. La scène représenterait une place de village où la « famille humaine », femmes et hommes inclus, serait « convoquée », « pour tenter de savoir qui nous sommes, affronter nos ténèbres intérieures » (Miano, 2018). Ainsi, les intrigues sont construites autour d'un conflit à résoudre, ce pour quoi les personnages témoignent tant de leur force que de leur lâcheté,

¹⁸ Celle-ci a été diffusée sur *RFI Afrique*, et le podcast ainsi qu'une interview de Miano à propos de cette lecture sont disponibles sous le lien suivant : <http://www.rfi.fr/afrique/20150823-integral-leonora-miano-cameroun-red-in-blue-trilogie-tombeau-rfi-theatre>

de leurs ombres – « il s’agit souvent de responsabilités douloureuses, amères » – et de sa complémentarité avec la lumière – « qui se mérite, ne se déploie qu’après qu’on a endossé ses ombres » –, « l’une engendrant toujours l’autre » (Miano, 2012, p. 30). C’est dans cette logique de réconciliation que peuvent aussi s’inscrire des rapports de genre en prise avec d’autres formes d’oppression, pour atteindre finalement des stratégies de soi marquées non plus par la section ou la catégorie, mais au contraire par l’hybridité.

L’hybridité qui surgit de la fragmentation inhérente aux fondements de l’Atlantique noir signifie finalement que « la fin du monde connu n’est pas sa dissolution, mais sa transformation » (Miano, 2016, p. 24), ce qui s’articule aussi au niveau des oppressions intersectionnelles, ainsi que nous avons voulu le montrer au cours de cette étude. Le rapport de domination que le maître impose à l’esclave annihile l’identité de ce dernier, ce qui est particulièrement le cas pour les femmes noires, lesquelles subissent des violences liées à la race se combinant à celles du genre. Toutefois, dans les fractures qu’ont engendrées ces oppressions surgissent des stratégies d’auto-défense : celles-ci s’articulent tant dans le monde des textes, à travers des tactiques de résistance imaginées par les êtres et les corps en situation de domination, que dans celui des lecteur·rice·s et des auteures. Fabienne Kanor et Léonora Miano investissent, avec leurs pratiques de création, le terrain laissé vide par l’oblitération des femmes noires au sein de l’histoire, participant de ce fait d’un projet de reconstruction de la mémoire collective qui vise à y inclure les mémoires afro-descendantes. Celles-ci étant fondamentalement marquées par les expériences de circulation, elles performent au sein de leur esthétique le décloisonnement des frontières culturelles. L’Atlantique noir et la littérature qui le raconte ouvre de ce fait des possibilités d’émancipation des différentes formes d’oppressions auxquelles se confronte le sujet noir. Finalement, les marges qui le caractérisent se transforment en « espaces ‘interstitiels’ [...] qui initient de nouveaux signes d’identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l’acte même de définir l’idée de société » (Bhabha, 2007, p. 30).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aurélia, D. (2012). Voix du Sud : étude de trois autobiographies de femmes esclaves. *Transatlantica*, 2. <http://journals.openedition.org/transatlantica/6229>
- Bhabha, H. & Rutherford, J. (2006). Le tiers-espace. *Multitudes*, 26(3), 95-107. <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>
- Bhabha, Homi K. (2007 [1994]). *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale* (Traduction de Bouillot, Françoise). Payot.
- Boukari-Yabara, A. (2014). *Africa unite ! Une histoire du panafricanisme*. La Découverte.

- Burnautzki, S. (2018). Transferts de pratiques militantes et circulations littéraires des critiques *black feminist*, dans le contexte francophone in G. Bridet, V. Brinker, S. Burnautzki, & X. Garnier (éds.). *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme* (pp. 75-91). Karthala.
- Cellier, M. (2018). (Re)cartographies poétiques et imaginaire diasporique : une lecture de l'Atlantique noir à partir d'un *Arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*, *Changó el gran putas* et *The Salt Roads*. *Études littéraires africaines*, 45, 179-197. <https://doi.org/10.7202/1051622ar>
- Chalaye, S. (2020). *Race et théâtre. Un impensé politique*. Acte Sud-Papier (coll. Apprendre).
- Chollet, M. (2018). *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*. La Découverte (coll. Zones).
- Cixous, H. (2010 [1975]). Le rire de la Méduse in *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Galilée.
- Connell, R. & Messerschmidt, J. (2015). Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? : Traduction coordonnée par Élodie Béthoux et Caroline Vincensini. *Terrains & travaux*, 27(2), 151-192. <https://doi.org/10.3917/tt.027.0151>
- Connell, R. (2014). *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie* (Traduction de Richard, Claire et al.). Amsterdam.
- Crenshaw, K. (2005). Cartographies des marges intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. *Cahiers du Genre*, 39(2), 51-82. <https://doi.org/10.3917/cdge.039.0051>
- Diop, C. A. (1979 [1954]). *Nations nègres et cultures*. Présence Africaine.
- Dorlin, E. (2005). De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre. *Cahiers du Genre*, 39(2), 83-105. <https://doi.org/10.3917/cdge.039.0083>
- Dorlin, E. (2009 [2006]). *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. La Découverte (coll. Poche).
- Dorlin, E. (2017). *Se défendre : une philosophie de la violence*. La Découverte (coll. Zones).
- Etoke, N. (2010). *Melancholia Africana*. Éditions du Cygne (coll. Mémoires Du Sud).
- Herbeck, J. K. (2013). Entretien Avec Fabienne Kanor. *The French Review*, 5(86), 964-976. <https://core.ac.uk/download/pdf/61745440.pdf>
- hooks, b. (2008 [1984]). Sororité : la solidarité politique entre les femmes, in *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975- 2000*. L'Harmattan, (coll. Bibliothèque du féminisme). https://infokiosques.net/lire.php?id_article=1161
- hooks, b. (Traduction de Potot, O.) (2015 [1982]). *Ne suis-je pas une femme ? : Femmes noires et féminisme*. Cambourakis (coll. Sorcières).
- Gilroy, P. (2010). *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Amsterdam.
- Gontard, M. (1981). *La violence du texte. Étude sur la littérature marocaine d'expression française*. L'Harmattan.
- Kanor, F. (2006). *Humus*. Gallimard (coll. Continents noirs).
- Martin, G. (2017). Chronique linguistique : comment définir le terme identitaire queer ? *Le Collectif*. Québec [consulté le 25/09/2019]. <http://www.lecollectif.ca/chronique-linguistique-definir-terme-identitaire-queer/>
- Miano, L. (2012). *Habiter la frontière*. L'Arche (coll. Tête à tête).
- Miano, L. (2015). *Red in blue trilogie*. L'Arche (coll. Scène Ouverte).

- Miano, L. (2016). *L'impératif transgressif*. L'Arche, (coll. Tête à tête).
- Miano, L. (2018). Fascicule du spectacle *Révélation*. Paris : La Colline, Théâtre National. <https://www.colline.fr/spectacles/revelation-red-blue-trilogie>
- Plana, M. (2017). Pour une approche queer de la littérature et des arts. *ElFe XX-XXI Études de littératures de langue française du XX^e et XXI^e siècle. A la lumière des études de genre*, 6, 113–138. Paris, Classiques Garnier.
- Triay, P. (24/01/2014). Fabienne Kanor : “Faire l’aventure“, l’odyssée de l’exil. *Outre-mer 1e*. Consulté le 26/09/2019 <https://la1ere.francetvinfo.fr/2014/01/24/fabienne-kanor-faire-l-aventure-l-odysee-de-l-exil-104443.html>

L'identité hybride dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018) de Nina Bouraoui

ARIADNA BORGE ROBLES

Université de Séville / Espagne

✉ aborge@us.es

RÉSUMÉ. Dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018) de Nina Bouraoui mène la recherche de son identité. Une identité hybride qui naît d'une nature lesbienne et qui se construit avec les expériences de l'enfance, en Algérie, et de l'adolescence, en France. Utilisant la mémoire, la narratrice effectue une recherche personnelle pour répondre à la question philosophique : « Qui suis-je ? ». Pour trouver la réponse, Bouraoui commence son écriture au présent, ce qui nous place dans le contexte de sa recherche et qui permet de comprendre l'argumentaire et la connexion thématique du livre. La division s'établit entre « Se souvenir », « Devenir », « Être » et « Connaître ». Le roman se termine en annonçant un avenir incertain et reflète un passé dont nous sommes tous héritiers. L'objectif de cet article, *L'identité hybride dans Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018) de Nina Bouraoui, c'est de découvrir de quoi se compose l'identité de la narratrice.

MOTS CLÉ :

Identité ;
Littérature
algérienne
francophone ;
Lesbienne ;
Mémoire

Pour citer cet article

Borge Robles, A. (2020). L'identité hybride dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018) de Nina Bouraoui. *Hybrida*, (1), 93–112. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.1.16859>

RESUMEN. *La identidad híbrida en 'Tous les hommes désirent naturellement savoir' (2018) de Nina Bouraoui.* En *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018), Nina Bouraoui lleva a cabo la búsqueda de su identidad. Una identidad híbrida que nace de una naturaleza lesbiana y que se construye con las vivencias de la infancia, en Argelia, y de la adolescencia, en Francia. Haciendo uso de la memoria, la narradora realiza una investigación personal para responder a la pregunta filosófica: "¿Quién soy?". Para encontrar la respuesta, Bouraoui comienza su escrito en un presente que nos sitúa en el contexto de su búsqueda y que permite comprender el argumentario y la conexión temática del libro. La división se establece entre "Recordar", "Devenir", "Ser" y "Conocer". La novela termina anunciando un futuro incierto y refleja un pasado del que todos somos herederos. El objetivo de este artículo, *La identidad híbrida en Tous les hommes désirent naturellement savoir (2018) de Nina Bouraoui*, es descubrir de qué se compone la identidad de la narradora.

ABSTRACT. *The hybrid identity in 'Tous les hommes désirent naturellement savoir' (2018) by Nina Bouraoui.* In *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018), Nina Bouraoui carries out the search for her identity. A hybrid identity born of a lesbian nature and built with the experiences of childhood, in Algeria, and adolescence, in France. Making use of the memory, the narrator makes a personal research with the will to answer the first philosophical question: "Who am I?". To find the solution, Bouraoui begins his writing with a present that places us in the context of his search and that allows us to understand the argumentation and the thematic connection that runs throughout the book. The division is established between "Remember", "Becoming", "Being" and "Knowing". The novel ends by announcing an uncertain future and reflecting a past of which we are all heirs. The goal of this article, *The hybrid identity in Tous les hommes désirent naturellement savoir (2018) de Nina Bouraoui*, is to find out how is composed the identity of the narrator.

PALABRAS CLAVE:

Identidad;
Literatura
argelina
francófona;
Lesbiana;
Memoria

KEY-WORDS:

Identity;
Algerian
francophone
literature;
Lesbian;
Memory

1. Introduction

Le dernier ouvrage de Nina Bouraoui, *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, paru en 2018 chez J.C. Lattès, emprunte son titre à la *Métaphysique* d'Aristote pour partir à la recherche de son identité.

Faisant appel à la vision, le philosophe grec défend qu'elle « nous fait acquérir le plus de connaissances » (Aristote 1953, p. 02) sur le monde qui nous entoure. Cette vue qui nous donne accès aux images, nous permet aussi de garder en mémoire les perceptions visuelles. Et c'est grâce à la mémoire, thème souvent primordial chez les écrivains des diasporas multiples (Mortimer, 2005), que Nina Bouraoui parvient à la connaissance. Cette mémoire demeure l'abri d'un exilé conscient de son impossibilité de retour au pays d'origine, indique Mortimer (2005). Grâce à ses souvenirs, Bouraoui accède aux lieux où elle a vécu et aussi à l'information familiale (l'auteure y fait référence dans un article de presse publié dans *Ouest France* (2018b) à l'occasion de la parution du roman).

Avec la volonté de répondre aux deux questions philosophiques « Qui suis-je? » et « D'où je viens? », énoncées dans l'interview d'*Ouest France*, Bouraoui fait appel à la mémoire et aux images qu'elle garde pour créer un roman à mi-chemin entre autobiographie et mémoire. Philippe Lejeune définit la première comme un récit « rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975, p. 14). Ce cas ne serait pas le premier exemple d'autobiographie chez l'auteure puisque, selon Kristen Husung, Bouraoui a déjà rédigé des autobiographies, notamment *Garçon Manqué* et *Mes mauvaises pensées*. Apparemment, la définition que Lejeune donne correspond à ce que le dernier roman de Bouraoui présente. Néanmoins, en analysant l'œuvre en profondeur, nous constatons que certains passages se consacrent à récréer l'histoire de sa mère. Ce n'est donc pas seulement de Bouraoui qu'il s'agit, mais aussi de sa génitrice. Habitée à échapper aux classifications aussi bien par le style que par la thématique, Bouraoui se montre une fois de plus *hybride*.

Kraenker affirme que l'identité hybride de Bouraoui résulte d'une double origine : la France et l'Algérie (2009, p. 01). Mais, qu'est-ce que l'identité hybride ? Alfonso de Toro définit le concept *hybride* comme « un espace transculturel [ou] un acte transculturel de communication [où] se négocient, se *re-codifient*, et se *re-construisent* l'autrui, l'étrangeté et le propre, le connu et l'inconnu » (2009, p. 16). En effet, l'individu *hybride* est celui dans lequel habite une multiplicité de caractéristiques, parfois contradictoires et où il y a toujours une renégociation des différents aspects qui se

montrent à l'extérieur. Dans le cas de Bouraoui, il y a toujours une tension entre l'identité de ses origines arabes et françaises, entre l'homme et la femme. Cette ambivalence plurielle « permite una forma de subversión, fundada en la indecibilidad » (Bhabha, 1994, p. 141).

L'objectif de cet article est de démontrer que l'identité *hybride* ne résulte pas que d'une dichotomie, comme le défend Kraenker, mais plutôt de plusieurs dichotomies qui construisent une identité multiple. Pour ce faire, nous allons essayer de démontrer que l'identité provient de la tension constante entre l'imposition des valeurs très fermes (différentes dans chaque pays) via une violence omniprésente et la nécessité de trouver la liberté et pour pouvoir, enfin, aimer. Les forces s'opposent en Algérie, lieu où la narratrice passe son enfance, en France, pays où elle vit pendant son adolescence, et à l'intérieur d'elle-même. Ces énergies, qui semblent contradictoires, sont multiples puisqu'elles adoptent différentes formes, dépendant du lieu (France ou Algérie) et construisent une identité que la narratrice tente de découvrir dans *Tous les hommes désirent naturellement savoir*.

Le récit commence par un présent liminaire contextualisant pour nous faire comprendre le parcours de son écriture. Pendant une promenade, l'auteure se pose quelques questions et informe le lecteur de la méthode suivie (l'appel à la mémoire et à l'expérience sensorielle) pour créer le récit de ses origines. La recherche se termine lorsque Bouraoui ouvre la voie vers l'infini et crée une métaphore qui compare la vie aux sources d'eau. Cette narration est encadrée (Kaempfer et Zanghi, 2003) car le lecteur apprend que la narratrice est en train de se promener et c'est à ce moment-là qu'il entre dans la mémoire de Bouraoui où habitent des images du passé. Encadrée aussi parce que, à la fin du récit, le lecteur retrouve la narratrice qui continue sa promenade au bord de la Seine. Au milieu de ce récit, le lecteur trouve ces différents chapitres, sans ordre chronologique, et intitulés : « Savoir », « Devenir », « Se souvenir » et « Être ». « Savoir » correspond aux événements familiaux et à la connaissance du passé de sa mère. « Devenir » est consacré au futur et au désir homosexuel de la narratrice. « Se souvenir » est focalisé autour des expériences personnelles de la narratrice et « Être » se concentre sur le moment d'acceptation du désir lesbien et sur l'écriture.

Dans toute l'œuvre de l'écrivaine, l'identité se construit à travers des discours présents dans les lieux physiques (terrestres ou corporels). De quoi est donc composée l'identité de la narratrice ? Nous allons étudier la tension entre les lois sociales, imposées violemment, et la volonté de liberté. D'abord en Algérie, où les règles de conduite sont différentes de celles en France, puis en France, et finalement comment elles cohabitent dans le propre corps de la narratrice.

2. L'Algérie

Née d'un père algérien, Nina Bouraoui passe son enfance avec sa mère, son père et sa sœur en Algérie jusqu'à l'âge de quatorze ans, moment où elle se voit obligée à partir en France. La peur des massacres et de la violence généralisée force la fuite vers la France.

La perte de ce territoire constitue un des éléments capitaux dans son œuvre. En effet, l'imaginaire bouraouien est foisonné d'images de l'Algérie et plus concrètement des endroits où elle a vécu. *Tous les hommes désirent naturellement savoir* (2018) est aussi un livre sur les origines.

Tout au long du récit, elle reconstruit son Algérie, grâce à sa mémoire qui est « photographique » (Bouraoui, 2018, p. 17). Cette mémoire est constituée d'images, de moments précis chargés de symbolisme et qui ont un discours présent non seulement dans l'esprit créateur de Bouraoui, mais aussi dans son écriture. Bouraoui recherche, dans presque toute son œuvre, tel un archéologue et par le biais de l'écriture, une réalité qui lui échappe puisqu'elle appartient au passé et à un territoire lointain. C'est pour cette raison que la protagoniste de *Tous les hommes désirent naturellement savoir* ne se souvient plus des noms des rues mais elle les décrit, les réédifie, et elle dessine le trajet jusqu'à sa maison qu'elle connaît par cœur (p. 21). L'écrivaine réécrit son Alger, elle le construit parce qu'elle est la créatrice de cette Algérie imaginaire.

« Mon Algérie » – affirme la narratrice de *Tous les hommes désirent naturellement savoir* – « est poétique, hors réalité. Je n'ai jamais pu écrire sur les massacres. Je ne m'en donne pas le droit, moi, la fille de la Française » (p. 38). La poésie est, chez Bouraoui, imaginaire, de la même manière que l'Algérie l'est. La violence et les massacres, même s'ils ont été exercés par les colons ou par les résistants, ne sont pas décrits chez elle. Certains critiques, entre eux Segarra, signalent « l'extériorité de l'écrivaine par rapport à la réalité algérienne » (2010, p. 106). Cependant, l'auteure, qui n'écrit pas sur les massacres, décrit, dans son dernier roman, la grande violence qui régnait pendant son enfance, en Algérie. Cette violence est l'arme utilisée pour imposer un code ferme de conduite, soit pour des raisons de genre, soit par la volonté d'éliminer l'Occidental. Elle se dirige d'abord contre les femmes, ensuite contre la population en général. La violence exercée est, enfin, absorbée par la narratrice.

La violence contre les femmes a lieu dans les espaces publics mais aussi dans les emplacements dits privés. Dans tous les cas, la société impose aux femmes un type de comportement. Si elles ne suivent pas les normes indiquées, elles peuvent subir différents types d'agressions. À l'extérieur, c'est la mère de la narratrice qui en souffre.

À l'intérieur, ce sont Ourdhia, une amie de la famille, et la pharmacienne, dont on ne connaît pas le nom.

Le premier cas de violence contre une femme à l'extérieur revient à la mémoire de la narratrice adulte. Dans cet épisode de l'enfance de Bouraoui, sa mère rentre un jour chez elle. C'est sa mère qui a subi une violence extrême, « la robe déchirée, des crachats dans les cheveux, des traces de suie sur la peau » (p. 26). La robe déchirée, pour accéder au corps et pour le consommer, manifeste implicitement qu'elle a subi un abus sexuel ou un viol. Ensuite, elle a été rabaissée (par les crachats), et elle s'est physiquement opposée à l'acte (traces de suie). Une fois rentrée chez elle, la mère veut occulter entièrement tout ce qui s'est passé. D'abord, la mère dissimule son corps : « elle couvre ses seins de ses mains pour les cacher » (p. 26). Ensuite, elle occulte sa douleur émotionnelle : « elle ne pleure pas » (p. 26). Et finalement, elle cache tout son corps et disparaît entièrement de la scène : « se dirige vers la salle de bains » (p. 26). Le silence imposé par la mère autour de cette question trouble Bouraoui et l'amène à se demander ce qui s'est passé. À la violence exercée contre le corps féminin s'ajoute une peur atroce qui fait que la narratrice enfant imagine un « homme-bête » (p. 33) qui revient pour agresser sa mère encore une fois. L'image des traces sur la peau de sa mère, qu'elle garde en mémoire, sont des empreintes qui marquent la narratrice.

La deuxième situation brutale a lieu à l'extérieur de la maison. Un autre jour, au marché, Bouraoui enfant voit comment un homme « pose sa main sur le sexe » (p. 53) de sa mère. Là encore, la négation de la violence exercée est présente chez sa mère puisqu'elle « ne réagit pas » (p. 53). La mère extériorise sa pensée et la narratrice accepte de garder silence sur ces questions : « J'ai appris à nier ce que l'on ne peut nommer. Sans mot rien n'existe, tu comprends ? » (p. 53). La mère admet que si elle se tait et ne raconte pas, l'acte n'a pas eu lieu, la réalité est déniée et la violence, donc, apparemment absente.

Le troisième cas a lieu dans la rue. Sur la route quand la narratrice enfant et sa mère traversent la ville, la Citroën GS bleue de sa mère se fait arrêter par un groupe de garçons. Les raisons de cette violence sont évidentes : c'est une femme, c'est une femme, elle occupe l'espace public, elle conduit; et en plus, elle est étrangère. La violence est aussi verbale, avec des insultes : « Sale roumia !¹ » (p. 52), que physique, avec « des coups de bâton » (p. 52), ou même sexuelle : ils « baissent leur pantalon » (p. 52) pour démontrer leur force et leur pouvoir.

¹ Insulte qui s'adresse aux femmes européennes non musulmanes.

Cette violence exercée contre sa mère à l'extérieur de la maison montre aux femmes, y compris à la narratrice, que les rues sont des espaces masculins, où les femmes sont démunies et peuvent être dégradées aussi bien verbalement que physiquement. Le pouvoir masculin présent à l'extérieur se manifeste aussi dans les maisons et les espaces privés. C'est une violence qui organise la vie des femmes et qui dispose de leurs corps.

Ourdhia, femme qui garde Nina et sa sœur quand elles sont petites, subit les coups de son mari. La narratrice adulte en est consciente et le verbalise : « je sais qu'il la battait » (p. 75). Ourdhia est maltraitée parce qu'elle ne se soumet pas aux règles sociales, elle n'accepte pas de cacher sa peau : « Elle dit qu'elle n'a pas besoin de cacher sa peau, ses cheveux, pour être une femme pieuse » (p. 75). Elle est capable d'affronter la puissance des hommes, et elle est punie pour cette raison. À cause de la violence exercée par son mari, elle le quitte. Ourdhia vit alors seule, avec son fils, et socialement cela n'est pas accepté. La communauté n'accorde pas d'importance à la violence exercée par son mari ; par contre, le fait qu'elle l'ait abandonné prend une plus grande ampleur sociale, devenant par là, une femme moralement inacceptable.

À l'intérieur d'une villa, une autre femme est assassinée. Elle est la pharmacienne, et « vivait à l'occidentale » ² (p. 128). La raison de son assassinat est qu'elle ne respecte pas les conventions des radicaux algériens. La vision qu'elle a de la vie est incompatible avec l'idéologie des « *barbus* » (p. 128) – affirme la narratrice enfant. Son propre fils, qui ne supporte pas l'idée qu'elle n'adopte pas le « code de bonne conduite », veut « donner une bonne leçon à sa mère » (p. 128). Il demande donc à des amis de s'en charger. Le résultat d'une telle rébellion de la part de la femme est la mort, c'est-à-dire, sa disparition physique de la société.

En effet, la loi sociale s'impose tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, dans l'espace de la vie privée. Pour cette raison, la société punit et non seulement au moyen de l'isolement ou de la violence fortuite mais aussi par l'élimination du corps de la femme. Pareillement, il y a des codes qui sont imposés à la population en général, pas seulement aux femmes ; soit pour des raisons religieuses, soit pour des causes politiques. La violence s'exerce contre tout élément perturbateur des codes imposés.

Le premier exemple de châtiement pour des raisons politiques est l'assassinat de l'ami psychiatre de la famille, acte qui marque le début de la « terreur algérienne »

² Toutes les citations gardent le style du texte source quand il est écrit en italique.

de la narratrice (p. 29). On apprend que sa femme s'habillait avec des jupes et des chemisiers fins et qu'ils vivaient à l'occidentale. Or, cette conduite devait être corrigée.

Le deuxième type de répression qui apparaît dans le livre, et qui touche personnellement le père de la narratrice, est la mort de son oncle paternel. En effet, la politique organise également la vie des citoyens. La guerre d'indépendance de l'Algérie fait irruption dans la vie de la narratrice lorsqu'elle évoque la mort de son oncle et comment elle a marqué la vie de son père. Là non plus, elle ne décrit pas l'acte, seule une chanson rend compte de la douleur du membre de la famille disparu.

Le troisième cas de punition comporte les massacres auxquels la narratrice fait référence. Ces actions, d'une extrême brutalité, sont décrites minutieusement dans le roman. Bouraoui élabore notamment une sorte d'énumération des armes utilisées : « les massacres se font à la hache, au couteau, les armes à feu servent aux guets » (p. 124). Le catalogue des cruautés pratiquées crée une atmosphère froide qui témoigne de la dureté avec laquelle ces actes ont été commis : « ils éventrent les femmes enceintes, arrachent les fœtus, les jettent par-dessus les balcons, les toits ou les remplacent dans un ventre autre, ils décapitent, recousent les têtes sur d'autres corps, tranchent les mains, les doigts pour récupérer les bagues [...] » (p. 124).

En plus de l'agressivité et des assassinats commis pour des raisons politiques, la religion sert aussi d'excuse pour semer la terreur. La peur apparaît à nouveau, en 1979 quand une rumeur court : « une brigade patrouille pour savoir qui célèbre Noël » (p. 74). Les accusations se succèdent, et la famille doit jeter des décorations de Noël en cachette : « On se débarrasse [...] des sapins » (p. 74). L'effroi généré par la persécution des symboles religieux autres que musulmans oblige les familles chrétiennes à abandonner les ornements de Noël.

Cette omniprésence quasi-totale des agressions oblige la population à suivre un code de comportement restreint et sans liberté. Or, ces agressions, comme nous l'avons déjà indiqué, sont intériorisées par la narratrice, et ce depuis son enfance lorsqu'elle joue avec son ami Ali à des jeux belliqueux et qu'ils jouissent des cruautés en devenant « frère et sœur de violence » (p. 94). Par ailleurs, comme pour exorciser la violence subie, Bouraoui se remémore qu'enfant, elle se sentait parfois si attirée par la violence que, lorsqu'elle regarde le film de *Histoire d'O*, elle arrêtait la bande-vidéo sur les passages de « soumission et du sévice » (p. 101) en éprouvant du plaisir.

Ainsi donc, la brutalité perpétrée sur les femmes, externe ou interne, et les excès présents en Algérie constituent une partie des souvenirs qui constitueront une identité multiple. À cette violence exercée contre certaines formes de vie : celle des femmes (dans les espaces publics ou privés), celle du reste de la population (pour des

raisons religieuses ou politiques) s'oppose une liberté présente aussi dans le pays. L'indépendance que la narratrice découvre est très étroitement liée à la nature et elle sera aussi inscrite dans l'identité de l'écrivaine.

La narratrice enfant et sa mère traversent l'Algérie dans leur GS bleue. La Citroën représente l'indépendance et le monde du possible. Les différents paysages naturels se succèdent : « sable, terre, pierres, roches » (p. 102) entre autres. Les sentiers de la campagne et la forêt évoquent une enfance heureuse. La douceur du Sahara (p. 143) est pure liberté. La nature est protectrice, elle garde et protège les femmes du danger. « La nature me protège, m'enlève vers la lumière » (p. 169), affirme la narratrice. Les sentiers de la campagne constituent un endroit caché, le lieu où elles peuvent pique-niquer sans se sentir en péril. Même la mère, qui a peur de la violence dans la ville, trouve dans la nature l'endroit où se sentir en sécurité.

L'imaginaire naturel fait son apparition dans le roman mais sous forme de légende. Racontée par le père, c'est l'histoire d'une femme sauvage, libre, qui habite sous un ravin, près des racines et des pierres. La narratrice enfant rêve, parfois, de disparaître avec la femme sauvage, de rester en liberté.

Mais la nature, certes évocatrice de la liberté, fait parfois peur à Nina enfant. La protagoniste s'inquiète de pouvoir disparaître dans un champ de marguerites sauvages qu'elle imagine être des plantes carnivores qui la dévorent. Dans ce même champ réel elle découvre un jour un puits caché. Elle a l'impression qu'elle aurait pu se noyer. Mais sa mère et elle essayent de faire face à cette peur. Dans un moment d'effroi, pendant qu'elles traversent la route avec la GS, la mère propose de chanter des chansons pour faire oublier le danger. *Breakfast in America*, chanson évoquée (p. 103), suggère le rêve américain de liberté, de bonheur et de réussite dans la vie.

La nature algérienne est libératrice, même si parfois elle semble dangereuse pour la mère de la narratrice et la jeune protagoniste. L'Algérie est donc un pays de restrictions à cause de la répression mais aussi de liberté. Ces deux éléments conforment l'identité de la narratrice, et de Bouraoui.

Vivant là-bas une bonne partie de son enfance, Bouraoui doit quitter le pays et partir en France, où elle vit son adolescence et devient adulte. Là aussi, elle connaît d'autres normes sociales et impositions cruelles mais également la liberté d'aimer.

3. La France

Nous avons indiqué que les impératifs sociaux sont très présents en Algérie. Néanmoins, les libertés existent rares, certes, mais elles sont importantes pour la nar-

ratrice. Sa mère et elle utilisent leur voiture pour partir à la recherche d'espaces libérateurs (la forêt et le désert). Désormais, nous allons montrer que les restrictions et les libertés existent aussi en France, mais sont tout autres.

Nous allons analyser d'abord les restrictions sociales et les violences pour, ensuite, aborder la liberté chez la narratrice. Des décrets sont imposés à la population. D'abord, la Seconde Guerre Mondiale qui affecte sa mère ; ensuite, les agressions verbales ou physiques contre les étranger et, finalement, la violence qui s'exerce contre les femmes en particulier.

Premièrement, la Seconde Guerre mondiale qui n'affecte pas directement la narratrice, mais qui marque la mère, est un espace-temps diégétique important. En effet, l'écrivaine déclare dans plusieurs interviews³ que, quand elle a commencé à écrire le roman, c'était en effet le récit de la vie de sa mère. Elle a construit une histoire partiellement semblable à celle que George Sand avait rédigée dans la première partie d'*Histoire de ma vie* dans la mesure où cette dernière se borne à y décrire « l'histoire de vie de ses parents » (Didier, 1991, p. 188). Dans ce sens-là, Bouraoui rédige quelques passages isolés de la vie de sa mère malgré la volonté initiale déclarée. Elle écrit également son histoire à elle en utilisant un « je » énonciateur. C'est pourquoi ce roman est à mi-chemin entre autobiographie et mémoire.

La violence de la Seconde Guerre mondiale conditionne l'enfance de la mère dès son plus jeune âge car le conflit éclate peu après sa naissance. Cet événement organise les jeux et la vie de la mère. Ainsi, quelques passe-temps de la mère étaient marqués par le hurlement des sirènes, son moment préféré, où elle devait « descendre à l'abri » (p. 97) pour se protéger des bombes. En revanche, même si la violence était intégrée dans certains jeux, la guerre marque la fin de son enfance. Elle devient un élément fondateur puisqu'elle instaure aussi la frontière entre l'enfant et l'adulte et marque le passage entre les deux. La guerre organise la vie de la famille maternelle, qui a dû déménager vers la campagne où elle a pu se réfugier des bombardements. Cette violence continue après la fin des combats. Comme conséquence de cette agressivité que la famille a vécue, le grand-père se fait plus exigeant envers ses enfants, leur demandant d'être plus forts et la grand-mère devient plus froide et distante.

Deuxièmement, la violence contre les étranger se présente déjà chez ses grands-parents maternels lorsque la mère de la narratrice connaît son futur mari. Rachid, le père de Bouraoui, qui n'est pas français, ne se comporte guère comme un Français et

³ Dans *La grande librairie* et *La chronique de Clara Dupont-Monot*.

sa couleur de peau est différente. Les parents n'acceptent pas l'union ; à tel point que le grand-père affirme, quand il apprend que sa fille est amoureuse d'un jeune musulman algérien : « Tu fais tout ça contre moi » (p. 44). La grand-mère souffre de cette situation, elle aussi ; et dans une lettre adressée à sa fille elle pose cette question : « Pourquoi ne pas avoir épousé un garçon de chez nous ? » (p. 86). Le refus de cette union pousse le grand-père à ordonner une enquête : « Mon grand-père voulait savoir si mon père était un militant politique, s'il endoctrinait ma mère » (p. 64), affirme la narratrice. Le contrôle et la méfiance poussent à une surveillance de la conduite de son père.

Cette attitude de confrontation continue après le mariage de leur fille et même après l'arrivée des enfants. L'esprit colonial est si fort que même le système de santé algérien est remis en question. La violence s'instaure dès le moment où les habitudes algériennes ne sont pas approuvées et que les grands-parents sont persuadés que le système sanitaire est médiocre. C'est pourquoi, à l'arrivée des petites-filles en France, ils leur font faire un bilan de santé complet et ils affirment même : « De si belles dents, si mal soignées là-bas » (p. 77). D'un côté, l'adverbe « là-bas » marque la différence et la distance géographique entre ce pays qui n'est pas proche de la France (ni géographiquement ni culturellement). De l'autre, l'adverbe « mal » s'oppose à l'adjectif « belles », ce qui renforce l'idée des pratiques inadéquates.

Troisièmement, la violence s'exerce également contre les femmes en France et sa mère en a été la victime. D'abord, le lecteur peut supposer qu'elle a dû subir une agression sexuelle quand elle était enfant (Bouraoui reste ambiguë à cet égard). Le lecteur peut le soupçonner lorsque la narratrice affirme que la mère ne veut pas se souvenir d'un homme qui a vécu avec la famille maternelle pendant son enfance. Ensuite, cette hypothèse se renforce quand la grand-mère accuse la mère d'avoir consenti « cet acte » en disant qu'il y a un mot pour la qualifier : « vicieuse » (p. 154).

Un autre type d'agression que les femmes supportent en France est mis en évidence lors d'une conversation qui a lieu entre Ely et la narratrice au Katmandou (le bar de lesbiennes où Bouraoui a passé une grande partie de son temps pendant son adolescence). Ely prévient Bouraoui de la violence des hommes si elle ne respecte pas les normes associées à son genre féminin : « on ne sait jamais comment le désir peut retourner quand il n'est pas assouvi ou quand l'autre le méprise » (p. 180). En effet, l'hétérosexualité n'est pas seulement une obligation sociale, mais aussi une punition que tout homme peut appliquer à une femme et qui se trouve, en quelque sorte, légitimée.

Nous avons analysé la présence de la violence en territoire français sous ses différentes formes. Les contraintes sociales de chaque époque imposent à la famille maternelle, à la mère, aux étrangers et aussi à la femme, un certain type de comporte-

ment et de règles à suivre qui entravent leur liberté. Néanmoins, le fait d'accomplir les lois non écrites du pays n'est pas toujours suffisant surtout quand il s'agit de la couleur de la peau ou de genre. Ces agressions, déjà subies par les parents et par la narratrice, vont aussi constituer son identité multiple. Nous allons, à présent, montrer dans quelle mesure une certaine indépendance est également possible en France pour la narratrice de *Tous les hommes désirent naturellement savoir*.

Bouraoui trouve ses premières maîtresses au Katmandou, un bar lesbien qu'elle commence à fréquenter quand elle vit à Paris. Cet endroit lui offre la possibilité de s'insérer dans un nouveau monde où tout est possible, y compris le désir homosexuel. Là-bas, elle connaît Ely, Elula, la patronne du Kat, Julia, son premier amour, et Mariem entre autres. Au Kat, elle aura un sentiment d'appartenance tellement fort qu'elle le compare à une famille (p. 133). Didier Eribon indique qu'effectivement la vie des homosexuels commence lorsqu'ils se réinventent eux-mêmes et lorsqu'ils se composent une nouvelle famille (2012, p. 46) quand la leur les rejette, ce qui est fréquent dans ce contexte social de l'époque ; or, pour se reconstruire, elle doit, d'abord, déconstruire une partie de son identité, celle qui a été bâtie suivant des structures qui ne lui correspondent pas⁴, selon les normes génériques imposées par l'hétérosexualité dominante.

Le Kat, où elle trouve sa nouvelle famille, lui procure des vécus et des aventures, et aussi de la matière pour écrire. Le désir corporel et amoureux est attaché à l'art et à l'imaginaire : « Le Kat est relié à mon premier désir d'écriture » (2018, p. 43). Ce bar, dans la rue du Vieux-Colombier, devenu aujourd'hui un théâtre, au sein du quartier du Marais, lui offre, en général, la capacité de socialiser entre les femmes et les hommes habités par un désir non hétérosexuel. Elle se voit confrontée à une pluralité d'expériences qui est « plus hétérogène qu'il n'y paraît » (Giraud, 2014, p. 273). En effet, Bouraoui souligne dans plusieurs interviews qu'elle a côtoyé des femmes de différents niveaux sociaux qu'elle n'aurait pu rencontrer si elle n'avait fréquenté le Katmandou. Elle se sent libre au bar, même si la solitude qu'elle éprouve parce qu'elle pense ne pas être désirable, la fait se sentir triste.

Au Kat, Bouraoui souhaite trouver des amies : « Je cherche une main pour traverser ces champs de corps » (p. 16). Ely devient son amie, celle qu'elle retrouve au milieu de la « forêt de femmes » (p. 35), espace dans lequel la narratrice se sent seule et démunie. Ely est capable de la rassurer. Mais, en plus de la nécessité de trouver des amis, elle éprouve aussi celle d'être désirée et aimée.

⁴ Adrienne Rich fait allusion à la « conscience lesbienne » et à la rupture de structures qu'elles croyaient naturelles mais qui ont été imposées aux femmes par la société (1981, p. 51).

Le Stylo (un bar de lesbiennes), la rue du Vieux-Colombier, le Tropicana ou Chez Ely représentent des espaces où l'expérimentation du désir, de l'alcool, de la drogue sont possibles pour les amies de la narratrice. Dans le métro, quand elle va chez Julia, son premier amour, elle cherche une fille lesbienne ou un garçon gay pour ne pas se sentir seule, mais elle n'y réussit pas. Néanmoins, près du Vieux-Colombier, dans la rue, elle trouve parfois des filles qui peuvent vivre leur amour dans l'espace public. Elles se montrent parce qu'elles sont libres.

La violence présente en France est le véhicule à travers lequel les règles sociales sont imposées. Ces lois non écrites mais comprises comme telles prescrivent une façon d'agir aux gens, y compris les étrangers et les femmes. Cependant, la liberté trouve aussi sa place dans certains endroits publics et privés. La narratrice, en tant que lesbienne et étrangère aux yeux des Français, devient elle aussi libre malgré les contraintes sociales et la répression qui s'imposent. L'identité de la narratrice est, en somme, composée d'une Algérie violente, à cause de la tradition hétéropatriarcale, d'une Algérie libre et d'une France qui fixe certaines règles aux corps mais qui donne, elle aussi, accès à la liberté. L'identité de la narratrice est également une identité lesbienne, ce que nous développerons ensuite.

4. Le lesbianisme

Nous avons étudié comment l'Algérie est envahie par la violence mais aussi comment elle peut être territoire de liberté. Comme l'Algérie, la France est contrainte par des restrictions mais peut être, en même temps, territoire de liberté. Nous allons étudier maintenant comment le territoire corporel de la narratrice abrite aussi et la violence et la libération.

Toutes ces brutalités, à Alger, en France, surtout celles qui sont exercées contre les femmes (soit à cause de leur condition de femmes, soit à cause de leur condition d'homosexuelles) font que la narratrice a intériorisé une certaine homophobie. Une homophobie traduite par une violence qui part d'elle et qui va vers elle. Bouraoui l'indique, non seulement dans une interview qu'elle donne au moment de la parution de son roman dans le programme de critique littéraire *La grande librairie*, mais aussi dans le livre lui-même quand la narratrice affirme : « Je me méprise moi-même » (p. 31).

La narratrice se méprise : « nous nous abîmons toutes à notre façon, pour la même raison » (p. 88). En effet, presque tout enfant homosexuel souffre de cette violence, ou du moins, à cette époque-là. Le Panoptique dont parle Foucault est une figure architecturale qui Divise et Marque et qui Applique une mesure coercitive (2009,

pp. 203-205). Ces principes de la structure physique sont intériorisés par les individus. De cette façon, c'est la narratrice qui exerce une violence contre elle-même, puisqu'elle intériorise la stigmatisation sociale. Ainsi le rapporte la narratrice : « ma jeunesse qui ne va pas dans le sens de la jeunesse des autres, je n'y arrive pas, je ne m'assume pas » (p. 151). Elle essaye d'être acceptée tant socialement que personnellement : « J'écris pour me faire pardonner mon homosexualité » (p. 76). Il y a une révélation assez intéressante dans cette phrase. Une lesbienne peut être comprise, même admise socialement si elle appartient au monde de l'art : peintre, écrivaine, chanteuse, actrice. C'est le seul monde dans lequel elle peut se faire pardonner son homosexualité, et elle l'avoue. Elle l'affirme encore une fois dans l'interview en Ouest-France : « Je me disais si j'écris, je serai une artiste, je serai intouchable. » (Bouraoui, 2018). Dans ce sens, Dider Eribon indique que le sentiment de différence de l'adolescent ou l'enfant gay fait qu'il adhère « à des modèles littéraires ou artistiques plutôt qu'à des modèles familiaux ou sociaux, parce que ce sont les seules échappatoires disponibles » (2012, p. 47).

Cependant, malgré la violence et la guerre interne que la narratrice entretient avec elle-même, la liberté arrive enfin lorsqu'elle tombe amoureuse. Cette liberté de se définir lesbienne est admise, pour la première fois chez Bouraoui auteure de façon frontale et directe. La narratrice de *Tous les hommes désirent naturellement savoir* assume son identité quand elle rencontre une femme, pour la première fois. Elle s'aime telle qu'elle est à côté d'une femme qu'elle désire : « je sais qui je suis » (p. 255). C'est encore plus évident quand la narratrice affirme : « Il y a une enfance homosexuelle. Cette enfance est la mienne » (p. 61).

Même si la narratrice évoque le désir homosexuel quand elle est adulte, les traits de son homosexualité apparaissent bien avant car l'édification de son être se présente au fur et à mesure qu'elle grandit. Chez Bouraoui, cette construction est reliée au vécu mais aussi à l'imaginaire. Didier Eribon affirme que les vies des gays sont, avant tout, « des vies imaginées, ou des vies attendues, espérées autant que redoutées » (2012, p. 46). L'écriture, comme étant une part de l'imaginaire, est reliée à l'amour chez Bouraoui grâce au Katmandou. Elle commence à écrire, non seulement pour se faire pardonner mais, surtout, parce qu'elle aime. Comme dans le cas de Georges Sand, et tel que Beatrice Didier l'affirme : « sa naissance à l'écriture, c'est aussi les premiers amants » (1999, p. 188).

La narratrice construit son identité en Algérie quand elle apprend que sa mère a subi une agression. À ce moment-là, elle s'inflige « le devoir de protéger toute femme du danger, même s'il n'existe pas » (p. 27). Elle ne se définit pas comme lesbienne mais elle s'impose le devoir de protéger, de jouer le rôle d'un homme, d'agir

comme lui, d'être la puissance et la force. Ensuite, dès l'enfance, elle veut être comme un garçon, elle s'identifie aux garçons qui deviennent des icônes à suivre : « Mes idoles sont les garçons d'Alger » (p. 91). Le football, traditionnellement masculin, est son sport préféré ; elle regarde avec son père des matchs de football à la télévision et il lui « apprend à jouer » (p. 225).

Dans *Garçon manqué*, Bouraoui affirme : « Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? » (p. 163). Dans son dernier roman, elle affirme qu'elle aurait pu naître fille ou garçon (p. 168). Mais, en effet, la narratrice n'est ni l'un ni l'autre, elle est lesbienne. La lesbienne n'est pas un garçon, non plus une fille, puisqu'elle ne signe pas le contrat de ce que nomme Monique Wittig, la « relation obligatoire » (2006, p. 51) entre l'homme et la femme. Bouraoui rompt avec les règles sociales et avec l'identité imposée, ce que Marta Segarra affirme être « le déterminisme identitaire » (2010, p. 109). La narratrice s'identifie à l'homme quand elle intègre le pays des hommes, quand elle sort avec son père : « et je suis l'homme, le fils de mon père » (p. 92). Mais encore, après, elle se fait passer pour un homme dans la rue et elle assume l'identité de l'homme lorsqu'elle devient écrivain. Le samedi soir, la narratrice adopte la « masquerade sandienne » dont parle la spécialiste de Georges Sand, Nesci (2006). Bouraoui porte « une cravate » (p. 57) de son père, elle « joue à l'écrivain » (p. 57) qui, à ses yeux, « est toujours un homme » (p. 57). En somme, elle ne se considère ni fille ni femme, et elle le démontre en s'habillant en homme, en écrivant comme le fait d'habitude l'homme, et en jouant au football avec son père, sport traditionnellement considéré comme masculin.

Cependant, elle ne se voit pas comme un homme non plus. Elle brise les lignes de l'identité exigée et occupe le territoire de l'interdit social, le territoire de l'entre-deux : « je ne suis pas une fille ou pas une fille comme les autres » (p. 95). La narratrice devient une fille ou un garçon, selon sa volonté. Au cours d'un souvenir d'enfance, elle affirme : « J'ai des choses à prouver – je suis une fille » (p. 112).

Le désir homo-érotique apparaît chez Bouraoui dès son plus jeune âge, en Algérie. Le désir et l'amour s'entremêlent inconsciemment pour dresser le portrait de l'enfance homosexuelle que la narratrice adulte décrit. Ce ne sont que des indices qu'elle nous présente et qui justifient le devenir lesbien. Les exemples se multiplient.

D'abord l'érotisme, quand elle prête attention aux jupes et chemisiers fins qui laissent imaginer la peau de la femme du psychiatre, amie de ses parents (pp. 29-30). Ensuite, quand Ourdhia, la femme qui les garde, prend soin de son corps et la narratrice, qui l'observe avec attention, la surprend nue. Dans cette scène les sens sont évoqués. L'écrivaine offre au lecteur la possibilité de s'insérer dans un monde de sen-

sualité. La chambre d'Ourdhia garde des secrets, « les jalousies laissent passer l'air et la lumière », le parfum d'Ourdhia inonde la pièce. Plus tard, quand la narratrice révèle le plaisir qu'elle a éprouvé quand elle était petite en lisant l'*Histoire d'O* (p. 101). Dans cette histoire de soumission, le désir et la violence s'entremêlent. Enfin, quand elle joue avec Ali, son ami d'enfance, à se donner du plaisir, chacun choisissant une femme imaginaire pour s'allonger sur elle (p. 153).

Associé à cet érotisme apparaît l'amour. Par exemple, avec Ourdhia, pour qui elle éprouve aussi de l'amour. Elle est « toutes les femmes et toutes les étoiles qui traversent mes rêves » (p. 205), affirme la narratrice enfant. Dans son imaginaire, Ourdhia devient une étoile, quelque chose de merveilleux.

À ces sentiments inconscients et fortement chargés d'érotisme lesbien s'ajoute la composition de tout un imaginaire qu'elle récrée grâce à l'écriture. Ainsi, l'adolescent gay, comme l'affirme Eribon, « s'est d'abord renfermé sur lui-même et a organisé sa propre psychologie et son rapport aux autres » (2012, p. 47). En effet, Bouraoui entend parler d'hommes qui, sans se connaître, se retrouvent et couchent ensemble. Elle se refait une origine et un rapport aux homosexuels autres, et ce dans les rêves : « En rêve, je deviens eux, je remise la part féminine de mon être » (p. 18). Elle refait son identité, elle qui n'est fille ni femme, mais « enfant des hommes couchés » (p. 18). La linéarité généalogique est reconstruite à partir d'un récit homosexuel. Puis, elle a une certaine orientation vers des métiers qui sont plus artistiques. Bouraoui se penche sur la musique ainsi que sur la littérature, le cinéma et la télévision parce qu'elle vit aussi les histoires déjà bâties par d'autres artistes : Dalida, Égyptienne qui chante par excellence à l'amour, Sylvie Vartan, actrice et chanteuse d'origine bulgare et arménienne, Marie Myriam, chanteuse d'origine portugaise. « *Les aventures du colonel Irbicht, Le Divorce des parents, La nuit des morts-vivants* » (p. 36) lui font peur au point d'inventer un monde en dehors de celui qu'elle habite d'habitude. La chanson *Breakfast in America*, dont elle reproduit les quatre premiers vers, chante l'amour à sa copine et le rêve d'en avoir une. Bouraoui s'identifie à la voix masculine qui la chante et elle veut aussi une *girlfriend*. Finalement, les chansons et d'autres créations artistiques sont conçues comme des mondes que la narratrice peut habiter.

Ce lesbianisme en construction, soit imaginaire dans la mesure où il existe une création d'un monde nouveau –ou quand la narratrice intègre un autre monde déjà édifié, soit réel, puisqu'elle sent une attraction qu'elle n'arrive pas à nommer, devient une réalité quand elle arrive à Paris. En effet, les expériences de la jeunesse et de l'enfance en France et en Algérie, annonçaient la personne qu'elle est devenue. Plusieurs exemples témoignent de ce changement. D'abord, quand elle rencontre pour la première fois

Julia, au Katmandou, la narratrice verbalise son désir d'être avec elle : « Je veux qu'elle soit mon début » (p. 54). L'attraction sexuelle est présente dès le commencement et elle le constate : « Julia est une professionnelle du slow, de la séduction, elle est sûre d'elle » (139). Ce désir sexuel est accompagné d'amour : « J'aime déjà Julia » (p. 138).

Après avoir échoué avec Julia, la narratrice connaît une autre femme pour qui elle éprouve de l'amour et du désir aussi. Elles ont un rendez-vous et Bouraoui se sent à l'aise pour la première fois avec cette femme, Nathalie R. Bouraoui tait son homophobie interne et s'accepte : « Je n'ai plus peur [,] j'ai changé » (p. 255). Elles parcourent Paris dans une Fiat bleue marine. La voiture réapparaît pour donner la liberté à la protagoniste. Soudain, Paris et la nature se rapprochent. La capitale française devient alors également un endroit libre et la protagoniste ressent la nature insérée au cœur de la ville. Paris a des fleurs, des dunes, des océans et des falaises. La liberté s'y inscrit. Elle y ressent : « la pierre et l'eau qui ruisselle » (p. 256). Paris est enfin un lieu de nature, bref, de liberté.

Le désir, les sensations et l'amour sont ici décrits. La violence contre elle-même se termine quand elle retrouve l'amour et qu'elle accepte, enfin, d'aimer une femme. À ce moment-là, elle est capable de verbaliser son identité et elle est consciente d'à quel point un désir peut bouleverser et construire une identité adolescente et adulte. Bouraoui affirme : « ma nature homosexuelle a recouvert mon enfance, mon adolescence et une partie de ma jeunesse » (p. 136). Le fait d'admettre ce désir la fait entrer dans le monde des adultes : « Je suis homosexuelle. Je quitte mon enfance » (p. 160).

La violence que la narratrice s'est infligée à cause de son homophobie intériorisée, l'acceptation du désir, l'imaginaire et l'écriture composent, ensemble, l'identité hybride de Nina Bouraoui.

5. Conclusion

L'avant-dernier roman de l'écrivaine Nina Bouraoui, *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, publié en 2018, tire son titre de la première phrase de la *Métagéophysique* d'Aristote. À cette occasion, Bouraoui part à la recherche de son identité pour répondre à la question *Qui suis-je ?* Ce récit commence par une promenade sur les quais de la Seine et se termine en ouvrant la voie vers l'avenir. À mi-chemin entre les mémoires et l'autobiographie, la narratrice construit le roman à partir de sa propre histoire mais aussi de celle de sa mère. L'identité de Bouraoui est une identité hybride qui résulte des tensions constantes entre les règles sociales qui sont fixées par le biais de la violence et la lutte pour accéder à la liberté. Ces tensions sont présentes aussi bien

en Algérie, pendant son enfance, qu'en France, durant son adolescence. Mais, elles sont aussi présentes à l'intérieur de son territoire corporel.

La violence, qui était d'abord poétique, perçue dans ses œuvres antérieures, se présente dans ce dernier livre de façon frontale. En Algérie, la virulence est décrite et détaillée et se dirige contre les femmes, contre le reste de la population et elle habite la narratrice. D'abord, chez les femmes, qui sont agressées dans l'espace public (la violence subie par la mère de la narratrice parce qu'elle est femme et étrangère) et domestique (Ourdhia et la pharmacienne). La population souffre aussi d'une brutalité qu'elle soit de nature politique ou religieuse. Quant au premier type de violence, la politique, les massacres se révèlent comme étant les plus cruels ; ensuite, la violence touche les proches de la famille (l'ami psychiatre est assassiné) et même la famille (son oncle paternel meurt au maquis). La violence pour des raisons religieuses est aussi exercée. Ainsi, on voit tous les croyants non musulmans cacher leurs sapins de Noël. La narratrice, dès son enfance, ressent aussi la violence, qui est inscrite en elle et envers laquelle elle éprouve parfois de la peur et parfois du désir.

Contre cette violence, une volonté de liberté s'affirme, un sentiment liberté qui surgit dans la nature en Algérie. La mère et la narratrice se sentent en liberté dans la forêt, sur les chemins forestiers, sur les rochers et dans le désert. La nature les protège des dangers et leur donne aussi la liberté d'être. Elles accèdent à cet espace grâce à la Citroën bleue de la mère, voiture qui devient un symbole de liberté pour Bouraoui dans cette œuvre.

La tension et la lutte de forces entre les contraintes sociales et la liberté se manifestent ainsi en France. La violence apparaît, pour la première fois, au cours de la Seconde Guerre Mondiale ; ensuite, la colère se dirige vers les étrangers d'origine algérienne et, finalement, elle se présente sous forme d'agression contre les femmes. D'abord, la Seconde Guerre Mondiale marque les jeux d'enfance de la mère de la narratrice et aussi la fin de son enfance. La famille maternelle doit déménager et se rendre finalement à la campagne pour y vivre en sécurité et en liberté. Ensuite, le discours violent apparaît après la guerre chez les grands-parents maternels et s'oriente vers le père de la narratrice, un homme algérien qui arrive en France pour étudier et qui rencontre sa mère. Cette véhémence à l'égard des étrangers fait que les grands-parents n'acceptent pas le mariage entre leur fille et l'Algérien. Même après quelques années, ils ne croient pas aux moyens d'un système sanitaire autre que le français. Finalement, la violence se manifeste en France contre les lesbiennes qui peuvent être agressées à cause de leur condition sexuelle.

À cette censure morale ou physique s'oppose une liberté manifeste dans le Marais, dans le Katmandou et dans bien d'autres endroits occupés par la narratrice. Cette

opposition est, en effet, une tension et une lutte de forces qui sont reliées entre elles par une énergie qui ne s'arrête pas. Dans le Katmandou, la narratrice éprouve le premier désir adolescent ; là-bas, elle connaît d'autres femmes et se fait des amies. L'écriture et l'imaginaire deviennent aussi des espaces d'épanouissement personnel où la narratrice trouve sa place et la liberté d'être elle-même.

En plus des tensions vécues en Algérie et en France, la narratrice éprouve cette lutte interne entre sa propre condamnation morale (l'homophobie) et la volonté de liberté. L'homophobie intériorisée se manifeste quand elle exprime son mépris envers elle-même ou quand elle admet que les autres s'abîment à cause de cette haine.

La liberté apparaît dans ce roman d'abord en construction, puis, elle se manifeste. En édification quand, d'abord, elle est enfant en Algérie, et qu'elle dit idolâtrer les garçons, vouloir jouer au football ; puis, quand elle ne s'identifie pas avec le genre assigné, parfois homme, parfois femme. Ensuite, lorsqu'elle s'habille en homme pour écrire. Finalement, quand la narratrice enfant éprouve aussi bien du désir que de l'amour pour Ourdhia.

Elle est effectivement lesbienne au moment où, adulte, accepte son désir envers les femmes, sa nécessité d'aimer et d'être aimée par une femme. La première fois que la narratrice affirme se sentir libre étant adulte est lorsqu'elle décrit les sensations qu'elle éprouve, quand elle désire et se sent désirée par Nathalie R. Les sensations viennent d'une nature libératrice, absente à Paris, mais présente dans l'imaginaire de Nina Bouraoui. Le symbole de l'automobile, comme dans *Thelma & Louise*, revient chez la narratrice pour nous indiquer aux lecteurs que le voyage en voiture la mène à la liberté d'aimer et d'être aimée.

Ces tensions entre contraintes et mœurs, et la liberté donnent comme résultat une violence omniprésente en Algérie, en France et dans son territoire corporel lesbien. Elles construisent une identité multiple (qui vient de la volonté) et hybride (issue des désirs) dans laquelle la narratrice et Bouraoui se définissent avec aisance. Le chemin que Bouraoui a parcouru et que sa mère a fait aussi est la voie qui la guide vers l'avenir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Aristote. (1953). *La métaphysique* (Tome 1). Librairie Philosophique.

Bhabha, H. K. (1994). *El lugar de la cultura*. Manantial.

Bouraoui, N. (2018). *Tous les hommes désirent naturellement savoir*. JC Lattès.

Bouraoui, N. (16/9/2018b). « J'ai combattu ma propre homophobie ». *Ouest-France*. Consulté le 22 juin 2019. <https://www.ouest-france.fr/culture/nina-bouraoui-j-ai-combattu-ma-proprie-homophobie-5970928>

- Bouraoui, N. (2000). *Garçon manqué*. Stock (Collection La Bleue).
- Bouraoui, N. (2005). *Mes mauvaises pensées*. Stock (Collection La Bleue).
- De toro, A. (2009). *Épistémologies: Le Maghreb*. L'Harmattan (Collection Études transnationales, francophones et comparées).
- Didier, B. (1999). *L'Écriture-femme*. PUF.
- Eribon, D. (2012). *Réflexions sur la question gay*. Flammarion.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Giraud, C. (2014). *Quartiers gays*. PUF (Collection Le lien social).
- Husung, K. (2019). *Hybridité et genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui*. L'Harmattan (Collection Études transnationales, francophones et comparées).
- Kaempfer, J. & Zangghi, F. (2003). *Méthodes et problèmes*. Université de Lausanne. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/>
- Kraenker, S. (2009). Écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain: Karin Bernfeld, Nina Bouraoui, Assia Djébar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad. *Synergies. Pays riverains de la Baltique*, 6, 219-227. <https://gerflint.fr/Base/Baltique6/kraenker.pdf>
- La grande librairie (20 juin 2019). *Nina Bouraoui publie « Tous les hommes désirent naturellement savoir »* [Fichier vidéo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=R6xoN4vHo3c>
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- Mortimer, M. (2005). Mémoire personnelle et collective dans *Je ne parle pas la langue de mon père et Mes Algéries en France* de Leïla Sebbar in *Expressions maghrébines*, 4(1), 99-105. http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/mortimer.htm
- Nesci, C. (2006). Portrait de l'artiste en flâneuse (travestie): George Sand et la vie moderne in B. Diaz, & I. Hoog-Naginski (dir.). *George Sand: Pratiques et imaginaires de l'écriture* (pp. 239-251) [en ligne]. Presses universitaires de Caen. <https://books.openedition.org/puc/9826>
- Rich, A. & Brossard, N. (1981). Nicole Brossard et Adrienne Rich: conscience lesbienne et littérature. *La vie en rose*, 3, 50-51. http://bv.cdeacf.ca/CF_PDF/LVR/1981/03septembre/82069.pdf
- Sand, G. (2004). *Histoire de ma vie*. Gallimard (Collection Quarto).
- Segarra, M. (2010). 7. Orientalisme et réappropriation de l'Orient: Nina Bouraoui in M. Segarra, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb* (pp. 103-114). Karthala.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.

Les métamorphoses de l'identité et l'absence du sujet dans *Espèces* de Ying Chen

SHIAU-TING HUNG

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / France
✉ shiau.ting.hung@gmail.com

RÉSUMÉ. Cet article vise à démontrer, en mettant l'accent sur la thématique de la métamorphose et la question identitaire, l'importance de la notion de dualité pour les études sur l'écriture de Ying Chen. L'étude que l'auteure a menée sur *Espèces* (Chen, 2013), s'appuyant sur les théories des identités dans le contexte de la diaspora et la conception de soi dans le discours philosophique et féministe, vise à montrer l'articulation du récit de soi dans la traversée du corps, du langage, et de l'espace temporel dans le monde de la fiction. La construction de l'identité implique aussi l'aliénation du personnage de la fiction étant intrigué par le réel, et se fait par l'intermédiaire d'un travail d'hybridation au sein du monde de la fiction.

RESUMEN. *Las metamorfosis de la identidad y la ausencia del sujeto en 'Espèces' de Ying Chen.* El objetivo de este artículo es demostrar la importancia de la noción de dualidad en los estudios sobre la escritura de Ying Chen, particularmente a través de la temática de la metamorfosis y la cuestión de la identidad. El estudio que la autora ha llevado a cabo sobre *Espèces* (Chen, 2013) se apoya en las teorías de la identidad en el contexto de la diáspora, así como en los discursos filosóficos feministas,

MOTS-CLÉS :

Identité ;
métamorphose ;
diaspora ;
migrant ;
récit

PALABRAS

CLAVE:

Identidad;
metamorfosis;
diáspora;
migrante;
narrativa

Pour citer cet article

Hung, S.-T. (2020). Les métamorphoses de l'identité et l'absence du sujet dans *Espèces* de Ying Chen. *Hybrida*, (1), 113–128. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.1.16875>

con el fin de mostrar cómo la articulación de la narración del yo atraviesa el cuerpo, el lenguaje y el espacio temporal del mundo de ficción. La construcción de la identidad implica también la alienación del personaje de la ficción, intrigado por la realidad, y se realiza mediante un proceso de hibridación del mundo ficcional.

ABSTRACT. *The metamorphoses of identity and the absence of the subject in Ying Chen's 'Espèces'.* This paper demonstrates the importance of the notion of duality for the study of Ying Chen's writings while exploring the relevance of the issue of metamorphosis and the question of identity. By bringing *Espèces* (Chen, 2013) into dialogue with theories of identity in the context of diaspora and in philosophical and feminist discourses, it shows how the narrative of self is articulated in the crossing of body, language, and temporality of the fictional world. The construction of identity does not rule out the alienation of the fictional character as intrigued by the real, but rather enters into a process of hybridization in the fictional world.

KEY-WORDS:
identity;
metamorphosis;
diaspora;
migrant;
narrative

1. Introduction

Ying Chen est une romancière, poète, essayiste canadienne d'origine chinoise. Née à Shanghai (Chine), elle obtient un diplôme de langue et littérature françaises à l'Université Fudan en 1983, puis quitte la Chine en 1989 pour Montréal. Publiant ses œuvres en langue française, Ying Chen est souvent étiquetée comme « écrivaine québécoise ». Le parcours de l'écrivaine et son choix d'écrire dans une langue qui n'est pas la sienne suscitent de nombreuses discussions dans les études sur la littérature migrante ainsi qu'au sein des recherches consacrées aux écritures de la diaspora.

Ses premiers romans, *La mémoire de l'eau*, *Les lettres chinoises*, *L'ingratitude*, présentent des personnages éloignés de leur pays natal ou même de la vie terrestre. Ces personnages sont souvent tiraillés entre le passé et le présent, entre la nostalgie d'une vie antérieure et le désir d'une nouvelle naissance. Dans les romans publiés par la suite, tels que *L'immobile*, *Le champ dans la mer*, le temps romanesque semble s'éloigner de plus en plus de la temporalité réelle. Nous y retrouvons des personnages qui s'émancipent de la frontière entre la vie et la mort, entre le présent et le passé. Dans les publications qui suivent, *Querelle d'un squelette avec son double*, *Le mangeur*, *L'enfant à ma porte*, le récit romanesque franchit les limites de l'espace spatio-temporel et du corps mortel.

Publié en 2003, le roman *Espèces* marque une nouvelle étape dans l'écriture de Ying Chen, une étape où s'effacent les indications ethniques des personnages ainsi que les repères temporels et géographiques qui pourraient rattacher la fiction au monde réel. *Espèces* évoque la métamorphose d'un être humain en animal. Le texte débute par un face-à-face entre la narratrice et son mari, qui est une invitation à entrer dans l'espace privé à l'intérieur d'une maison. Ce face-à-face fonctionne sur le mode de la mise à nu de la femme qui se débarrasse de ses habits et quitte la maison pour devenir animal par la suite.

Je m'intéresse ici au récit romanesque comme épreuve de la métamorphose du personnage. Dans *Espèces*, le motif de métamorphose consiste à figer une frontière entre l'humain et l'animal, entre la femme et le chat qu'elle est devenue. La différence des espèces vient naturellement déterminer le rapport de force entre l'*homme* et l'*animal*, au sens à la fois propre et figuré. La *notion de femme* disparaît du plan narratif ainsi que son rapport social au monde romanesque. L'émergence de l'identité du personnage en tant qu'animal fait apparaître une double dissociation, d'abord celle de la narratrice en tant que sujet parlant avec le rôle qu'elle assume, et aussi celle du sujet humain avec le sujet félin qu'il est devenu. La narratrice transformée en chat, malgré sa mémoire vivace de la vie humaine, ne manifeste aucune nostalgie envers cette identité absente

de son monde actuel : « L'avantage de ma transformation est donc évident. Je suis devenue presque muette, pas du tout audiovisuelle. L'humanité est encore supportable pour nous les chats, parce que nous ne l'écoutons plus, nous la regardons à peine. » (Chen, 2010, p. 9)

L'évocation d'un « nous », parue dès le premier chapitre du roman, a pour effet de soulager l'angoisse que cause la métamorphose de la narratrice en *une chatte*. Cette métamorphose devient un changement favorable pour la narratrice :

Hier, quand j'ai quitté la maison, j'y ai laissé mes habits qui étaient ma seule fortune. Plus important que moi-même ; me représentant et me remplaçant, les habits déterminent l'aspect de mon corps en trichant, en étaient devenu l'extension, attiraient l'attention bien plus que moi, que mon corps, que mes paroles. (Chen, 2010, p. 10)

La métamorphose de la femme en animal est un prétexte à la mise à nu de la narratrice. Cette mise à nu révèle les mensonges tissés autour de ses habits qui étaient devenus l'extension de son corps. Ce qui importe ici, c'est la narratrice comme animal qui se distingue de la femme absente, toujours en se référant à elle en tant que « moi ».

Peut-on associer la nécessité d'une métamorphose pour la narratrice dans *Espèces* avec la métaphorisation des contradictions impossibles à résoudre dans le temps et la distance, comme c'est le cas pour les personnages dans *Les lettres chinoises* et *Immobile* ? Il ne s'agit plus d'un personnage qui rêve de quitter le lieu où il se situe, ou d'une narratrice nostalgique de son pays d'origine. Dans *Espèces*, le temps présent du monde romanesque emmène le corps actuel de chat de la narratrice dans un monde qui ne diffère que par le temps narratif. L'absence d'indications géographiques et temporelles qui caractérise les écrits de Ying Chen laisse place à un espace hanté par la métamorphose d'une femme anonyme en animal, un espace entre la narration à la première personne et le *nulle part* d'un lieu indéterminé de la fiction.

Dans cet article, je vais aborder la construction de l'identité du sujet romanesque, l'enjeu de la métamorphose et la notion de dualité qui représentent des thèmes récurrents dans *Espèces* et dans les autres textes de Ying Chen. Je m'intéresse à cette notion de dualité au sein de la conception de soi dans le discours philosophique et féministe, à travers des distinctions entre le passé et le présent, le temps réel et le temps de mémoire. À ces distinctions, j'ajouterai celle entre l'ici et l'ailleurs.

2. La construction du sujet migrant

Dans *Espèces*, la narratrice ne mentionne aucun nom précis. Son mari est simplement dénommé par la lettre A., il nous est indiqué qu'il exerce la profession d'ar-

chéologue et de professeur. Depuis la disparition de sa femme, ce dernier ne semble ressentir aucune altération à la routine de sa vie. Ainsi, la métamorphose de la narratrice s'accomplit le plus naturellement possible, sans que ne soit fournie aucune explication de cause. La narratrice insiste sur le fait que cette nouvelle vie, sans conflit, sans la présence de sa femme, convient bien au personnage A. :

On dirait qu'il ne lui manque rien, qu'il n'est en deuil de rien, que la vie qu'il mène en ce moment sans moi n'est de toute façon pas très différente de celle qu'il a menée auparavant. Ou bien cette nouvelle vie sans conflit sans ma présence oppressante, est ce qu'il souhaite depuis longtemps. (Chen, 2010, p. 98)

La voix narratrice est celle de la femme tandis que la personne qui parle ici est la personne absente, celle qui s'est transformée en chat. La protagoniste a entamé un récit à propos de sa vie individuelle par la formulation d'une causalité qui renvoie à un être muet tant dans son milieu domestique que dans le monde où elle se situe. Le fait qu'elle devient un animal instaure la raison légitime d'une vie meilleure et plus idéale qu'avant tant pour elle-même que pour les autres :

Ce n'est pas parce qu'il m'aime plus que la copine. Mais qu'un engagement avec moi est une chose facile, ne lui coûte presque rien, n'a aucune signification légale, ne comporte aucun risque de perte ou de procès pour lui, implique une responsabilité minimale envers moi, sinon nulle. Cela fait de notre race un substitut de compagnon idéal. (Chen, 2010, p. 198)

La singularité du roman *Espèces* par rapport aux autres œuvres de Ying Chen, réside dans l'évolution du personnage principal et le contexte romanesque. La romancière avait confirmé son intention de créer un personnage qui ne soit plus captif des contraintes temporelles et spatiales (Thibeault-Bérubé, 2008, pp. 262-263). Avant d'entamer l'analyse du texte, il est essentiel d'aborder la notion de dualité, particulièrement remarquable dans le monde romanesque de Ying Chen. Il convient de présenter les critiques sur les écrits de Ying Chen puis de se focaliser sur l'évolution dans *Espèces* qui est notre objet d'étude.

Dans le monde romanesque de Ying Chen, le personnage principal apparaît souvent comme sujet captif de l'entre-deux (mondes). Christine Lorre compare *Mangeur* avec les trois romans précédents de l'auteure : *Immobile*, *Le Champ dans la mer* et *Querelle d'un squelette avec son double*. Elle souligne que la narratrice vit à la fois dans un monde réel et un monde imaginaire et défend l'idée d'une dualité du personnage qui se manifeste de manière récurrente dans les écrits de Ying Chen. La séparation du réel et de l'imaginaire se matérialise par le surgissement d'un univers parallèle, qui contribue à l'énonciation d'un « je » divisé en deux ou pluriel :

Mais cette narratrice vit dans au moins deux mondes à la fois : d'une part, un monde réel, quotidien, celui de sa vie maritale, avec son époux nommé simplement « A » et d'autre part, le monde imaginaire de ses rêves qui, le temps du récit, prennent l'allure d'un univers parallèle presque aussi vrai que le premier, et où le sujet est en errance, en exil. Cette dualité du sujet laisse entrevoir un « je » divisé, pluriel, profond. (Lorre, 2009, p. 19)

Silvie Bernier retrouve « des métaphores de l'enracinement et de l'envol, du poids de la gravité et de l'attraction du néant » dans *La mémoire de l'eau* et *Immobile* (Bernier, 1999, p. 117). Rosalind Silverson (2007) observe des « distinctions binaires confuses¹ » et « un processus préoccupant et résignant les fragments de l'identité double² » dans les écrits de Ying Chen. Elle conteste que cela « évite le paradigme favorisé par la condition culturelle de “ni/or”³ ».

Ainsi, Gabrielle Parker (2012, pp. 75-76) montre que Ying Chen fait appel au *Zeitgeist*⁴ de la littérature migrante en Québec. Elle souligne également que les métaphores de l'eau, l'enjeu de la mort du personnage et l'effet d'exil correspondent à ce que Robert Berrouët-Oriol explicite comme « la notion de processus » dans les écritures migrantes, mettant en question « l'unicité des référents culturels et identitaires », qui constituent « un courant d'hybridité culturelle [...] » (Berrouët-Oriol, 1986-1987, pp. 20-21).

Dans un autre article, Janet M. Paterson tente, quant à elle, d'analyser la question de la construction du sujet migrant au sein de la littérature contemporaine. Elle distingue la construction du sujet selon trois axes différents : postmoderne, migrant, et transnational. L'auteure s'inspire de la recherche d'Éric Landowski et ses discours sur la construction identitaire (Landowski, 1997, p. 91) qui expliquent que la construction identitaire est déterminée par les procédures de spatialisation et temporalisation (Paterson, 2009, p. 11). Ying Chen est mentionnée dans l'article de Janet M. Paterson comme un exemple du troisième axe textuel du genre de la littérature transnationale. L'auteure fait ainsi les distinctions suivantes : « on est bien loin dans ces constats des entre-deux, des no man's land décrits dans de nombreux textes migrants.

¹ Je traduis, « blurring binary distinctions ».

² Je traduis, « ongoing process of reoccupying and resignifying fragments of a double identity ».

³ Je traduis, « eschews the 'either/or' paradigm in favour of the condition of cultural ».

⁴ Parker argumente que « la venue de Ying Chen à l'écriture a coïncidé, en même temps et lieu, avec un *Zeitgeist* », comme la thématique dans les romans de l'écrivaine semble appartenir à un courant littéraire spécifique au Québec, c'est à dire celui de la *littérature migrante*.

On est encore plus loin d'une écriture de la perte et de la dépossession⁵ » (Paterson, 2009, p. 16).

Dans la mesure où *Espèces* met en œuvre la métamorphose radicale du sujet de l'espèce humaine vers l'espèce animale, la narratrice ne se situe plus dans les registres identitaires parus dans les anciens textes de Ying Chen. Cela dit, on ne trouve plus dans *Espèces* le paradigme du sujet romanesque qui reste attaché d'une manière sentimentale ou nostalgique à son pays natal, ni le sujet transnational qui se définit par son nouveau rapport à l'espace où il se situe à présent. Il s'agit d'un sujet qui se débarrasse de tous ces registres identitaires évoqués auparavant et qui se définit, plus ou moins, par sa propre métamorphose. Ce sujet romanesque dans *Espèces* fait émerger le nouveau rapport avec l'espace à travers la construction d'une nouvelle identité. Nous ne sommes plus dans l'élaboration du sujet migrant qui est lié à un lieu d'origine. Le sujet migrant est sorti désormais de son ancien royaume rempli de métaphores du pays natal. La figure de la femme qui quitte la maison et revient sous forme animale, libre et insouciant du passé, devient « un compagnon idéal » pour le personnage A.

3. La nature étrange de l'ailleurs

Les récits nous apprennent que la vie du personnage féminin avec son mari était loin d'être heureuse. La narratrice, anonyme et silencieuse, dit être piégée dans son foyer, isolée du monde extérieur. Il convient de se rappeler que la narratrice ou le personnage principal dans *Espèces* n'édifie plus un sujet qui se situe dans un lieu nommé, un pays précis, comme dans *Les lettres chinoises* ou *L'ingratitude*, ni un sujet exilé au sens propre et métaphorique comme dans *Immobile* et *Le Champs dans la mer*. Si cela n'est pas évoqué à travers un exil géographique ou transnational, une errance entre la vie présente et la mort, cela se manifeste dans la métamorphose corporelle qui renvoie le personnage à l'état où le devenir-animal empiète sur son être humain. Dans ce roman, la narratrice dépasse même les contraintes relatives à l'identité personnelle. Son errance semble commencer avec sa métamorphose en animal. Cela nous incite à une nouvelle formulation du thème de l'exil dans l'écriture de Ying Chen. L'errance

⁵ Ses analyses portent sur les principes du sujet transnational: « Il rejette la notion d'une identité formée à partir des critères de race ou de lieu d'origine au profit d'une identité complexe, mouvante souvent multiculturelle et hors de l'enclos des souvenirs. » Elle souligne aussi, plus bas dans la même page en prenant Ying Chen et Joël des Rosiers comme exemples de la littérature québécoise, qui « représentent des exemples éclatants du transnationalisme parce qu'ils rejettent les prises de position identitaires de certains sujets migrants » (Paterson, 2009, p. 16).

peut conduire à la dépossession du corps, et par voie de conséquence, offrir la liberté de voyager entre deux mondes.

Dès lors, nous pouvons comprendre l'analyse de Noëlle Sorin, « [s]i le thème de l'exil n'est pas au centre de tous les romans de Ying Chen, aucun n'y échappe totalement si ce n'est dans son expression métaphorique » (Sorin, 2003). Dans le même article, Noëlle Sorin s'interroge sur la métaphore de l'eau qui se présente d'une manière récurrente chez Ying Chen, elle fait le point sur le problème identitaire symbolisé par la métaphorisation du « passage » entre deux mondes :

La métaphore de l'eau assure le passage entre ces deux mondes, la famille et la nation, et en atténue la fracture, mettant en cause à la fois l'attachement et l'arrachement aux racines ancestrales et posant le problème identitaire entre hier et aujourd'hui. (Sorin, 2003)

La métaphore de l'eau constitue un lien étroit à l'image de rivière chez Ying, qui est souvent représentée comme l'origine du personnage, ainsi que le passage dont Sorin parle ici.

Dans *Espèces*, ce passage est représenté par la métamorphose brutale de la narratrice en animal. La relation du sujet au temps (présent, passé) s'inscrit également dans la métamorphose de la narratrice. Il s'agit d'une opération fantastique qui ouvre le récit du roman *Espèces* sans se nourrir des éléments constitutifs de l'identité du sujet. Ainsi, la construction du sujet romanesque est marquée par le rejet d'une identité fondée sur des critères en termes de genre, d'espèce, ou de lieu d'origine, et qui se situe, malgré tout, dans l'écrin des souvenirs de son ancienne identité. On peut dire que ce rejet de l'identité déclenche souvent l'invention ou l'intervention d'un *double* du sujet romanesque dans les écrits de Ying Chen. La question identitaire dans son monde romanesque se pose ainsi par rapport à la dualité, ou plus précisément, de son rapport à la dualité. Pour résumer, les critiques citées précédemment sont issues de la discussion rigoureuse autour de la notion d'entre-deux. Les analyses impliquent certaines divergences entre l'interprétation de la dualité en tant que paradigme narratif et, l'élaboration de la diaspora comme les processus de localisation temporelle et spatiale qui s'inscrit dans les distinctions d'au moins deux sites différents. Dans le premier cadre, Silvie Bernier et Noëlle Sorin mettent l'accent sur la métaphore de l'eau et du passage, et examinent comment celles-ci construisent le paradigme narratif dans le récit romanesque. Christine Lorre défend l'idée que la dualité du personnage se manifeste souvent par la parution de l'être entre deux mondes : un monde du réel et un monde de l'illusion. Dans le deuxième cadre, Rosalind Silverson, Gabrielle Parker et Janet M. Paterson se raccrochent à la notion de processus dans leurs analyses sur les écrits

de Ying Chen. Les analyses autour des questions de « passage », « mi-chemin », et de la transnationalité, nous permettent de comprendre la nécessité de la construction de l'autre au travers d'un *ailleurs* imaginaire ou inaccessible, au prisme de la mise et de la remise en cause de l'identité du personnage.

Si l'on considère que la narratrice-animale incarne, en quelque sorte, la conscience de la narratrice-humaine, et que cette dernière n'est pas tout à fait disparue, il devient alors finalement difficile d'identifier *qui* raconte. Si l'on admet la possibilité d'expliquer qu'il s'agit d'un monde possible pour que les deux espèces puissent coexister, on accepte le fait que la disparition de la femme est autant réaliste que métaphorique. La narratrice dans *Espèces* évoque plus l'arrachement aux racines ethniques ou nationales et la représentation de transnationalisme ne se constitue pas non plus dans le cadre de l'institution entre deux nations ou plusieurs communautés de différents milieux nationaux. Ces questions sont remplacées par la traversée métaphorique d'un *ailleurs* mystérieux fondé sur le discours romanesque.

La notion d'exil dans les écrits de Ying Chen peut être ainsi élaborée autour de débats récurrents sur la question d'entre-deux. Étant donné que la dualité des mondes ne garantit pas forcément une mise en œuvre d'un troisième, ou d'une pluralité des mondes, la notion d'exil consiste en cet ailleurs invraisemblable dans le monde de fiction créé par Ying Chen. Hormis l'élaboration d'un ailleurs, l'illusion d'une existence fantomatique se produit souvent à travers la construction de ce qui *n'est pas ici* et qui serait présent autrement par rapport à ce qui *est ici*. La question du sujet dans le monde romanesque se définit en fonction de l'absence ou de la présence du sujet romanesque. Le monde romanesque n'est pas celui où tout finit mais celui où tout change. Ce changement n'est pas le fait d'un suicide ou de la mort du personnage mais le produit d'une modification radicale de l'identité. La présence et l'absence font ici cause commune.

4. Métamorphose du sujet, l'autre au sein du discours

L'identité du sujet réellement ou métaphoriquement déformée au cours de l'exil soit vers un autre lieu soit sous une autre forme morphologique devient une notion trouble dans les écrits de Ying Chen. Ce trouble résulte de l'état d'absence du personnage. Une fois formulée dans les discours romanesques, cette absence ne peut plus s'exprimer puisque le sujet devient une forme existante dans le récit. Énoncée par les discours, la construction du « je » suscitera les paradoxes qui mettront en question celle-ci.

Dès l'ouverture du roman, la narratrice annonce sa propre disparition, elle s'entête à déclarer : « C'était une naissance, un pur hasard. Je n'ai rien eu à faire, pas

eu l'occasion de choisir » (Chen, 2010, p. 8). Fruit du pur hasard, cette naissance va éliminer ses facultés humaines : la faculté du langage et celle de raisonner (Chen, 2010, p. 38). Tout cela est pourtant exprimé d'une manière paradoxale dans la mesure où la narratrice continue de parler et de se rappeler son passé. Pour la première fois dans l'écriture de Ying Chen, l'auteure donne voix à un protagoniste animal et ce n'est qu'en empruntant ce sujet animal que la narratrice disparue *parle*. La perte des facultés humaines s'accompagne du bénéfice que procure la vue appropriée d'un animal doté de quatre pattes. Désormais, sa « vie d'aujourd'hui se mesure autrement » (Chen, 2010, p. 34), les chapitres qui suivent le début stupéfiant du roman reconstituent ainsi les perspectives de la narratrice à l'égard du monde après sa nouvelle naissance. Cela change également son regard envers A. :

Il n'a plus, à mes yeux, ni défaut ni qualité, mais rien que du pouvoir. Son pouvoir de représenter, dans cette maison, une espèce qui m'est devenue indifférente, dont l'extrême complexité mentale ne me dit plus rien, pour laquelle j'ai perdu mes critères de jugement de la même façon que je côtoie les autres espèces, avec ni plus ni moins de considération que pour des fourmis par exemple, sans exaltation ni exigence de son animosité et de son raffinement. (Chen, 2010, p. 117)

La transformation du sujet intervient en tant qu'élément de suspens. À la fin du roman, la narratrice retrouve son identité humaine, le récit ne peut se poursuivre que par la reprise de parole de l'énonciateur en tant que femme.

La nuit dernière était sans lune. J'ai couru à toute vitesse dans la ville, passant d'une ruelle à l'autre. Je sais que je me transforme dans le temps. Quand enfin j'ai ralenti le pas, je me suis trouvée en train de me promener nue, en pleine rue. Heureusement les fenêtres étaient fermées, tout le monde dormait. (Chen, 2010, p. 209)

La métamorphose prend fin à l'errance de la narratrice en pleine rue. La remise à nu du personnage renvoie le récit au retour de la femme à la maison. L'hésitation entre le réel et l'illusion est évoquée encore une fois à la fin du roman :

Nous restons longtemps à nous regarder en silence, lui sur la dernière marche de l'escalier, moi, appuyée d'une main au dossier du fauteuil, dans notre maison en ce moment éclairée seulement par une lueur d'aube faible, comme dans une scène de retrouvailles non pas de cette vie, mais dans une vie somnambulique, fantomatique, où les personnages, à peine réveillés, figés sur place, retenus par une force invisible, et ne pouvons s'approcher l'un de l'autre malgré leurs efforts, écarquillent les yeux et tentent de mieux saisir, à distance, la réalité de l'autre. (Chen, 2010, p. 211-212)

L'enjeu de métamorphose réside dans le processus d'identification qui transparaît dans les discours à la première personne. La relation entre un individu et un autre

ou les autres implique la fabrication d'une identité sur la base de la perception réciproque, inscrite dans le contexte à partir duquel celle-ci s'édifie. Le personnage semble avoir la capacité de composer un récit de soi construit par la nécessité d'un « autre » qui représente la complétude identitaire du personnage. L'expression du sujet constitue-t-elle le principe de la formation d'une relation avec les autres ou avec l'« autre »⁶ ?

Nous avons abordé dans le roman de Ying Chen, son attachement à la notion de dualité dans son œuvre, l'emploi et la reconstitution des métaphores classiques de la diaspora dans son monde romanesque. Il convient de rajouter un point qui est souvent abordé par les critiques concernant son choix d'écrire et publier en une langue *qui n'est pas la sienne*, c'est-à-dire celle avec laquelle elle a grandi. Il me semble pertinent de revenir sur cette question afin d'examiner l'identification du sujet parlant qui raconte sa propre métamorphose dans le monde romanesque. Dans le traitement de Judith Butler sur le sujet et son rapport à la langue, son point d'appui se manifeste par la confrontation entre « moi » et « objet opposé à moi » :

Consider that the use of language is itself enabled by first having been *called a name*, the occupation of the name is that by which one is, quite without choice, situated within discourse. This “I”, which is produced through the accumulation and convergence of such “calls”, cannot extract itself from the historicity of that chain or raise itself up and confront that chain as if it were an object opposed to me, which is not me, but only what others have made of me [...]. (Butler, 1993, p. 122)

Les analyses de Judith Butler nous invitent à réfléchir sur le pouvoir d'agir dans la formulation discursive (Butler, 2003). Le fait de se situer « au sein du discours » fait écho à la situation des personnages en tant que sujets *nommés*. La capacité d'être nommé(e) renvoie à celle d'être fragile, visible, identifiable :

This field of perceptible reality is one in which the notion of the recognizable human is formed and maintained over and against what cannot be named or regarded as the human — a figure of the non-human that holds the place of the human that negatively determines and potentially unsettles the recognizably human. (Butler, 2010, p. 64)

Si Judith Butler soutient l'identité comme l'être au sein du discours, et que l'explicitation même de l'identité par le discours équivaut à sa disparition, Paul Ricœur rajoute, dans ses réflexions portant sur le même sujet, que l'identité se compose et se recompose sans fin face à la multiplicité du récit de soi. Dans la pensée de Paul Ricœur,

⁶ Je fais référence à ma thèse doctorale dans laquelle la question d'identité sous forme d'expression romanesque à travers l'enjeu de la métamorphose, est élaborée par le dialogue entre la pensée de Paul Ricœur et la pensée féministe. Voir Hung, Shiao-Ting. (2016). *Identité en suspens et Métamorphose dans Garçons de cristal de Bai Xian-Yong, Espèces de Ying Chen et Middlesex de Jeffrey Eugenides*.

la construction de l'identité signifie aussi le devenir du sujet comptable qui répond aux appels de *l'Autre*. Dans la préface de son œuvre *Soi-même comme un autre*, Ricœur met l'accent sur la restriction grammaticale de « soi », telle qu'elle est soulignée par le pronom réfléchi de la troisième personne. Quant au sujet qui « se désigne soi-même (Ricœur, 1990, p. 12) », nous pouvons identifier les êtres d'entre-deux ainsi que l'être de la métamorphose qui fictionnalise une construction identitaire d'un sujet comparable à l'autre en tant que « même », mais pas pour autant « identique ». Sur ce point précis, les féministes qui argumentent que le *soi* d'un sujet consiste à l'articulation au sein du langage seront plus ou moins d'accord avec Ricœur⁷. Une autre féministe, Rosi Braidotti, quant à elle, défend la multiplicité du soi en tant que sujet parlant qui raconte sa propre histoire (The speaking "I") (Braidotti, 2011, p. 199) à travers le discours transformatif de soi :

Given the nondialectical structure of advanced globalized societies, however, the center-margin relation is neither fixed nor unitary, but rather floating and multi-located. These complex in-between states of social immobility and stages of transit are crucial in that they challenge the established modes of theoretical representation and ask for an extra effort on the part of the social and cultural critic. Cartographic maps of multiple belonging and of power relations can help identify possible sites and strategies of resistance. A figuration is a living map, a transformative account of the self; it is no metaphor. (Braidotti, 2011, p. 10)

Dans le chapitre intitulé « Contre les métaphores⁸ », Rosi Braidotti souligne que les multiples figurations du sujet correspondent au *personnage conceptuel* au sens deleuzien⁹, pour qui ces figurations peuvent susciter les possibilités créatives afin de modifier la position du sujet dominant (Braidotti, 2011, p. 11). Le processus de *devenir l'autre*, selon l'explication de Braidotti, bâtit un exemple de sujet nomadique, conformément à la pensée deleuzienne. Elle rajoute que cette figuration du sujet nomadique ne dépeint ainsi pas de métaphore mais des outils transformatifs qui permettent « des métamorphoses progressives du sujet afin qu'il s'éloigne du programme désigné par le format phallogocentrique¹⁰ ».

⁷ « The feminist self and the Ricœurian self thus, both articulate themselves into language ». (Halsema, 2013, p. 23).

⁸ Je traduis, « Against Metaphors ».

⁹ Réf. Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les éditions de minuit.

¹⁰ Je traduis. Citation entière de la langue originelle : « Nomadic subjects are transformative tools that enact progressive metamorphoses of the subject away from the program set up in the phallogocentric format » (Braidotti, 2011, p. 11).

Dans *Espèces*, le sujet parlant s'est transformé en chat et, il peut s'adresser à la femme disparue au titre d'une autre personne. Dans le même temps, cette instance se réfère toujours à elle-même comme à une autre personne puisqu'elle n'est plus ce qu'elle était. Ce paradoxe permet de montrer les effets du discours dans le récit de métamorphose. Cela caractérise également un changement du rapport de soi à l'autre et la mise à l'écart du réel dans lequel se situe la narratrice. Le changement dont on parle s'offre le pouvoir du discours, qui se distingue du récit de soi fondé sur les *métaphores classiques* dans les écrits migrants. La mise en tension du réel dans le récit a ainsi pour effet une distinction entre les métaphores classiques du sujet migrant et les discours qui les rejettent. D'un côté, il s'agit d'un espace privé et d'un état d'isolement pour la femme, de l'autre côté il s'agit d'un animal pour qui aucune métaphore ne semblerait plus légitime comme telle. Ceci fait ériger un rejet des métaphores classiques par voie d'altération d'identité.

5. Conclusion : Vers une diaspora *queer*

Quand nous parlons du rapport de soi à l'autre au sens propre, la question qui se pose de manière récurrente est : comment entrer en relation et vivre en symbiose avec l'autre ? Le texte soulève une question différente : comment entrer en relation et vivre en symbiose avec soi en tant qu'autre ? Il ne s'agit pas de cette recherche d'anthropocentrisme occidental qui considère que l'homme et l'animal sont deux choses distinctes, ni d'une histoire *classique* de métamorphose comme celle parue dans les textes anciens chinois des *Chroniques de l'étrange* de Pu Songling, dans lesquels l'animal se transforme en femme, séduit l'homme et l'épouse en fin de conte (ou en début de conte), témoignant souvent de la volonté d'assister à la réussite de l'homme.

Dans un autre livre, *La lenteur des montagnes*, paru après la publication d'*Espèces*, Ying Chen s'exprime sous forme d'une longue lettre adressée à son fils, et partage ses pensées à l'égard de la langue de son origine, et de la philosophie chinoise sur le rapport et la distinction entre le soi et l'autre. Elle parle d'un ancien texte chinois, *Yi Jing*. À son avis, la pensée de Paul Valéry est plus proche de l'esprit de *Yi Jing*. Elle dit, « [l]a mémoire, selon lui, est "d'essence corporelle", liée à la forme, sous condition de la "répétabilité" (Chen, 2014, p. 17) ». Dans un autre passage de ce livre, elle reprend cette formulation sur la vacuité de la vie, de l'identité et du corps :

Le corps, comme l'individu, la collectivité, l'espèce et toute chose vivace dans ce monde, est destiné à perdre sa forme, son intégrité et son éclat, à devenir poussière. C'est la résistance à cette loi qui cause de la douleur et le besoin de normes, de codes et d'identités. Et puis, la langue n'est pas tout. (Chen, 2014, p. 93)

Sans l'évocation de la consistance identitaire entre la narratrice-humaine et la narratrice-animale, nous ne pourrions supposer l'existence de la narratrice-humaine en tant que même personne dans *Espèces*. L'identité de la narratrice surgit uniquement à partir de la consistance de mémoire du personnage. Si l'on considère que la narratrice-humaine est morte ou disparue, le fait que la narratrice-animale mémorise une *autre* vie d'un être humain apparaît douteux et paradoxal.

Cette évocation de la mémoire (personnelle) et son importance au sujet rejoignent la notion d'identité au sens lockéen. Ying Chen souligne toutefois que la mémoire peut se transformer au fur et à mesure lorsque notre vie change et que « [...] nous devons sans cesse traduire, interpréter et réinventer notre vieille mémoire collective, mais nous ne sommes pas plus certains de notre mémoire personnelle et récente » (Chen, 2014, p. 18). Elle dit :

Si chaque pays est une rivière, lorsque nous quittons l'une pour rejoindre l'autre, nous ne sommes plus une simple goutte d'eau, nous sommes transformés en pierres et ne pouvons facilement nous y conformer. On sait très bien que l'intégration de la première et parfois même celle de la seconde génération est douloureuse et, au final, impossible. (...) C'est qu'il est facile de laisser les *autres* être les *autres*, il est déstabilisant et effrayant d'imaginer que l'autre puisse aussi être nous. Le mot *autre* prononcé par « nous » est froid, il exclut. (Chen, 2014, p. 40)

La frontière entre *nous* et *les autres* qui n'est qu'une construction, peut être défaite, dans la même logique de construction de l'identité des textes de Ying Chen. L'identité du sujet se définit et se redéfinit par le récit de soi du sujet de la fiction, par rapport à sa vie vécue auparavant en tant qu'humain, comme épreuve de passage de l'humain à l'animal, de la mort à la nouvelle naissance, du même à l'autre, de l'ici à l'ailleurs, et de l'identique à la répétition de l'identique. En fin de compte, cette identité semble vouloir échapper à toute définition.

La mise en contexte du changement de lieux et du passage entre les lieux est susceptible de constituer une métaphore à la base des origines du sujet romanesque. La fusion entre le réel et les métaphores du réel dans la fiction s'accomplit hors de et au sein du contexte romanesque grâce à ce suspens identitaire qui résulte de la métamorphose. Si la métamorphose procède de la reconstitution identitaire, la diaspora relève de l'exclusion du sujet de son lieu d'origine. Il est poussé vers l'inconnu, l'incertitude, la mobilité et/ou l'indéfinissable : demeurer et partir pour l'ailleurs. L'exil n'évoque pas simplement un ailleurs, mais aussi métaphorise l'*ici*. De même, l'élaboration de la métamorphose et *des* métamorphoses induit une *défamiliarisation* du milieu originel. La défamiliarisation se manifeste par la reconnais-

sance identitaire d'une tierce personne de la part du personnage, ou du personnage pour cette personne.

Comme le motif de la métamorphose coexiste souvent avec celui de l'exil (réel ou métaphorique), la métamorphose contribue à l'énonciation de soi à travers la différenciation du sujet énonciateur de l'autre personnage ou de soi-même. La coexistence de la métamorphose et de l'exil dans un plan narratif constitue des opportunités d'hybridation d'identité et de ses métamorphoses. L'attente ou l'angoisse de devenir *une autre personne* que *soi-même* est problématisée par l'évocation du pronom réflexif dans les discours du personnage. Le sujet de la fiction utilise les circuits du corps pour renouveler la connaissance et la mémoire de l'étranger sans se préoccuper du contexte originel. Le *devenir soi-même* (ou *un autre*) est élaboré par la *quête identitaire*, ou au contraire, la fuite de cette quête, il défamiliarise et mobilise le sujet parlant sans l'obliger à s'exclure de son propre récit de l'identité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bernier, S. (1999). Ying Chen: s'exiler de soi. *Francofonia*, 37, 115-131. <https://www.jstor.org/stable/43016997>
- Berrouët-Oriol, R. (Décembre 1986–janvier 1987). L'effet d'exil. *Vice versa*, 17, 20-21.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic Subjects*. Columbia University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge Classics.
- Butler, J. (2003). *Giving an Account to Oneself*. Fordham University Press.
- Butler, J. (2010). *Frames of War: When is Life Grievable?*. Verso.
- Chartier, D. (2002). Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles. *Voix et Images*, 27 (2), 303-316. <https://doi.org/10.7202/290058ar>
- Chen, Y. (1993). *Les lettres chinoises*. Actes Sud (coll. Babel).
- Chen, Y. (1999a). *Immobile*. Actes Sud.
- Chen, Y. (1999b). *L'ingratitude*. Actes Sud (coll. Babel).
- Chen, Y. (2002). *Le champ dans la mer*. Seuil (coll. Cadre Rouge).
- Chen, Y. (2003). *Querelle d'un squelette avec son double*. Seuil (coll. Cadre Rouge).
- Chen, Y. (2004). *Quatre mille marches: Un rêve chinois*. Seuil.
- Chen, Y. (2006a). *Le mangeur*. Seuil (coll. Cadre Rouge).
- Chen, Y. (2006b). *La mémoire de l'eau*. Actes Sud (coll. Babel).
- Chen, Y. (2009). *Un enfant à ma porte*. Seuil (coll. Cadre Rouge).
- Chen, Y. (2010). *Espèces*. Seuil (coll. Cadre Rouge).
- Chen, Y. (2014). *La lenteur des montagnes*. Boréal.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Les Éditions de Minuit.
- Halsema, A. (2013). The Subject of Critique: Ricœur in Dialogue with Feminist Philosophers. *Études Ricœuriennes*, 4(1), 22-39. <https://doi.org/10.5195/errs.2013.168>

- Hung, S.-T. (2016). *Identité en suspens et Métamorphose dans Garçons de cristal de Bai Xian-Yong, Espèces de Ying Chen et Middlesex de Jeffrey Eugenides* [Thèse doctorale]. Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.
- Landowski, E. (1997). *Présence de l'autre : Essais de socio-sémiotique II*. Presses Universitaires de France, PUF.
- Lock, J. (2002) (Traduction Jean-Michel Vienne). *Essai philosophique sur l'entendement humain : Livres I et II*. Vrin.
- Lorre, C. (2009). Qui dit 'je' dans *Le Mangeur* de Ying Chen? Une lecture entre psychanalyse et pensée chinoise. *Nouvelles Études Francophones*, (24)1, 19-30. <https://www.jstor.org/stable/25702181>
- Parker, G. (2011). À mi-chemin entre deux mondes : Parcours féminins chez Ying Chen. *RELIEF - Revue Électronique De Littérature Française*, 5(2), 75-87. <http://doi.org/10.18352/relief.690>
- Paterson, J. M. (2009). Le sujet en mouvant : postmoderne, migrant, transnational. *Nouvelles Études Francophones*, 24(1), 10-18.
- Pu, S. L. (2016). *Chroniques de l'étrange* (Trad. André Lévy). Éditions Piquier.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.
- Silvester, R. (2007). Le Récit de vie(s) : Immobility and Fluidity in Ying Chen's Works. *Forum for Modern Language Studies*, 43(1), 57-68. <https://doi.org/10.1093/fmls/cql116>
- Simon, S. (1999). *Hybridité culturelle*. L'île de la tortue (coll. Une Encyclopédie vivante).
- Sorin, N. (2003). Le récit de vie en classe de littérature : regards sur l'autre et images de soi. *Tangence*, (71), 93-106. <https://doi.org/10.7202/008553ar>
- Thibeault-Bérubé, A. (2008). *La vision de la Chine et l'expérience personnelle dans l'œuvre de Ying Chen : pour une autopoétique littéraire* [Thèse doctorale]. Université Michel de Montaigne-Bordeaux III.

Du côté de chez la nomade. La femme gitane : mythe, photographie et auto(re)présentation

ESTER ALBA PAGÁN
ANETA VASILEVA IVANOVA
Université de Valence / Espagne
✉ esther.alba@uv.es
✉ aneta.vasileva@uv.es

RÉSUMÉ. L'article montre une longue recherche sur la représentation sociale des gitanes espagnoles. L'un de nos outils d'analyse est la photographie dans le cadre de ses relations avec le régime de la politique visuelle préétablie. Dans ce cas, nous enquêtons sur la manière de construire l'image de l'Altérité faite par des artistes français qui ont visité l'Espagne plus ou moins impliqués dans le paradigme exotique. Plus tard, quelques tendances plastiques plus expérimentales ont essayé d'autres types de regard, non sans difficulté. Le deuxième paramètre que nous avons utilisé était la réponse auto-représentative des femmes gitanes contemporaines. Nous avons développé et mené une série d'entretiens avec des représentantes de diverses organisations gitanes en Espagne (Valence). Il s'agit de femmes engagées dans la révision critique de nombreux déterminants de leur vie. Leurs réponses au sujet des

MOTS-CLÉS:
Histoire de la photographie ;
représentation ;
gitanes espagnoles ;
stéréotypes visuels

Pour citer cet article

Alba-Pagán, E. & Vasileva-Ivanova, A. (2020). Du côté de chez la nomade. La femme gitane : mythe, photographie et auto(re)présentation. *Hybrida*, (1), 129–169. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.1.16871>

deux fondements de la représentation, le langage et l'image, nous ont apporté une aide inestimable et de nombreuses surprises.

RESUMEN. *Por el camino de la nómada. La mujer gitana: mito, fotografía y auto(re)presentación.* El artículo refleja una prolongada investigación en torno a la representación social de las mujeres gitanas. Una de nuestras herramientas de trabajo es la fotografía, dentro de sus relaciones con el régimen de política visual, previamente establecido. En este caso, indagamos en el modo de construir la imagen de la Alteridad, realizada por los artistas franceses, que visitaron España, más o menos implicados en el paradigma exótico. Más tarde, algunas tendencias plásticas más experimentales ensayaron otros tipos de mirada, no sin dificultades. El segundo parámetro que empleamos fue la respuesta auto-representativa de las mujeres gitanas contemporáneas. Elaboramos y llevamos a cabo una serie de entrevistas con representantes de diversas organizaciones gitanas de España (Valencia). Se trata de mujeres inmersas en la tarea de la revisión de muchos condicionantes de su vida. Sus respuestas respecto a los dos pilares de la representación, el lenguaje y la imagen, nos han brindado una inestimable ayuda y muchas sorpresas.

ABSTRACT. *Following the path of the nomad. The gypsy woman: myth, photography and self(re)presentation.* The article reflects a long investigation about the social representation of Spanish Gypsy Women. One of our working tools is photography within its relations with the previously established visual discourse. In this case, we inquire into the way of constructing the image of Otherness, carried out by French artists who visited Spain, more or less involved in the exotic paradigm. Later, some more experimental art trends tried other types of perspectives, not without difficulties. The second parameter we used was the self-representative response of contemporary Spanish Gypsy Women. We developed and carried out a series of interviews with representatives of various Gypsy organizations in Spain (Valencia). These are women immersed in the task of reviewing many determining factors in their lives. Their responses regarding the two pillars of representation, language and image, have provided us with invaluable help and many surprises.

PALABRAS CLAVE:

Historia de la fotografía; representación; gitanas españolas; estereotipos visuales

KEY-WORDS:

History of photography; representation; Spanish gypsies women; visual stereotypes

1. Introduction

L'objectif de cet article est d'étudier et d'analyser les images de la femme gitane, en particulier celles liées à l'identité performative, ceci à travers la gestualité et la représentation d'une émotion, souvent par le prisme de la danse. Notre approche méthodologique est fondée sur l'analyse visuelle, offrant, en même temps, un point de vue décolonial face aux approches traditionnelles de l'histoire de l'art¹. Cela passe par l'analyse de la construction de l'image de la gitane espagnole du point de vue extérieur pour, ensuite, établir un dialogue avec les femmes gitanes d'aujourd'hui. Ces dernières offrent ainsi leur propre analyse d'images élaborées par des artistes étrangers qui sont arrivés en Espagne, souvent, avec l'idée de chercher un stéréotype exotique. Pour l'étude, nous avons sélectionné des photographies liées aux formules du pathos, tel que défini par Aby Warburg (2010, p. 3). Nous nous intéressons particulièrement aux protagonistes représentées dans un mouvement accéléré, celui de la danse ou du geste exagéré. Face au hiératisme du classique et du rationnel, le lien stéréotypé du peuple gitan, et notamment de ses femmes, avec l'irrationnel et le passionnel, a exercé un rôle déterminant dans la construction de sa représentation imposée.

Il est possible de constater une éclosion d'études sur l'image de la femme gitane durant ces dernières années, notamment des thèses de doctorat. Cependant, des recherches prenant compte des nouvelles approches du point de vue du genre et de la décolonisation sont encore à faire (Gil Estevan & Solano Ruiz, 2014, pp. 116-120; López Fernández, 2004, 2002, pp. 341-360; Fernández Cabezas, 2008; López Rodríguez, 2016; Morros Mestres, 2018, pp. 595-619; Gallardo-Saborido, 2017, pp. 32-35; Fernández-Viches, 2007). L'article vise à analyser le sens de ces formules dans le présent, c'est-à-dire, du point de vue actuel de la femme gitane. Nous nous proposons donc de comprendre la complexité de la culture visuelle généralement acceptée par la société majoritaire. Il s'agit, en outre, d'analyser comment les images sont perçues par les femmes gitanes d'aujourd'hui. Ces images peuvent être comprises en tant qu'expressions de leur identité ou, au contraire, comme la matérialisation de stéréotypes. En ce sens, il est dans notre intérêt d'établir l'analyse depuis la perspective de la mémoire sociale des images (Gombrich, 1992, pp. 168-175; Didi-Huberman, 2013, pp. 172-201). Paradoxalement, la construction visuelle de la femme gitane établit un cliché, facilement reconnaissable, qui réutilise, socialement et culturellement, des

¹ Selon la méthodologie située, revendiquée par Donna Haraway, nous nous présentons comme des féministes nomades, marquées par l'identité hybride et la migration (Haraway, 1995; Braidotti, 2004).

cadres rhétoriques, jusqu'à se configurer en agent façonneur de l'opinion commune (Boehm, 2011, pp. 87-106).

En outre, ces dernières années, les historiens de l'art ont commencé à rendre visible le travail des artistes gitans et gitanes, au-delà du domaine de la musique et de leur stéréotype d'artistes bohèmes (Litvak, 2009, pp. 425-450 ; Jiménez Burillo, 2013, pp. 13-17 ; Spinelli, Suárez Saavedra, 2001, pp. 40-47 ; Santino Spinelli, 2007, pp. 46-52). Ce paradis perdu de la culture gitane a eu sa caractéristique la plus remarquable dans la récupération de l'artiste Helios Gómez (Sierra Alonso, 2018, pp. 84-114) ou dans la présence du pavillon gitan à la Biennale de Venise 2007 (Pavilion, 2009, pp. 41-47), qui cherche à faire connaître l'importance de l'identité de la culture gitane: la Romipen (Rodríguez López-Ros, 2009). Cependant, et malgré l'importance de figures internationales comme Lita Cabellut (Sánchez Medina, 2016, pp. 48-55), l'objectif de cet article n'est pas d'examiner le travail réalisé par des artistes gitans. En revanche, il s'agit d'analyser les images construites autour de la figure du gitan qui, appartenant à des artistes qui se situent hors du dit collectif, font partie du canon européen et participent à sa construction stéréotypée. Le but est donc de mettre en lumière les ruptures introduites par l'associationnisme culturel gitan face à une vision imposée par le colonialisme culturel qui a façonné la manière dont les Gitans, et plus particulièrement les femmes gitanes, ont été représentés. En définitive, il s'agit de déterminer si le mythe de la gitane imaginaire (Olivares Marín, 2009) s'est cristallisé, si ce mythe est encore en vigueur de nos jours et de savoir comment il est perçu et interprété par les femmes gitanes elles-mêmes. À l'heure actuelle, la revendication du peuple gitan, et notamment des femmes, passe par le fait d'avoir leur propre voix, d'écrire et de revendiquer leur histoire et de parler par elles-mêmes. C'est pour cela que notre approche méthodologique dépasse les frontières de l'analyse visuelle et se rapproche des personnes, des femmes gitanes qui sont les protagonistes des images construites. Notre objectif ultime est que les femmes elles-mêmes évaluent la permanence du stéréotype au sein de leur culture (García, 2003, pp. 92-104).

Parallèlement à l'avancée de la jeune démocratie espagnole, différents collectifs gitans se sont organisés ces dernières années dans de nombreuses associations nationales et locales (Zoon, 2003, pp. 17-26). Parmi celles-ci, on peut citer les associations de femmes gitanes qui, bien que différentes les unes des autres, ont en commun la lutte contre l'anti-gitanisme, la revendication du rôle de la femme gitane et la revendication culturelle (Montoya Gabarri, 2002, pp. 81-86). En ce sens, Ana Giménez Adelantado (2008, pp. 9-15) a analysé l'évolution du mouvement associatif des Gitans en Espagne depuis les années soixante. À partir des années quatre-vingt-dix (Cortés

& García, 1999, pp. 207-232), il est possible de constater les premiers changements grâce à l'émergence de multiples associations de femmes gitanes dans toute l'Espagne, voire en Europe (Peña García, 2017), y compris de femmes gitanes marginalisées au sein de leur communauté. Il existe actuellement une lutte constante entre les objectifs de ces associations et la situation sociale à laquelle elles sont contraintes de s'adapter pour les atteindre. Ces associations doivent expérimenter un type de métamorphose en accord avec l'importance de leur implication dans les différents domaines de la vie publique. Les femmes gitanes constituent un moteur important de changement en tant que gestionnaires de la vie quotidienne. Elles sont les protagonistes d'une révolution silencieuse qui encourage les transformations au sein de la communauté (Carrillo, 2003, pp. 86-91), une communauté qui est plurielle et complexe (Llopis, 2003, pp. 33-53).

2. L'Altérité en construction

Cet article résume notre expérience de collaboration avec diverses organisations gitanes² espagnoles, avec lesquelles nous avons analysé une série de représentations. Parmi ces dernières ressortent les images correspondant au regard que les artistes français portent sur la femme tzigane, particulièrement celle vivant en Espagne, qui est réduite à un paradigme universel de l'altérité marginalisée. Pour déconstruire l'image que nous offrons à nos interlocutrices, nous allons examiner d'abord le processus de construction mythologique de la gitane espagnole. Pour ce faire, nous aborderons les faits de l'histoire visuelle à partir de quelques idées clés.

Conformément au féminisme postmoderne, nous prenons comme approche fondamentale la relation logique entre la remise en cause de l'identité culturelle unitaire et stable et la compréhension de la féminité en tant que construction sociale. Nous rappelons, qu'au cours des décennies précédentes, Judith Butler (1990) cherchait à faire exploser le modèle épistémologique traditionnel, qui divisait le monde entre sujet de connaissance (blanc, masculin et hétérosexuel) et objets (tout le reste).

La vision philosophique conservatrice du monde (dénoncée par Butler) nous montre un univers binaire, dominé par un sujet essentiel ayant des qualités prédéterminées. Au contraire, la tradition postmoderne récente, allant de la déconstruction

² Dans cette étude, nous utilisons les différentes dénominations des communautés gitanes, tziganes ou roms de manière synonymique, en écho avec le grand spécialiste J.-P. Liégeois (2013 ; 1987), puis avec les membres intégrant ces communautés, tout en respectant la diversité des identités qui les configurent.

de Derrida (1972) à l'identité liquide de Zygmunt Bauman (2004) et le féminisme nomade de Rosi Braidotti (2004), propose d'autres modèles de l'individu et du monde.

Avec leurs divergences, les branches de la pensée critique sus-citées s'accordent à s'interroger sur le sujet monolithique de la connaissance, puis à essayer de rendre visible les marges de leur vision hiérarchique (les groupes exclus, la nature dominée, les faits cachés ou évités de l'histoire dominante). Une autre convergence est l'analyse des moyens par lesquels ce sujet est construit : systèmes verbo-iconique et idéologique.

Pour Judith Butler (1990), la critique suppose une construction procédurale et performative de l'identité de genre, mais aussi de la race, de l'ethnicité ou de la nation: une pratique soutenue par la répétition rituelle des rôles, mais qui laisse des traces, c'est-à-dire, des silences, des contradictions et des ruptures. C'est précisément dans les ruptures de chaque pratique de signification (c'est-à-dire, de chaque représentation) où les nouveaux philosophes de l'identité ont vu des indications sur le caractère véritable de ce que nous appelons culture : un carrefour de rencontres, un mélange de mémoires d'itinéraires et de mythologies empruntées... Si l'on cherche une métaphore visuelle pour exprimer ces idées, la réalité de l'identité ressemblerait certainement à une exposition photographique multiple et dansante.

Une brève révision de la production littéraire et visuelle prouve que le voyageur cultivé français a été le principal producteur d'une grande « création » mythologique : celle de la gitane. Cette dernière s'avère être une habitante d'un pays étranger mais voisin – c'est-à-dire d'un territoire à la fois accessible et inconnaissable –³. Il s'agit d'un processus qui a commencé au Siècle des Lumières et qui s'est épanoui grâce à la pensée romantique – aboutissant à l'image de Carmen – et qui a été revu par l'avant-garde européenne⁴ (Charnon-Deutsch, Lou, 2004 ; Gallego Morell, Antonio, 1995). Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la construction de la nomade subit la forte influence des théories racistes et se nourrit d'un autre mythe fondateur de l'identité occidentale: l'orientalisme, un mythe mêlant répulsion et attraction érotique. Au cours du XVIII^e siècle, les intellectuels voyageurs ont trouvé la figure qui symbolisait le mélange racial prétendu. Le « sang mauresque » et, paradoxalement, les fantaisies au

³ Parmi plusieurs sources, on peut citer Jean-François Bourgoing, 1789; Jean-François Peyron, 1782; Jean-Marie-Jérôme Fleuriot, 1784; François-Jacque-Joubert du Passa, 1832; Hector France, 1888, etc. (Charnon-Deutsch, 2004).

⁴ La réinterprétation du stéréotype de la gitane par l'avant-garde historique du début du XX^e siècle est un fait très connu; rappellerons seulement, les noms de Matisse ou Modigliani. Avec des nuances spécifiques, le « gitanisme » germe aussi dans la poésie et la peinture espagnoles des premières trois décennies du XX^e siècle.

sujet des coutumes des Indiens et des Africains des colonies ont été fusionnés dans un fantasme sexuel : la danse espagnole (Charnon-Deutsch, 2004, pp. 47-53). Mais la formule « désir plus rythme est égal à gitane », privilégiée par la poésie romantique, a commencé à mûrir à l'époque de Victor Hugo, créateur de la figure d'Esmeralda. En rappelant la présentation de la protagoniste de *Notre-Dame de Paris*, notons le détail fétichiste du pied, qui deviendra paradigmatique⁵.

Un autre événement clé sera la description du voyage en Espagne. L'œuvre du tandem Charles Davillier et Gustave Doré, *L'Espagne, illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré* (1874) met en fonctionnement tout le mécanisme de la pensée orientaliste génériquement marquée. Elle inclut les références à l'autorité cultivée qui restreint l'expérience, la conversion de l'Autre en figure de spectacle ou le recours à la fantaisie sexuelle interdite. Les illustrations de Doré parviennent ainsi à créer un mélange, attrayant pour les lecteurs, entre les prototypes espagnols populaires, les types universels romantiques et les gitans, tous fondus dans la musique.

Les cas individuels, donc de personnes réelles, ont été fusionnés (et mystifiés) pour produire des étiquettes, des traits significatifs et mémorables. Par exemple, peu importait si une image andalouse montrait des passeurs, des paysans pittoresques, des mendiants de peau foncée, des dames enveloppées dans leurs *mantillas* ou des familles itinérantes sordides. L'important était que toutes ces images s'inséraient dans le cadre sublime du paysage romantique, ceci grâce à une gesticulation allégorique qui faisait souvent allusion à la rêverie musicale (on observe cette relation dans un nombre très vaste de gravures de Doré dans le livre cité, Davillier, Charles, 1874). Cependant, l'ambition, scientifique et classificatrice, de chaque carnet de voyage de l'époque s'est heurtée à la nécessité de généraliser les types, de rendre les sujets universellement valables. Il a fallu l'extrême capacité de Doré pour harmoniser les fausses notes et rendre le rêve plausible.

Cette lutte visuelle met en évidence, pour nous, un processus, celui de la recherche d'une figure sans histoire propre qui peut alors contenir toutes les projections contradictoires et devient, ainsi, une figure prétendument historique. C'est cette qualité de la femme gitane qui l'a transformée en une figure marginale exemplaire, son assimilation à la danse espagnole ayant apparu plus tard et uniquement par effet d'analogie. Étant donné que la danse et la femme foncée étaient les deux figures les plus exotiques

⁵ Son petit pied aussi était andalou car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait [...] mince, frêle et vive comme une guêpe, [...] ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature. (Hugo, 2001 [1831]).



Figure 1. Alfred Dehodencq, *Une danse de Gitans dans les jardins de l'Alcazar, devant le pavillon de Charles V*, 1851.

de l'imaginaire espagnol, la logique de la pensée dominante exigeait leur fusion. Pour donner une vraisemblance à cette analogie inventée, les artistes persistaient dans la représentation des gitanes avec leurs attributs relatifs à la danse ou à la musique : instruments de musique, costume de fête ou pieds nus. Autrement, sans ces détails, l'image n'était pas identifiée comme étant celle d'une gitane. Nous pouvons trouver cette affirmation dans une série d'exemples. Pour le montrer, nous avons sélectionné quelques œuvres françaises, les unes plaçant la nomade en Andalousie, les autres ne précisant pas de localisation concrète. Dans la lignée des premières, donc celles situées en Andalousie, nous citerons la peinture *Une danse de Gitans dans les Jardins de l'Alcazar, devant le pavillon de Charles V*, d'Alfred Dehodencq, 1851 (figure 1); et *Zambra des gitans* (Rougeron, J.J, 1883), tout en avertissant que la liste réelle est beaucoup plus large. Dans le second cas, la liste s'étend et englobe, non seulement des œuvres de l'exotisme supposé réaliste (William-Adolphe Bouguereau, *La Bohémienne*, 1890, figure 2), mais également des œuvres de l'avant-garde, parmi lesquelles *La bohémienne endormie*, d'Henri Rousseau, 1897. La figure nucléaire archétypale, « la gitane espagnole » peinte par des Européens avides de drames érotiques, est plongée dans un mouvement vertigineux. De leur côté, les « Romi » ou roms (résidentes d'autres pays) ne suggèrent pas ce mouvement qu'avec l'instrument et, très souvent, avec le pied nu sanctifié par Hugo et Doré (figure 3).



Figure 2. William-Adolphe Bouguereau, *La Bohémienne*, 1890.



Figure 3. G. Doré. *Gitane dansant le Vito sevillano in Espagne*, 1862.

Nous voyons comment ces dernières (les tziganes, les bohémiennes, etc.) empruntent les attributs musicaux du modèle, à savoir la *gitana* espagnole, sans que l'élément le plus exotique, la danse elle-même, ne soit représenté.

Il faut seulement ajouter que l'avant-garde de la fin-de-siècle, et surtout du XX^e siècle, a développé cette figure en la remplissant de doute, de rébellion et de déchirure existentialiste, et en suggérant quelquefois sa performativité. Les gitanes peintes au XX^e siècle sont parfois montrées comme si elles jouaient un rôle, sans que pour autant ne cessent d'être identifiées à une sexualité maudite ou d'être socialement condamnées.

Les portraits de femmes gitanes, qui émergent au cours de cette période, tentent d'exprimer l'ambiguïté du cliché par typologies potentiellement connexes, telles le modèle de nudité et la mère marginale⁶. Mais l'art qui développera le mieux ce sujet sera la photographie, moyen par excellence d'enregistrement et de classification des types exotiques et criminels.

⁶ Quelques exemples des domaines culturels français et espagnol sont : Henri Matisse, *La gitane*, 1905-1906 ; Amadeo Modigliani, *Gitane avec enfant*, 1919 ; H. Anglada-Camarasa, *Andares gitanos*, 1902 ; I. Zuloaga, *La gitana del loro*, 1906 ; Julio Romero de Torres, *Cante jondo*, 1929, etc.

3. Le témoin, le geste, le regard

Avec les coups de pinceau précédents sur la construction du stéréotype, dans cette section nous nous sommes intéressés à analyser la permanence du code visuel dans les images de la culture contemporaine, notamment à travers la photographie. D'autre part, il s'agit de vérifier comment les formules du pathos, comprises comme des formules visuelles d'expression d'émotions pathétiques à partir de ressources gestuelles, se répètent et se réutilisent au fil des années.

Avant d'analyser les images photographiques, il convient de rappeler les caractéristiques d'une forme de représentation (pratique de création de significations) connue sous le nom de stéréotype. Pour schématiser le mécanisme complexe de cette pratique sociale, nous avons développé un graphique (figure 4). Ce schéma est fondé, entre autres, sur la synthèse des théories de Barthes (1957), Foucault (1971, 1983) et Bhabha (1983), mais surtout sur la réinterprétation synthétique réalisée par Stuart Hall (1997).

La réduction, comme le montre le schéma, fait référence à la représentation des personnes réelles à l'aide de quelques caractéristiques simples. Hall souligne la différence entre cet axe du mécanisme de production de stéréotypes, habituel dans la construction des différences raciales ou culturelles, et la création d'images types, inséparables de nombreuses pratiques créatives :

Les stéréotypes capturent quelques caractéristiques « simples, vivantes, mémorables, faciles à saisir et largement reconnaissables » sur une personne, ils réduisent tout ce qui concerne ces traits, ils les exagèrent et les simplifient, et les fixent sans (possibilité de) changement ni (de) développement, éternellement [...] les stéréotypes réduisent, essentialisent, normalisent et fixent la « différence ». (Hall, 1997, p. 258)⁷

La répétition ritualisée de cette image – verbale, visuelle ou construite d'une autre manière – crée dans un espace culturel une classification stable qui peut être convertie en une exposition où chaque type humain est exhibé avec son attribut le plus reconnaissable. Dans le cas des éléments les plus éloignés du centre du pouvoir d'une société, le spectacle symbolique peut être transformé en réalité, tel le cas des peep-shows, des exhibitions ethnologiques ou zoologiques d'humains ou, encore, des démonstrations médicales publiques du XIX^e siècle. En conséquence, les êtres hu-

⁷ Stereotypes get hold of the few 'simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized' characteristics about a person, reduce everything about the person to those traits, exaggerate and simplify them, and fix them without change or development to eternity [...] stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes 'difference'.



Figure 4. Le stéréotype en tant que pratique de représentation. (Font: les auteurs)

mais sont réduits au niveau d'objets devant le regard d'un public qui les possède et les réinvente. En ce sens, les caractéristiques réductrices sont souvent représentées comme éternelles et dues au destin, à la nature ou aux particularités physiques des personnes marginalisées. Ainsi, leurs corps sont transformés en objet d'un intérêt morbide ou en moyen du contrôle exercé sur eux. Aucun développement historique ne peut être reflété dans la description de ces corps condamnés (Hall, 1997, pp. 225-233 ; Barthes 1957, pp. 216-252).

Le système de représentation dominant qui classe les traits essentiels les classe en oppositions binaires, radicalement opposées. Un fait très important dans la représentation de la personne exclue, c'est qu'on attend presque toujours d'elle la manifestation simultanée de caractéristiques opposées. Ainsi, la gitane sera en même temps « sale » et « ornée de couleurs chatoyantes », « séduisante » et « repoussante », etc. Il convient de souligner que l'abjection que la pensée dominante attribue aux groupes marginalisés fonctionne comme une sorte d'amulette, qui préserve les membres respectables de la société de l'attrait que le fantôme dénigré exerce sur eux (Hall, 1997, pp. 232-240; Douglas, 1966).

C'est une pratique fondée sur la division, sur le maintien de l'ordre social par l'exclusion et sur la création de frontières symboliques, qui finit par matérialiser chez ses victimes les traits qu'elle a inventé. Hall rappelle (1997, p. 259) que l'un des pionniers dans la dénonciation de la performativité des étiquettes dénigrantes fut Edward Said. Dans *Orientalisme* (2003), E. Said montre comment l'image de l'Orient redou-

table, repoussant et exotique marque la réalité de ses vrais habitants. En ce sens, les études de genre, à commencer par ceux de J. Butler (1990), montrent également, et ce par le biais d'un nombre croissant d'exemples, comment les discours sur la féminité déterminent à leur tour la vie des femmes.

Finalement, le stéréotype est nourri par un discours du pouvoir hégémonique situé à tous les niveaux et agissant au travers de divers milieux sociaux. Il projette des fantaisies sexuelles contradictoires ou irréalisables et il abuse des méthodes fétichistes (Gilman, 1985 : 16-91; Bhabha, 1983), comme la représentation fragmentée à travers une partie du corps, pleine de symbolisme et de désir. C'est ainsi que la figure de l'altérité féminine apparaît dans les médias visuels : racialisée, enfantine, emprisonnée dans un cercle vicieux d'ambivalences irréconciliables et transformée en fétiche pour le regard possessif. Les modes et la représentation que nous analysons ci-dessous, suivant la méthodologie auparavant décrite, – iconographie répétitive, fragmentation du corps, relations avec un environnement plein de significations et élaboration formelle implicite, œuvre dont les restes sont normalement soigneusement effacés – tout cela, de manière consciente ou non, est mis au service de la représentation stéréotypée de l'Autre. Il est toutefois possible de considérer dans quelle mesure l'intention personnelle ou la situation socioculturelle du producteur des représentations favorisent l'apparition de fissures dans la construction visuelle, ainsi que la manière dont elle interagit avec ses spectateurs. Il n'est pas difficile de rencontrer plusieurs de ces traits (ou leur possible subversion) dans les images photographiques qui suivent. Nous parlons de subversion, car les regards artistiques sont trop divergents. De ce fait, nous proposons une analyse en deux phases. Notre objectif ultime est d'assister au dialogue entre les femmes réelles, qui ne sont pas considérées en tant que possibles destinataires des images photographiques, et les photographes aux visions différentes, plus proches du stéréotype ou de l'altérité culturelle.

Dans ces images, il y a une certaine lisibilité sémiotique entre les gestes qui apparaissent, de façon occasionnelle ou spontanée, dans les photographies. Il y a une imbrication entre charge émotive représentée (la fête, la danse, la représentation sociale, etc.) et la formule iconographique qui se glisse avec chaque réutilisation du geste (Cabello, 2017, pp. 151-154 ; Didi-Huberman, 2013, p. 181). D'un point de vue théorique, cette particularité a été également remarquée par Jan Bialostocki dans son concept de thème de cadrage. Avec cette notion, l'auteur montre que la réutilisation d'une formule de composition implique que des éléments de la signification originale soient transposés, par une sorte de loi de la gravité iconographique, vers la nouvelle image (Bialostocki, 1973, pp. 111-124). En ce sens, tel que remarqué par Vives Fer-

rándiz (2019, p. 155), l'importance du geste contenu dans les images renforce la charge émotive et transfère les significations à travers des formules transconographiques qui traversent le temps dans un devenir qui ne peut pas se baser sur des continuités logiques ou des modèles d'influence soumis aux références d'une culture artistique historiquement transmise.

Jean Laurent Minier a laissé en Espagne un grand nombre d'images de travaux publics, de vues de villes et de types régionaux. En 1878, la Société anthropologique espagnole lui confia la tâche de photographier des groupes et des couples bien caractérisés par leurs vêtements. La commande exigeait un moyen d'uniformisation et d'abstraction, comme le fond clair. La collection a été présentée à l'Exposition Universelle de Paris (Huget Chanza, 2003). Avant de continuer, il conviendrait de faire un parcours détaillé de la carrière de ce photographe. Établi à Madrid bien avant son travail pour la Société d'anthropologie, Laurent, en quête de fortune, avait investi son ingéniosité dans un autre type de société, à savoir une fabrique de boîtes en carton. Ce n'est qu'à partir de 1855 qu'il se consacre à la photographie, tout en s'installant sur une terrasse historique de Madrid, qui avait abrité l'atelier du pionnier de la photographie exotique, Clifford (Huget Chanza, 2003, p. 14). Quelques années plus tard, les procédures de Laurent, déjà célèbres, sont décrites par un journal valencien :

Cet artiste accrédité, qui vient de rentrer d'un voyage par les différentes capitales d'Europe [...], a présenté différents nouveaux dispositifs, parmi lesquels un de remarquable, par les effets magnifiques que son application produit dans les portraits, un grand panorama [...]. La personne représentée se trouve, selon sa volonté [...] dans les avenues d'une forêt feuillue [...] transportée sur la côte rocheuse d'une mer agitée [...] ou sous les arcades d'un cloître sévère [...]. (*La Opinión*, 1862, in Huget Chanza, 2003, p. 15)⁸

Cette description de l'environnement ex-machine exotique, chargée de développer pour les familles bourgeoises un complément identifiable de déménagements, mais également une affinité encore plus profonde dans les objectifs et procédures utilisés pour l'atteindre, suggère d'analyser les méthodes du locataire, devant Laurent, de la terrasse de La Carrera de San Jerónimo. Cette même année 1862, lorsque l'héritier de l'atelier méritait les applaudissements du journal, l'homme qui signa sous le nom de C. Clif-

⁸ Este acreditado artista, que ha regresado recientemente de viajar por las principales capitales de Europa [...] ha traído diferentes nuevos aparatos, sobresaliendo entre ellos, por los magníficos efectos que su aplicación produce en los retratos, un grandioso panorama [...] La persona que se retrate, puede encontrarse según su voluntad [...] en las avenidas de un bosque frondoso [...] transportado a la orilla peñascosa de movidos mares [...] o bajo las arcadas de un severo claustro.



Figure 5. Charles Clifford, *La Alhambra. Gitans dansant*. Album *Souvenirs photographiques de la visite de Sa Majesté dans les provinces d'Andalousie et de Murcie en septembre et octobre 1862*.



Figure 6. J. Laurent y Minier. *Groupe de bohémiens ou gitans. Grenade, 1878*.

ford Phot. of H.M., ou Charles Clifford, photographe de Sa Majesté, immortalisait le voyage royal⁹ dans un album intitulé *Souvenirs photographiques de la visite de SS.MM. et AA.RR. dans les provinces d'Andalousie et de Murcie en septembre et octobre 1862*. Sur plusieurs photographies, le paysage exotique apparaît comme « épicié » avec le thème des gitans : parfois uniquement à travers le titre, comme dans *Caves tsiganes de Sacromonte* où le nom donne déjà suffisamment de valeur au paysage, protagoniste naturel de l'album. Dans deux autres cas, le monument devait être complété par des artistes gitans en personne. Nous avons un témoignage – à propos de la prise de la photo intitulée *L'Alhambra. Gitans dansant* (figure 5) – de la plume de H. C. Andersen, de retour à l'époque pour un pays de conte de fées :

La cour des Lions et la Salle des deux sœurs furent, sur ordre de Sa Majesté la reine, photographiées par un célèbre photographe anglais; l'homme était en plein essor, et personne n'a été autorisé à entrer, de sorte qu'il ne soit pas dérangé. À travers les arches, nous reconnaissons toute la tribu de gitans que j'ai vue avant de monter là-bas; ils avaient été envoyés appeler pour animer les portraits avec des personnes vivantes ... En un coup d'œil, la photo fut prise; impossible de décrire [...]. (Andersen, 2005, p. 169)

⁹ C'est le voyage de la reine Isabelle II d'Espagne et de son épouse Francisco de Asís de Borbón, dont la documentation visuelle nous aide à comprendre l'implantation de la photographie monumentale exotique.



Museo del Prado

Figure 7. J. Laurent y Minier (peinture J. J. Rougeron). *Gitane au tambourin*, 1872.

La similitude entre la procédure des deux photographes étrangers est évidente : changer le fond pour que le client soit à l'aise avec le paysage pittoresque (et artificiel) qui ennoblit sa silhouette; commander un groupe d'artistes représentant une minorité ethnique, alors que le paysage réel donne de la valeur à l'expérience de la clientèle. Les deux font toujours partie de la même procédure de construction d'identités inexistantes à travers la mise en scène.

Cependant, dans le cas du *Groupe de bohémiens ou gitanos* suivant (figure 6), Laurent élimine les joies visuelles des paysages ou des étoffes dessinées, en se concentrant sur les détails de la combinaison (on ne pouvait douter qu'il s'était assuré d'avoir un nombre suffisant de chapeaux et de paniers, comme auparavant, il avait fourni assez de

variétés de paysages panoramiques pour son atelier). Le fond blanc, neutre mais significatif, rappelant également les murs blanchis à la chaux de Grenade, correspond à la prétention scientifique de la photographie anthropologique, c'est-à-dire aux intérêts du client qui a commandé l'image. L'ordre dans le groupe qui pose, le rôle central des attributs caractéristiques de l'ethnie, tout semble indiquer la volonté positiviste tardive de classer le monde pour en bénéficier – ici, faute d'un autre avantage – de son détail romantique anachronique. Après tout, peu de temps s'était écoulé depuis la première moitié du siècle. À cette époque, d'abord en France puis en Espagne, les classifications traditionnelles des types français/espagnols, etc. «peints par eux-mêmes», s'étaient multipliées (Balzac, Honoré et al. *Les Français peints par eux-mêmes*. Encyclopédie morale du XIX^e siècle. Paris, Léon Curmer, 1840 -1842; Ferrer del Río, A. et al. *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Ignacio Boix, 1843-1844). Dans ce dernier livre, la gitane partage le sort des autres figures pittoresques : l'épilogue annonce la disparition de nombreux types traditionnels (1843-1844 : 380-2). À mesure que les gravures cédaient la place aux photographies, les gitanes se transformaient dans un des derniers types romantiques. Pour cette raison, il fut nécessaire de souligner à tout prix leur caractère intemporel et le costume typique qui effaçait les traces du temps.

On le voit dans une autre photographie de Laurent, une copie du tableau de J. Rougeron chargé de tous les sujets typiques concernant les gitans (figure 7). À première vue, il pourrait nous sembler que le fait que les gitans qui posent devant

leurs paniers semblent être calquées de la peinture n'a guère besoin d'être commenté, mais cela est faux. La photographie fait partie d'une collection d'œuvres d'art espagnoles et portugaises commandées pour diverses foires, principalement l'exposition nationale de 1871. La peinture de Rougeron *Une Bohémienne* partage avec la photographie anthropologique de 1878, non seulement la manière de se coiffer, mais aussi le type de jupe, le châle ou la pose susmentionnée, celle-ci évidemment négociée avec l'artiste pour mieux souligner la bague de sa main. Un autre élément commun est le mur blanchi à la chaux, ce détail si important pour donner une saveur objective à l'image scientifique, mais qui provient d'une peinture et non d'une enclave existante.

Si les images citées marquent une limite chronologique (dès les dernières décennies du XIX^e siècle la photographie est incorporée dans la représentation aliénante des femmes gitanes), nous voudrions donc terminer d'encadrer notre essai avec une autre image qui se situe à l'opposé (figure 8). Ce n'est pas un cadre chronologique, puisque l'analyse dépassera cette limite, mais une référence du point de vue humain. Dans le cas de cette image, plutôt que de parler de photographie humaniste, qui, comme nous le savons, avait également ses règles artistiques pour la construction de significations, nous nous intéressons à son protagoniste. Il s'agit de Matéo Maximoff, premier écrivain reconnu de l'ethnie Rom. La complexe œuvre de Maximoff présente un mélange entre réalité et fiction, qui permet de l'interpréter dans un sens évidemment postmoderne : l'être humain, menacé et survivant, invente des histoires pour survivre, en se réinventant (Hübschmannová, 2002). L'image est presque une réflexion sur la manière dont Maximoff et ses amis représentent leurs vraies histoires devant la caméra. Il est également significatif que cette représentation de soi concerne les zones dans lesquelles se déroule la production photographique la plus importante à propos des gens roms. Conformément à notre thème, nous avons choisi des représentations de la danse et des portraits de femmes gitanes (deux sujets qui, significativement, se confondent très souvent en un seul).

La couverture de *Miroir du monde* de 1934, reportage photographique sur les gitanes de Grenade, est presque identique à des centaines de cartes postales touristiques,



Atelier Robert Doisneau

Figure 8. Robert Doisneau. *Matéo Maximoff chez les gitans de Montreuil*, 1950.



Figure 9. Grun. *Miroir du monde* (couverture), 1934.

d'ouvrages ethnographiques ou de photographes (figure 9). Le fond blanc, celui des photographies anthropologiques et de police, cède devant un paysage qui sert d'attribut iconographique, le cliché des grottes de Sacromonte, ou le balcon de la maison blanchie à la chaux. Le texte est de Daniel Isnar, les photographies portent, au lieu de signature, l'abréviation Grun. Chaque geste du reportage, chaque détail de l'habillement et chaque sourire (en plus de l'emplacement de la caméra, située comme si elle se trouvait devant une estrade de flamenco), a été essayé sur d'innombrables images. Les gitanes se sont professionnalisées en tant que gitanes : avant même l'existence de la photographie, à Sacromonte, il y avait des gens qui attendaient des artistes avec des références et un déguisement préparés (Rusignol in Gallego Morell, A. 1995 [1897], pp. 213-220). Le texte nous place dans un paradigme représentatif facile à dater :

Toute une littérature a fait de la gitane un être à la fois légendaire et romantique : l'amoureuse ardente et perverse, la fille cynique et mystérieuse conforme aux traditions. Ou, si elle a cessé d'être cela, elle reste alors la mégère redoutable, ogresse et tortionnaire, la voleuse que l'on insulte et que l'on craint. Il y a du vrai dans ces exagérations même. Le peuple gitan est assez mal connu et méconnu. Il n'a cure, d'ailleurs, de se disculper ou de se réhabiliter. Il vit, et cela seul importe. (Isnar, 1932, p. 523)

La stratégie consiste à répertorier tous les sujets, en plaçant le lecteur au-dessus d'eux, tout en argumentant une objectivité documentaire qui excuse le voyeurisme et le plaisir exotique. C'est exactement la stratégie professionnelle des photojournalistes de l'époque des années trente. À l'ère de l'essor (et des profits) sans précédents de la presse de masse illustrée, la prétendue transparence est un mécanisme d'affirmation pour les professionnels du photojournalisme (Gervais & Morell, 2017, pp. 88-110). Le nom du magazine *Miroir du monde* n'est pas accidentel. L'accent mis sur l'immédiateté supposée et l'impartialité de l'œil derrière l'appareil photographique cache l'énorme travail créateur que le photojournalisme de l'époque a mis à disposition de ses idées. Celui-ci établit une série de procédures allant de la plongée jusqu'à la vue au ras du sol, qui aident à construire



Jacques Léonard. Archivo Familia Jacques Léonard

Figure 10. Jacques Léonard. *Indalencio Amaya y la Anika. Verbena de San Juan en la bodega Casa Rosita. Avenida Paralelo. Barcelona, ca. 1960.*



Atelier Jean Dieuzaide

Figure 11. Jean Dieuzaide. *Gitana à Sacromonte (Grenade), 1951.*

une conscience politique du regard (Joschke, 2017, pp. 113-128). Les images des femmes gitanes du magazine camouflent cette opération à travers certains clichés comme « elle vit et cela seul importe » (Isnar, 1932, p. 523), en occultant ainsi les pratiques de communication visuelle à la mode. La couverture de *Miroir du monde* a été précisément la première image que nous interrogeâmes à travers les yeux de nos interlocutrices, les femmes des associations gitanes. Elle fut suivie par des photos de Jaques Léonard, (figure 10) Jean Dieuzaide (figure 11) et Pierre Liégeois (figure 12).

Continuons avec le parcours de la représentation photographique du type « danseuse gitane ». Un quart de siècle plus tard, Lucien Clergue est un photographe en train de construire sa base avant-gardiste : le corps féminin, esthétisé jusqu'à devenir une force essentielle de la nature (Baroche, 1984). Il avait déjà rencontré Picasso, Éluard et Cocteau. En effet, l'année suivante, après la réalisation de *Danseuse gitane* (figure 13), sa collaboration avec Cocteau dans le film *Le Testament d'Orphée* aura beaucoup à voir avec le thème du gitan (Baroche, 1984). C'est le saut vers la gloire du jeune photographe de femmes-mousses, femmes-roches, femmes-tornades de lumière, ou plus exactement, de fragments de celles-ci : poitrines et hanches nues qui naissent des eaux, à la manière des restes mutilés des statues des déesses telluriques.

Ce chemin, celui de l'essence érotique (sujet sur lequel il continuera à revenir) de l'avant-garde triomphante, passe par Saintes-Maries-de-la-Mer, lieu de pèlerinage de gitans de toute l'Europe. Sans une autre géolocalisation que ce carrefour de routes nomades, la photo participe à cette fascination qui pousse les artistes des avant-gardes du XX^e siècle



Jean-Pierre Liégeois

Figure 12. Jean-Pierre Liégeois. *Portrait d'une femme*, 1972-2012.



Atelier Lucien Clergue

Figure 13. Lucien Clergue. *Danseuse gitane*, 1958.

à s'identifier aux gitans, symboles de liberté et de provocation. Les bons artistes se « gitanisent » et essaient de faire de même avec le langage formel (Baroche, 1984, pp. 9-14).

Mais, avec plus ou moins d'innocence, les avant-gardes incorporent les symboles érotiques reliant le féminin à l'essentialisme (la nature), les mêmes symboles que ceux qui ont utilisé le modernisme, le symbolisme et, avant, l'exotisme du XIX^e siècle. On pourra se demander, donc, quelle partie du stéréotype change comme conséquence de la déchirure ? Si nous analysons la photographie de Clergue, il semble que ce ne soit pas la fragmentation fétichiste.

Le cas de Jacques Léonard est différent. Ce photographe demi-gitan, s'est installé à Barcelone où il a épousé une gitane et a passé sa vie parmi son peuple (Ulled, 2012). Ses images, que nous pourrions qualifier d'auto-représentatives, refusent de séparer la beauté, le burlesque et l'absurdité, comme on peut le voir sur la photo analysée. Parmi les autres mystères de son art, l'un semble particulièrement troublant : celui du temps. Plus le geste du photographié est superflu et apparemment non-réussi, plus le moment semble perpétuel. Une partie de l'hétérodoxie de ces images (à cause de laquelle la critique condamna l'auteur à l'oubli) est liée à l'objectif particulier de photographier la communauté en fonction de ses nécessités, ce qui explique que tous les voisins aient leurs portraits chez eux (Léonard, 2011). Dans ces images, tendres, grotesques, monumentales grâce à l'émotion, et jamais à cause de stéréotypes, les *bailaoras* peuvent jouer le rôle de *bailaora* pour le public qu'elles ont choisi elles-mêmes, obéissant uniquement à leurs propres règles (figure 10).

Nous voulons également revisiter l'autre grand sujet de la photographie de Gitans, le portrait féminin, ceci par le biais d'exemples qui montrent une ligne chronologique allant de la photographie subjective à une postmodernité revisitée. La sélection d'images commence avec Jean Dieuzaide et son premier travail photographique à l'étranger qui se caractérise par la continuelle présence de types espagnols. L'artiste est conscient du danger de l'idéalisation :

L'exotisme ne m'intéresse pas et c'est pourquoi je me suis interdit le type « soleil et castagnettes », préférant de loin l'intemporalité d'une Espagne retenant pour elle les marques d'une essence, substance même de la vie quotidienne en ce pays. (Dieuzaide in Martínez Canet, 2017, p. 228)

Le photographe fait cette déclaration quelques dizaines d'années plus tard. Mais, en 1951, date de sa grande aventure espagnole, le franquisme ne s'était pas encore débarrassé de sa longue autarcie, l'avènement du *desarrollismo* n'arrivant, d'ailleurs, qu'à la fin de la décennie. Ses photographies véhiculent un regard humaniste à l'égard d'un pays marginalisé et isolé, écrasé sous la dictature, ceci à travers l'étude de religieuses hargneuses, d'enfants affamés : de fantômes ressuscités de l'Espagne noire des écrivains de la Génération de 98... Si on ne veut pas nommer cela « exotisme », ce serait un humanisme tellement exacerbé que, faute de connaître les mots du photographe, il toucherait l'incompréhensible. Il parle de ses origines rurales (et espagnoles), de ses affinités avec l'esprit du Sud, de son authenticité (Dieuzaide in Martínez Canet, 2017). En bref, il exprime la redécouverte de la vérité sur soi à travers le regard des autres. Les artistes du XIX^e siècle (les idéologues de l'exotisme) faisaient exactement les mêmes déclarations lorsqu'ils évoquaient et se dirigeaient vers l'Orient (Said, 2003). Retournons à la *Gitana à Sacromonte* de Dieuzaide (figure 11), majestueuse, maternelle, au sein nu. Quand on commentait l'image avec nos interlocutrices gitanes, une jeune fille a fait la meilleure analyse que nous n'avions jamais écoutée : « Il a même laissé la jambe nue de l'enfant, pour mieux montrer la chair ». Mais, revenons à la confusion existant parmi les artistes, entre « ce qui est espagnol » et « ce qui est gitan ». Dans son sens le plus impérialiste, donc, le terme « gitane » voulait-il dire « pauvre » ?

En cherchant des modes de montrer la pauvreté des Autres sans l'idéaliser, nous allons examiner des artistes qui ont transformé leur travail en négation et en opposition aux clichés exotiques. Un exemple est Mathieu Pernot, artiste engagé et post-moderne (figure 14). Les photographies de ses amis gitans ont également beaucoup à voir avec le défi du temps passé. C'est le cas de son exposition sur la famille Gorgan qu'il a photographiée trente ans après leur première rencontre (Pernot, 2016). Pour le



Figure 14. Mathieu Pernot. *Tsiganes*, 1995-1997.

reste, la force avec laquelle il s'attaque aux normes esthétiques va bien au-delà de sa recette anti-exotisme de «frontalité, neutralité et distance» (Pernot, 2016).

Sans aucun doute, le travail de ce photographe, dont la date de naissance (1970) fait de lui notre contemporain le plus direct, renvoie à des éléments que nous connaissons déjà. L'esthétique qui nie, non seulement l'idéalisation, mais aussi la composition comme mise en scène, le vernis ou le politiquement correct (comme chez Léonard) en sont quelques exemples. On a décrit l'œuvre de Pernot comme «politique», en soulignant aussi que : «le résultat photographique est distancié, quasiment déconstruit, afin que chacun puisse imaginer, en fonction de son expérience, ce que l'on ne

voit pas» (Guerrin, 2005). En ce sens, nous pourrions peut-être nous questionner sur l'existence réelle de l'objectivité, cette dernière comprise, non dans le sens des années trente, mais en tant que pratique critique et personnelle.

L'autre photographe qui s'intéresse au thème du temps est Jean-Pierre Liégeois. Après une vie de travail aux côtés des Tsiganes de différentes parties d'Europe, ce sociologue (il ne parle pas de photographie professionnelle) revendique sans cesse le trésor du temps et de la mémoire en tant que véritable patrimoine personnel (Liégeois, 1987). Mais ne dire que cela est presque aussi insuffisant que présenter Jean-Pierre Liégeois simplement comme sociologue. Fondateur du Centre de recherches tsiganes en 1979, il travaille actuellement auprès du Conseil de l'Europe et de la Commission européenne en tant que spécialiste dans les questions sur les Roms et il est également l'un des grands spécialistes des questions liées à la représentation sociale des Tsiganes (Istituto de Cultura Gitana, 2020, pp. 8-10). En effet, ses projets photographiques particuliers au sein de la communauté tsigane constituent une action engagée, en plus d'une expérience commune. Photographier une femme qui montre à la caméra la photographie de la fille qu'elle fut c'est un moyen, non seulement de réfléchir, mais aussi de poser des questions (figure 12). Ceci est aussi une manière de rendre visible un problème que J.-P. Liégeois souligne dans ses œuvres : l'imaginaire sur le Tsigane le

soustrait de sa réalité et ne parle que de la réalité des créateurs de stéréotypes. C'est ainsi que le « Tsigane et Voyageur » (le même qu'il appellera Rom / Tsigane, toujours avec un double nom) fonctionne comme un miroir qui renvoie le regard et reste invisible (Liégeois, 1987, pp. 161-1et 72)¹⁰.

4. Un cadre à soi : Re / présentation. La revendication culturelle comme lutte active des associations féminines gitanes

Notre analyse de la construction de l'image de la femme gitane stéréotypée répond à la volonté de faire participer les femmes gitanes à un processus de recherche où elles sont, simultanément, objet de représentation et sujet d'interprétation. Pour procéder à une évaluation honnête, la confrontation des idées et le débat autour d'une série de questions fermées étaient fondamentales. Ces questions ont constitué le point de départ d'un dialogue approfondi couvrant différents éléments concernant la perception autour de l'image, aussi bien actuelle qu'historique, de la femme gitane. Cette image, comprise comme le résultat d'un processus culturel déterminé autant par son évolution que par les rapports actuels, sera analysée à partir des valeurs éducative, historique, sociale et culturelle. En ce sens, le dialogue / débat s'est établi autour d'une série de questions fermées : que signifie être gitane ? Existe-t-il une différence par rapport à ce que cela voulait dire pour vos grands-mères ? Dans quels lieux / contextes avez-vous entendu parler des femmes gitanes ou les avez-vous vues représentées ?

À travers une série de questions, il était prévu d'établir une analyse de la situation initiale ou d'étudier l'état précédent et d'obtenir une analyse interprétative potentielle, une convergence d'idées, de propositions et de besoins. Ainsi, l'objectif fondamental était l'analyse à partir de dialogues conjoints multiples et parallèles, pour couvrir le registre social le plus large possible dans une perspective inclusive, sociale et non élitiste (Appadurai, 2004). Dans le cas de la communauté gitane, les réseaux de soutien et de demande ont été catalysés par des associations collectives de nature diverse, mais ayant toutes des objectifs similaires. Parmi ces derniers ressortent : servir de noyau de soutien, résoudre les problèmes, stimuler l'alphabétisation et l'insertion professionnelle, ainsi que devenir le centre de la revendication pour l'étude de sa culture

¹⁰ L'actualité de la discussion, et aussi sa relation avec l'analyse visuelle nous oblige à insister ici sur ce point. Selon Liégeois, les mots « romani, gitano / gitan / tsigane / gypsy », etc., sont, étymologiquement, également valables. Scientifiquement, le seul mot correct est celui qui dénonce les réalités, les distinguant des manipulations. (Liégeois, 2013)

et de son histoire. L'activisme culturel et social du peuple gitan s'est développé à travers les chemins de l'associationnisme culturel qui a permis de tisser les réseaux d'une résistance culturelle contre l'exclusion, le racisme, la marginalité, tout en favorisant l'accès à l'éducation (Giménez Adelantado, 2008, pp. 9-15). Au cours des dernières années, les femmes ont pris la parole et se sont organisées en une multitude d'associations, impossibles d'énumérer ici, mais qui sont significatives comme preuve du haut degré d'engagement pour préserver leur mémoire culturelle et faire face à l'exclusion sociale.

Doublement marginalisées, par leur condition de femmes et de gitanes, leur invisibilité en tant que groupe social dans les institutions culturelles est proportionnelle à l'agitation sociale et au mouvement activiste qu'elles ont généré en tant que pionnières dans les réseaux sociaux et les plateformes web (Peña, 2017). En dehors des marges de la politique culturelle, sphère où elles ne sont pas représentées, elles ont occupé des espaces alternatifs, tels que les réseaux sociaux virtuels et les technologies de l'information et de la communication (TIC). Ceux-ci ont permis le développement d'une nouvelle conscience collective, d'un monde intercommuniqué allant du local au global. À travers les réseaux sociaux, la société a relancé le débat sur le commun, grâce aux nouveaux canaux de mobilisation citoyenne, de sensibilisation, de débat et de transfert de connaissances collectives. Les processus d'accès à l'information *via* le web et les réseaux sociaux ont permis à ces femmes d'élargir de nouveaux horizons à travers la création de nouveaux canaux. Ils rendent possible la démonstration et la documentation de leur histoire, et de leur culture. Ils génèrent un engagement militant qui permet de conserver leur mémoire et de la montrer au monde. Cette connexion et création de nouveaux réseaux, infinis dans leur dimension et leurs possibilités, résulte en une large multiplicité d'« expériences dialogiques ». En même temps, leur accès devient « démocratique » puisque la connaissance est mise au service de la société d'une manière ouverte et gratuite. Dans cette tâche se distingue l'un des deux seuls musées espagnols incorporés dans le Réseau Virtuel des Musées des Femmes¹¹ : le *Museo Etnológico de la Mujer Gitana* (Martín Cáceres, 2010, pp. 50-54). Situé dans le quartier de Sacramonte à Grenade, il a été inauguré en 2006 avec la prétention d'être une fenêtre ouverte sur l'histoire, la tradition, la langue, l'art et la culture du peuple gitan. Le musée offre des actions éducatives qui visent à faire connaître les différents aspects

¹¹ On souligne la réalisation du premier et deuxième Congrès International de Musées des Femmes à Merano (Italie, 2008) et à Bonn (2009), respectivement (IAWM, 2019).

de l'identité et de la culture gitane associés à la mémoire historique¹², à la diffusion de la culture gitane, ainsi qu'à la connaissance du rôle des femmes gitanes, pouvant être cités les cas de Judea Heredia ou Sofia Kovalévskaya, une femme gitane mathématicienne. S'agissant d'un musée communautaire, il offre également des aides aux femmes gitanes, ceci à travers l'Association des Femmes Gitanes Romi de Grenade, germe de cette institution. Le musée est conçu à travers un récit historique diachronique qui reprend les principaux aspects de l'histoire du peuple gitan. Nous trouvons la salle de l'histoire gitane qui montre les origines du peuple gitan dans le nord de l'Inde jusqu'à nos jours et les divers groupes tziganes qui peuplent actuellement les différents pays européens : kalderash, sintis, manouches, calés, roma, domari, etc. La persécution du peuple tzigane, depuis la première *Real Pragmática* contre les Gitans signée par les Rois Catholiques en 1499, les interdictions et les condamnations au peuple nomade jusqu'au Samudaripen, est également abordée. De même, le regard du musée se penche sur les œuvres artistiques dans lesquelles on recueille, pour la première fois, la représentation de Gitans transmise par les voyageurs européens, comme George Borrow, sur la langue et la culture tzigane (Romipen). Parmi les espaces du musée, celui qui ressort le plus est la *Sala del Vardó* (caravane gitane). Elle est consacrée, d'une part, aux traditions culturelles et à la reconnaissance institutionnelle et identitaire du peuple gitan, comme c'est le cas du drapeau et de l'hymne « Gelem, Gelem », adopté lors du 1^{er} Congrès mondial tzigane (8 avril 1971). Et, de l'autre, elle accueille les expressions des artistes gitans, tels que le sculpteur Luis Heredia Amaya ; la poésie et le théâtre du professeur José Heredia Maya ; la peinture de Judea Heredia, et les œuvres de l'affichiste et militant politique Helios Gómez (Sierra Alonso, 2018, pp. 83-114).

Cette diffusion de la Romipen (culture gitane) (Rodríguez López Ros, 2009) a connu un développement important à l'Institut de la Culture Gitane, qui lutte actuellement pour la reconnaissance de cette culture comme patrimoine de l'humanité par l'Unesco. L'institut présente des activités, des projets et des expositions sur le peuple gitan, parmi lesquels : « Les Gitans dans le temps, le Temps des Gitans », le « Premier Congrès Mondial des Femmes Gitanes », tenu en octobre 2011 à Grenade, l'exposition « Vies Gitanes », ou « Les musées espagnols sont aussi des Gitans », en

¹² C'est en ce sens qu'elles ont publié le livre *Mujeres gitanas represaliadas en la provincia de Granada durante la guerra civil y la tras guerra (1936–1950)*, dans lequel elles ont recueilli la participation de la communauté gitane pendant cette période, brisant l'idée que les Gitans n'ont pas été impliqués et que leur présence n'a jamais été réelle au cours de l'histoire. Tout cela a été le fruit de recherches et du recensement de documents, d'archives, d'interviews, de dossiers, de procès-verbaux... sur la femme gitane.

plus de la convocation des Prix de Culture Gitane 8 avril¹³. En outre, avec la Cinémathèque Espagnole, ils organisent le cycle de cinéma *O Dikhipen* – «le regard» en langue gitane –. Il rassemble un échantillon significatif de films à thème gitan accompagnés, dans certains cas, de conférences ou de tables rondes qui rendent compte de la diversité des représentations de la culture tzigane dans le cinéma, ainsi que d'une multitude d'activités et de projets. Ces initiatives institutionnelles sont également mises en œuvre par le Conseil d'État du peuple gitan¹⁴, organe collégial interministériel, consultatif rattaché au Ministère de la Santé, de la Consommation et de la Protection Sociale espagnol.

Toutefois, ces dernières années, les associations de femmes gitanes ont commencé à émerger dans les plateformes d'engagement social. Quoique de petite taille, et sans présence dans les grandes plateformes étatiques, elles génèrent une importante charge de travail social et culturel proche des réalités quotidiennes et des problèmes sociaux de base. Ces femmes pionnières travaillent depuis l'innovation sociale et ont trouvé sur le web 2.0 l'espace ouvert et démocratique à partir duquel faire leurs revendications et construire des espaces alternatifs de culture et de dissémination numérique, établissant un lien d'union entre survie, féminité et avenir. La construction de cette mémoire a des traits communs avec la construction de l'espace et la mémoire des femmes juives après Auschwitz (Pollock, 2007, pp. 143-171).

L'une des associations pionnières est *La Asociación de Mujeres Gitanas Alboreá*, fondée en 1995 par Rosa Vázquez Barrull, une icône du mouvement associatif gitan féminin, qui se concentre dans une grande mesure sur la lutte et la sensibilisation contre la violence sexiste et la situation de la femme gitane espagnole (Asociación de Mujeres Gitanas Alboreá, 2014). Cette association développe de nombreux pro-

¹³ L'Institut de la Culture Gitane est une fondation publique du Ministère de la Culture/Sportss dont les objectifs sont le développement et la promotion de l'histoire, de la culture et de la langue gitanes, à travers un éventail hétérogène de projets culturels (Instituto de Cultura Gitana, 2018).

¹⁴ Le Conseil d'État du peuple gitan, qui représente les organisations du mouvement associatif gitan, comprend : Unión Romani, Fundación Secretariado Gitano, Asociación Nacional Presencia Gitana, Federación Nacional de Asociaciones de Mujeres Gitanas «Kamira», Federación Andaluza de Mujeres Gitanas «Fakali», Federación de Asociaciones Gitanas de Navarra «Gaz Kaló», Federación Autónoma de Asociaciones Gitanas de la Comunidad Valenciana (FAGA), Federación de Asociaciones Gitanas Extremeñas (FAGEX), Federación Maranatha de Asociaciones Gitanas, Plataforma Romanés, Federación Regional Gitana de Asociaciones de Castilla La Mancha, Federación de Asociaciones Gitanas de Cataluña (FAGIC), Federación de Asociaciones Gitanas de Aragón (FAGA), Federación de Asociaciones Gitanas de Castilla y León, Asociación de Mujeres Gitanas «Alborea», Asociación Socio-cultural de las Minorías Étnicas «Unga», Asociación de Enseñantes con Gitanos, Asociación de Promoción Gitana de La Rioja, Federación Socio Cultural *Rroma Va*, et la Asociación de Jóvenes Gitanos Extremeños (MSCBS, 2020).

jets avec les jeunes et de médiation interculturelle avec les centres éducatifs. Dès lors, presque toutes les villes espagnoles ont une association Romi, c'est-à-dire de femmes roms, où prévalent les questions d'inclusion sociale, d'accès au travail et à l'éducation et les projets avec les jeunes et les enfants, considérant que la femme gitane est un pilier fondamental de leur culture¹⁵.

Dans le même sens, il convient de souligner *La Asociación de mujeres gitanas Romi de Valencia* qui travaille dans des domaines différents. Parmi les sphères abordées se trouvent l'éducation, l'insertion sociale et l'emploi, la lutte contre la haine et la discrimination, la promotion de la santé de la femme gitane, la médiation culturelle ou l'informatique, cette dernière dans le but de réduire la fracture numérique entre les Roms, l'un des problèmes les plus pressants à l'heure actuelle, comme nous le verrons (Asociación de Mujeres Gitanas Romi, 2020). Créée en 1994, cette association, qui cherche à intégrer la perspective de genre dans toutes les actions et tous les programmes, à pour objectif la lutte contre le racisme et la marginalisation sociale, estimant que la femme gitane est confrontée à une double exigence, voire une double discrimination. La première, en rapport avec la communauté majoritaire, résulte de leur condition de femmes au sein d'une société qui accorde une plus grande importance aux hommes. La seconde est liée à leur culture et dérive de leur identité rom, cette dernière étant fortement stigmatisée par une société qui entretient de forts préjugés à l'égard de cette communauté.

Une de ses forces est de travailler en réseau avec d'autres plateformes comme *La Unión Romani*; *FAGA*; *Kamira* – qui travaille ses ressources sur le réseau virtuel –, *Rromani Pativ* (Dignité Gitane), un projet de la plate-forme *Khetane* (Ensemble) qui vise à apporter une réponse au traitement incorrect de l'information sur les Roms dans les médias, sur les réseaux sociaux et sur Internet et qui réalise des rapports nécessaires sur l'anti-gitanisme informatif (Plataforma Khetane, 2020a). La plate-forme *Khetane* est constituée d'une série d'associations¹⁶ qui cherchent à renforcer la coordination interne et externe du mouvement associatif gitan de l'État espagnol auprès des administrations publiques et d'autres acteurs sociaux. Parmi leurs nombreux projets nous pouvons citer « Ríos de memoria ». Il s'agit d'un fichier numérique qui rassemble les ex-

¹⁵ Quelques exemples sont la Asociación Romi Serseni de Madrid, et celle déjà mentionnée Asociación Romi de Granada (1990) (Asociación Romi Serseni, 2020).

¹⁶ FAGA (Valencia y Aragón), Federación de Asociaciones Gitanas Extremeñas, FAGIC, Asociación de Promoción gitana en la Rioja, Unga : Asociación Sociocultural de las Minorías Étnicas, Federación Gitana, FE.CO.EX, et Federación Rroma Va. Plataforma Khetane, 2020b.

pressions culturelles et audiovisuelles liées à la Journée internationale des Roms et qui a donné lieu en 2017 à une exposition. Un autre exemple pouvant être relevé est le suivi des discours de haine en ligne sur Twitter en utilisant l'outil du projet AL-RE-CO.

Dans ce domaine de la lutte militante, *la Asociación de gitanas feministas por la diversidad*, créée en 2013, s'intéresse à jeter les bases du féminisme rom, puis d'un positionnement analytique et minutieux pour la construction d'un courant intellectuel féministe gitan, en acceptant « qu'il y aurait des éléments et des lignes du *feminisme payo* qui seraient incompatibles avec notre discours » (Skola Romani, 2020). Pour elles, la position sociale des Roms, leur visibilité et leur influence politique restent faibles, soumises à des stéréotypes et à un jeu variable d'inclusion/exclusion qui ne leur permet pas de jouir d'une citoyenneté à part entière et d'une participation réelle aux biens sociaux. Cette situation est aggravée par les inégalités entre les sexes qu'elles subissent à l'intérieur et à l'extérieur de leur culture. En conséquence, les femmes gitanes sont soumises à des stéréotypes et à des préjugés qui portent gravement atteinte à leur image, à leur force et à leur capacité de participation. Le travail de cette association repose notamment sur les réseaux. En ce sens, la lutte féministe de ce collectif agit dans l'espace alternatif que suppose le web. À travers sa plateforme, l'association crée ses propres contenus et diffuse et partage ses ressources. Pour cette finalité, elles ont mis au point un cours en ligne sur le féminisme rom, dans lequel elles font connaître les approches des gitanes féministes, leur histoire et leur généalogie dans le mouvement féministe. Le cours s'articule autour des axes suivants : introduction à l'histoire du peuple gitan, les femmes gitanes dans l'imaginaire collectif, les femmes gitanes brisant les stéréotypes, brève histoire du féminisme, la place des femmes ? et le féminisme gitan : expérience de la lutte féministe¹⁷. Dans cette dernière section, l'une des contributions essentielles est la création de la *Skola Feminista Romani*, qui dispose d'une salle de classe pour jeunes et pour adultes et d'un programme Erasmus +. Dans leur manifeste, elles soulignent que leur aspiration est de « créer un nouveau monde sans patriarcat dans lequel la libération des femmes gitanes, noires, musulmanes, arabes, de tous les coins de la terre, de toutes les couleurs et religions, et de toutes les femmes racialisées, les mène à développer pleinement leurs droits en tant que femmes et citoyennes » (Skola Romani, 2020). Les contenus éducatifs et culturels sont affichés sur le web à travers diverses sections comme *Nos racines*, qui explore les origines des Roms en tant que minorité ethnique européenne, ou *l'Histoire des Roms* dans le cadre de l'histoire

¹⁷ En novembre 2017, ils ont organisé à Madrid le 1^{er} Congrès du féminisme rom (Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad, 2019).

européenne. Cette dernière s'étend dès l'esclavage en Roumanie, aux déportations vers les colonies portugaises, les gitanes dans la Grande Rafle (1749) en Espagne, la résistance rom (Samudaripen ou Porrajmos) du 16 mai 1944 dans le Zigeunerlager (camp gitan) d'Auschwitz et les processus de stérilisation forcée des Rromnæ/gitanes. Sur son site Web, la Skola féministe rom présente plus d'une centaine de femmes gitanes féministes : artistes, écrivaines, penseuses, dans un travail exhaustif et inabordable au découragement de communiquer et de transformer (Skola Romani, 2020).

D'un point de vue critique, en tant que mouvement féministe hors des marges, il présente des éléments communs avec les pratiques culturelles du féminisme, dans lequel la construction d'un canon est contreproductif si nous voulons y inclure les perspectives féministes de ceux qui écrivent, créent et réfléchissent sur les marges. La femme gitane, et plus encore les réflexions des gitanes féministes, sont loin d'être présentes dans des pratiques culturelles souvent marquées par un regard hégémonique. Il faut comprendre que la pluralité des féminismes contemporains ne peut pas tomber dans le réductionnisme et doit rejeter le système binaire en introduisant des féminismes transnationaux, dans lesquels le féminisme gitan a beaucoup à apporter. En ce sens, il y a toute une reprise académique à faire et l'inclusion et la reconnaissance du travail de ces femmes doit être une priorité, en respectant que ce sont elles qui parlent d'elles-mêmes.

Les associations de femmes gitanes ont en commun la revendication de leur histoire, de la construction de leur mémoire et des identités culturelles, qui au sein du peuple gitan, sont diverses et plurielles (Peña García, 2017). L'insertion de leur histoire dans les manuels scolaires est l'un des principes revendiqués, ainsi que la lutte contre le stéréotype qui les ancre dans la danse et le chant, comme seules qualités positives, ou la marginalité et la délinquance, comme le stéréotype perpétuel de dénigrement. Leur intérêt consiste à montrer leur rôle dans les arts, la culture, le théâtre, la littérature, l'activisme et la pensée. Sans accès aux grands conteneurs culturels, comme les premières penseuses de l'activisme féministe, les femmes intégrant ces associations se déplacent dans le cyberspace où elles construisent leurs salles d'exposition et de diffusion culturelle alternatives, tout en luttant au sein des associations pour combler la fracture numérique des plus défavorisés, situation que la société continue d'occulter ou de stigmatiser.

C'est pour cela que, pour cette étude, il était très important d'établir un dialogue avec les associations roms. Nous avons travaillé avec des associations valenciennes et avons notamment choisi comme cas d'étude la Pobla de Vallbona, une petite ville de Valence de moins de 25.000 habitants. Il s'agit, d'abord, de la *Federación Maranatha de*

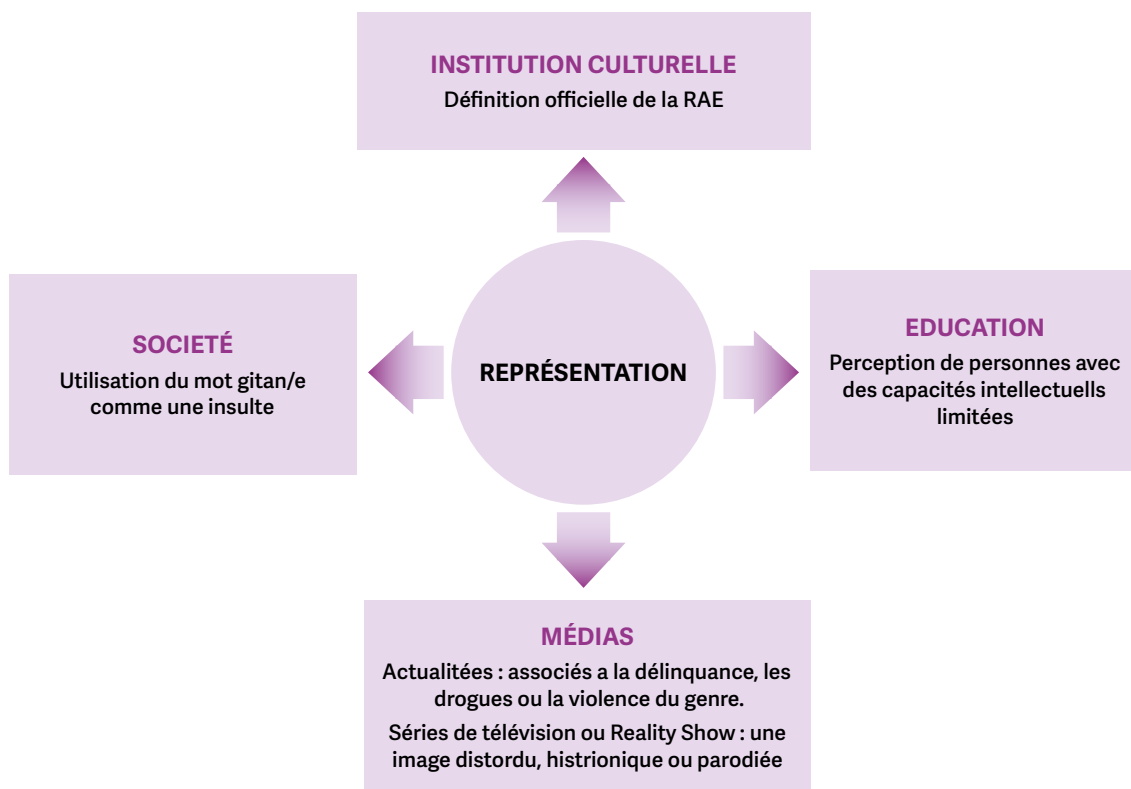


Fig. 15. UN CADRE À SOI. Carte mentale du concept de Représentation.

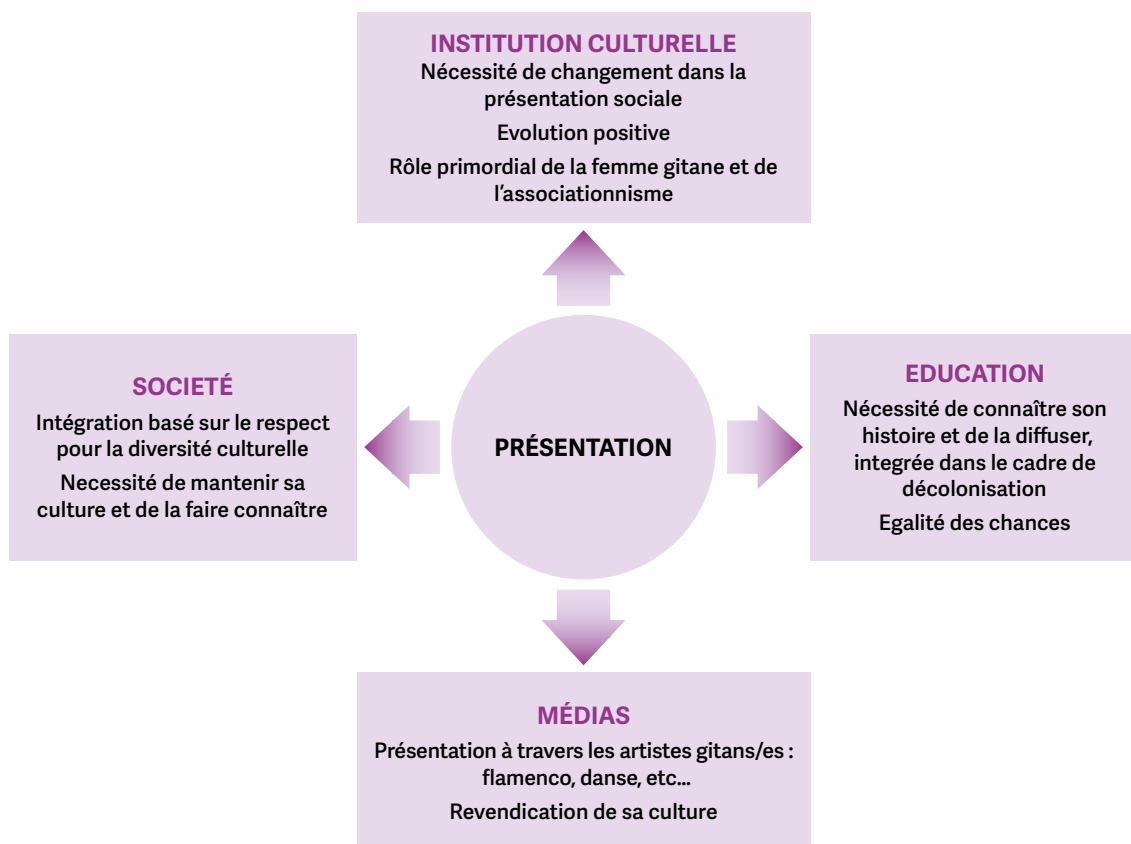


Fig. 16. UN CADRE À SOI. Carte mentale du concept de Présentation.

Asociaciones Gitanas de Valencia. Le second exemple est la *Asociación gitana 'Alfa Omega' de la Poble de Vallbona*. Toutes deux sont des associations consolidées, non seulement féministes, ce qui résulte dans la présence significative de femmes, mais aussi liées aux revendications de la communauté gitane en tant que collectif minoritaire. Le troisième groupe appartient au groupe des nouvelles associations, dans lesquelles les femmes ont une importance capitale et exclusive : c'est le cas de la *Asociación gitana Nuevo Renacer*, aussi de la Poble de Vallbona.

À la suite des entretiens, la question de la signification du nom « gitan/e », lié à l'identité (Bauman, 2004), a émergé au milieu de la campagne contre l'Académie de la langue espagnole. En opposition à la signification traditionnelle assignée à ce terme par ladite institution, pour la communauté gitane, « gitan/e » signifie : être né dans une minorité ethnique aux coutumes profondément enracinées, avec un transfert de valeurs qui a préservé leur culture à travers le monde, les siècles et les difficultés rencontrées (stéréotypes qui ont façonné le caractère et le mode de vie et produisent une grande ignorance). Cette existence, unie au souvenir de souffrance et de persécution, parle des attributs de la culture de la résistance et du désir de développement¹⁸.

Parmi les problèmes les plus récurrents dans les entretiens avec les femmes gitanes, nous trouvons l'opinion commune d'avoir vécu une vie pleine de difficultés et de préjugés en raison de leur appartenance à une minorité ethnique. Mais, le plus intéressant est l'affirmation de l'existence d'une série de stéréotypes qui ont construit, en même temps, leur caractère et leur mode de vie. Elles affirment qu'il existe une grande ignorance dans la société actuelle sur les raisons pour lesquelles les gitans/es sont ce qu'ils/elles sont. Tout au long des entretiens, les femmes gitanes nient toute différence avec le reste de la société. Cependant, elles établissent une nette différence entre ce qu'elles appellent « la société majoritaire », qui les reconnaît et caractérise en tant que culture minoritaire. Parallèlement, leur construction d'une vision sociale de la culture gitane est analysée comme une société patriarcale dans laquelle les hommes se sont imposés aux femmes. Sur ce dernier point, elles ne trouvent aucune différence avec le reste de la société.

Certaines femmes reconnaissent que, dans certains aspects de la vie familiale ou du point de vue de l'insertion professionnelle, les femmes gitanes subissent un certain retard par rapport aux *payas* (nom donné familièrement aux « femmes non gitanes »). Cependant, elles trouvent que les causes de cette situation s'expliquent du fait

¹⁸ Alba Pagán, E. & Vasileva Ivanova, A. (10/10/2019). Valence. *Entretiens*. Les cartes (fig. 15 et 16) resument les résultats des entretiens.

de leur histoire même : l'histoire du peuple gitan et des souffrances et des difficultés à vivre dans des conditions de normalité sociale. Un changement qui suppose une vision des relations homme / femme totalement différente de celles que leurs grands-mères ont perçues et vécues dans leur vie quotidienne (García, 2003, pp. 92-104).

Elles parlent de la vie des femmes roms qui les ont précédées, elles évoquent les difficultés d'une vie solitaire, dans laquelle les femmes étaient réduites à leur rôle de mères d'une multitude d'enfants, véritable soutien domestique, avec une soumission fréquente et incapable de jouer un rôle en tant que femme. Ainsi, l'image de la femme gitane est projetée avec la même intensité que sa vision contraire : l'image du gitan/e en tant que paria de la société. Cependant, elles reconnaissent que cette réalité est aux antipodes de l'image de la femme gitane projetée par la littérature ou les médias, où l'image folklorique prévaut. En ce sens, l'un des principaux reproches qui s'articule autour de cette dichotomie est le rôle des médias dans la promotion de l'image négative des gitans, construite sur ces aspects extrêmes et négatifs : la drogue, la violence, etc.

Ces problèmes sociaux, existant et étant réels, doivent être considérés comme étant la conséquence de problèmes et de réalités multiples et divers liés à l'histoire même de cette communauté. En ce sens, ces femmes insistent sur la nécessité de dépasser les analyses superficielles qui résultent dans la stigmatisation de l'ensemble du peuple gitan, alors que la majorité de ses membres est complètement intégrée dans la société actuelle. Tout en reconnaissant que la marginalisation et l'exclusion perdurent dans certains secteurs sociaux, et que la question de l'intégration doit être toujours résolue, cette réalité minoritaire ne peut être vue comme le trait essentiel et caractéristique de tout un collectif. Parmi les difficultés encore à surmonter, elles soulignent le grave problème de leur image répandue à travers les médias : souvent la presse met en valeur la *gitanidad* du délinquant ou la télévision donne une image déformée et parodique des télé-réalités actuelles. Elles insistent sur le fait que le stéréotype a été consolidé à travers l'image du folklore, en tant que parias de la société ou comme artistes, sans voir que ce sont les conséquences d'un problème plus complexe. En outre, la gitane peinte, sculptée, représentée dans des films et des comédies musicales, dont la figure de Carmen est l'exemple paradigmatique, est à peine identifiée par les gitanes actuelles.

Le dernier aspect revendiqué est de nouveau lié aux questions de la mémoire (Green, 2008), transmise oralement, avant tout par les femmes, et menacée par le silence de la culture occidentale : le génocide nazi, nommé le Samudaripen ou le Grand Massacre. C'est un souvenir revendiqué activement par les plus jeunes, qui connaissent leur histoire grâce à l'activisme des associations gitanes et non par leur présence dans

les manuels scolaires. En particulier, la communauté gitane espagnole revendique l'histoire rom et aussi l'histoire de persécution et de marginalisation des gitans espagnols : dès la Pragmatique royale des Rois catholiques aux lois des vagabonds et règlements de la Garde civile, qui ont survécu au cours des premières décennies de la démocratie.

5. Analyse visuelle et stéréotype : elles prennent la parole

Pour finir notre étude faite en commun, nous avons parlé et présenté quatre des images photographiques antérieurement analysées appartenant à des artistes français. Ces images ont été présentées, pour interprétation, à trois groupes de femmes membres de deux associations de femmes gitanes espagnoles, une consolidée et l'autre récemment créé : la *Asociación gitana 'Alfa Omega'* de la Pobla de Vallbona, et la *Asociación gitana Nuevo Renacer*, aussi de la Pobla de Vallbona, respectivement. Cette section reflète les points de vue exprimés dans les dialogues établis autour des images choisies dans cette étude. Il était important que ces femmes soient les protagonistes de leur revendication (Zoon, 2001, pp. 17-26). Cette pratique méthodologique partait de la théorie de la réception (Habermas, 1981), mais surtout de l'analyse réalisée par Timea Junghaus (2007) dans son essai pour le premier Pavillon Rom à la Biennale di Venezia¹⁹. Une question qui a été aussi remarquée par Ethel Brooks à « Claming Our Place » (2018)²⁰. À partir de ce positionnement, il est intéressant d'interpeller les femmes gitanes sur ces images construites par des artistes non gitans.

Afin de compléter l'analyse, la méthode du dialogue a été étendue à la confrontation des quatre images photographiques analysées. Cette expérience dialogique visait à relier méthodologiquement l'idée développée ci-dessus : la capacité de communication présente dans les objets artistiques, et les relier à cette nouvelle réalité sociale, plus collective, vindicative et participative (Boehm, 2011, pp. 87-106). La gé-

¹⁹ Cultural representations play an important role in the construction of the Roma identity. Until the second half of the 20th century, the representation of the Gypsy was the exclusive monopoly of non-Roma (gadhe) artists. This could be done by representing Romani music as 'folk-music', Romani verbal accounts as folklore and Romani-made images as 'folk art' or 'naïve art'. (Junghaus, 2018, p. 17)

²⁰ Portrayals of Romani subjects are central to much of the European canon, and paintings of Romani life, culture, individuals, and communities can be found in museums and archives across the world—including the Metropolitan Museum in New York, the Tate Modern in London, the Louvre in Paris, and the Pergamon in Berlin. Romani subjects have also been central to artistic schools such as Romanticism, to practices of Bohemianism and the avant-garde, and to musical composition across the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries, all of which have drawn from, used, and appropriated Romani-ness in the name of cutting-edge artistic practice. (Brooks, 2018)

nération d'un discours analytique fait par elles-mêmes nous a obligé à les transformer en protagonistes de l'analyse et à combiner ce propos avec la capacité narrative de l'art, qui, en tant qu'élément parlant, est un transmetteur d'idées, d'expériences, d'images et d'émotions permettant de faire comprendre et d'assimiler leur réalité culturelle (Gramsci, 2009). Les sociétés d'aujourd'hui ont tendance à conférer aux objets d'art, et plus généralement au patrimoine culturel, une aura historique en tant que mécanisme d'ancrage dans le passé, face à des valeurs sociales mutables, à des transformations urbaines, territoriales ou mondiales provoquant des changements technologiques vertigineux (Halbwachs, 2004). Parallèlement, les espaces habités, en tant que moyens de réflexion anthropologique, deviennent des lieux de réflexion et de reconstruction du réel. Ce phénomène est marqué par l'obsession des sociétés actuelles avec la mémoire (Guasch, 2014, pp. 81-91). Cependant, la dislocation entre la mémoire des femmes roms et la mémoire véhiculée à travers l'art, sous ses différents aspects, est absolue. Dans cet abîme de séparation, nous devons constater le fait que la société gitane n'est pas la protagoniste de la construction de son image culturelle qui a souvent été menée à terme par d'autres personnes, c'est-à-dire, que l'approche de la société et de la culture gitane a été fréquemment réalisée à partir d'un positionnement extérieur marqué par le stéréotype, le folklore et la projection de l'exotisme (Olivares, 2009).

Pour la première image, il s'agit de la photographie de Grun pour la couverture de la revue *Miroir du monde*, 1934 (figure 9). Dans cette première photo, les femmes gitanes interrogées ont convenu que la représentation correspond à une personne qui s'habille de la sorte pour être photographiée : pour un spectacle ou pour se faire passer pour une gitane (elle est déguisée). Dans cette analyse, les femmes gitanes interpellées n'ont pas reconnu la représentation d'une femme gitane. Bien au contraire, elles ont pensé qu'il s'agissait d'une représentation visuelle à travers laquelle l'artiste représentait ce qu'il comprenait comme l'image de la femme gitane, une image souvent véhiculée par le cinéma. Depuis des siècles, cette image est associée aux femmes folkloriques, liée à l'art du flamenco, ce dernier étant l'un des rares stéréotypes positifs engendrés autour de la culture gitane. Encore une fois, le poids de cette représentation a marqué le chemin pour voir le peuple gitan de manière uniforme, sans offrir autres visions sociales différentes et complémentaires. Elle est perçue comme une projection dans le présent d'une construction centenaire abandonnée il y a plusieurs siècles mais qui est toujours présente dans les médias. L'image de la gitane est alors exclusivement associée au talent de la musique et de la danse, en bref, au monde du divertissement, spécifiquement encadré dans le contexte traditionnel du flamenco. Bien qu'elles reconnaissent qu'il s'agit d'une image qui projette un stéréotype culturel faisant partie de leurs valeurs et de leur

culture, elles défendent que cette caractéristique ne puisse être comprise comme la totalité absolue de la culture gitane. En ce sens, elles revendiquent l'importance de commencer à déconstruire cette image et à offrir d'autres plus diverses : autres facettes de la société gitane. Dans la construction de ces images, elles trouvent la racine du problème des préjugés existants, ceux-ci compris en tant que construction culturelle historique fondée sur la projection d'une image perpétuée : le folklore et la misère.

Nous avons déjà détaillé nos observations sur la deuxième photographie choisie, *Gitana à Sacromonte, Granada, 1951* (figure 11). Nous ajouterons seulement que la maison d'édition Arthaud avait commandé à Jean Dieuzaide les photographies d'un livre du professeur Jean Sermet : *L'Espagne du Sud*. L'artiste fit un voyage photographique dans un pays qui guérissait les plaies d'une guerre civile particulièrement atroce et il observa soigneusement la survie des coutumes, des traditions, des façons de concevoir le monde, qui n'avaient guère à voir avec le moment que traversait l'Europe occidentale. En ce qui concerne la deuxième photo, nos interlocutrices sont surprises par l'image au sein nu, au milieu d'une fête, un composant érotique qui apparaît dans l'image mais qui n'est pas habituel dans la culture gitane. Enfin, elles trouvent les causes qui expliquent ce choix dans la discrimination de la société gitane, dont la seule visibilité passe par ce type de représentations, surtout si la gitane veut se faire connaître.

La troisième photographie soumise à une réinterprétation fut *Indalencio Amaya y la Anika. Verbena de San Juan en la bodega Casa Rosita. Avenida Paralelo. Barcelona, ca. 1960* de Jacques Léonard, 1960 (figure 12). Cette photo est, selon les femmes des associations gitanes, comme une vieille image qui représente les gitans d'un autre temps, mais qui les perpétue toujours à travers la danse. Il ressort de cette photo que les gitans ne souffrent et ne travaillent pas, et n'occupent leur vie que dans des activités festives où la danse joue un rôle clair.

En ce qui concerne la dernière photo, *Portrait d'une femme* de Jean-Pierre Liégeois, 1972-2012 (figure 14), il est curieux d'observer comment l'ambiguïté de l'image provoque une certaine confusion dans l'interprétation. Les interviewées pensent que la femme cherche sa fille ou quelque chose de similaire. En réalité, Liégeois représente une femme qui pose avec une image d'elle-même photographiée 30 ans auparavant par le même photographe. Selon elles, la frontalité de l'image ressemble un peu à une fiche de police, et de cette manière, l'intention de l'anthropologue ne fut pas bien comprise.

Enfin, elles voient un changement entre la première et la dernière représentation, la première marquant le stéréotype, les autres une vie plus proche de la réalité, mais elles ne se sont reconnues dans aucune des photographies qui n'expriment pas la dureté de leur vie et de l'histoire tragique du peuple gitane. En liaison avec la construc-

tion de l'image de la gitane associée à la pauvreté, à la marginalité, à la misère, à l'exclusion sociale et à la criminalité, elles trouvent l'autre face du miroir du stéréotype, mais qui n'approfondit pas vraiment dans les causes réelles de l'exclusion. En ce sens, elles exigent une meilleure compréhension de l'histoire des gitans, afin que l'ensemble de la société comprenne cette réalité. Une histoire de siècles de persécution et de stigmatisation. Elles demandent une plus grande collaboration, de façon active et consciente, dans l'élimination des préjugés et de ce sac à dos qui les empêche de progresser dans la société, dans le monde du travail, en tant que femmes gitanes, sans perdre leur identité.

Les femmes des associations gitanes qui ont fait partie de cette étude trouvent dans les photographies une représentation folklorique caractéristique de siècles précédents. Une image qu'elles considèrent qui fait partie de leur identité et de leurs anciennes valeurs, mais elles demandent à découvrir d'autres facettes et réalités du peuple gitan. Pour elles, le problème se trouve dans les préjugés renforcés, dans le fait que l'histoire des gitans n'est pas connue. C'est pour cela que la connaissance de l'histoire du peuple gitan peut contribuer à faire preuve d'empathie et à éliminer, ainsi, les préjugés sociaux, leur permettant, en conséquence, de progresser.

En effet, l'identité consolidée par la mémoire est très présente dans les points de vue des gitanes. La question de l'intégration a été aussi un sujet important abordé lors des entretiens. Elle est perçue comme une véritable campagne d'assimilation qui ne tient pas compte de la réalité sociale et culturelle des gitanes, car on suppose que ce sont les coutumes et la manière d'être des gitanes qui causent le manque d'harmonie avec la société majoritaire (Peña, 2017). Cette nouvelle vision entre la mémoire restructurée et la revendication de l'effort individuel actuel (Peña García, 2017) exige des termes nouveaux que l'analyse du discours des marges n'a guère plus.

Finalement, le féminisme gitan d'aujourd'hui défend que le féminisme blanc et eurocentrique ne le représente pas, car celui-ci a traditionnellement ignoré la mémoire collective des femmes gitanes, de même que les histoires individuelles qui la composent. À ce stade, le féminisme, sur la base de la méthodologie de l'intersectionnalité, doit se mettre à l'écoute des femmes gitanes, car ce sont elles qui doivent construire leur histoire et en être les protagonistes, afin de ne plus être instrumentalisées et ainsi pouvoir s'exprimer par elles-mêmes.

Nous pensons qu'à ce stade, il est pertinent de revenir à l'histoire de l'associationnisme féminin rom avec lequel nous avons commencé notre article. Nous avons mentionné que ce mouvement était un produit de la Transition espagnole. En effet, bien qu'elle ait commencé à prendre forme à partir de la fin des années soixante-dix, la première Association de Femmes Gitanes Romi, a été officiellement créée au début

des années quatre-vingt-dix (Asociación de Mujeres Gitanas Romi, 1994, pp. 51-54). Autrement dit, sa longue naissance correspond à une période bien particulière, celle des années quatre-vingt, une décennie complexe dont nous ne soulignerons que deux traits. D'une part, ce fut l'avènement d'une série de groupes de femmes, caractéristiques des nouveaux féminismes (nous insistons sur le pluriel), hétérodoxes et marginalisés par les institutions et les partis (Brooksbank Jones, 1997, pp. 95-98; Gil, 2011, pp. 74-82). De l'autre, la décennie en question a marqué l'entrée de la culture espagnole dans la postmodernité, déterminée par la puissance éclectique et omniprésente du visuel ; également exprimé dans l'essor de la photographie (Bessiere, 1992). L'appareil théorique que nous avons utilisé pour sélectionner les images qui définissaient le mieux la représentation stéréotypée (cette synthèse de sémiologie contestataire et de perspective de genre, résumée dans la figure 4), nous a servi pour faire face aux images aliénantes, créées dans une très longue période : du milieu du XIX^e siècle jusqu'à la fin des années 1950, c'est-à-dire, en termes d'histoire espagnole, jusqu'à la consolidation du *desarrollismo* franquiste tardif. Par contre, lorsque nous abordons des images créées après cette décennie d'associationnisme en marge et du début de la postmodernité à laquelle nous venons de faire allusion, les significations sont floues et les regards deviennent complexes. En parlant du cas majoritaire, c'est-à-dire des images antérieures à la Transition, nous avons déjà expliqué la dynamique, la projection du regard extérieur vers l'Autre parfait(e), et notre projet de contrecarrer et relire, de rendre le regard. Les femmes des associations gitanes contemporaines sont les filles de cette postmodernité revendicative inaugurée dans les années 80, tant sur le plan visuel que civique. Protagonistes, donc, peut-être plus que tout autre groupe, des solutions inédites à de vieux problèmes et de l'apprentissage pour survivre sous un bombardement visuel vertigineux, qui combine les thèmes éternels, parfois réinterprétés et parfois seulement réorganisés en *patchwork*²¹. Nous manquons de sources théoriques qui pourraient nous préparer à aborder un problème aussi délicat : comment, en tant que femmes post-modernes et exclues, capables de lutter contre une réalité qui se construit dans le virtuel et, en même temps, réduites officiellement à un cliché hors du temps, les gitanes combattives d'aujourd'hui pourraient remettre en question leurs images stéréotypées. Nous considérons que la déficience théorique est un réel avantage. Nous structurons l'approche de la réponse exclusivement en suivant les directives pratiques de l'entretien participatif, avec un scénario semi-ouvert, fondé, avant tout, sur l'empathie et l'échange

²¹ Et, bien sûr, contemporaines d'un moment de reconnaissance des artistes visuels gitans longtemps cachés (Jiménez Burillo, 2013; Rodríguez López-Ros, 2009).

humain²². On comprend que s'agissant d'une première tentative dans cette direction, le résultat demande un travail infini pour se plonger dans les réflexions qu'il ouvre. Et nous ne pouvons pas éviter de souligner la chose la plus précieuse que la tentative nous apporte : la confirmation incontestable du pouvoir de la voix de deux femmes gitanes. La stupéfaction admirée devant la netteté analytique de leurs regards. La promesse que nous avons faite de continuer sur cette voie ensemble, interrogeant les images et diffusant une voix qui, nous en sommes sûres, sonnera de plus en plus fort.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Andersen, H. Ch. (2005). *Viaje por España*. Alianza.
- Appadurai, A. 2004. Minorities and the Production of Daily Pace. Interview with Arjun Appadurai, in J. Brouwer & A. Mulder (eds.), *Feelings are Always Local*. NAI Publishers.
- Asociación de Mujeres Gitanas Alboreá. (s.d.). *Promoviendo la igualdad de oportunidades*. Consulté le 26.10.2018. <https://www.asociacionmujeresgitanasalborea.org/mujer/>
- Asociación de Mujeres Gitanas ROMI. (s.d.). *¿Quiénes somos?* Consulté le 14.02.2020. <http://asociacionromi.org/quienes-somos>
- Asociación de Mujeres Gitanas ROMI. (1994). Problemática de la mujer gitana asociación de mujeres gitanas, in Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español (éd.), *Jornadas feministas* (pp. 51-54). Federación de Organizaciones Feministas del Estado español.
- Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad. (s.d.). *Portada*. Consulté le 12.11.2019. <https://www.gitanasfeministas.org/quienesomos>
- Asociación Romi Serseni. (s.d.). *Romi Serseni*. Madrid: Romi Serseni Consulté le 16.05.2020. <http://www.romiserseni.es/>
- Balzac, H. de. et al. *Les Français peints par eux-mêmes: Encyclopédie morale du XIX^e siècle* (V Vol.). Paris.
- Baroche, Ch. (1984). *Lucien Clergue*. Orbis.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Seuil.
- Bauman, Z. (2004). *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*. Polity Press.
- Bessiere, B. (1992). *La culture espagnole: les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*. L'Harmattan,
- Bhabha, H. K. (1983). The Other Question. *Screen*, 24(6), 18-36.
- Bialostocki, J. (1973). *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barral.
- Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes, in A. García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87-106). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa.

²² Nous séparons soigneusement la présentation des photographes, documentée à partir de différentes sources et/ou monographies, et l'interprétation de nos interlocutrices, pour ainsi transmettre quelque chose de ce sentiment de spontanéité ouverte des entretiens.

- Brooks, E. (2018, avril 20). Claiming Our Place. *KIWit*. Consulté le 2 juin 2020. <https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/claiming-our-place.html>
- Brooksbank-Jones, A. (1997). *Women in contemporary Spain*. Manchester University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cabello, G. (2017). Entre historia del arte y práctica de las imágenes: aura y dolor de reminiscencias en Georges Didi-Huberman. *Anthropos*, 246, 146-163
- Calafell, J. & Ulled, J. (2011). *Barcelona gitana, 1954-1974. Jacques Léonard*. La Fábrica.
- Carrillo, C. (2003). La dona gitana del segle XXI. *Educació social: Revista d'intervenció socioeducativa*, 24, 86-91. <https://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/view/165433>
- Cortés-Tirado, L. & García-González, H. (1999). El movimiento asociativo gitano: retos de futuro. *Demófilo: Revista de cultura tradicional*, 30, 207-232.
- Charnon-Deutsch, L. (2004). *The Spanish Gypsy: the history of a European obsession*. Pennsylvania University Press.
- Davillier, Ch. (1874). *L'Espagne, illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*. Librairie Hachette et Cie.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger*. Routledge.
- Fernández Cabezas, J. M. (2008). *La mujer andaluza folklórica en películas españolas (1929-1993) a partir del estudio literario-cinematográfico de La Lola se va a los puertos, de Antonio y Manuel Machado. Incidencias de esta imagen andaluza en España dentro de la cultura de masas* [tesis doctoral dirigida por Demetrio E. Brisset Martín]. Universidad de Málaga.
- Fernández Vilches, G. (2007). *Las representaciones de Carmen en el cine norteamericano* [tesis doctoral dirigida por Vicente Sánchez Biosca]. Universitat de València.
- Ferrer del Río, A. et al. (1843-1844). *Los españoles pintados por sí mismos*. Ignacio Boix.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Gallimard.
- Foucault, M. (1983). *Histoire de la sexualité*. Gallimard.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*, Paidós.
- Gallego Morell, A. (1995). *Gitanos, pinturas y esculturas españolas: 1870-1940. Textos sobre los gitanos y lo gitano: estudio y antología*. Comunidad de Madrid.
- Gallardo-Saborido, E. J. (2017). Gitanas y charros, un amor de película: Cine entre España y América Latina entre los años 40 y 60. *Andalucía en la historia*, 55, 32-35.
- García, H. (2003). Participació del poble gitano i moviment associatiu. *Educació social: Revista d'intervenció socioeducativa*, 24, 92-104. <https://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/view/165434>
- Gervais, Th. & Morel, G. (2017). *The Making of Visual News: A History of Photography*. Bloomsbury Academic.
- Gil, S. (2011). *Nuevos feminismos, sentidos comunes en la dispersión: una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Traficantes de Sueños.
- Gil Estevan, M. D. & Solano, Ruiz, M. C. (2014). Madre y mujer gitana: «Joaquina la gitana», de

- Joaquín Sorolla. *Cultura de los cuidados: Revista de enfermería y humanidades*, 40, 116-120. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/43948/1/Cultura-Cuidados_40_15.pdf
- Gilman, S. (1985). *Difference and Pathology*. Cornell University Press.
- Giménez Adelantado, A. (2008). Metamorfosis: reflexiones sobre el asociacionismo de las mujeres gitanas en la década de los 90. *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 61, 9-15.
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Alianza.
- González Castro, C. & Quesada Dorador, E. (2012–2013). Gitanos en el arte español. In *Luces de bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno* [exposición] Gran Palais, París (26 de septiembre de 2012–14 de enero de 2013); Fundación Mapfre, Madrid (2 de febrero–5 de mayo de 2013).
- Gramsci, A. (2009). Hegemony intellectuals and the state, in J. Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (pp. 85-91). Ft Prentice Hall.
- Green, Ch. (2008). The Memory Effect. Anachronism Time and Motion. *Third Text*, 22(6), 681-697. <https://doi.org/10.1080/09528820802652391>
- Guasch, A. M. (2014). La memoria del otro en la era global. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 2(1), 81-91.
- Guerrin, M. (2005, le 28 janvier). *Mathieu Pernot, une vision en creux*. Le Monde. https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/28/mathieu-pernot-une-vision-en-creux_395997_1819218.html
- Habermas, J. (1981). *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus.
- Habermas, J. (1981). Modernity versus Postmodernity, *New German Critique*, 22. <https://doi.org/10.2307/487859>
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra,
- Hübschmannová, M. (s.d.). *Matéo Maximoff*. Romabase. Consulté le 15.05.19. <http://rombase.uni-graz.at/cgi-bin/art.cgi?src=data/pers/maximoff.en.xml>
- Hugo, V. (2000). *Les orientales; Les feuilles d'automne*. Librairie Générale Française (original publié en 1829).
- Hugo, V (2001) *Notre-Dame de Paris* (original publié en 1831). *The Project Gutenberg* (consulté le 26 octobre 2018). <http://www.gutenberg.org/ebooks/2610>
- Huguet Chanzá, J. (coord.) (2003). *Las fotografías valencianas de J. Laurent*. Ajuntament de València.
- International Association of Women's Museums (IAWM). (2019). Consulté le 14/06/2019. <https://iawm.international>
- Instituto de Cultura Gitana. (2018). *Portada*. Consulté le 09.04.2019. <https://institutocultura gitana.es/>
- Instituto de Cultura Gitana. (2020). *Jean-Pierre Liégeois*. Consulté le 10.05.20. <https://institutoculturagitana.es/wp-content/uploads/2020/03/PREMIADOS-CULTURA-GITANA-8-ABRIL-DE-2020.pdf>
- Isnar, D. (1934). Gitanes. *Miroir du Monde*, 247, 532-535.

- Jiménez Burillo, P. (2013). *Luces de bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*. Fundación Mapfre.
- Joschke, Ch. (2017). L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational. *Perspective*, 1(2017), 113-128. <https://doi.org/10.4000/perspective.7197>
- Junghaus, T. & Sekely, K. (2007). *Paradise Lost. The First Roma Pavilion: La Biennale di Venezia*. Open Society Institute. <https://www.opensocietyfoundations.org/publications/paradise-lost-first-roma-pavilion-venice-biennale>
- Léonard, Y. (dir.) (2011). *Jacques Léonard, el payo Chac*. Curt Ficcions Curt Produccions.
- Liégeois, J.-P. (1987). *Gitanos e itinerantes: datos socioculturales, datos sociopolíticos*. Asociación Nacional Presencia Gitana.
- Liégeois, J.-P. (2013). *Roms et Tsiganes, une culture européenne*. Marseille, Capitale européenne de la culture. <http://www.presenciagitana.org/RomsetTsiganes-MP2013.pdf>
- Litvak, L. (2009). Gitanos, vagabundos y saltimbanquis: Representaciones del artista bohemio en la pintura (1840-1925). *Estudios de Literatura General y Comparada. Literatura y alianza de civilizaciones: XVI Simposio de la SELGYC*, 425-450.
- López Fernández, M. C. (2002). Aproximación a la mujer marginada: las gitanas de Nonell, in M. T. Sauret Guerrero & A. Quiles Faz (coord.) *Luchas de género en la historia a través de la imagen ponencias y comunicaciones* (vol. 2, pp. 341-360). Diputación de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA),
- López Fernández, M. C. (2004). *La imagen de la mujer en la pintura española de finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX* [Tesis doctoral dirigida por Valeriano Bozal Fernández]. Universidad Complutense de Madrid.
- López Rodríguez, M. E. (2016). *Cruzar la línea. La construcción de la identidad de género en el patriarcado gitano* [Tesis doctoral dirigida por María Alexia Sanz Hernández]. Universidad de Zaragoza.
- Llopis Llorca, R. (2003). Acció social i poble gitano. *Educació social: Revista d'intervenció socioeducativa*, 24, 33-53. <https://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/view/165430>
- Maalouf, A. (1998). *Les Identités meurtrières*. Grasset.
- Martín Cáceres, M. J. (2010). El Museo Etnológico de la Mujer Gitana: un espacio social para hacer visible lo invisible. *Her&Mus: heritage & museography*, 3, 2010 (Ejemplar dedicado a: Mujeres y museos), 50-54. <http://hdl.handle.net/10459.1/58115>
- Martínez Canet, R. (coord.) (2017). *El país que va fascinar Juan Diezsaide*. Museu Valencià d'Etnologia.
- McDowell, L. (1999). *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Polity Press.
- Merimé, P. (1952). *Carmen; Doble error*. Espasa-Calpe (original publicat en 1847).
- Montoya Gabarri, A. (2002). Identidad de género y movimiento asociativo de la mujer gitana española. *La vivienda, un espacio para la convivencia intercultural: II Jornadas IRIS: ponencias: 3, 4 y 5 de diciembre de 2001* (pp. 81-86). Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Comunidad de Madrid.
- Morros Mestres, B. (2018). Erotismo, cuerpo humano y fecundidad en el Romancero Gitano de Lorca. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 19(6), 595-619. <https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1537329>
- MSCBS. (2020). *Consejo Estatal del Pueblo Gitano*. Consulté le 30.03.2020. <https://www.mscbs.gob.es/va/ssi/familiasInfancia/PoblacionGitana/ConPuebloGitano.htm>

- Olivares Marín, C. (2009). El gitano imaginario y la cristalización del mito. *Gazeta de antropología*, 25, 2. http://www.ugr.es/~pwlac/G25_37Carmen_Olivares_Marin.html
- Pavilion, R. (2009). Artistas participantes en el pabellón gitano de la Bienal de Venecia, «El paraíso perdido». *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 66, 41-47
- Peña García, M. P. (2017). *Asociacionismo Romaní en Europa como nuevo intermediario entre los Estados-naciones, las Instituciones supranacionales y las comunidades gitanas* (tesis doctoral dirigida por Gunther Dietz & Angel Acuña Delgado). Universidad de Granada.
- Pernot, M. (s.d.). *Index*. Mathieu Pernot. Consulté le 14.02.2018. <http://mathieupernot.com/index.php>
- Pernot, M. (2017). *Les Gorgan*. Xavier Barral.
- Plataforma Khetane. (2020a). *Romani Pativ*. Consulté 12/01/2020. <http://rromanipativ.info>
- Plataforma Khetane. (2020b). *Inicio*. Consulté 12/01/2020. <http://plataformakhetane.org>
- Pollock, G. (2007). *Encounters in the virtual feminist museum: time, space and the archive* (pp. 143-171). Routledge.
- Rodríguez López-Ros, S. (2009). *Romipén. La identitat gitana. Aproximació filosòfica a la identitat de les persones de cultura gitana* (tesis doctoral). Universitat Ramon Llull.
- Said, E. (2003). *Orientalismo*. Debolsillo, [1978].
- Sánchez Medina, A. (2016). Els gitanos de Lita Cabellut. *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 93, 48-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5470374>
- Santino Spinelli, A. (2007). El mundo y el arte de un pueblo desconocido (y II). *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 57, 46-52.
- Sierra-Alonso, M. (2018). Helios Gómez: la invisibilidad de la revolución gitana. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 40(83), 114. <https://doi.org/10.18042/hp.40.04>
- Skola Romani. (2020). *Personalidades feministas*. Consulté le 10/01/2020. <https://www.skolaromani.org/aula-de-jovenes/personalidades-feministas/>
- Spinelli, S & Suárez Saavedra, P. (2001). Los gitanos y la música. *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 36, 40-47.
- Spivak, G. (2010). *Can the subaltern speak? reflections on the history of an idea*. Columbia University Press
- Ulled, J. (2012). *Mitad payo, mitad gitano*. Ediciones Destino.
- Vives-Ferrándiz, L. (2019). Pathos in Catalonia: the politics of images in the era of memes. *Comparative cinema*, 12, 22-37. <https://doi.org/10.31009/cc.2019.v7.i12.02>
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.
- Zoon, I. (2001). Participación social e institucional de los gitanos españoles. *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 41, 17-26.

La sexualité, le genre et l'Autre, dans les romans de Michel Houellebecq

ZEINA NAJJAR

Université Libanaise / Liban
✉ najjarzeina2@gmail.com

RÉSUMÉ. Dans cet article, nous essayons d'analyser comment Houellebecq racialise les référents de certains concepts tels que : « race », « culture », « espèce », « ethnicité ». Dans ses romans, il décrit l'organisation sociale de la communauté humaine comme un lieu de tension où se fondent les structures sociales de la société de consommation contemporaine. Il peint le paysage de l'imaginaire social de la sexualité et du genre qui est à l'origine de pratiques, mentalités, tendances, fantaisies et imagination, lesquelles nous invitent à déchiffrer un positionnement idéologique qui, d'abord, présente en termes d'intempérance la vie sexuelle dans la société et, ensuite, installe des aspects variés de la discrimination : occidentale / non-occidentale, mâle / femelle.

RESUMEN. *La sexualidad, el género y el Otro, en las novelas de Michel Houellebecq.* En este artículo tratamos de analizar cómo Houellebecq « racializa » los referentes de ciertos conceptos como « raza », « cultura », « especie », « etnia ». En sus novelas describe, en efecto, la organización social de la comunidad humana como un lugar de tensiones donde se encuentran las grandes estructuras sociales básicas de la sociedad de consumo contemporánea. Constituye el cuadro de la imaginación social de

MOTS-CLÉS :

sexualité ; genre ;
femme ;
imaginaire ;
autre

PALABRAS

CLAVE:

sexualidad;
género;
mujer;
fantasía;
el otro

Pour citer cet article

Najjar, Z. (2020). La sexualité, le genre et l'Autre, dans les romans de Michel Houellebecq. *Hybrida*, (1), 171–188. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.1.16876>

la sexualidad y del género, siendo el origen de las prácticas sociales, mentalidades, tendencias, fantasías e imaginación, que invitan a descifrar un posicionamiento ideológico que, por una parte, presenta en términos de intemperancia la vida sexual en la sociedad, por otra parte, instala diversos aspectos discriminatorios: occidental/no occidental, masculino/femenino.

ABSTRACT. *Sexuality, gender and the Other, in the novels of Michel Houellebecq.* In this article we try to analyse how Houellebecq "racializes" the referents of certain concepts such as "race", "culture", "species", "ethnicity". In his novels, he describes the social organization of the human community as a place of tension where the basic social structures of the contemporary consumer society are found. He paints a picture of the social imaginary of sexuality and gender, being at the origin of social practices, mentalities, tendencies, fantasies and imagination, which invite us to decipher an ideological position which first, present, in terms of intemperance, the sexual life in the society, and, installs second, some various discriminatory aspects: Occidental/non-occidental, male/female.

KEYWORDS:
sexuality;
gender; woman;
imagination;
other

1. Introduction

Houellebecq, écrivain contemporain concerné par les grands enjeux du XXI^e siècle, aime manipuler la provocation. Il aborde des thèmes assez controversés, comme la religion, la vie sexuelle, la pornographie. Son ethos ne se soucie guère d'euphémiser les propos et son outrance va jusqu'à des prises de positions ouvertes qui laissent trahir des polarisations idéologiques extrêmes et le font sombrer dans la pure discrimination. Nous essayons de lire ces confrontations idéologiques dans l'intimité de personnages-consciences, dans la mesure où ses romans présentent une opposition idéologique entre deux systèmes antagoniques, celui de l'idéal de justice et de liberté de Mai 68 et celui du néolibéralisme consumériste de la société contemporaine occidentale.

Ses romans se prêtent aisément à être traités dans l'axe de l'hybridation et du métissage. Le « métissage » qui définit généralement tout croisement entre deux cultures, est en concurrence avec le terme « hybridité », que la sociologie définit comme l'influence mutuelle de cultures différentes en contact les unes avec les autres, notamment dans les domaines artistiques. Cependant les métaphores choisies présupposent l'existence d'un état premier de non-mélange dépassé, caractérisé par la « pureté » des entités en question. Houellebecq opère certains déplacements des subjectivités contemporaines, résultant de la contamination des espaces symboliques (Appadurai, 2001, p. 69), afin de parvenir à dévoiler un univers qui échappe définitivement à la seule autorité des modes de pensée inspirés de la métaphysique occidentale (Chivallon, 2007, p. 36).

En ce sens, il multiplie les situations qui peuvent porter préjudice à tous ceux dont l'appartenance culturelle diffère de la sienne, et s'affirme ainsi par une esthétique recourant à une littérature « déconcertante » (Chivallon, 2007, p. 36) qui provoque en pensant autrement la société, l'homme et les rapports interhumains. Il aborde les thèmes de genre et de sexualité dans le croisement d'une vision du monde et d'une situation sociale. Le fait de montrer la « mise à mort » de l'intime et de l'intimité, lui a valu d'être taxé d'« écrivain-exhibitionniste » (Ippolito, 2001-2002, p. 24).

2. Contexte de production

À la suite de l'ébranlement des certitudes par le progrès scientifique, l'univers mental se déstabilise. En renversant l'institution universitaire, pour faire ancrer la rationalité du calcul économique, les soixante-huitards ont bouleversé toutes les institutions de la société traditionnelle, patriarcale et précapitaliste : hédonisme dé-

mesuré, productivité maximisée, consommation excessive promue par une publicité harcelante. La société prend conscience de l'insignifiance de ses repères, cette césure avec le passé antérieur est d'autant plus brutale, qu'elle n'a pu édifier de présent de substitution.

L'impact de la globalisation se manifeste par le recul de l'hégémonie culturelle française, déployée depuis la Révolution de 1789 sur les autres populations du monde. La société a vaincu l'État et désintégré le peuple premièrement, en le privant de sa mémoire nationale par la déculturation (américanisation) et deuxièmement, en brisant son unité par l'immigration (l'hétérogénéité ethnique). Les concepts tels que l'hybridation, l'hybridité et le métissage ressurgissent et constituent le sujet de réflexions et de débats. L'échec de l'institutionnalisation du regroupement familial déclenche à partir des années 1980 les questions religieuses et culturelles au sein des problèmes sociaux. De nouvelles données culturelles surgissent comme la mixité. En effet, les immigrés d'origine islamique vivent sur le sol français le conflit de leur appartenance à une autre culture et subissent de diverses façons la xénophobie.

La faillite des idéologies qui culmine avec la chute du Mur de Berlin en 1989, entraîne l'avènement d'une société de surconsommation, dont les retombées entre autres, l'individualisme et l'hédonisme, se révèlent catastrophiques et sont marquées par le retour à un état primitif : « Selon Daniel Macmillan, ce basculement intervenu dans les civilisations occidentales après 1945 n'était rien d'autre qu'un retour au culte brutal de la force, un refus des règles séculaires lentement bâties au nom de la morale et du droit » (Houellebecq, 2001, p. 27).

La culture marchande établit de nouveaux modes de vie et consacre la dynamique de l'immédiat et du renouvellement perpétuel ; droit au bonheur et impatience de satisfaire les désirs poussent les individus à se vautrer dans une sexualité débridée. « L'ère de la globalisation est moins modelée par les processus de standardisation et d'homogénéisation que par l'explosion de la diversité, les impératifs de vitesse, la dynamique des flux permanents » (Lipovetsky, 2006, p. 14).

Loutrance devient alors une composante de cette société délivrée prématurément et malgré elle, des normes, sans avoir eu le temps d'en forger d'autres adéquates aux transformations subies de l'époque :

Vivant dans les leures de la civilisation du désir, les hommes ratent à la fois l'ordre subjectif de leurs existences et l'idéal de justice sociale, en établissant l'imaginaire de la satisfaction complète et immédiate, considéré comme un fétichisme de la croissance des besoins commercialisés. (Lipovetsky, 2006, p. 17)

Le fétichisme des marques entraîne la disparition des habitus des classes. Le décalage entre être et paraître augmente au fur et à mesure et un schisme au niveau du moi est irrévocable :

les corps sont libres, la misère sexuelle est persistante. Les sollicitations hédonistiques sont omniprésentes : les inquiétudes, les déceptions, les insécurités sociales et personnelles grandissent. Autant d'aspects qui font de la société d'hyperconsommation la civilisation du bonheur paradoxal. (Lipovetsky, 2006, p. 80)

L'acquisition d'une culture fournit la condition nécessaire à la construction d'une personnalité (Todorov, 2008, p. 90) et dans cette optique, l'individu fait l'expérience d'une « acculturation » dont le résultat immédiat est une exclusion brutale de la collectivité et par la suite, une crise d'identité. Les individus n'arrivent plus à entamer une identification complète avec l'existence qui est la leur.

La personne n'est rien d'autre que le résultat des innombrables interactions qui jalonnent une vie, autrement dit de l'identité collective: celle-ci est déjà toute faite au moment où l'individu la découvre et elle devient le fondement invisible sur lequel est bâtie son identité... Pour cette raison tout changement qui affecte la culture est vécue comme une atteinte à [son] (mon) intégrité [...] En revanche, ce qui change par la force de circonstances sur lesquelles l'individu n'a aucune prise est perçu comme une dégradation car cela fragilise (notre) [son] sentiment d'exister. (Todorov, 2008, p. 90)

3. Une sexualité exacerbée par la surconsommation

L'univers fictif décrit dans les romans, découle des réalités sociales du début du XXI^e siècle. Dans cette société de texte, le personnage prend conscience de son inadaptation. Houellebecq attribue cette aliénation à la réification des relations interhumaines, il insiste sur « la tendance croissante des individus à se percevoir comme des particules isolées ». (Houellebecq, 1998) La communication étant en crise, toutes les relations sont corrompues par l'éphémère et le transitoire et l'amour authentique devient difficile à vivre :

La communication c'est la question de l'autre. Différence quasi ontologique avec l'information. Bien sûr il n'y a pas de message sans destinataire, mais l'information existe néanmoins en soi. Rien de tel, en revanche, pour la communication. Elle n'a du sens qu'au travers de l'existence de l'autre, et de la reconnaissance mutuelle. (Dominique Wolton, 2009, p. 89)

Le personnage houellebecquien soixante-huitard prône l'hédonisme et cherche la satisfaction sexuelle comme condition primordiale au bonheur :

À part dans l'acte sexuel, il y a peu de moments dans la vie où le corps exulte du simple bonheur de vivre, est rempli de joie par le simple fait de sa présence au monde. (Machado Da Sylva, 2010, pp. 181-187)

Néanmoins, la vulnérabilité du personnage est d'autant plus grande, qu'il n'arrive plus à satisfaire son désir. Soumis à des pulsions émotionnelles il passe dans la sphère de l'involontaire, son identité est modifiée, il n'est plus sujet, mais désormais un non-sujet. (Coquet, 2007, p. 71)

Vivant ses frustrations jusqu'à l'extrême, dans un contexte médiatique qui exacerbe en permanence le désir, il va poursuivre ses fantasmes jusqu'à la démesure : pédophilie, polygamie, échangisme, prostitution, adultère, asexualité totale, meurtre... Bruno et Michel, fils d'une mère hippie, vivent brutalement la crise des valeurs traditionnelles de la société libérale, ils ratent complètement leur sexualité par la suite de leur éducation dans la France américanisée de 1968 ; ils sont emblématiques par leur caractère sexuel antinomique, oscillant entre l'abnégation et l'insatisfaction, et dans les deux cas, la négation de l'autre.

L'imaginaire social de l'idéal hédoniste qui embrasse les visées subjectives de plaisir, se conjugue à un imaginaire de divertissement qui s'affirme comme une industrie mondiale, multiplie les occasions d'expérimenter des pratiques sensuelles comblant les insatisfactions. Ces évasions programmées autorisent l'accès à des états *d'euphorie ludique* (Coquet, 2007, p. 71) déconnectés du réel.

Le désir au sein du couple est maintenu par les fugues aventurières en dehors du mariage [clubs échangistes, adultère, Internet et pornographie (Houellebecq, 2001, p. 3)]. Les nouvelles pratiques de commercialisation et de consommation appellent les hommes et les femmes à être performants ; en ce sens, la sexualité devient un service à perfectionner comme d'autres services dans la société : « Au point où nous en sommes, la professionnalisation de la sexualité en Occident est devenue inéluctable. » (Houellebecq, 2001, p. 3)

Paradoxalement, la publicité érotisée mène le désir à son apogée en façonnant un imaginaire amoureux suggestif et stimulant auquel la plupart des gens ne peuvent plus répondre.

et c'était à vrai dire bien plus qu'un simple changement de mode, c'était le retour aux fondamentaux de la nature, de l'attraction sexuelle dans ce qu'elle a de plus élémentaire et de plus brutal, de même l'ère des mannequins anorexiques était bel et bien terminée, [...] le troisième millénaire à ses débuts revenait, [...] à l'adoration d'un type simple, éprouvé : beauté exprimée dans la plénitude chez la femme, dans la puissance physique chez l'homme. (Houellebecq, 2010, p. 17)

La recherche de sensations fortes se concrétise dans la quête d'une sexualité, outrée et brutale. L'amour se présente en deux versions différentes, femme et homme, tous les deux faisant défaut et réduits au statut d'objet sexuel. La femme refuse que son image se dilue dans une hypertrophie de l'égo masculin, pour elle, la quête du tendre, débouche sur le vide :

la sexualité a fini par me dégoûter; [...] C'est pénible, à la fin, d'être considérée comme du bétail interchangeable—même si je passais pour une belle pièce, parce que j'étais esthétiquement irréprochable, et qu'ils étaient fiers de m'emmener au restaurant... je crois que j'accordais trop d'importance à l'amour. Je me donnais trop facilement, les hommes me laissaient tomber dès qu'ils étaient arrivés à leurs fins, et j'en souffrais. (Houellebecq, 1998, p. 3)

Les hommes de leur côté, déçus par leurs partenaires sexuelles incompréhensives, optent pour les services payables de la prostitution ou se satisfont dans l'acte plus narcissique de la masturbation :

C'est vraiment rare, maintenant, les femmes qui éprouvent du plaisir, et qui ont envie d'en donner. Séduire une femme qu'on ne connaît pas, baiser avec elle, c'est surtout devenu une source de vexations et de problèmes. [...] on conçoit que les hommes puissent préférer s'éviter beaucoup de soucis en payant une petite somme. Dès qu'ils ont un peu d'âge et d'expérience, ils préfèrent éviter l'amour; ils trouvent plus simple d'aller voir les putes... Il y a aussi tous ceux qui trouvent plus simple de se branler sur Internet, ou en regardant des pornos. (Houellebecq, 2001, p. 36-37)

Dans les milieux de travail se tissent des relations qui inscrivent des rapports homme / femme en situation de dominant / dominé. En effet, tous les personnages mâles tirent profit de leur statut professionnel par abus de pouvoir : Bruno désire et avance des propositions à ses élèves au lycée (Houellebecq, 1998), Jean-Yves couche avec la baby-sitter de son fils (Houellebecq, 2001), « Daniel 1 » profite de l'engouement des femmes attirées par sa célébrité (Houellebecq, 2005), François exploite prodigieusement son grade de professeur à l'université pour coucher avec ses jeunes étudiantes (Houellebecq, 2015).

Par ailleurs, l'égalité n'est plus différenciation mais identification, la traditionnelle opposition du masculin et du féminin s'estompe. Jean-Pierre Pernaut, le célèbre acteur médiatique avoue son homosexualité « en direct devant les caméras de France 2 » (Houellebecq, 2010, p. 20), son « outing » déclenche et ancre la visibilité sociale de la question homosexuelle. Les milieux culturels « people » des prix littéraires rassemblent une foule disparate dans ses expositions « des moules de sexe féminin », des actrices porno se font écrivaines. La société du paraître inscrit elle-même son voyeurisme et son outrance.

Enfin, plus qu'une affaire d'échange où le colonisé revend le plaisir au colonisateur, le Tiers-monde, qui résiste mal à la commercialisation, vient combler le manque communicationnel dont souffre l'Occident. Michel symbolise la misère sexuelle des Occidentaux appauvris qui achètent la jouissance asiatique ou latine à bon marché (Houellebecq, 2001).

Cette dérégulation où les êtres d'exception deviennent « ultra-people » où l'éthique d'une vie est réduite à une performance [...] où le visuel est le seul critère de sélection. (Et où) tout est servi avec un point d'exclamation afin de compromettre l'émotion. (Trétiack & Sirvem, 2007)

3.1. Le corps mythifié diabolisé

Dans un siècle marqué par l'individualité et le retour de l'intime, il n'est pas étonnant que le corps devienne un enjeu littéraire majeur. Soulignons, tout d'abord, que le corps comme lieu d'inscription de la sociabilité, expérimente son plaisir par le plaisir d'un autre. Dans les romans d'Houellebecq, la défaillance de ce rapport à l'autre mine le plaisir du personnage, qui désormais n'est plus capable de don, et le réduit à un plaisir solitaire: « lorsque l'affaissement cette fois rédhitoire de ses chairs ne la conduise à une solitude définitive » (Houellebecq, 2015, p. 23).

La sexualité est vécue par la peur de la finitude du corps en faisant apparaître l'opacité du corps infranchissable de l'autre :

Lorsque la sexualité disparaît, c'est le corps de l'autre qui apparaît, dans sa présence vaguement hostile ; ce sont les bruits, les mouvements, les odeurs ; et la présence même de ce corps qu'on ne peut plus toucher, ni sanctifier par le contact, devient peu à peu une gêne ; tout cela, malheureusement, est connu. La disparition de la tendresse suit toujours de près celle de l'érotisme. (Houellebecq, 2015, p. 23)

Dans cette frénésie, le corps se rebelle contre l'individu qui le hante. Le personnage continue à être dévoré par le désir et ne se sent plus en harmonie avec son corps qui cesse d'être un objet de désir. Le corps devient lieu du fugace et se mue en source de déception et en incarnation emblématique de l'impuissance et de la finitude :

ce n'est pas seulement sur le plan émotionnel qu'elle avait morflé, son corps avait subi des dommages irréparables, ses fesses et ses seins n'étaient plus que des surfaces de chair amaigries, réduites, flasques et pendantes, elle ne pouvait plus, ne pourrait jamais plus être considérée comme un objet de désir. (Houellebecq, 2015, p. 22)

La comédie de l'amour physique une fois terminée, le corps se rabat sur d'autres fonctions. C'est ainsi que les vieux se replient sur les plaisirs gustatifs par une glotonnerie compensatoire. Pourtant, le corps ayant sa propre date de péremption

leur ôte même ce simple plaisir : « dans la plupart des cas les jouissances gustatives s'éteignent irrémédiablement, comme tout le reste. Demeurent les troubles digestifs, et le cancer de la prostate » (Houellebecq, 2010, p. 23).

Les vieux recourent à la prostitution, et cherchent le bonheur, surtout, dans « des corps fermes, souples et sans défaut » (Houellebecq, 2015, p. 23). Les vieilles femmes, de leur côté, recherchent le sexe aux centres de loisirs New Age et s'engagent dans des chirurgies anti-âge. D'autres fois, le corps subit les séquelles du néolibéralisme dévastateur, spécifiquement dans les pays du Tiers-monde, il devient marchandise commercialisée : « Pauvre peuple cubain... prononça-t-il après un long silence. Ils n'ont plus rien à vendre, à l'exception de leurs corps » (Houellebecq, 2001, p. 61).

Cependant, cette quête du corps jeune régénérateur dépasse l'imaginaire social contemporain occidental et rejoint un imaginaire universel. En effet, l'imaginaire du corps jeune qui ranime un corps refroidi et figé par la vieillesse existe déjà dans La Bible, lorsqu'on cherche une jeune fille vierge au vieux roi David pour le réchauffer¹.

3.2. La violence de la sexualité

Dans les années soixante, les imaginaires sociaux s'imprègnent de la révolution de Woodstock et de celle des minorités qui se manifeste en Amérique, par les mouvements noirs, féministes et gays. Les romans de Houellebecq décrivent la violence vécue et imposée et retracent la célébration de toutes les formes de sexualité, en vue de prouver l'impact dévastateur de la culture américaine. Coïncé dans cet espace conflictuel de désillusion, le personnage s'obstine à dévoiler la perversité de l'hédonisme prêché par Mai 68 et surtout, la dépravation du mouvement hippie (Houellebecq, 2005, p. 84).

C'est ainsi que, quelle que soit l'altérité dans la relation interpersonnelle, elle est présentée comme oscillant entre deux extrêmes : l'homosexualité, l'échangisme, le sadomasochisme, la pédophilie, et d'autres actes louches comme les meurtres initiatiques, les viols, les avortements, les suicides, les rituels ésotériques, hérétiques et scatologiques. Dans les clubs sado-maso la musique se superpose aux hurlements des partenaires torturés, la violence verse dans l'outrance à l'état pur. Christine, en relatant ses souvenirs de jeunesse, raconte comment la culture américaine a ravagé la vie de David Di Meola, devenu chef de secte sexuelle (Houellebecq, 2005, pp. 169-170) ido-

¹ La Bible: 1er livre des Rois : Verset 2. Ses serviteurs lui dirent : Que l'on cherche pour mon seigneur le roi une jeune fille vierge ; qu'elle se tienne devant le roi, qu'elle le soigne, et qu'elle couche dans son sein ; et mon seigneur le roi se réchauffera. Verset 3. On chercha dans tout le territoire d'Israël une fille jeune et belle, et on trouva Abischag, la Sunamite, que l'on conduisit auprès du roi.

lâtrant Mick Jagger ² : l'image du mal impuni (Houellebecq, 2005, p. 171). Influencé par le satanisme de Charles Manson³, il s'implique dans des actes de violence sexuelle et de meurtre : « bébés démembrés par des ciseaux, yeux arrachés, éjaculation dans des orbites humains crevés » (Houellebecq, 2005, p. 83).

4. Le genre inférieur : la démythification de la femme

Houellebecq impose sa vision du monde. Il s'agit, notamment, de certaines notions d'une idéologie qui se révèle particulièrement sectaire et se déploie dans des distinctions hiérarchisées, comme le sexisme et le machisme. Dans cette optique, l'idéologie se fonde sur l'idée de la supériorité des mâles, de l'homme sur la femme, au nom d'une supériorité biologique. Houellebecq, cherche à s'affirmer contre la femme en utilisant la violence verbale, la dévalorisation, en la nommant, la représentant et la caractérisant négativement ; un choix qui établit incontestablement, le rapport dominant/dominé.

La grossièreté des choix lexicaux en effet, entraîne une outrance extrême⁴ :

- des termes vulgaires et grossiers :
 - « Pouffiasse » PE, p. 44 prostituée
 - « Pétasses » PE, p. 44 pour désigner : femme vulgaire
 - « Gouine » P, p. 89 nf: femme lesbienne
 - « Salope » PI, p. 156 femme de mauvaise vie
- des métaphores grossières :
 - « Beaucoup de minijupes, de bustiers échancrés ; bref, de la chair fraîche ». EDL, p. 111
 - « racler deux minettes » EDL, p. 28 frotter rudement deux jeunes filles
 - « (de ce type qu'on appelle communément *bouche à pipes*) » PI, p. 156

² Mick Jagger a tué Brian Jones et l'a remplacé à la tête des Rolling Stones.

³ Ayant un traumatisme psychique à la suite d'une agression sexuelle à l'école, plusieurs fois incarcéré, marié et divorcé avec un fils, proxénète et intéressé par la scientologie. En 1967, il fonde un groupe hippie, « la Famille », constitué essentiellement de jeunes femmes et se présente comme une réincarnation du Christ. Le groupe vit de vols, de trafics de drogues et de prostitution. En associant des extraits de la Bible à des textes de l'album blanc des Beatles, Manson conçoit une prophétie, selon laquelle les Noirs vont dominer les Blancs et lui demandent de diriger la nation. Il demande en 1969 à sa communauté de commettre des assassinats dans les beaux quartiers de Los Angeles, meurtres dont il voulait ensuite faire accuser les Noirs. <https://www.biography.com/crime-figure/charles-manson>

⁴ Abréviations : EDL : *Extension du domaine de la lutte*, P : *Plateforme*, PI : *La possibilité d'une île*, PE : *Les Particules élémentaires*, CT : *La carte et le territoire*, S : *Soumission*.

La femme perd toute valeur humaine, elle n'est pas considérée comme une personne entière et autonome, elle est plutôt vue comme une extension du corps mâle et un accessoire de plaisir. Un sexisme criard se traduit fréquemment dans la synecdoque qui réduit la femme à ces bouts de corps : « des seins, une touffe » (Houellebecq, 2005, p. 413), « des orifices adéquats » (Houellebecq, 2005, p. 35).

Déshumanisée, la femme devient dans tous les cas un objet à consommer : « un morceau de sucre » (Houellebecq, 2005, p. 413) ; cette chosification tombe dans l'outrance lorsque la femme est doublement discriminée, socialement inférieure (la domination) et biologiquement moindre (femelle) : « il y avait aussi les femmes de ménage que je pouvais essayer, certaines étaient tout à fait potables » (Houellebecq, 2005, p. 399).

Par le jeu subtil de mots, la femme, instrumentalisée, rime avec un appareil électroménager : « les derniers vacanciers vont repartir ; avec eux les derniers seins, les dernières touffes ; les derniers micro-mondes accessibles » (Houellebecq, 2005, p. 423).

La femme est dépourvue de toute densité humaine, d'abord, elle est une espèce différente par référence à Aristote :

En circulant entre les linéaires il songeait que, si l'on en croit Aristote, une femme de petite taille appartient à une espèce différente du reste de l'humanité. *Un petit homme me semble encore un homme*, écrit le philosophe, mais une petite femme me semble appartenir à une nouvelle espèce de créature. (Houellebecq, 1998, p. 53)

Ensuite, être femme s'avère être une fatalité avilissante, scellée d'un trait biologique natif : « Il se peut, sympathique ami lecteur, que vous soyez vous-même une femme. Ne vous en faites pas, ce sont des choses qui arrivent. » (Houellebecq, 1994, p. 9)

Sous forme de devinette, la femme se trouve complètement réifiée, il n'en subsiste que sa fonction d'accouplement. Elle est représentée par une image réductrice, caricaturale qui tombe dans l'humiliation la plus pure. Cette image survient, en plus, dramatisée sous forme de dialogue empreint d'une oralité très familière, qui semble transmettre la vision du monde de la majorité de la société : « – Tu sais comment on appelle le gras qu'y a autour du vagin ? – Non. – La femme. » (Houellebecq, 2005, p. 18)

5. Le métissage comme phénomène douloureux : le retour de l'autre

Les bouleversements que le monde a connus tout au long du siècle dernier ont montré que le nationalisme, la religion et les particularismes culturels représentent une réalité humaine enracinée dans les profondeurs de la condition humaine. Le fait de prendre en compte le phénomène religieux comme un critère de reconnaissance et d'identité est, pourtant, incompatible avec une pensée européenne qui a procédé avec

ténacité à la désaffectation de l'Église (Huntington, 2007, p. 6). L'idéologie de la mondialisation, présumée multiculturaliste et antiraciste, provoque et transfère les guerres entre nations en guerres à l'intérieur des nations (Zemmour, 2014, p. 253).

Des bribes racistes disséminées çà et là expriment clairement l'orientation raciste de Houellebecq et préparent le débat qui n'est jamais affronté de face. Il y a nécessairement deux mondes bien distincts, celui des Occidentaux et celui des Non-occidentaux. Houellebecq n'épargne pas les Occidentaux, mais le racisme, à leur égard, reste modéré. En effet, les asiatiques ont une autre structure mentale (Houellebecq, 2005, p. 46) incompatible avec celle des Occidentaux, les Orientaux exagèrent (Houellebecq, 2005, p. 64), les Brésiliens sont des abrutis et les Chinois sont reconnaissables à leur saleté (Houellebecq, 2005, p. 20).

Les musulmans sont particulièrement appréhendés par une énonciation double et mise en abîme, toujours par l'intermédiaire d'un interlocuteur musulman, qui s'exprime en discours direct afin de rapporter plus de crédit à sa critique (Houellebecq, 2001, p. 64). « Des tas. Des gros tas de graisse informes qui se dissimulent sous des torchons. Dès qu'elles sont mariées, elles ne pensent plus qu'à manger. Elles bouffent, elles bouffent, elles bouffent ! » (Houellebecq, 2001, p. 30).

Aïcha, femme de ménage d'origine nord-africaine, illustre bien la dissension dans la coexistence de deux systèmes de valeurs Islam / Occident. Ils traitent Aïcha de prostituée parce qu'elle défie leur domination et refuse de vivre selon les traditions.

Elle dévoile la supercherie des membres de sa famille qui, théoriquement, obéissent aux préceptes islamiques et se croient plus proches de Dieu que les autres. Paradoxalement, bien que l'alcool soit prohibé par la religion, ils se soûlent :

Non seulement ils sont pauvres, mais en plus ils sont cons. Il y a deux ans, mon père a fait le pèlerinage de La Mecque ; depuis, il n'y a plus rien à en tirer. [...] Mes frères, c'est encore pire : ils s'entretiennent mutuellement dans leur connerie, ils se bourrent la gueule au pastis tout en se prétendant les dépositaires de la vraie foi, et ils se permettent de me traiter de salope parce que j'ai envie de travailler plutôt que d'épouser un connard dans leur genre. (Houellebecq, 2001, p. 30)

Enfin, les musulmans sont présentés comme s'acharnant sur la sexualité, comme si c'était leur priorité ultime dans la vie, et focalisent leur intérêt principalement sur sa valeur érotique.

Houellebecq trouve que le métissage culturel empêche une cohabitation parfaite de différents sujets sociaux dont la vision du monde freine leur intégration totale. La religion, génératrice d'innombrables clivages sociaux, rend toute intégration sociale impossible, tant l'hétérogénéité / l'hybridation culturelle s'avère insurmontable

(Hladki, 2015, p. 9). Pourtant, tout en étant racistes, les personnages rêvent d'avoir des rapports sexuels avec des filles d'origines nord-africaines (Houellebecq, 2001, p. 30). Il s'agit dans ce cas d'un rapport de dominant/dominé réconfortant qui dépasse le racisme biologique homme/femme à la discrimination de race.

Dans ce sens, la notion du racisme, autrement dit l'existence quasi mythique d'une différence biologique ou autre (Encyclopédie Universelle, s.d.), tire sa justification de la peur. Le racisme porte atteinte directe à l'instinct de vie et le sentiment de sécurité. Or, les pulsions instinctives comme la peur déclenchent l'animalité et l'agressivité. Refuser l'Autre et s'affirmer soi-même contre cet Autre en le brutalisant, deviennent ainsi une réaction instinctive à la menace, donc refus et affirmation justifiés, le racisme du narrateur contre les autres devient légitime :

C'est vrai que dans mon quartier, c'est plus les Blancs qui font la loi... intervint Lionel sans nécessité apparente.

— Exactement ! approuva Robert avec force. Vous avez peur, et vous avez raison d'avoir peur. Je prévois pour les années à venir une augmentation des violences raciales en Europe ; tout cela se terminera en guerre civile, dit-il en écumant légèrement ; tout cela se réglera à la Kalachnikov. [...] Je suis un Occidental, mais je peux vivre où je veux, et pour l'instant c'est encore moi qui ai le fric. (Houellebecq, 2001, p. 29)

L'Autre, ici la faction armée du fondamentalisme islamique, impose sa vision ; les attentats perpétrés ont pour objectif de rappeler la probité et la réglementation religieuse aux « égarés » échappés dans les zones touristiques : « Deux personnes étaient mortes. Une troisième avait les jambes sectionnées et la moitié du visage arraché ; elle resterait mutilée et aveugle [...] (le coup) déchiquetant une femme d'une cinquantaine d'années » (Houellebecq, 1994, p. 12).

Un autre objectif des attentats est d'exécuter un châtiment préliminaire ici-bas, pour contrer la prostitution et les élans sexuels des apostats occidentaux :

La jeune fille avait été lapidée, on s'était acharné sur elle avec une violence extrême ; la peau avait éclaté de partout, son corps n'était plus qu'une boursoufflure à peine reconnaissable. L'Allemand avait été égorgé et châtré sa verge et ses testicules étaient enfoncés dans sa bouche. (Houellebecq, 2001, p. 79)

La légitimité de l'agression contre cet Autre, qui se fondait dans le passé sur la différence biologique ou l'exclusion théologique ou politique comme au moyen âge, cède la place aujourd'hui à l'exclusion culturelle, B. Noël explique bien cette distinction : « Le racisme, c'est un regard qui vous classe sans appel. Qu'importe où il vous range, il a ouvert la différence et rien ne l'efface plus » (Encyclopédie Universelle, s.d.).

Par sa différence, sa non-référentialité et son étrangeté culturelle, cet Autre (les ex-colonisés et les immigrés) fait encore plus peur lorsqu'il vient avec sa violence, menacer le moi occidental dans son écosystème culturel. « Les origines des gens font partie de leur personnalité, il faut en tenir compte, c'est évident ». (Houellebecq, 2001, p. 51)

L'argumentation raciste de Houellebecq se décline en xénophobie. Son raisonnement par l'absurde se développe à la dimension d'une fiction entière. *Soumission* figure ainsi comme une fable à rebours de l'hybridation et du métissage. Partant de l'hypothèse de l'avènement d'un président musulman pour la France, Houellebecq procède à l'islamisation de toute la France et explicite les changements démographiques, géopolitiques et culturels qui amèneraient la fin de la nation française, telle qu'elle est connue aux cours de l'Histoire. Le système religieux s'impose avec ses vraies valeurs, dont les bienfaits sont incontournables. En effet, il a remporté le consensus politique et économique, il a remédié au chômage. Sur le plan social, sa doctrine a diminué l'exacerbation du désir en éliminant toute séduction féminine ostentatoire. Enfin, la polygamie dissipe toute frustration masculine et alimente les fantasmes endormis.

Effectivement, Houellebecq écrivain semble dire à son personnage emblématique, François, dont le nom est symbolique par sa nationalité, qu'il faut se soumettre, mais Houellebecq blanc, chrétien, occidental, semble dire aux politiciens français qu'il faut réagir.

Nous découvrons que toute une série de choix paradigmatiques d'oppositions binaires opérés dans l'ordre des signifiants, fonctionnent de la même manière et procèdent à une mise à nu critique, d'une discrimination qui varie sur les divers traits allant du biologique (couleur), à l'économique, au culturel (religieux) au sein du monde marchand. La problématique du racisme / distinction hiérarchisée, apparaît comme un axe majeur et ses déclinaisons présuppositionnelles se déploient dans l'œuvre de Houellebecq sous forme de micro-phénomènes ayant un rapport d'opposition :

- Dans le domaine de la sexualité : jeunes / âgés, mâle / femelle, homme / femme, beau / laid
- Dans le domaine de l'économie : Occident / Orient, Sud / Nord, pauvre / riche
- Dans le domaine biologique : race blanche / race non blanche néo-espèce (espèce humaine manipulée) / espèce humaine.
- Dans le domaine culturel et religieux : occidentaux / orientaux, civilisés / barbares, chrétiens / musulmans

Bien qu'il dénonce constamment dans ses romans un Occident décadent et inhumain, Houellebecq, à travers son narrateur, favorise le racisme contre l'autre, ren-

dant ainsi la visée humaniste de ses romans très discutables. Cela permettra, effectivement, d'explorer plusieurs aspects de la complexité des relations intercommunautaires et de déterminer dans quelle mesure sa littérature considère les interférences ethno-religieuses comme étant une menace pour la société et pour le fonctionnement optimal de la vie publique.

Dans le jeu du dit et du non-dit, la transparence s'avère complètement absente, laissant la place à une opacité consciente et volontaire à visée argumentative. Les problématiques soulevées par Houellebecq révèlent la religion comme une source non négligeable de différenciation sociale, défavorable à une intégration totale d'une population donnée. Si l'hybridation comme nouveau paradigme d'imagination dialogique et d'harmonie culturelle essaie de voiler la présence violente du racisme et des inégalités structurelles en matière de sexe, de classe, de préférence sexuelle et d'identité culturelle, Houellebecq, à travers ses multiples narrateurs interposés, amène la confusion aux esprits. La grande force de son argumentation réside dans le fait qu'il ne pose pas d'idéologie localisable, mais qu'il orchestre un certain rapport, favorable ou non favorable, à l'idéologie et, plus encore, à la pensée de l'Autre qu'il présente toujours comme suspectée d'erreur et d'absurdité et, par là, complètement discréditée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Appadurai, A. (2001). *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*. Payot.
- Badaoui-El-Najjar, Z. (2016). *Transparence et outrance dans l'œuvre de Michel Houellebecq* [Thèse doctorale]. Université du Liban.
- Bartnik, M. (2015, 3 septembre). Comprendre la crise des subprimes en quatre questions simples. *Le Figaro*. <https://www.lefigaro.fr/economie/le-scan-eco/explicateur/2015/09/03/29004-20150903ARTFIG00126-la-crise-des-subprimes-en-quatres-questions.php>
- Bellemin-Noël, J. (1979). *Vers l'inconscient du texte*. PUF
- Bridet, G. (2008). Michel Houellebecq et les montres molles. *Littérature*, 151(3), 6-20. <https://doi.org/10.3917/litt.151.0006>
- Carrère, E. (2015, 6 janvier). Emmanuel Carrère sur Houellebecq : « Un roman d'une extraordinaire consistance romanesque ». *Le Monde*. http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/06/emmanuel-carrere-la-resistance-n-interesse-pas-houellebecq_4550129_3260.html?xtmc=houellebecq&xtcr=3
- Chivallon, C. (2007). La quête pathétique des postcolonial studies ou la révolution manquée. *Mouvements*, 51(3), 32-39. <https://doi.org/10.3917/mouv.051.0032>
- Coquet, J-C. (2007). *Phusis et Logos, Une phénoménologie du Langage*. Presses Universitaires de Vincennes (collection La Philosophie hors de soi).
- Cros, E. (2006, 13 octobre). Spécificités de la sociocritique. *La sociocritique d'Edmond Cros*. <https://www.sociocritique.fr/?Specificites-de-la-Sociocritique-d-Edmond-Cros>

- Encyclopaedia Britannica Online. (s.d). Jeff Koons. In *Encyclopaedia Britannica*. Récupéré le 22 mai 2015 sur <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/761332/jeff-koons>
- Encyclopédie Universelle. (s.d.). Racisme. In *Encyclopédie Universelle*. http://encycopedie_universelle.fracademic.com/17458/RACISME
- Hładki, P. (2015). Pluralité des cultures dans l'œuvre de Michel Houellebecq et de Jerzy Pilch. *Folia Litteraria Romanica*, 1(9), 155–162. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01183999>
- Houellebecq, M. (2010). *Extension du domaine de la lutte*. Flammarion.
- Houellebecq, M. (2010). *La carte et le territoire*. Flammarion.
- Houellebecq, M. (2001). *Plateforme*. Flammarion.
- Houellebecq, M. (2016). *La possibilité d'une île*. Flammarion.
- Houellebecq, M. (2015). *Soumission*. Flammarion.
- Houellebecq, M. (2000). *Les Particules élémentaires*. 2000. J'ai Lu.
- Huntington, S. (2007). *Le choc des civilisations*. Éditions Odile Jacob.
- Hutnyk, J. (2005). Hybridity. *Ethnic and Racial Studies*, 28(1), 79–102, <https://doi.org/10.1080/0141987042000280021>
- lablokov, A. V. (s.d). Struggle for Life. *The Great Soviet Encyclopedia, 3rd Edition*. (1970-1979). <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Struggle+for+Life>
- Ippolito, P. (2001-2002). *Génération Houellebecq: exhibition outrancière de l'abîme intime* [Travail de candidature de maîtrise]. Lycée Technique d'Esch-sur-Alzette. <https://www.yumpu.com/fr/document/read/16912862/extension-du-domaine-michel-houellebecq>
- Jodelet, D. (2006). Place de l'expérience vécue dans le processus de formation des représentations sociales in V. Hass *Les savoirs du quotidien. Transmissions, Appropriations, Représentations* (pp. 235–255.) Les Presses universitaires de Rennes (Collection: Didact - Psychologie sociale http://classiques.uqac.ca/contemporains/jodelet_denise/place_experience_processus/place_experience_processus.html
- Joffrin, L. (2015, 2 janvier). «Soumission», Le Pen au Flore. *Libération*. http://www.liberation.fr/livres/2015/01/02/le-pen-au-flore_1173182
- Lançon, P. (2015, 2 janvier). Un dandy de grand chemin. *Libération*. https://next.liberation.fr/livres/2015/01/02/un-dandy-de-grand-chemin_1173185
- Lipovetsky, Gilles. (2006). *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*. Gallimard (Collection NRF Essais).
- Machado Da Silva, J. (2010). Traduction et communication : la reliance des cultures. *Hermès, La Revue*, 56(1), 181-187. <https://doi.org/10.4267/2042/38623>
- Ministère de l'Économie des Finances et de la Relance (s.d). *John Maynard Keynes*. <http://www.economie.gouv.fr/facileco/john-maynard-keynes>
- Sauvaire, M. (2012). Hybridité et diversité culturelle du sujet : des notions pertinentes pour former des sujets lecteurs ?, *Litter@ Incognita*, 4. <http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2016/02/16/numero-4-2011-article-3-ms/>
- Schneidermann, D. (2015, 4 janvier). Si Houellebecq n'était pas Houellebecq ... *Libération*. http://www.liberation.fr/ecrans/2015/01/04/si-houellebecq-n-etait-pas-houellebecq_1173765
- Senghor, L.-S. (1964). *Liberté 1. Négritude et humanisme*. Seuil.
- Todorov, T. (2008). *La peur des barbares, Au-delà du choc des civilisations*, Robert Laffont.

- Trétiack, P. & Sirvem, S. (2007). *Limite vulgaire*. Stock (Hors collection littérature française).
- Vesterberg, J. (2003). The Sexual Political Economy of Postmodernity; An Introduction to Critical Theory in the Works of Michel Houellebecq. http://www.geocities.ws/grostock/acwriting/Houellebecq_critique.pdf
- Zappi, S. (2013, 11 octobre). La Marche des beurs veut entrer dans l'histoire de France. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/societe/article/2013/10/11/la-marche-des-beurs-veut-entrer-dans-l-histoire-de-france_3494031_3224.html#0wzDcFREYf1ylmzh.99
- Zemmour, E., (2014). *Le suicide français. Les quarante années qui ont défait la France*. Éditions Albin Michel.

PANEL D'ÉVALUATEUR·RICE·S

Anikó Ádám
José Luis Arráez Llobregat
Hélène Barthelmebs-Raguin
Mouna Ben Ahmed
Adela Cortijo Talavera
Victoria Ferrety Montiel
Stefano Genetti
Catherine Grall
Ahmed Haderbache
Belén Hernández Marzal
Sílvia Hueso Fibla
Nieves Ibeas Vuelta
Inmaculada Illanes Ortega
Véronique Léonard-Roques
Isabelle Marc
Maribel Peñalver Vicea
Eva Pich Ponce
Montserrat Serrano Mañes
Henry Ferney Vásquez Sáenz
Lydia Vázquez Jiménez

À PROPOS DE LA REVUE

HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes (ISSN 2660-6259) est une revue semestrielle en accès libre avec un comité scientifique international et un comité d'évaluation par les pairs publiant des recherches originales dans le domaine des études culturelles. Elle s'intéresse particulièrement à la production francophone ou comparée. Nous acceptons des articles dans tous les domaines des sciences humaines visant l'analyse des productions culturelles et privilégiant le français comme langue d'expression.

Il s'agit d'une revue en accès libre, ce qui signifie que tout le contenu est librement accessible gratuitement à l'utilisateur-riche ou à son institution. Les textes de la revue sont publiés sous une licence internationale d'**Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)** Les utilisateur-riche-s peuvent lire, télécharger, copier, distribuer, imprimer, citer ou lier le texte intégral des articles de cette revue sans l'autorisation préalable de l'éditeur ou de l'auteur-riche.

Les articles soumis aux sections indexées feront l'objet d'un processus d'évaluation par les pairs.

Les articles soumis seront d'abord examinés par des membres de la rédaction ou par des membres du comité consultatif, qui vérifieront que les textes respectent les directives et examineront leur pertinence pour la revue. Si les articles sont conformes aux directives de la revue, les textes seront envoyés à des évaluateur-riche-s externes, dont l'identité restera anonyme, qui pourront approuver, demander des modifications ou les rejeter. Si l'article n'est rejeté que par l'un-e des évaluateur-riche-s, un-e troisième évaluateur-riche fera l'expertise de l'article.

Seront refusées les propositions de publication qui diffusent du contenu, opinions ou jugements de valeur à caractère raciste, xénophobe, sexiste, sérophobe ou phobique à l'égard de n'importe quelle maladie ou handicap, qui portent atteinte à la dignité des personnes membres de la communauté LGTB!Q+ (homophobie, transphobie), qui promouvoient la haine envers la différence et la diversité, qui font l'apologie du terrorisme ou qui portent atteinte aux droits humains, de même que celle qui portent préjudice aux droits fondamentaux et au règlement de l'Universitat de València.

Code d'éthique

La qualité et la rigueur du contenu sont les deux aspects fondamentaux d'HYBRIDA. Par conséquent, la revue estime qu'il est essentiel de s'assurer que le processus d'évaluation et de publication des documents dépend d'un processus transparent et soutenu par des examinateurs indépendants.

HYBRIDA s'engage à respecter les règles d'éthique suivantes à chaque étape du processus de publication, en suivant les recommandations du Comité d'éthique des publications (COPE).

9 772660 625008



VNIVERSITATIS VALÈNCIA

